

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

**As representações do imaginário:
uma análise crítica a partir de três leituras fílmicas de Orfeu**

CAMILO D'ANGELO BRAZ

Campinas – 2003

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Multimeios**

**As representações do imaginário:
uma análise crítica a partir de três leituras fílmicas de Orfeu**

CAMILO D'ANGELO BRAZ

Dissertação apresentada no Curso de
Mestrado em Multimeios, do Instituto de
Artes da UNICAMP, como requisito parcial
para a obtenção do título de mestre em
multimeios, sob a orientação do
Prof. Dr. Március César Soares Freire

Campinas – 2003

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IA. - UNICAMP

B739r

Braz, Camilo D'Angelo.

As representações do imaginário: uma análise crítica a partir de três leituras fílmicas de Orfeu. / Camilo D'Angelo Braz. – Campinas,SP: [s.n.], 2003.

Orientador: Március César Soares Freire.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas Instituto de Artes.

1. Cocteau, Jean 2. Camus, Marcel. 3. Diegues, Carlos.
4. Imaginário. 5. Mito. 6. Cinema-história e crítica. I. Freire, Március César Soares. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Para Cybelle, minha mulher,
Gabriel e Beatriz, meus filhos.
Também, para o Celso Henrique,
o amigo fundamental.

Agradecimentos

Em especial a Profa. Dra. Denise Bértoli Braga, do Instituto de Estudos Lingüísticos da Unicamp, pela clareza, competência, generosidade e amizade para comigo.

Para o Prof. Dr. Antonio Fernando da Conceição Passos, que sempre me proporcionou uma reflexão viva e lúcida, além de ter dado sugestões atentas e generosas no processo de qualificação.

Para o Prof. Dr. Fernão Pessoa Ramos, pelas sugestões de leituras e pelo seu curso *A Imagem-Câmera* que me proporcionou um novo olhar para o cinema brasileiro.

Para a Flávia Amaral Rezende, que foi presença viva e pensante nas idas e vindas da Unicamp. Por meio dela, além de me aprofundar nos temas tratados em aula, pude compartilhar idéias e trabalhos disciplinares.

Para o Anderson Luis de Souza, amigo querido, que, sem saber, mostrou-me o cinema em sua vertente prática.

Para todos os colegas do curso de pós-graduação em Multimeios, em especial os da disciplina de Atividades Orientadas, pelas sugestões, debates e a rica vivência que tivemos. Obrigado ao Airton, Lúcio, Sara, Leandra, Amábile, Marli, Elziane, Vadico, Carlos e Cristiano.

Para o Alexandre Camargo, querido amigo historiador do Rio de Janeiro, que me trouxe livros, textos, muitas idéias e, principalmente, sua amizade.

Last but not least, para o Prof. Dr. Március César Soares Freire, pela orientação e pelos dois cursos que, em diferentes vertentes, mostrou-nos novos olhares para o cinema.

Resumo

A presente dissertação é uma análise das mudanças nas representações do imaginário, a partir de três filmes que recriam o mito de Orfeu no cinema. São eles: o *Orphée*, de Jean Cocteau, o *Orfeu Negro*, de Marcel Camus e o *Orfeu*, de Carlos Diegues.

Os quatro capítulos dela constantes perfazem uma abordagem dos aspectos mais significativos sobre o tema do imaginário, o mito e a análise fílmica.

Além da postura crítica e do uso de diversas leituras de embasamento, o centro desta análise se situa na trajetória da criação poética, para a alegórica e a de intenção de realidade.

Índice

Introdução	10
Capítulo 1 – O tempo e a percepção do cinema	22
1.1 As representações do passado	25
1.2 Criação e interpretação a partir de um contexto mental	28
1.3 A Construção do imaginário: a montagem	36
1.4 O significante sonoro	46
Capítulo 2 – Sobre o mito e o cinema	54
2.1 Necessidade da abordagem em perspectivas múltiplas	58
2.2 O sentido plurívoco do mito	61
2.3 Mito e cultura	64
2.4 A persistência do mito	66
2.5 Cinema e mito	69
2.6 O Mito de Orfeu	76
Capítulo 3 – Os três Orfeus	81
3.1 A representação do mito	89
3.2 Sobre as representações recorrentes de Orfeu	92
3.3 Tipologia dos três Orfeus no cinema	94
3.4 A representação naif de Cocteau	95
3.4.1 Primeira descida ao inferno, através do espelho	96
3.4.2 Segunda descida ao Inferno	97
3.5 A representação popular-folclórica de Camus	98
3.5.1 Primeira ida ao inferno	101
3.5.2 Segunda ida ao inferno	101
3.6 O Orfeu com intenção realista de Diegues	102
3.6.1 Descida de Orfeu ao inferno	107
3.7 As instâncias comparativas	108
Tabela - As Instâncias Comparativas	109

Capítulo 4 – Do orfismo a intenção de realidade	113
4.1 A dimensão simbólica	117
4.2 Um modelo material: os diferentes níveis de diálogos	123
4.3 O procedimento de extração da personagem	125
4.4 O aspecto disjuntivo da representação do Carnaval	134
4.5 A idealização do modelo: as três Eurídicés	136
4.6 O mundo doméstico e a diminuição do encantamento	139
4.7 O Orfeu narrado e o Orfeu autônomo	142
Conclusão	150
Bibliografia	155

Introdução

Degli effetti nascono i affetti
Máxima italiana anônima¹

Início com uma confissão: sempre gostei demais de música, em especial de ópera, assim como tantos outros melômanos, após tantos outros.

Dediquei a ela, com alegria, longos anos de interesse e, principalmente, de vontade de assistir às montagens e de ouvir as gravações. Talvez, tenha sido a ópera a grande responsável por meu interesse pelo estudo das representações do imaginário.

Para quem desvenda espaços, situações dramáticas e conflitos de toda espécie, como são os libretos das óperas, a imaginação é uma presença constante. Para tanto, a imaginação é uma espécie de mundo em construção, segundo nossa vontade, que convive com a presença dominadora do texto impresso do libreto e a sutileza da música.

Esse gosto pela ópera, além do romance, particularmente a poesia, levou-me, com o passar dos anos, à busca pela imagem, que passou a ser uma presença além de dominante, avassaladora. A conjugação do mar interior, que é a ópera, com as imagens dos filmes, criou um universo próprio, alheio ao espaço passível de cartografia dos geógrafos, para se constituir numa obstinação, que, no fundo, explica o sentido de todo este trabalho.

¹ *Dos efeitos nascem os afetos.* Máxima italiana que foi amplamente utilizada, em música, no período setecentista. Mas, até hoje, é usada quando se busca, além da técnica e do engenho, a interpretação profunda e aguda. Dispensam-se os ornamentos, mas se valoriza a precisão e a boa forma.

Poderá se pensar que eu deveria ter recorrido a uma fonte mais simples que a ópera para explicar os laços entre esta e o imaginário; tanto mais, estendendo-o ao mundo do cinema, que é bastante vasto, complexo, embaraçoso, excepcional, que, quando investigado no entrelaçamento das representações imaginárias, escapa em medidas e definições. É inútil pretender escrever sobre o cinema por meio da história simples, no gênero < nasceu a ...>; tal como é inútil contar singelamente como as coisas se passaram com ele. O cinema é um outro mar, que se move entre o claro e o escuro, por incontáveis mecanismos e formas representacionais contidas em um filme.²

Será, portanto, difícil se definir exatamente o cinema enquanto suporte do estudo das representações do imaginário sem se valer de certas diligências e

² Para Edgar Morin, o filme é a junção de dois psiquismos: aquele que está incorporado na película e o do próprio espectador (*O Cinema e o homem imaginário* – 241). Assim, o ritual do filme seria o da complementação, o ponto de cinética do imaginário numa pulsação de 24 imagens por segundo. O princípio ativo do filme passa a reagir com a construção do espírito do espectador. Nesse jogo complexo de diferentes níveis de percepção e leitura, o cinema atua no lugar do espectador. A investigação do cinema passa a ser a investigação do espectador. O filme, enquanto criação e materialidade, resiste por si como um artefato de criação, que tem nexos e seqüências predeterminadas. Por outro lado, o espectador é que lhe dá significado, seja no processo sistêmico de projeção-identificação ou o de reconhecimento e deciframento ao longo do tempo. O cinema, nessa vertente, é um espírito-máquina, ou máquina de pensar mímica, semelhante à inteligência. A máquina que exhibe, pelos meneios da luz, o que pode ser visto, fazendo com que o espectador extraia, escolha, transforme e leia. Essa experiência de percepção elabora um real que só tem significado na situação fílmica. O espectador segrega o imaginário, que imagina por si, ao mesmo tempo em que, fora de si, opera e seleciona a mais intensa e precisa imaginação das escolhas visuais e sonoras do diretor. Como discerne Gilles Deleuze, no terceiro comentário a Bergson, (*A Imagem-tempo* – 90) o cinema situa-se entre a lembrança e o sonho. Essa justaposição do cinema entre a lembrança e o sonho é analisada por Christian Metz em outra vertente, que considera a situação cinematográfica como um percurso, com diversos aspectos cognitivos do espectador. Para ele, a situação de vigília e, por conseguinte, a situação cinematográfica, a excitação psíquica, desenha um percurso de caminho único orientado pela via progressiva, seqüencial, que, ao atingir o aparelho psíquico, notadamente na sua extremidade perceptiva, inscreve-se, na forma de traços mnésicos, num sistema psíquico menos periférico, que oscila entre o pré-consciente (como nas recordações) e o inconsciente com sua memória própria, quando se trata das impressões do mundo, que foram recalçadas após a recepção. O itinerário descrito é do exterior para o interior, enquanto que, nos sonhos, o itinerário é inverso: a via regressiva, como a ele se refere Freud, partindo do pré-consciente ao inconsciente, tendo como ponto de chegada a ilusão da percepção. A situação fílmica se dá em um quadro de inibição motriz, assemelhando-se a um sono acordado. O espectador está relativamente imóvel, mergulhado em uma relativa obscuridade, e, sobretudo, está consciente da situação espetacular do objeto-filme e da sua intuição-cinema, em uma escolha de forma historicamente constituída: as salas de cinema. Nisso, ele se pré-definiu como um espectador e não como um ator ou agente, ao longo do processo de projeção.

pacientes recortes, que, se não utilizados, inevitavelmente, nos induziriam a alguns erros.

Quando se trata do estudo do imaginário no cinema, nada se apresenta na forma nítida, como a que é mostrada pelos especialistas e críticos de cinema, cujos domínios em que se situam são claramente reconhecidos, definidos e balizados; o fato é que, mesmo com mil vozes autorizadas que se erguem para avisar que o cinema não é isso nem aquilo, que ele não é um mundo fechado em si mesmo, e que nem sequer é finito, a reflexão sobre o imaginário do cinema é tarefa necessariamente multidisciplinar.

Seria possível a empreitada de estudar o cinema e suas representações imaginárias desde que eu me valesse de um critério claro e preciso, que estabelecesse um ponto central. Mais uma vez, a ópera foi boa indicação. Entre seus inúmeros perfis perpectivistas e corredores de temas, atraiu-me a personagem de Orfeu, que, além da ópera, foi aproveitado pelo cinema em três filmes: *Orphée*, de Jean Cocteau, de 1949, o *Orfeu Negro*, de Marcel Camus, de dez anos após, 1959 e o *Orfeu*, de Carlos Diegues, de 1999.

O estudo do imaginário no cinema apoiado nesses três filmes anunciava potencialidades temáticas imediatamente favoráveis.

A primeira, e talvez a mais evidente, era a de se refletir sobre o mito, que dispunha de um volume prodigioso de abordagens e estudos, com contribuições da antropologia, da psicologia, da filosofia e de diversos outros conhecimentos, os quais procurei destacar neste trabalho os que achei mais relevantes.

A atratividade sobre o mito, em particular o de Orfeu, colocou em destaque um outro ponto interessante, que é o da constatação das mudanças do imaginário

que este teve, ao longo do tempo. Além de ser um mito de grande refinamento e sutileza, o mito de Orfeu se insere no mundo antigo grego das práticas órficas, em que se sobressaem o poder do encantamento pela arte, o senso de fidelidade e o do equilíbrio entre o bem e o mal.³

A presença deste mito está marcada em diversas manifestações da arte: desde as cerâmicas, a poesia, o teatro e a ópera. A ópera, como se sabe, foi uma das manifestações mais celebradas a partir do século 16, tendo seu apogeu no romantismo do século 19 e, até hoje, tem papel relevante entre as demais artes. Pois bem, olhando-se mais detidamente as inúmeras óperas dedicadas a Orfeu e Eurídice, já iremos perceber as diferentes leituras e representações que o mito teve ao longo dos tempos.⁴

³ Culto místico grego, associado a Orfeu, o orfismo explicava a incidência do bem e do mal na natureza humana, a alegria e os ciclos vitais, mediante o culto a Dionísio, filho de Zeus e Semele, deus do vinho (Baco, na mitologia romana). Em sua doutrina, exaltava a dupla natureza do homem: o corpo transitório e a eternidade do espírito. O mito de Orfeu e o orfismo exerceram grande influência no pensamento clássico, desde os pitagóricos, Empédocles e Platão. Os cantos órficos serviam de explicação científica do universo. A narração cósmica proposta pelo orfismo não se distancia da fusão entre o logos e o mito, que caracteriza a ciência do século 20.

⁴ Além do teatro e da poesia, o mito de Orfeu foi apropriado pela ópera, desde seus primórdios, quando esta ainda era uma favola (conjunto de cenas líricas, que originariam a ópera). A primeira, que se tem notícia, foi em Florença, chama-se: *Euridice*. Foi escrita por Jacopo Peri (1561-1621), que a classificou de favola dramática, em um prólogo e seis cenas. Teve estréia em 1600, por ocasião do casamento de Maria de Medici com Henrique IV. Nesta favola, a narrativa do mito sofre uma mudança, introduzindo uma “solução alegre” no final, para se coadunar com a ocasião festiva. Uma outra, também chamada *Euridice*, estreou no salão de Antonio de Médici, no Palazzo Pitti, Florença, em 5 de dezembro de 1602. Foi composta por Giulio Caccini (1550-1618). Posteriormente, em 1601, a favola foi publicada com o título: *L'Euridice in musica in stile rappresentativo*. Cláudio Monteverdi (1567-1643), considerado por muitos como o precursor do gênero operístico, apresentou seu *Orfeo* em 24 de fevereiro de 1607, em Mântua, no Palazzo Ducale, no aposento da Madama di Ferrara, Margherita Gonzaga, viúva de Afonso II. Monteverdi introduziu, nesta favola, algumas inovações importantes: o libretista, Alessandro Striggio (1573-h. 1630), filho de um grande madrigalista, tomando contato com os estudos de reconstrução do mito, um século antes, por Poliziano, concentrou toda a cena em Orfeu, e não mais em Eurídice. Criou intensas situações dramáticas mediadas pelo estilo recitativo, que seria usado pela ópera, enquanto recurso composicional, até o século 20. Mais uma vez o mito sofreu uma releitura, agora com a presença temperamental, em cena, de deuses e divindades. Outra ópera, *Orfeo*, surgiria em 1647, com o compositor Luigi Rossi (1598 –1653). Teve estréia em Paris, no Palais Royal, em 2 de março de 1647. Entretanto, a mais famosa versão de Orfeu, do século 18, seria escrita por Christoph Willibald Gluck (1714-1787), que a estreou em Viena, no Hofburgtheater, em 5 de outubro de 1762. Posteriormente, teve uma nova edição modificada e vertida para o francês, em 1774. Essa nova leitura do mito, em *Orfeo ed Euridice*,

A percepção mais acentuada, entre essas mudanças, foi a de se centrar a cena em Orfeu em detrimento à Eurídice, e a definição dos caminhos que Orfeu terá, após a morte de sua amada. Nisso, houve várias leituras e soluções, desde as mais felizes – o casal se reencontrando depois da telúrica experiência da morte – até os desdobramentos cômicos da ópera do século 19, que recria Orfeu na ótica burguesa de um fanfarrão.

Uma outra possibilidade que se afigurou foi de se refletir sobre o imaginário e a criação em si, aplicada ao cinema. Assim, ao constatar que o mito teve inúmeras leituras diferentes em outras artes, no cinema a situação se repetiu. Temos três formas representacionais diversificadas do mito: a que o recria como um poeta no pós-guerra e duas outras como um compositor negro no morro carioca, em meio à festa do Carnaval, na década de 1950 e, mais próxima, em 1999.

Para proceder à análise dessas mudanças representacionais, o contato com as idéias de Henri Bergson, Erwin Panofsky, Pierre Francastel, E. M. Gombrich, avançando ainda sobre os estudos sobre a análise do visual, a partir do viés antropológico, - principalmente no conceito de exploração – em estudos que

revolucionou a escrita operística, introduzindo uma nova concepção de orquestração e canto – também chamada de reforma do melodrama, eliminando o abuso do virtuosismo dos cantores em melodias que pouco traduziam a essência do texto literário, abolindo as diferenças entre o recitativo e ária -, ela influenciará, entre outros, Haydn, Mozart e, no Romantismo, Wagner. Posteriormente, Jacques Offenbach (1819-1880), estreará sua Ópera Mágica em quatro atos e doze quadros, *Orfeu no Inferno*, (*Orphée aux Enfers*) em Paris, Bouffes Parisiens, em 21 de outubro de 1858. Ele fez uma leitura do mito adaptado para o tom cômico. Orfeu é um professor de violino. Eurídice não é um esmero em fidelidade conjugal. Ela é cortejada pelos deuses - Plutão, que oculta sua verdadeira identidade como Aristeo, fabricante de mel. Júpiter se transforma numa mosca. John Stix, filho de um antigo rei da Beócia, agora é criado de Plutão. Ao morrer, Orfeu detesta Eurídice. Vai a procura dela, porque se encanta com a possibilidade de visitar o Inferno, com bailarinas de Can-Can - orgias e bacanais. Ele se entedia com o Paraíso, com danças de minueto e Júpiter cantando A Marselhesa. A ópera causou escândalo na sociedade do Segundo Império, por blasfemar contra a antiguidade e os valores nacionais. Comentários extraídos do *Tout l'Opera*, Kobbé e do *La Opera*, *Enciclopedia del Arte lírico*.

cobriam as posições de Claudine de France e os ensaios críticos de Tzvetan Todorov, incluindo as pesquisas mais recentes, como o da multimodalidade do visual de Gunther Kress e Théo Van Leeuwen, no *Reading Images*, foram ferramentas valiosas quando adicionadas à bibliografia sobre cinema.

Por decorrência e dispondo de um volume apreciável de livros, artigos, memórias, análises fílmicas e publicações na Web, foi possível se construir um inventário de temas e constatações.

Uma das constatações preliminares era a de que os três filmes, que são objeto deste estudo, cobrem o período de 50 anos de cinema, de 1949 até 1999; ou seja, a preocupação com o tempo e seus efeitos nas mudanças representacionais necessitaria de uma atenção especial, principalmente por se concentrar num período que engendra reflexões sobre a contemporaneidade em que a história será constantemente solicitada.

Por outro lado, em se tratando do imaginário e de suas relações com o tempo, há de se atentar para o fato de que essa relação não necessariamente é linear. No cinema, parece ser constatável que o imaginário está sujeito a uma relação direta com o tempo – o tempo cronológico – que lhe dá orientações de nexos e matizes diversos de criação e interpretação. Por outro lado, entretanto, o imaginário que move a criação cinematográfica pode estar livre do tempo, especialmente quando o sujeito criador assume ser ele próprio, em dimensão pessoal, aquela que não o reduz a uma mera pluralidade da massa anônima.

Assim, em outra etapa, um questionamento se impôs: eu iria estudar o imaginário do “criador” de imagens – os cineastas - como um sujeito individual ou iria direcionar minha reflexão sobre o imaginário na chave de um imaginário social,

histórico, arquetípico enfim, que seria o norteador do imaginário individual, se assim podemos distinguir? Mais ainda: até que ponto eu estaria retirando da obra de arte a magia da sua criação individual ou estaria mitificando o ato de “criar” em instâncias concentradamente individuais, no domínio do caos, da desordem e barbarismo a que se refere Göran Sonesson entre o mundo da cultura e o da natureza.⁵

A abordagem que me pareceu mais adequada foi aquela que se concentrou na singularidade do fazer cinema (ou a arte), por parte do artista criador, como um sujeito social, portando circunscrito a uma época, seus valores estéticos, aos recursos técnicos de que pôde dispor, enfim a um contexto sócio-histórico de produção. A sustentação para essa decisão veio-me por Bakhtin, que, no *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, é explícito: *qualquer que seja o aspecto da expressão-enunciação considerado, ele será determinado pelas condições reais de enunciação em questão, isto é, antes de tudo pela situação social mais imediata.*⁶

Dispondo desses discernimentos, e após uma leitura detida dos três filmes, para preservar a profundidade, bem como sua pertinência, o próximo passo foi o de estabelecer critérios metodológicos para a análise, qual seja, o de circunscrever as representações comuns que sofreram diferentes leituras por parte dos cineastas. Para isso, usei como critério uma ponderação que não engessava os três filmes numa monótona cronologia de criação – o que daria a Jean Cocteau

⁵ Sonesson, Göran: *The Culture of Modernism – Arts of transgressions/transgressions of art* . Págs 4 e 8.

⁶ *O mundo interior e a reflexão de cada indivíduo têm um auditório social próprio bem estabelecido, em cuja atmosfera se constroem suas deduções interiores, suas motivações, apreciações etc. Quanto mais aculturado for o indivíduo, mais o auditório em questão se aproximará do auditório médio da criação ideológica, mas, em todo caso, o interlocutor ideal não pode ultrapassar as fronteiras de uma classe e de uma época bem definidas.* Bakhtin: *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, pág 112 e 113.

a primazia e o status de obra criadora original e os dois filmes dele subseqüentes o de simulacros, tipos médios desviantes ou cópias.

A descrição dos três filmes não visou a um *aprouch* em termos de méritos, ou mesmo de originalidade-banalidade, mas à constatação de uma formulação inicial de que o tema de Orfeu se repetiu anos mais tarde em dois outros filmes – com mais ou menos coisas em comum, não exatamente - que, sem estabelecer uma hierarquia de valor, procurou investigar a regularidade dos enunciados, seja no seu aspecto de enunciado desviante (normal, profético, genial ou patológico) ou o normativo (aquele que aproxima o mito a uma nova existência, dentro dos limites de uma probabilidade, de uma tentativa de representação do real).

Assim posto, três aspectos me pareceram comuns aos filmes. É sobre eles que centralizarei minha análise, nesta dissertação. São eles: a morte, o espelho e a caracterização antropomórfica de Orfeu. Adicionalmente, para maior contextualização, analisarei a questão das mudanças do nível dos diálogos, as representações de Eurídice e o aspecto disjuntivo do Carnaval.

A justificativa para a escolha desses aspectos parte da constatação de que são recorrentes na criação dos cineastas e pertinentes ao enredo clássico do mito. Vistos também sob o ponto de vista de um recurso aglutinador e facilitador da análise, estes três aspectos possibilitarão centrar a análise em um argumento comum, ao mesmo tempo, expandindo para outros diferenciais em cada um dos filmes analisados.

Na busca de uma sustentação para esta análise, a contribuição dos principais teóricos de cinema não foi tão significativa, uma vez que estes analisam os filmes, os estilos e tipos de filmes como um produto pronto, exibido na tela.

Poucos estudaram o processo do imaginário e a escolha das formas de representação dos cineastas, o que quer dizer, em termos mais simples, que estes olham o filme externamente, enquanto que minha preocupação é com o olhar dentro do filme, numa operação de entrada forçada nos sets de filmagem, tendo como única vantagem, se assim podemos dizer, a de dispor do olhar *post hoc* do distanciamento do tempo e o privilégio de entender seus desdobramentos por estarem marcados pela História.

Para suprir essa insuficiência, vali-me da necessidade de proceder a uma análise pessoal, cuja sustentação será a História, o contexto em que se deram essas produções, envolvendo certas predisposições imaginárias que, uma vez submetidas ao tempo, revelam a passagem da criação poética para a de intenção de realidade.

Uma vez convocado para uma contribuição pessoal nesta análise, as recomendações de Jacques Aumont e Michel Marie, a propósito do discernimento entre análise, crítica e interpretação⁷, foram oportunas. Dentro do possível, concentrei-me na análise, aprofundando-me nas três segmentações temáticas propostas, evitando os dois preceitos mais acentuados da crítica, que redundam na concepção de avaliar e promover determinado conteúdo ou filme. Igualmente, evitarei a interpretação, seja a delirante, a que vê nos filmes conteúdos passíveis de sobre-interpretações, ou interpretações arbitrárias. Como em toda análise de fôlego, forçosamente serei singular, porém não infinitamente singular, uma vez que comprometeria suas garantias e validação.

⁷ Aumont, J. e Marie, Michel: *Análisis del film*, pág. 18 e 21.

Mencionarei que escolher uma forma de análise e descartar outra tem a ver, em primeira instância ou num nível mais profundo, com questões amplas de processo. O que norteou este processo foi a acessibilidade a determinados autores e estudos, sem deixar de mencionar a questão da contextualização desses estudos em termos de epistemologia, visão de mundo, ou ideologia, e a História. Pode-se constatar a existência de diversos tipos e modalidades de análises. O critério para as escolhas – no meu caso – recaiu na amplitude do enfoque, melhor dizendo: nos autores que tratam do cinema e seus temas afins de forma ampla, multidisciplinar; em especial, aqueles que utilizam o método marxista em suas pesquisas, em detrimento daqueles que acentuam os aspectos estéticos aos político-ideológicos.

Feitas as ponderações acima, acho importante mencionar a relevância do tema proposto e sua finalidade, enquanto dissertação de mestrado.

O estudo do imaginário e de suas representações é amplo e mereceu diversas abordagens. Talvez a mais presente e pontual seja a da Psicologia, particularmente quando estuda as representações do inconsciente (os estudos de Jung, Lacan e os diretamente dirigidos ao cinema: o de Hugo Münsterberg, em 1916, nos primórdios do cinema, e o de Christian Metz, na década de 1970, se destacam)⁸. Há, também, estudos recentes do imaginário em abordagem inovadora da Filosofia, em que a chave central da análise do imaginário se fixa na imagem⁹, bem como os estudos, em arte, de E. M. Gombrich e Irwin Panofsky, anteriormente citados.

⁸ Jung, Karl: *O homem e seus símbolos* e Lacan, Jacques: *Estudos*. Münsterberg, Hugo: *The Film - A Psychological Study*. Metz, Christian: *O significante imaginário*

⁹ Durant, Gilbert: *L'Imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*.

Como esta dissertação aborda um tema que é muito caro e recorrente no cinema, sua relevância se centrará em uma abordagem multidisciplinar, em que, modestamente, ter-se-á a ousadia de se propor um olhar inovador para a questão das representações do imaginário no cinema, aplicada aos três filmes propostos.

Uma segunda expectativa é a de colaborar com o fortalecimento da prática da análise fílmica, justapondo conteúdos de peso, com a esperança do revigoramento dessa prática, hoje imersa em posições e interpretações objetivadas, em que se detectam a predominância dos argumentos impressionistas e estetizantes, prática recorrente em tempos neoconservadores do pós-moderno. Este devir é a força propulsora para se assumir uma postura crítica, que se valerá e se apoiará na história das idéias, tendo por base a análise fílmica e o contexto sócio-histórico.

Para discorrer sobre essa análise e refletir sobre a questão das representações do imaginário, dividi este trabalho em quatro capítulos centrais e a conclusão.

O primeiro capítulo trata da questão do tempo. Por meio da reflexão sobre o tempo e as temporalidades – afeitas tanto à reflexão comum, mas particularmente no tempo do acontecer intratemporal da História – introduzirei a questão do seu desdobramento no tempo do cinema, analisando dois de seus aspectos constitutivos, que me parecem os mais significativos: o da montagem e seus desdobramentos no processo da criação.

O segundo capítulo será dedicado ao mito grego de Orfeu. Nele, a perspectiva de enfoque é a de explicitar a versão corrente da narrativa do mito,

quando possível mostrando seus desdobramentos. Também, justapor a questão do significado plurívoco do mito, o que lhe confere inúmeras leituras e “criações”, ao longo do tempo. No aspecto da plurivocidade do mito, por consequência, analisarei o seu aproveitamento no cinema, substituindo a figura do poeta clássico pelo criador de roteiros dos filmes, na contemporaneidade. Num contexto mais amplo, o tema se estenderá para a problematização das representações do mito nos três filmes selecionados.

Na seqüência, no terceiro capítulo, a caracterização dos três Orfeus. Trata-se de um capítulo central e totalmente dedicado ao cinema. Partindo do contexto cinematográfico, analisarei alguns pressupostos fundamentais discutidos nos capítulos 1 e 2 e introduzirei a análise das tipologias das três representações do mito de Orfeu. Em procedimento mais pontual e destacando as evidências, farei uma descrição de cada um dos filmes, tentando estabelecer mais difinidamente as diferenças do imaginário das representações, por meio de um quadro explicativo, seguido de uma análise com intenção macro dessas evidências.

No quarto capítulo, por meio da análise filmica, e centrando-me nos três aspectos mencionados anteriormente, discorrei sobre as mudanças do imaginário nas três concepções fílmicas, quando possível destacando os ingredientes a eles diretamente relacionados, a saber: as diferentes intenções de representação e os diferentes significados que a imagem vai assumindo na relação contexto-criação.

Este trabalho, cujo plano introdutório expus acima, é a expressão de minha pesquisa. Com ele, além de postular o grau de mestre, espero contribuir, em dimensão analítica, para o aprimoramento dos estudos sobre o cinema.

Capítulo 1 – O tempo e a percepção do cinema

Quem deseja passar bem por portas abertas, deve prestar atenção ao fato de elas terem molduras firmes: esse princípio, segundo qual o velho professor sempre vivera, é simplesmente uma exigência do senso de realidade. Mas, se existe senso de realidade, e ninguém duvida que ele tenha justificada existência, terá de haver também algo que se pode chamar senso de possibilidade.

Robert Musil, O Homem sem qualidades

Quando se estuda o cinema, tomando por base filmes de diferentes períodos, a análise forçosamente será entendida como a análise do “agora”, do “neste momento” de quem o analisa, embora se refira a um passado próximo. Neste caso, três filmes, iniciando o percurso no pós-guerra, em 1948, data das filmagens de *Orphée*, de Jean Cocteau; 1958, a do *Orfeu Negro*, de Marcel Camus; e, mais recentemente, o *Orfeu*, 1999, de Carlos Diegues. O mesmo se dá em relação a sua produção, uma vez que o estudo de um filme deverá sempre considera-lo como um produto da época em que foi feito.¹⁰

Tendo-se em mente essas duas ponderações, a grande tarefa da análise será a de olhar um filme como uma criação em um dado tempo, extraindo seus múltiplos aspectos representacionais, para submetê-los a um olhar distanciado de seu tempo de feitura, considerando-o como um espaço em que se pode entrar. Ao se entrar, o tempo passa a ser o mediado pela percepção da época tratada e pelo presente de quem o analisa.

¹⁰ Michel, Marie: *Texte et contexte historique em analyse de films* in: Cinéma et Histoire. Autour de Marc Ferro, Cinemaction, n° 65

Nessa mediação, entretanto, façamos uma distinção importante, talvez um tanto óbvia: a de que existe um tempo da História - que distingue um passado e um presente - e um tempo do cinema, que é peculiar, na medida em que um filme irá sempre reproduzir uma dada situação já registrada, que se atualiza, ao ser exibido. Então, o tempo do filme é uma intratemporalidade semelhante à da História, que visa à ordenação perspectiva, embora o termo perspectiva assuma conotação específica em um e outro.

A História se vê como uma *parole noble* sobre o passado, como se refere o historiador Michel Certeau; enquanto que o cinema é um documento em se pode fazer uma contra-análise da sociedade, com um olhar insubstituível sobre o mundo, no dizer de outro historiador, Marc Ferro; ou ainda o poder da imagem do cinema como a que tem a capacidade de promover uma certa mumificação de gentes e situações, na ótica crítica de André Bazin.

Bachelard refere-se a essa relação entre passado e presente da imagem como “imagens mútuas”, em que a indiscernibilidade entre o real e o imaginário, ou entre o presente e o passado, são constituintes do caráter objetivo da imagem, que é duplo por natureza.¹¹ Nessa ambivalência, distingue-se o tempo do filme e o tempo da sua significação, enquanto material a ser interrogado. Todavia, a constatação do fator tempo vem à tona como uma presença em que se conta com ela, assim como se conta com o melhor entendimento dessa presença. O tempo passa a ser um instrumento de medição afeito à determinação temporal, cujas possibilidades se situam no “existiu um tempo”, “houve um tempo em que”, um tempo que pode ser detectado e examinado fragmentadamente, uma vez que,

tanto o filme quanto seu tempo de feitura, são partes de um tempo que passou. Então, a distinção passado/presente que aqui me ocupa é a de se criar uma situação privilegiada, que me faculta fazer do passado uma atualização – em vista do meu objeto de estudo ser um presente, embora se trate de elementos do passado -, que adquirirão pertinência na medida em que sejam evocados pela memória coletiva da História, ou mesmo por aspectos e significados pontualmente pertinentes ao filme. Assim, a qualidade dessa percepção, em função da divisão do tempo em um antes e um depois, seja em nível individual ou coletivo, será mediada pela minha percepção e os recursos que acionarei para aproximar-me o mais objetivamente desse material disperso no tempo da História e na virtualidade do tempo do cinema.

Por que estou me atendo a essas ponderações? Primeiro, por uma espécie de reserva metodológica para me adentrar em passado próximo, preservando a contingência da minha análise só poder se dar no “agora”. Também, por fustigar uma maneira de assim proceder sem incorrer em uma análise falaciosamente abrangente, mas que, ao invés de recuperar elementos do passado, atribui sentidos a este passado - do hoje para o ontem - que pouco significarão a esses filmes. Também, a intenção de captar um tempo, que não é mais difuso por ser passado, e que gerou uma memória que pode ser resgatada pela História e pelo próprio filme.

¹¹ cit in Deleuze, Gilles: *A Imagem-tempo*, pág. 89.

1.1 As representações do passado

A sociologia do cotidiano¹² distingue o que ela classifica como sendo um tempo social, ou tempos sociais, uma vez que se trata de diferentes grupos sociais e culturas. Este tempo social é distinto do tempo biológico, fisiológico ou físico. Ele se aproxima de outro conceito: o de espaço social. Este também difere do espaço geométrico e das quatro dimensões. O tempo social é imprevisível, incerto e inclui um passado atual e um futuro a curto ou longo alcance.¹³

Não é de todo complexa a idéia de um passado atual. Quando refletimos, por exemplo, sobre gosto musical, observamos que, principalmente sob a influência do romantismo, devota-se grande atualidade ao passado. É o caso da música clássica (classificação das mais infelizes) em que a predileção dos ouvintes é, via de regra, anterior a do século 19. Há um sistemático desconhecimento das produções contemporâneas. Trata-se de um passado constantemente reiterado e reverenciado. O mesmo se pode atribuir à pintura, a literatura, as ideologias e aos sistemas políticos¹⁴. Não é por acaso que as antigas vanguardas, ou os movimentos que fogem do normativo, encontrem uma sistemática oposição. Há,

¹² In Lefebvre, Henri. *Critique de la vie quotidienne*. Em especial no capítulo III, *Les catégories spécifiques*

¹³ Não consiste na regressão do presente ao passado, mas pelo contrário, no progresso do passado no presente. É no passado que nós nos situamos imediatamente. Partimos de um estado virtual que conduzimos pouco a pouco, através de uma série de planos de consciência diferente até o término no qual este se materializa em uma percepção atual, isto é, até o ponto em que se torna um estado presente e agente, isto é, enfim, até aquele plano extremo de nossa consciência sobre o qual se desenha o nosso corpo. **Bergson, Henri: *Matière et Mémoire***, pág. 245

¹⁴ A idéia de que as estruturas não são invariáveis e permanentes mas, constituem o resultado de uma gênese; também não podemos compreender o caráter significativo de uma estrutura senão a partir de um conjunto de situações atuais no interior do qual ela nasceu das tentativas do sujeito já estruturado ele mesmo pelo seu devenir anterior, de modificar estruturas antigas para responder aos problemas postos por estas situações: tentativas de resposta que, no futuro, à medida que as influências externas ou o comportamento do sujeito e sua ação sobre o mundo ambiente transformarão as situações e colocarão problemas novos, modificando progressivamente a estruturação atual do sujeito. **Lucien Goldmann: *Crítica ao dogmatismo na cultura moderna***, pág. 77 e 78.

por assim dizer, um gosto que se manifesta como uma forma de legitimidade artística que predomina sobre os demais, sobretudo em sistemas que visam a pretensão cultural, impondo bens de cultura tradicionais como legítimos em relação à produção dos novos.¹⁵

De certa forma, podemos falar em uma regularidade que “ativa” passados, como uma disposição imaginária recorrente, fazendo com que determinados enunciados, sejam por imagens ou por outras formas de representação, dificultem a percepção do que é novo e o que não é; ou, pelo inverso, apresente como novo o que é passado. Também, numa outra configuração, a que é presente, mas que carrega em si um futuro. Para essa situação, temos inúmeros exemplos: desde os cálculos exponenciais da álgebra, a geometria analítica e a arte de certos pintores que se desloca da sua temporalidade convencional, como é o caso de Jeronimus Bosch, por exemplo, entre outros.

Os encadeamentos desse processo são próprios – tudo se forma e se dissipa para se formar novamente – remetendo-nos a um ciclo em que um dado conteúdo, seja ele de que natureza for, concorra a diversas representações em que a imaginação é a fonte ativa e mediadora. A imaginação como fonte “ativa” se configura como um saber, um tipo de conhecimento, que recria e dá regularidade ao processo.

Mas um aspecto se destaca em relação ao tempo social: ele pode ser passível da relatividade dos tempos cíclicos e dos tempos lineares. Os tempos

¹⁵ Bourdieu, Pierre. *Les sens commun, la distinction – critique sociale du jugement* pág. 335. Nesse aspecto, as vanguardas funcionariam como movimentos de classe – notadamente de uma elite, seja ela intelectual ou política -, que tem uma ação mais efetiva junto ao grupo social.

cíclicos são aqueles que estão ligados à natureza; os lineares, ao conhecimento, a razão e a técnica. Os tempos lineares não são correlativos aos ritmos e processos vitais, mas estão ligados aos processos econômicos e tecnológicos. É nesse tempo que irei inserir o cinema. Mais ainda, entendendo o filme como uma produção afeita ao mundo da arte, como pondera Rudolf Arheim, uma arte realista mais pelo efeito que produz do que pela naturalidade dos meios¹⁶, associando-o ainda ao curioso comentário de Zola sobre a obra de arte, considerando-na como um canto da Natureza, visto através de um temperamento.

Peguemos a proposição do cinema como arte, fruto de um temperamento ou da personalidade do artista – no caso os cineastas – e façamos dela, por ora, um bom uso.

O temperamento dos artistas, suas preferências seletivas, pode estar diretamente ligado, ou mesmo serem as razões da transformação por que passa um determinado tema ou personagem nas mãos de um diretor de cinema. E. M Gombrich¹⁷, quando analisa o processo da criação em arte, entende que a arte responde esteticamente a um problema estético, não psicológico. O que lhe interessa é saber o que de fato acontece quando alguém realiza uma imagem. Para isso, apõe um outro referencial: o estilo, significando este as transformações porque passam os artistas. Como estamos falando do ente tempo, o estilo pode ser considerado como um “estilo de uma época” ou o “estilo do artista”. Mas, quando se reflete sobre a questão do estilo em cinema, a classificação fica, senão complicada, pelo menos truncada ou desconfortável. Olhando de perto o cinema,

¹⁶ Arnheim, Rudolf: *Film as art*, pág.25

¹⁷ Gombrich, E.M: *Arte e Ilusão* in capítulo II – Verdade e Estereótipo, pág. 55

aprendemos a dar um certo desconto ao estilo e suas normas. Prefiro pensar em um “contexto mental” dos diretores, que os levam a ousadias representativas, a concepções arrojadas ou normativas. Isso nos re-introduz no tema do tempo, com a possibilidade de examinarmos um “contexto mental” de um tempo, que, configurando-se em uma certa tendência ou em um modo de se olhar o fazer artístico, poderá ser analisado também sob a ótica de um estilo de criação.

Com isso, estaremos em situação mais confortável, assim como fizemos anteriormente ao discernirmos o tempo social e o espaço social, livre do espaço geométrico e das quatro dimensões. A criação, livre dessas malhas, é uma ação, uma atitude; não necessariamente ligada ao tempo, mas referencializada por ele. O pensamento é ligado ao tempo; a criatividade, não.¹⁸ Embora naveguemos no imprevisível e no oculto, encontrar-se-ão boas ferramentas.

1.2 Criação e interpretação a partir de um contexto mental

O cinema instituiu um tempo próprio, um espaço específico no imaginário contemporâneo. Roland Barthes considera a imagem um fenômeno antropológico. Há uma explosão do imaginário. A imagem, em produção obsessiva, está bastante consorciada com o “distrain”, com o documentar (memória) e promover conceitos, produtos, formando bancos de imagens construídas por produtores anônimos, ocultos, ou de alta visibilidade, norteando escolhas tipológicas (a uniformização da moda, por exemplo), funcionando como ideologias mediáticas, ora revestidas em informação, ora em propaganda sedutora em constante manipulação icônica. A

comunicação, a palavra e a imagem operam uma consciência significante (verdadeira ou falsa) que deixa vestígios, uma vez que pretende e gera significação através da consciência.

Como identificar nesse amplo universo de imagens o *inventio*, o “contexto mental” dos fazedores de filmes? Isso, principalmente pensando nas produções mais recentes. Sim, porque o fazer cinema está cada vez mais complexo, em função desse “contexto mental” passar a ser mediatizado por símbolos, objetivos, percepções, estilizações da realidade, por estereótipos mentais e clichês que o próprio cinema criou enquanto linguagem em processo. O edifício do imaginário é uma Torre de Babel, semelhante a que Bruegel quis representar no período da renascença? Nem tanto. As construções do imaginário serão sempre mediadas pela noção ou intenção de compreensão, de entendimento, ou seja: todo criador quer que sua obra seja entendida.¹⁹ Não pode haver um interlocutor abstrato; não teríamos linguagem em comum com tal interlocutor, nem no sentido próprio ou figurado.²⁰

A orientação da criação em função do interlocutor, no caso os espectadores, tem uma importância muito grande. No processo de criação de representações, podemos detectar duas faces. Ela é manifesta pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém. Fazendo uso do conceito de Bahktin em relação à palavra, podemos afirmar que a criação cinematográfica opera de um em relação ao outro. Isso, dentro de um espaço social definido e estabelecido, que

¹⁸ Varela, Francisco. *The Specious present: a neurophenomenology of time consciousness*

¹⁹ *Se todo conhecimento é produzido, exibido, comunicado, transformado e aplicado no pensamento (Bohm 1992), e este está sempre num movimento de vir-a-ser, então, ambos possuem a natureza de processo e não são estáticos.* In *O Paradigma educacional emergente*, Maria Cândida Moraes, pág 92.

determina a criação, bem como a época a que se pertence. Esta primeira face, a do criador de representações dentro de um espaço social definido e de um tempo a que se pertence, é o que me interessará mais diretamente, neste estudo do imaginário e de suas representações. Estou abandonando a postura antiquária²¹, para assumir a de um analista das representações dentro de um “contexto mental”, decorrente de uma época.

Nesse propósito, é também relevante a inclusão, nessa postura, o procedimento metodológico de Marc Ferro, que fica a meio caminho entre o cinema visto como fonte e como objeto. Ferro, como historiador, espera entender a relação entre a realidade figurada no cinema e a própria obra em si. Nele, é visível a preocupação com o uso da fonte cinematográfica para revelar, decodificando os filtros ideológicos, um “conteúdo latente”, uma realidade social externa de que o filme seria imagem. Trocando em miúdos, o filme seria um testemunho. A dimensão deste testemunho é a de integrar o filme ao mundo social, ao contexto em que surge – o que implica a pertinência do confronto da obra cinematográfica com elementos não-cinematográficos: o autor, a produção, o público, o regime político e suas formas de censura.²²

*Partir da imagem, das imagens. Não procurar, nelas, ilustrações confirmações, ou desmentidos de um outro saber, ou da tradição escrita. Considerar as imagens tais quais são, mesmo se for preciso apelar para outros saberes para melhor aborda-las.*²³

²⁰ Bakhtin, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*, pág. 113.

²¹ *Com muita frequência, o termo “antiquário” tem sido associado a uma espécie de fracasso em atingir o nível da historiografia verdadeira, “científica”; e o antiquário personificado tem sido retratado como um entusiasta patético, passível de ser desencaminhado por conjecturas absurdas e fantasiosas. Este quadro, evidentemente, não é de todo falso, e teria sido plenamente reconhecível para (por exemplo) os leitores de sir Walter Scott.* **Bann, Stephen. *As invenções da História, ensaios sobre a representação do passado.***

²² Cardoso, Ciro Flamarion: *Narrativa, cinema e história*, pág 214

²³ Ferro in *Cinéma et Histoire* pág. 40

Por outro lado, é difícil ver um filme como um filme. Até que ponto, ao assistirmos a um filme, não o degradamos com nossas interpretações, principalmente as culturalizadas? Freud²⁴ enunciou – e isso já faz muitas décadas – que o homem se orienta pela sua história pessoal, que agirá diretamente em sua visão de mundo. Um filme, seja de consumo ou de autor (classificação anódina), será marcado pelas representações, pelos símbolos veiculados na imagem. Isso, atendo-se apenas nos aspectos iconográficos.

Assim, identificamos, em certos filmes, indícios e conformidades mais próximos da nossa percepção e, em outros, a ação de fatores, tais como: filtros, ocorrências várias, envolvendo a não identificação com a imagem projetada pela via do tipo de tratamento que é dado ao argumento, a representação dos atores, os figurinos, a concepção do espaço, a iluminação, além dos recursos técnicos. Em outro nível de observação, há a linguagem do diretor, o estilo, as estilizações e a seleção das seqüências das cenas. O filme, como um tipo de documento, permite um recenseamento e uma classificação daquilo que costumamos chamar “imaginário”, a partir de um conjunto de imagens sujeitas ao tempo, cujos procedimentos da sua produção e seu resultado final, enquanto obra autônoma ou vinculada a um determinado estilo ou gênero, sofrerá diferentes contingências de aceitação ou rejeição.

Com essa possibilidade, inúmeros estudos envolvendo a produção fílmica, em sintaxe e morfologia, os procedimentos metodológicos de análise, estudos

²⁴ O edifício teórico da psicanálise está orientado para a compreensão do sujeito diante de suas defesas e estratégias na interação com o outro ou com o “mundo externo”, por meio do que o indivíduo consegue identificar como sendo seu ser, que se move na busca incessante da realização de seus desejos.

sobre as formas de representação (a imagem perceptiva, imagem lembrança, a fac-símile de quadros históricos) ou icônica (as figurações pintadas, desenhadas, esculpidas, fotografadas) surgem para “decifrar” esse meio que, cada vez mais, agrega mais disciplinas.²⁵

Mas, ainda não respondi a questão de se ver um filme como um filme. Preciso achar uma solução para isso. A que me pareceu a mais apropriada, após ler diversas análises fílmicas foi a de olhar atentamente os procedimentos da Etnologia, principalmente nos limites do observador e o observado, admitindo que não importa nesta dissertação se saber o que são em si esses filmes, mas se saber no que eles se diferem um do outro, uma vez que não existem verdades, mas apenas interpretações: tudo depende do ponto de vista. Esse ponto de vista deve partir do olhar distanciado, nunca comprometido, quando muito, identificado.²⁶

Um outro aspecto, ainda pertinente ao tempo do cinema, é o que podemos entender como o da temporalidade heideggeriana de se “estar em situação” de se assistir a um filme, que é diferente da de se “estar em situação” ao se pesquisar sobre um ou mais filmes. A eleição de um certo objetivo estabelece uma nova

²⁵ Há, por exemplo, o fascinante estudo iconográfico de Mikhail Rostovtzeff a respeito dos mosaicos antigos do Império Romano. Também, alguns estudos de sociologia da arte, ou dela decorrentes, como os de G. Plekhanov, G. Lukács, E. Fischer, Walter Benjamin, entre outros, envolvendo a relação arte e vida social. Mais recentemente, os de Erwin Panofsky de iconologia, que visa a atingir o sentido imane da obra de arte, com visível influência do estudo das formas simbólicas de Ernst Cassirer, que propõe que o espaço de representação da obra de arte seja uma totalidade das formas simbólicas de uma sociedade. Entre os semióticos, começando por F. Saussure e Charles Sanders Peirce, que influíram decisivamente no enfoque semiótico da imagem por meio da noção de signo icônico. Foram seguidos por Charles W. Morris na década de 1960 e, finalmente, Umberto Eco, que após críticas contundentes ao iconismo, suavizou aceitando que certos signos são culturalmente codificados, sem serem totalmente arbitrários.

²⁶ A propósito da metodologia etnológica de observação, os estudos críticos de Tzvetan Todorov, publicados nos dois volumes do *Nós e os Outros*, particularmente o capítulo dedicado à análise dos trabalhos de Lévi-Strauss, foram bastante inspiradores.

perspectiva de olhar, de investigação, sobre os conteúdos. Nesse aspecto, a interlocução é complexa no cinema, particularmente para quem o pesquisa. Trata-se de um diálogo-processo, em que a superabundância de elementos pode ser vista por diferentes modos. Nesse processo sistêmico de projeção-identificação, ou de reconhecimento e deciframento pela via progressiva do filme, estamos em um campo de observação em que se extrai, se lê e se transforma. Para Piaget, o pensamento é uma atividade que transforma as coisas do meio a fim de construí-las em objetos de pensamento. As resultantes dessa transformação são os pontos iniciais do confronto analítico, qual seja: interrogarmos o por quê da escolha das enunciações, das representações, do tratamento do tema, do eixo narratológico e os pontos de vista dos diretores.

Acrescentemos ainda uma outra constatação: a de que nunca existiu uma única possibilidade de leitura da imagem. O que se observa, seja por critérios lógicos ou perceptivos, é a sucessão de possibilidades de leitura de uma imagem. É inútil se definir qual é o olhar mais acertado para determinada imagem, assim como interrogar o artista sobre o por quê de determinada escolha de representação. Gadamer, em seu estudo de hermenêutica filosófica²⁷, conceitua, a

²⁷ *Existe uma antiga tensão entre a atividade do artista e a atividade do intérprete. Aos olhos do artista, a interpretação adquire a aparência de um exercício completamente arbitrário, senão superficial. Depois que tentamos uma interpretação, em nome da ciência e dentro de seu espírito, essas tensões se agravam ainda mais. Que seja possível superar, com os métodos da ciência, os aspectos questionáveis do interpretar é algo que encontra menos credibilidade da parte do artista criador.*

*Então, o tema <criação poética e interpretação> representa um caso particular desta relação geral entre o criador e o intérprete. Pois, não raro, a criação poética e a atividade interpretativa estão numa mesma pessoa, o que indica que o trabalho da criação poética estará numa relação mais estreita com o interpretar, que nas demais artes. Também, pode ser que, no que se refere à poesia, o interpretar não tenha pretensões científicas, e não seja tão questionável como geralmente lhe atribuem. Gadamer, Hans-Georg in *Arte poética e interpretação*.*

partir de Ernest Jünger, que submeter um artista à explicação de sua obra é remete-lo abaixo da obra, o que nos convence de que a obra fala por si, e que ela deve vista de acordo com as múltiplas possibilidades do observador.

Então, podemos dizer que a arte – onde se inclui o cinema – conspira continuamente com os lógicos, relativizando o conceito de “verdadeiro” e “falso”, “real” e “irreal”, ponderando que a celebre frase “a câmera não mente” seja também um equívoco ou uma proposta de mistificação manifesta. A afirmação tautológica de que “um filme é um filme” assume procedência. No cinema, a sociedade, mais do que mostrada, é encenada (isto, mesmo nos filmes realistas ou neo-realistas). Os filmes se enriqueceram de elementos da realidade e, em outros pontos de vista, se afastaram desses elementos da realidade, mesmo fazendo tomadas à iluminação solar, à interpretação de atores não-profissionais, ou reproduzindo, em estúdio, símbolos, cidades e tipos humanos. Nessa configuração, os filmes são uma seqüência de escolhas e decisões sincronizadas, que mostram ou omitem, organizam, os elementos entre si, seja à semelhança do “real” ou na representação do imaginário, a partir de um mundo ficcional cujas relações com o mundo real são complexas. Assim, tanto poderá pretender ser reflexo quanto recusa daquilo que existe; mas será sempre um ponto de vista sobre certos aspectos do mundo em que nasceu, estruturado em dada forma narrativa em que caberá ao analista desvendar.

Quando se constata a abundância de objetos, os múltiplos indícios e as inúmeras formas de se interrogar um filme, podemos pensar em alguns apoios de análise/interpretação que considerassem esse denso material, a partir de

categorias igualmente amplas. Pierre Sorlin²⁸ sugere alguns objetos que podem ser buscados numa análise/interpretação fílmica de intenção social: 1) o sistema de papéis ficcionais e de papéis sociais (no cinema norte-americano, por exemplo, instituições como o governo e a polícia serão sempre reguladores inquestionáveis dos conflitos, cabendo sempre o “politicamente correto” e a punição do mal, quando atentam contra essas instituições, ponderando que isso seja um caráter normativo nos roteiros dos filmes); 2) os tipos de lutas ou desafios descritos nos roteiros, os papéis ou grupos sociais implicados na ação do filme (a ênfase recai sobre indivíduos, sobre grupos organizados, sobre a tentativa de conceituar uma nação?); 3) a maneira como os filmes representam a organização, as hierarquias, as relações sociais (por exemplo, o modo de caracterizar os negros e as formas de tratamento social deles nos filmes de D. W. Griffith é hoje considerado inaceitável); 4) o grau em que um filme acentua ou, pelo contrário, trata de ocultar elementos do social e seus conflitos através das escolhas e exclusões que opera necessariamente; 5) o modo de conceber o tempo (é ele, no filme, predominantemente individual, histórico ou social?); 6) o que os filmes buscam obter de parte do espectador diante de situações, grupos ou relações sociais: identificação, simpatia, emoção, rejeição?

Com esse referencial, já estou dando um contorno mais plausível para a minha análise. Entretanto, pensando pelo reverso, o que estou evitando nela? Em primeiro lugar, como tratarei da representação de um mito em três amostragens fílmicas, devo evitar criar, *en passant*, outros mitos, ou ainda reproduzir uma

²⁸ Sorlin, Pierre. *Sociologie du cinéma*.

extensa e fastidiosa argumentação que envolva a leitura, nos filmes, de totalidades, emblemas, seja o da genialidade individual do diretor ou o engessamento na história factual de uma determinada época. Tentativas excessivas deste tipo têm habitualmente muito mais a ver com cinema mercadoria do que com o filme propriamente. Paulo Emílio Salles Gomes costumava contar²⁹ que, conversando com Ingmar Bergman durante o Festival de Cannes, fez uma análise acurada e complexa de seu filme *O Sétimo Selo* (1957). Ao ouvir a sua argumentação, Bergman achou-a culta e interessante, mas que, ao fazer o filme, boa parte do que ele descrevera não havia lhe passado pela cabeça. O filósofo grego e exilado na França Cornélius Castoriadis, em artigo sobre o imaginário, esclarece a situação acima descrita: O quê, a partir daquilo que conhecemos, provém do observador e o que provém daquilo que é?... [e completa]: essa questão é, e sempre será, indecifrável.³⁰ Então, há muitos perigos e inconveniências no caminho. Refletindo sobre isso, retomo a conceituação de Marc Ferro, acima destacada: a da precaução para não se incorrer nas malhas do “interpretismo” é a de tratar de retornar o tempo todo, incansavelmente, ao filme mesmo, à materialidade de seu discurso e aos seus parâmetros.

1.3 A Construção do imaginário: a montagem

Como terminamos o parágrafo anterior situando a intenção de análise do filme que se aproxima de seu discurso, precisamos agora nos deter em um parâmetro que me parece o mais central, que é o da montagem no cinema. Sobre

²⁹ Report de suas aulas na Escola de Comunicações e Artes, da Universidade de São Paulo.

ela, existem muitos estudos, alguns com abordagens históricas, outros em paradigmas psicológicos e aqueles que situam os grandes mestres da montagem e seus feitos na cinematografia mundial. Minha abordagem selecionará alguns pontos, para, deles, tentar destrinchar parte desses estudos e fazer uma espécie de recenciamento das diferentes ponderações sobre a montagem e sua relação com o imaginário. O que entra em questão é, basicamente, a função da montagem na construção e realização do imaginário; em que, por diferentes metodologias e práticas, discute-se a problemática da representação do real no cinema, a definição do que seria o “bom” filme, principalmente em eixo de cognição dos espectadores, a sucessão de efeitos e a questão do ponto de vista, entre outros, ideológico. Existe uma farta literatura sobre a montagem³¹ e seu efeito na narrativa do filme, mas irei me ater a esses aspectos que me parecem centrais na análise das representações do imaginário.

³⁰ Castoriadis, C. *Domaines de l'homme: les Carrefours du Labyrinthe*

³¹ Desde o pioneirismo de D. W. Griffith, um modelo diferente de linguagem cinematográfica começa a surgir e, desde 1915, a impor-se à indústria norte-americana do cinema. O fato de ele, desde o início, visar à indústria, ao mesmo tempo em que tentava referenciar o imaginário da sua platéia emergente, está intimamente relacionado com a sua perenidade e sucesso. É um meio único, que institui o documento, as novas formas narrativas e um novo tipo de arte. Hugo Munsternberg no livro *Photoplay: a psychological study*, em 1916, desde a introdução, destaca a vocação e capacidade narrativa do cinema. Surgem as teorias do cinema, que cobriam desde a tradição formativa com Hugo Munsternberg, Rudolf Arheim, Sergei Eisentein, Bela Beláz, seguido pelos que defendiam as teorias realistas do cinema, como Siegfried Kracauer e André Bazin. A partir da década de 1960 (e, sobretudo, do ano de 1968) – são publicadas análises e opiniões emitidas por universitários. Concomitantemente, surgem diversas formulações estéticas, políticas, éticas e normativas, envolvendo qual o papel social ou político caberia ao cinema, qual a especificidade do cinema em relação às outras artes, o que deveria ser o cinema, etc., que competem com outras formulações de natureza analítica e, às vezes, propõe métodos explícitos aplicáveis a uma análise mais ou menos rigorosa dos filmes. Na França, isto pode ser exemplificado pelo fato de que os artigos sobre cinema das revistas *Cahiers du cinéma* e *Cinéthique*, fortemente ligadas ao *métier*, passam a ter competidores de caráter mais acadêmico ou universitário: aqueles que aparecem em *Communications*. Deste ponto de vista, o impacto dos enfoques de derivação lingüística e semiótica, a partir da década de 1960, foi componente muito notável. As mudanças na problemática e no enfoque dependeram também, claro, de diversos outros fatores. A procura do que seria o específico do cinema marcou mais os inícios dele, como é óbvio, do que períodos mais recentes, por exemplo. São de peso na teoria cinematográfica francesa as concepções de Jean Miltry, Christian Metz e a teoria fenomenológica de Henri Agel. Mais recentemente, os trabalhos de Jacques Aumont.

No cinema, o momento crucial é, na verdade, o da organização do material anteriormente filmado; material esse de freqüência e constituição heterogênea, que, por meio da montagem, que normalmente permanece invisível ao público, criará o significado e a continuidade do conjunto apresentado ao espectador do filme. Nessa configuração, a montagem é o caminho final da decupagem do filme, e, em suas diferentes etapas, resultará no produto final da visão de mundo do autor; em síntese: o processo que efetivamente cria o filme.

Voltemos no tempo, em busca de dois aspectos importantes sobre a montagem. São eles: a questão da representatividade da imagem e sua recepção por parte dos espectadores; também, a questão da construção da imagem realista.

Os primeiros teóricos da montagem vieram da antiga União Soviética³²: Lev Kulechov e seu discípulo V. I. Pudovkin. Falamos das primeiras décadas do início do século 20. O cinema estava dando seus primeiros passos. As reflexões sobre o cinema, ponderada a predominância do pensamento positivista, giravam em torno de como deveria ser o filme. Para Kulechov, o “bom” cinema, do ponto de vista formal, é aquele em que a rápida sucessão de planos - de preferência em planos abertos – se limitava ao que era essencial para a compreensão do filme. Nessa

³² Nos últimos anos do czarismo, a indústria cinematográfica da Rússia era dominada por estrangeiros. Em 1919, Lenin, o líder da revolução bolchevique, vendo no cinema uma arma ideológica para a construção do socialismo, decretou a nacionalização do setor e criou uma escola de cinema estatal. Assentadas as bases industriais, desenvolveram-se temas e uma nova linguagem que exaltou o realismo. Destacaram-se o documentarista Dziga Vertov, com o *kino glaz* ou "câmara-olho", e Lev Kulechov, cujo laboratório experimental ressaltou a importância da montagem. Os mestres indiscutíveis da escola soviética foram Serguei Eisenstein, criador dos clássicos *Bronenósets Potiomkin* (1925; O encouraçado Potemkin), que relatava a malograda revolta de 1905; *Oktiabr* (1928; Outubro ou Os dez dias que abalaram o mundo), sobre a revolução de 1917; e *Staroye i novoye* (1929; A linha geral ou O velho e o novo), criticado pelos políticos ortodoxos e pela Enciclopédia soviética como obra de experimentos formalistas. Discípulo de Kulechov, Vsevolod Pudovkin dirigiu *Mat* (1926; Mãe), baseado no romance de Maksim Gorki; *Konyets Sankt-Peterburga* (1927; O fim de São Petersburgo) e *Potomok Chingis-khan* (1928; Tempestade sobre a Ásia ou O herdeiro de Gengis-Khan). O terceiro da grande tríade do cinema soviético foi o ucraniano Aleksandr Dovzhenko, cujos filmes

época, Kulechov entendia o cinema como a “representação dos fatos”, que cria o significado e a continuidade. Tempos depois, em seus escritos sobre a montagem, Kulechov, atribuía a ela, além da captação da essência da realidade, uma intenção de classe. A montagem, assim, passou a ser um reflexo da ideologia. Agora, o filme “bom” seria aquele que transmite uma ideologia progressista, o que o ligou à estética realista de inspiração marxista. Esse movimento continuou com Pudovkin e com o húngaro Bela Belaz, avançando como influência direta nas posições de S. Kracauer e Erwin Panofski.

Pudovkin, que era mais direto e refinado que seu mestre Kulechov, atribuía a montagem, além do seu sentido essencial (a junção de planos, a montagem acelerada, a questão do ritmo), um destaque especial para criação fílmica. Para ele, o “plano” isolado era apenas uma parte do cinema, uma matéria-prima, uma fotografia do mundo “real”, que, por meio da montagem, se amplia em significação, para funcionar como semelhança do “real”; enfim, como arte. Ele entendeu bem que não se deveria crer na concepção ingênua de que o cinema representasse diretamente o real. Em seus escritos, há reflexões arrojadas e inovadoras sobre as diferenças entre o evento natural e sua representação na tela.

Em meio a esses confrontos, envolvendo o processo de montagem e o cinema como arte, as posições de Eisenstein se destacam até hoje, tamanha sua abrangência e pertinência. Para ele, como cineasta ou teórico, a continuidade e o caráter integral dos fatos deveria ser entendido como um modo de raciocínio coerente que se expressa por meio de imagens. À imitação naturalista, em 1923,

mais aclamados foram *Arsenal* (1929), *Zemlya* (1930; A terra), poema bucólico, e *Aerograd* (1935). In site Cinemanet: Cinema soviético.

Eisenstein contrapõe a noção de “Espetáculo de Atrações”.³³ A montagem livre de efeitos (atrações) independentes, excedendo as ligações entre as personagens da história. Assim, não lhe parecia estranho ao discurso cinematográfico a inclusão de metáforas em outro nível de referência (por exemplo: a imagem de Kerenski num plano a que sucede outro que mostra um pavão). Diferente do conceito *a la mode* do teatro de agitações e variedades, “atrações”, para Eisenstein, era qualquer elemento que submete o espectador a um impacto sensorial e psicológico, previamente calculado e planejado para leva-lo a certas conclusões ideológicas.

Até aqui, podemos observar que o cinema procura por uma linguagem própria que pretende transcender a observação e a objetividade. Fala-se em “formar imagens”. Parte-se da imagem à semelhança do real para as metáforas e aumento da complexidade do conteúdo. Eisenstein conceitua a montagem figurativa (termo em voga na época, em que a arte estava questionando o figurativo) como sendo um recurso da composição visual não-natural. Assim, cada cena filmada compõe-se de tal modo que, pela estrutura da montagem, seja possível que uma reflexão sobre seu significado fique visualmente explícita.

Entretanto, uma oposição de peso aos teóricos russos foi a de André Bazin. Ele também se contrapôs às vanguardas que propunham um cinema não narrativo, que se detinham nos aspectos plásticos do cinema. Ele chegou a chamar os expressionistas de heréticos. É preciso dizer que, nessa busca de uma linguagem, o cinema se concentrou em uma idéia que era muito cara aos artistas futuristas: a idéia de movimento (Griffith e os closes do perseguidor e do perseguido em tempo

³³ Cit in *O Discurso cinematográfico: A Opacidade e a transparência*, I. Xavier, Cap. VI: O Cinema-Discurso e a desconstrução, pág. 107

acelerado). Por meio do movimento, passa a ser possível se apresentar um outro tipo de espaço imaginado, de atmosfera, ainda que na bidimensionalidade de um quadro ou, se quiser, do de uma tela. Questiona-se a sugestão da construção de objetos em superfície plana. O gesto, o movimento, passa a ser o espetáculo no qual o espectador assiste de dentro. A alta finalidade agora é a de conseguir uma visão de mundo nova, atual, e que não seja estática. Esta situação binocular da câmera é o que facilitará que um filme apresente diferentes pontos de vista.

Em seus escritos, Bazin deixa claro que defendia, para o cinema, um estilo crescentemente realista; comparando-se em efeito com a literatura, análogo à concepção de Malraux, Faulkner ou João dos Passos, em similar em nosso país, a de Graciliano Ramos, ou seja, a uma elaboração estética que se contentasse em mostrar a realidade, evitando as fantasias gratuitas da imaginação³⁴. Para Bazin, a realidade não deve ser entendida quantitativamente. É realista todo o sistema de expressão, todo processo narrativo que leve a tela mais realidade. Essa posição se deve a sua observação da narrativa de Jean Renoir e, posteriormente, a da Orson Welles, em especial n'O *Cidadão Kane*, que ele transformou em um filme paradigmático.

Contra a montagem clássica dos russos, Bazin valorizava a continuidade possível da percepção visual, que deveria evitar os cortes e as descontinuidades. Para ele, um segundo tipo de montagem havia prevalecido, após a chegada do

³⁴ *Mas o realismo em arte só saberá, evidentemente, proceder por artifícios. Toda estética escolhe forçosamente entre o que merece se salvar, perder-se ou recusar-se e quando ela própria se propõe essencialmente, como faz o cinema, criar a ilusão da realidade, esta escolha constitui a sua contradição fundamental, simultaneamente inaceitável e necessária. Necessária uma vez que a arte só existe a partir dessa escolha. Sem ela, supondo que o cinema total fosse já tecnicamente possível hoje, voltaríamos pura e simplesmente à realidade. Inaceitável uma vez que se faz definitivamente à custa dessa realidade que o cinema se propõe restituir integralmente.* Bazin, A: **Uma estética da realidade in *Qu'est-ce que le cinéma?***

som: a montagem psicológica, que “quebrava” os fragmentos que duplicavam as mudanças de atenção do espectador, fazendo com que este tivesse a impressão de estar fisicamente no evento. Por exemplo: uma conversa é mostrada em montagem de plano e contra-plano, porque, como espectadores reais de tal conversa, nossa atenção mudaria da fala de um para a do outro. Para Bazin, a verdade perceptiva é a realidade espacial, isto é: fenômenos visíveis e os espaços que os separam.³⁵

Quanto à questão do realismo, para Bazin, no cinema inexistia um realismo ingênuo, mas um mundo próprio feito a sua imagem. Contrário a Eisenstein, para Bazin, o “autor”, em cinema, deveria proceder a sua representação a partir de conotações éticas e normativas, deixando que revelasse seu caráter “objetivo e natural”, possibilitando, ao espectador, a escolha democrática do sentido do que lhe fosse mostrado. Trata-se de uma postura inovadora. Há nessas ponderações uma crítica às concepções do racionalismo (que sempre pretende uma perspectiva organizadora da matéria-prima desorganizada, que é a sensação) e coloca o cinema como um lugar privilegiado da contingência e da ambigüidade.

Analisemos alguns pontos da montagem, que fatalmente nos levarão a um outro domínio, que é o da criação de representações. O primeiro deles é a questão do “bom” cinema operar com uma sucessão de imagens, que facilitariam a compreensão do espectador. O que vem a ser isso? Um gerenciamento da multimodalidade das imagens? Ou a interposição de objetivos extrínsecos ao cinema, como o do discurso ideológico?

³⁵ Andrew, J. Dudley: As principais teorias do cinema, págs 159 e 160.

A concepção do cinema que nascia tomava como paradigma primeiro o teatro, a seguir o romance do século 19 –, isso em concepções que ignoravam não só os movimentos da literatura, da arte, mas do teatro especificamente. O cinema tendo obtido sucesso junto ao público, firmou-se no mercado, nos Estados Unidos primeiro, mas, também, a seguir, vencendo experiências européias distintas, no resto do mundo. É constatável que o filme deveria conter uma história cujos aspectos narratológicos deveriam estar impregnados de movimentos, emoções e dramaticidade, mas apoiados em situações simples e facilmente compreensíveis. Nesse aspecto, o cinema pegou a via oposta a do teatro moderno, que buscava novos significados nas concepções de Tchekov, Ibsen e Strindberg, ou mesmo da ópera, com as propostas dodecafônicas de Arnold Schönberg e Alban Berg, principalmente na releitura, em ópera, do drama realista *Wozzeck*, de Büchner. Na literatura, também ele pegou via inversa à de Thomas Mann, a memória fragmentada de Ítalo Svevo ou mesmo as concepções de Luigi Pirandello, de James Joyce e o fluxo de consciência.

Este tipo de cinema que se desenvolvia, chamado clássico ou modo institucional de representação, como o classifica Noel Burch³⁶, em relação à plástica da montagem, estabelecia uma distinção entre o olhar do espectador e o olhar da câmera. Assim, os olhos do espectador, a partir da constatação de que a imagem exibida seja uma realidade aos olhos, “um presente”, este é obrigado a percorrer uma imagem enquadrada de acordo com um itinerário determinado, fixando-se num ponto forte, seguido dos demais elementos da composição da

³⁶ Burch, Noel: *Práxis do cinema*

imagem. Esse era o ponto crucial que Eisenstein diferia de seus compatriotas no processo de montagem. Ele pensou nos possíveis efeitos (diferentes modalidades) que causaria a alternância de elementos no itinerário visual e sonoro. Isso, mascarando o aparato técnico, querendo tornar “transparentes”, na medida do possível, os recursos que permitem a linguagem cinematográfica – no sentido de “naturalizá-la”, isto é, de dar ao espectador uma fácil identificação com o que se mostra, uma visão baseada na ilusão de realidade e continuidade. Mas, para isso, os quadros deveriam ser compostos a todo instante e de forma completa. Como as composições em diferentes planos alteram o quadro, a montagem, em si, já reflete a personalidade de cada diretor, uma vez que não deixará de exibir incompletitudes, heterogeneidades e os pontos de vista. Mais recentemente, considerando os vetores da pesada engenharia de som, o historiador Ciro Flamarion Cardoso, em sua análise fílmica lúcida, que muito me inspirou, acrescenta, além do ponto de vista, o ponto de escuta.

Voltando à montagem preconizada por Eisenstein e comparando-a, por exemplo, à criação cubista, poderemos notar uma intencional superposição de imagens como memória visual, por meio dos cortes e sucessão de planos, formando uma trama de tensões, com complexidade e coerência, que afetam a seqüência dos quadros. No cinema mudo, o recurso da fusão era feito de um modo mais livre, raramente era utilizada para significar algo específico, muito menos, a idéia da passagem do tempo. Esta era mostrada, via de regra, pelos intertítulos. Só posteriormente, passou a funcionar como ligação suave de um primeiro plano a um plano conjunto, dentro de uma seqüência contínua. Com a assimilação do processo de decupagem, ela passou a funcionar com finalidade plástica, poética,

em filmes de Abel Gance, Jean Epstein e Marcel L'Herbier, entre outros. É claro que a superposição não é conteúdo instantâneo, mas imaginário. Os poucos segundos de seu processo não afetam a natureza "real" da imagem. O cinema passa a pressupor um imaginário a partir de trucagens em que o vetor tempo faz uma espécie de ponte entre o real e o ilusório. Ilusão porque, na verdade, não há continuidade, nem nas imagens fotográficas que constituem o filme (que são isoladas umas das outras, discretas, embora sua sucessão se dê a grande velocidade), nem na feitura dele, posto que o material filmado é posteriormente organizado. Nesse processo, em relação ao criador de representações, podemos falar na inseparabilidade entre o conhecedor e o conhecido. Ao mascarar as discontinuidades (entre planos, na sucessão destes, das cenas e das seqüências) e dar a impressão de restituir fielmente a quem vê o filme o tempo do mundo e o espaço do mundo, o cineasta trabalha com uma construção de imaginário a partir de fragmentos de "realidade" da imagem, em plano retangular de proporções dadas, cuja ordem e duração de visão determinará seu sentido.

Nesse pacto com o imaginário de quem cria, no caso os cineastas, com as esperadas percepções do espectador, procura-se doravante homogeneizar o significante visual (diferentes planos, enquadramentos, cortes secos, iluminação) e o significado narrativo (relação das legendas com as imagens, unidade de representação dos atores, unidade e coerência do roteiro, busca de um ponto de vista ou de um tom unitário). Uma vez diferindo de um verdadeiro retrato da realidade, não fica difícil de se entender e de se concordar com Rudolf Arnheim que o cinema só pode ser entendido como arte. Ele enumera como fundamentação a essa afirmativa os aspectos do veículo que o faz irreal: a projeção de sólidos em

uma superfície bidimensional, a redução do sentido de profundidade e o problema do tamanho absoluto da imagem, a iluminação e a ausência de cor, o enquadramento da imagem, a ausência da continuidade espaço-temporal e a ausência da entrada de outros sentidos. Assim, para Arnheim, cada imagem do filme contém pelo menos seis tipos de aspectos irrealis, que são a matéria prima da arte cinematográfica.

1.4 O significante sonoro

Até agora, falamos mais detidamente da imagem, maioria das vezes sem seu acompanhante essencial, que é o som. A inclusão da banda sonora nos filmes, no final da década de 1920, inicialmente entendido como um reforço da significação visual, com o passar do tempo – como não poderia deixar de ser – vai assumindo uma nova função. Em relação à montagem, feita a ponderação das diferentes velocidades entre o som e a imagem, o cinema se vale da diegese sonora para, além de atuar no sincronismo do som com a imagem, positivar o som, a fala, a música, como reforço para as emoções, configurando-se como um forte significante nas seqüências das cenas (por exemplo, em *Alexandre Nevsky*, da parceria entre Eisenstein e Prokofiev é um bom exemplo). O resultado final, contrariando as prédicas de Charles Chaplin, que achava que o uso da palavra no cinema restringiria a imaginação, alargou suas possibilidades de pontos de vista, propiciando, para a arte cinematográfica, a contradição entre as melhores possibilidades de abstração e simbolismo dentro do limite temporário do tempo de projeção. Assim, um mesmo diálogo ou um acontecimento, na tela, fica passível de

múltiplas representações diferentes, cada uma delas abandona ou se apossa de elementos que fazem com que os espectadores reconheçam o objeto retratado e, cada uma, introduz, seja por razões didáticas ou estéticas, abstrações menos ou mais complexas, mas que não deixam de manter um tipo de elo com o objeto original, para que possa subsistir o reconhecimento. No frígir dos ovos, um processo inevitável e necessário – posto que se está no mundo da representação – em que se cria a ilusão de realidade, feita por um conjunto de abstrações (a cor, o preto e branco, a sombra, a superfície plana) e suas convenções (as leis da montagem, a busca pela coerência, a narração em *off*, o poético etc.). Nessa nova conformação e coerência, espera-se a identificação do espectador, que vai ao cinema ou assiste a um filme em processo de cumplicidade inconsciente.

Nesse breve percurso de construção do imaginário fílmico, o tratamento da imagem, do som e a busca da identificação do espectador, passa da construção do roteiro elementar (a oposição entre o bem e o mal, o herói e o vilão, o belo e o feio) para, ao longo dos anos, adquirir certas sofisticacões, certa variedade de estilos e tratamentos; além de se apropriar vorazmente das ousadias de vanguarda, que acabam por serem assimiladas pelo cinema como recursos adicionais. Assim, por exemplo, os filmes passam a usar, de formas variadas, recursos que rompem com a linearidade do tempo, o uso do *flash back*, caracterizados em cenários fantásticos e nada naturais.

De onde surgem essas imagens do paraíso, da mente humana perturbada por terrores facilmente identificáveis pelo espectador, ou ainda a repetição de incidentes marcantes, que serão *leitmotivs* para caracterizar a personagem? Como mostrar as diferentes temporalidades no cinema?

Inicialmente, poderemos constatar que o cinema construiu esses recursos, em somatória, dos próprios filmes que eram feitos. Assim, é perceptível que o cinema já estava criando, para o espectador, a sua linguagem-identificação, que é peculiar apenas ao cinema, o que nos leva a supor que um certo tipo de imaginário já esteja circunscrito para a identificação do espectador. Um bom exemplo é o *Desencanto* (*A brief encounter*), de 1946, de David Lean, em que o flash back, sistematicamente usado, atua diretamente na memória - e sua recuperação é central na narrativa – o clima de melancolia e culpa contrasta-se com a imagem da estação de trem (o som diegético dos ruídos do trem são como que gritos de medo e dúvida), a solidão, o inconfessável, os encontros inoportunos com as amigas (que retroagem com a personagem no eixo da realidade).

Também, houve filmes que recorreram a roteiros em que predomina a ambigüidade e o insólito (*Laura*, de Otto Preminger, 1944). Nesses, os scripts propunham um tipo de jogo, consubstanciado na descontinuidade e na fragmentação dos elementos. Em *Laura*, ao admitir, por indução, a morte da personagem Laura, o espectador se impacta ao tomar ciência de que houve um engano, e que a personagem central está viva e centralizará a atenção, agora de maneira mais concreta. A Laura “construída” na memória, a partir dos pontos de vista das demais personagens, em imagens do flash back, é semelhante à Laura “real”, que surge inesperadamente. O jogo se estabelece na junção da caracterização e identificação desses pontos de vista sobre a personagem no processo de construção da trama.

Um outro exemplo, ainda mais flagrante, é o de *Rebeca* (1941), de Alfred Hitchcock. Quando começa o filme, ficamos sabendo que Rebeca morreu. Como

não há nenhuma visualização dos fatos ocorridos anteriormente, só ficamos conhecendo Rebeca por meio dos diálogos das personagens. A dimensão alcançada entre as palavras das personagens presentes a respeito de uma personagem ausente faz com que, pelo mecanismo da imaginação, passemos a dar vida a Rebeca, por meio de seus vestidos, da descrição do tom particular de sua voz, seus hábitos, que, em seqüência enigmática e críptica, faz com que criemos em nosso imaginário uma personagem que nunca vimos, que não poderemos nem ao menos testar sua verossimilhança.

Outros cineastas romperam parcialmente com as formas consagradas de montagem (*Cidadão Kane*, de Orson Welles, 1941, cuja montagem esteve a cargo de Robert Wise, futuro diretor); além do uso do *flash-back*, este filme multiplica os pontos de vista e insere a forma do documentário como recurso narrativo: é verdade que muitos analistas, entre eles Bazin citado anteriormente, consideram-no um precursor do cinema moderno, sendo, sem dúvida, muito menos “confortável” e bastante mais exigente para com o espectador do que a média dos filmes clássicos.

Para terminar este primeiro capítulo, valendo-me, na escrita, do recurso, em música, de Richard Wagner, em que um tema musical vai lentamente se fundindo em um outro, que passa a ser determinante, não posso deixar de fazer uma consideração semiótica sobre a montagem e a criação em cinema. Para isso, as posições de Christian Metz me parecem as mais apropriadas. Além de ele ter estudado o cinema, usou, como balizador, sua formação psicanalítica. Propôs uma abordagem semiótica do cinema-objeto estendido para o imaginário, ganhando um

novo terreno para a ação analítica no estudo dos símbolos: o cinema como a técnica do imaginário.

Para Metz, o cinema poderia ser estudado de quatro maneiras: na chave crítica, histórica, a teórica e, por fim, por meio da filmologia, ou seja, o estudo científico e “externo” ao cinema, feito por psicólogos, sociólogos, pedagogos, etc. Em relação ao imaginário, essa abordagem teria dois sentidos: no sentido comum da palavra, como um conjunto de tendências críticas em que os filmes consistiriam em narrativas ficcionais, dependendo sempre, em seu significado, de um imaginário primário baseado na fotografia; e um segundo significado, afeito ao simbólico, ao processo de construção de um universo representacional que possibilitasse a interpretação de imagens; enfim, um discurso do objeto e um discurso sobre o objeto.

Nessas investigações sobre o imaginário, Metz destina à semiótica um papel importante ao congregar várias disciplinas – a sociologia, a antropologia, a história, a economia etc... – para distinguir, no fato social, a construção de símbolos e o reconhecimento coletivo desses símbolos. Para ele, a assimilação dos conteúdos fílmicos, e o sucesso do cinema em si, estariam apoiados no uso da representação a partir de uma linguagem em que seus componentes teriam assimilação imediata, ou possibilitariam, por similaridade, este reconhecimento em dinâmica processual. Ele se referiu a imagem como sendo um espelho, valendo-se das investigações lacanianas da interpretação do inconsciente, cujo reflexo seria a resultante da construção de símbolos dos sujeitos sociais, ou seja, a linguagem fílmica cria e reproduz conteúdos socialmente reconhecíveis.

A imagem do cinema como um espelho, em que se refletem códigos passíveis de inteligibilidade, baseia-se numa espécie de interpolação espontânea (afetiva, motivada) em que o espectador decodifica continuamente "conteúdos". A qualidade da inteligibilidade desses conteúdos seria resultado e consequência de uma lógica natural, uma vez que estes são parcialmente convencionalizados e codificados, para que possibilitem um sentido, por meio de inúmeras combinações, que se prendem - salvo raras exceções – a padrões de intelecção.

Os escritos de Metz, por outro lado, deixam a sensação de uma certa incompletude, termo afeito à prosódia dos psicológicos. Como semiotista, que viveu em plena crise do estruturalismo, ele percebeu no cinema um “discurso a base de imagens”. Como era recorrente aos intelectuais da época de 1960 e 1970, não chegou a clareza analítica do cinema, por estar preso à posição saussiriana, ao constatar que o cinema era uma “linguagem sem língua”. Só posteriormente a semiótica do cinema, a partir de possibilidades metodológicas mais palpáveis (os estudos das modalidades, a interatividade, a construção de signos e a hipertextualidade), iria estabelecer formulações mais bem recebidas sobre o significante fílmico.

Mas, pegando a boa palavra das coisas, como aconselha Montagne, Metz é importante para esta dissertação ao enunciar que a prática do cinema, tanto na emissão quanto na recepção, exige uma certa aprendizagem. Ele comenta, em suas reflexões, que o tipo de aprendizagem requerida pelo cinema seria mais difícil do que a que se exige na aprendizagem de idiomas. Trata-se da constituição de um espaço imaginário que possibilite a criação e a justaposição de símbolos continuamente, para posterior decodificação. Tanto isso é complexo que, em nível

filogenético, a elaboração da linguagem cinematográfica levou perto de 20 anos (1895 a 1915) para se estruturar, desde as experiências de Lumière a D.W. Griffith. Isso quer dizer que se levou perto de duas décadas para o cinema adquirir uma linguagem apoiada em uma narrativa, que seria passível de entendimento por parte do espectador. Por outro lado, em nível ontogenético, essa decodificação de símbolos, ainda que convencional, necessitaria de uma certa vivência para que a decodificação obtivesse uma boa inteligibilidade; o que, atualmente, denominamos como sendo o de se possuir um letramento da linguagem fílmica por parte do espectador. Outrossim, isso nos induz a pensar que o imaginário, no cinema, é construído e se aprimora, em função da experiência repetida e estimulada das novas criações dos filmes.

É muito interessante a análise Metz sobre “o filme dentro de um filme”, como é o caso de 8 1/2 de Fellini, em que acentua a construção em abismo, opulenta e barroca da realidade:

Essa construção em três andares dá a sua verdadeira significação ao desenlace do filme, que recebeu diversas interpretações. A versão em que Fellini se fixou finalmente não insere um, mas sim três desenlaces sucessivos. Num primeiro momento, Guido renuncia a fazer seu filme porque seria confuso, desordenado, por demais próximo de sua vida para constituir uma obra, por que se reduziria a uma série desconexa de ecos e lembranças, porque não teria nenhuma mensagem central capaz de lhe dar unidade, enfim e principalmente porque não alteraria a vida; este é o sentido do suicídio simbólico de Guido no fim da tumultuosa entrevista à imprensa, bem como nas últimas frases de Daumier. Num segundo momento – a alegoria final da ronda encantada – por ter recusado o filme, Guido é devolvido à vida e vê desfilando a sua frente todos aqueles que passaram pela sua vida... Mas é nesse momento que Guido – que não é mais cineasta, que voltou a ser um homem como os outros – pega de novo seu porta-voz de diretor e passa a organizar a ronda de lembranças. Quer dizer que o filme será feito; não terá mensagem central, nem mudará a vida, já que será feito com a sua própria confusão... Não é mais Guido que está no centro do círculo, mas apenas a criancinha toda vestida de branco e tocando píforo, inspirador essencial de vida e magia – Guido-criança tornou-se o símbolo de Fellini-criança, já que o lugar do diretor, agora desocupado, só pode ser ocupado por um personagem exterior à ação, pelo próprio Fellini.³⁷

A análise do trecho acima é exemplar para podermos constatar a intencionalidade do diretor, no caso Fellini, em construir e reconstruir o imaginário dentro de um mesmo filme. O processo de montagem é o responsável pela constituição imaginária do argumento do filme e homogeneizador dos diferentes níveis e pontos de vista. Esses fragmentos da “realidade” compõem o produto final, que é o filme. Este será lido, ou visto; e, dele, extrair-se-ão diversas leituras, em que os recursos de quem o assiste “no agora” pressupõem a percepção, separando o que está presente e detectando o que estiver oculto. Quando submetido a diferentes grupos sociais, como uma mensagem afeita a um tempo e a um determinado contexto social, o filme se comportará, nessa configuração, como um mito, que é reconhecido por aqueles que tomam contato com ele, ainda que traduzido para outro idioma, assumindo diferentes significações, dependendo das características do grupo social que o assiste.

Como mencionamos o mito, agora podemos adentrar no próximo capítulo e aborda-lo mais de perto.

³⁷ Metz, Christian: *A Significação no cinema*, págs.222 e 223.

Capítulo 2 – Sobre o mito e o cinema

C'est le privilege des légendes d'être sans age.

Jean Cocteau - Orphée

*Meu verso, meu silêncio, minha música!
Nunca fujas de mim! Sem ti sou nada.
Sou coisa sem razão, jogada, sou pedra rolada.
Orfeu menos Eurídice... Coisa incompreensível!
A existência sem ti é como olhar para um relógio
só com o ponteiro dos minutos.
Tu és a hora, és o que dá sentido
e direção ao tempo, minha amiga.*
Vinícius de Moraes – Orfeu da Conceição

As metáforas da luz vitoriosa sobre as trevas, da vida renascendo em meio à morte, do retorno ao vale da morte e ao ponto inicial, sejam nas profundezas do *Averno* ou nas delícias paradisíacas do *Lete*, são imagens e argumentos recorrentes no mundo do mito, que o cinema, de diferentes formas, sempre revisita, seja por metáforas simples, antíteses sem idade, carregadas do valor simbólico de séculos, em que, em cada época, se dá um tipo de predileção apaixonada, uma espécie de recorrência, em vista de determinados contextos que fazem a criação gerar emergências.

Estou me atendo à representação cinematográfica, mas esse movimento cíclico e complexo pode ser estendido às demais atividades humanas, desde os rituais, à literatura – particularmente a poesia – ao teatro, e até às ligadas ao pensamento e à indústria. Em todas elas, a presença do mito é marcada pela própria presença do homem, que traz em si, em diferentes concepções, a influência mítica como herança filogenética.

Em se tratando das representações em imagens do cinema, a antiga ordem ancestral se metamorfoseia em diversas reduções simbólicas, deuses e semideuses, transformados em sujeitos incomuns, em cenários idílicos ou nimbicos, flagelos cósmicos, sofrimentos líricos, em que a luta desse movimento pode ser comparada com a imagem da luz do dia com a das trevas da noite. Neste caso, essa luta, cuja metáfora é solar, está amplamente associada ao predomínio da razão, da potencialização da razão como regente do mundo. As trevas representariam o caos, a desordem, os movimentos premonitórios, que são a matéria-prima da criação artística. Assim, nessa estranha cosmogonia, navega-se desde a criação do mundo até as formas míticas abstratas da contemporaneidade, tais quais: o poder e o encantamento da imagem, a trajetória veloz da informação ou as superestruturas do poder.

Mas, não é apenas a identidade do material simbólico que impressiona a constatação, seja pelas suas analogias ou recriações, mas os desejos e as proibições de um grupo social, deslocado da sua forma primitiva. Como esses desejos incluem os impulsos agressivos - o tabu do incesto, por exemplo -, as pulsões, sua contrapartida será o poder regulador que a extensa mitologia exerce na vida social. De um lado, esses desejos se ocultam ou sofrem “dramatizações” complexas que privilegiam novos processos essenciais do mito, mesclados pela criação em tendências, estratificações ou ainda em diferentes constituições temáticas.

Essa estranha cosmogonia passa a exceder as narrativas simples originais, criando um sortimento de recriações em que se retrata com maior complexidade a questão do sentimento vencendo o medo, a da necessidade da luta contra o

destino, a do questionamento da reverência à autoridade e da obediência aos nexos enigmáticos da ordem vigente, movimentos esses em vetores de um novo tempo. Tempo esse, que, em seus movimentos cíclicos, criará novas trevas: nascem os heróis ou os seres míticos. Como seus produtores, na antiguidade, os poetas; hoje, os fazedores de roteiros, no caso do cinema.

Relendo os textos sobre os mitos, recolhemos, sem dificuldade, uma infinidade de aspectos e situações modelares em que, de alguma forma, sentimos estar próxima de nós. Variam as circunstâncias, os diversos graus e acentos na alma apolínea ou dionisíaca, que repetem, em diferentes épocas: antes era assim; agora, é deste jeito. Essa é a face dupla do mito, se assim podemos dizer. É por meio dessas mudanças que se constata seu caráter mutável, bem como as configurações que este assume em determinados contextos históricos e sociais.

Essa projeção mítica, tão afastada da narração original e da verdade estrita do acontecimento, mensura a imaginação que se propaga desde os tempos imemoriais até os dias de hoje. Há uma contínua construção, um reaproveitamento dessa narrativa, que, por diferentes ingredientes, recria esses relatos, seja pela embriagues momentânea da arte ou por incidentes concretos do corpo social. Mircea Eliade³⁸ enuncia que não há dúvida de que o destino do gênero humano é tocado pelos mitos, que influenciam suas decisões, tamanho é seu poder de difusão e de multiplicidade de formas de representação. Rank considera o mito um sonho coletivo de um povo³⁹.

³⁸ Eliade, Mircea. Mito e realidade, pág 16.

³⁹ *A única diferença é o que o sonho é individual e o mito é coletivo. O primeiro é expressão da libido pessoal; o segundo, da libido dos povos.* Cit in **Sociologia e Psicanálise**, Roger Bastide, pág. 120

Os mitos narram não apenas a origem do mundo, dos animais, das plantas e do homem, mas também todos os acontecimentos primordiais, em consequência dos quais o homem se converteu no que é hoje – um ser mortal, sexuado, organizado em sociedade, obrigado a trabalhar para viver e trabalhando de acordo com determinadas regras.

O mito se situa a um nível de consciência que é conjuntamente o da interpretação do real e da produção de uma nova realidade. É uma leitura imaginária do momento histórico, ao mesmo tempo em que é um ato criador, que contribui para modificar o curso dos acontecimentos.

Essa conceituação sobre o mito, quando a aplicamos em relação ao cinema, toca-se em um fato central: um dado gerador, aquele que deflagrará as múltiplas possibilidades de representação e de aproveitamento do mito. A partir daí, será possível tratar em pé de igualdade um certo número de idéias, de acontecimentos, de obras de arte, cujo parentesco torna-se identificável pelo elo legendário que une a todos. A imagem simples de um mito é a origem, além de uma narrativa, da imagem-chave de uma dada situação que está em movimento de mudança.

Tentemos discernir mais claramente a natureza do mito e seu movimento. Nela, será preciso distinguir, de um lado, a inclinação irresistível do lado dionisíaco da criação, que procura pelo prazer e, pelo reverso, a punição pela dissipação ou o auto-aniquilamento; por outro, o aspecto modelar, apolíneo, aquele que constrange a violência popular, estabelecendo uma energia positiva, em sentido oposto à destrutiva. Nenhuma medida comum, à primeira vista, aproxima a vertigem exemplar do mito. Mesmo que seja uma personagem dos enredos devassos de

Sade, carregará em si uma refinada ou rude liturgia que visa à pacificação, a recomposição da ordem em meio ao caos.⁴⁰

Olhando o mito ainda mais de perto, percebe-se uma correspondência temporal – uma sujeição ao contexto em que foi criado – que, via de regra, é mostrada como uma reviravolta, uma transmutação. A persistência do mito se afirma na sucessão descontínua do jogo claro-escuro da alma humana, que se afirma finalmente na morte. A partir dela, retornará a vida, em contínuo: os sinais se invertem; o sombrio poder da carência, da penúria, do caos, é então precedido pelo gozo dos privilégios, em que se inclui a arte.

2.1 Necessidade da abordagem em perspectivas múltiplas

Parece ser consenso a impossibilidade de uma definição do mito que seja aceita pelos estudiosos e pelos não-especialistas. Enquanto uma realidade social extremamente complexa, ele exige uma abordagem e interpretação em perspectivas múltiplas. Assim, nossa trajetória é uma descida (admitindo que o tempo opere em escala progressiva) para a “realidade” da História, que é exemplar ao mostrar o discurso da razão, arrastado por paixões voluntárias do criador, que busca no mundo seu ponto de inserção, seu receptáculo nesses entes sobrenaturais. Os grandes momentos míticos são os episódios preferenciais para essa reencarnação: doravante, neles, perceberemos o discurso da razão tão-somente na associação que une a tensão voluntária dos homens de criação (de

⁴⁰ Sobre o tema da mitologia sadeana como organizadora da ordem da libido, há um interessante estudo de Jacques Lacan, envolvendo a postura reorganizadora de Sade e a filosofia de Kant. In **Elisabeth Roudinesco e a biografia crítica: Jacques Lacan.**

ação) na resistência intencional ao mundo preexistente. Aí está, é verdade, a razão tragada e logo concentrada no seu projeto, que passa a ser uma materialidade elevada à potência de símbolo. Até ocorrências como a da morte, de que se fez inúmeras lendas, e sob uma linguagem simbólica, a qual se tenta redescobrir o jogo das forças “reais” da natureza, assume roupagens verdadeiras.

Os movimentos desses entes sobrenaturais, a persona que passam a representar, as festas, os cultos, os rituais, os emblemas, são os ingredientes desse discurso simbólico, que, no seu conjunto, dissimula e manifesta seu passo decisivo para serem críveis: eles fazem parte do real, na medida em que se assemelham a ele.

Na interpretação ético-psicológica, as figuras mais significativas da mitologia grega, em especial, representam, cada uma, uma função da psique. A relação entre elas exprime a vida psíquica dos homens, mediada entre as tendências opostas: da sublimação à perversidade. A harmonia dos desejos é atribuída aos clamores a Zeus; a Apolo, a inspiração intuitiva; a Pallas Athena, a regressão; a Heros, o élan evolutivo, o desejo essencial, enfim toda uma constelação – sublime ou perversa – da psique que encontra sua formulação figurada e explicada em símbolos verídicos, que visam a determinar o que é indeterminável.

Essa interpretação, entretanto, refere-se a uma espécie de dramaturgia da vida interior do criador. Suas representações estão afeitas à psique humana. Outros intérpretes⁴¹, sobretudo os da linha antropológica, encaram o mito como a

⁴¹ Schelling, em *A Filosofia do mito*, vê no mito uma religião natural do gênero humano, uma auto-revelação do absoluto. Em filosofia, se destaca a interpretação do mito de Ernest Cassirer, na qual a característica do pensamento mítico é vista sob o ponto de vista da distinção entre o símbolo e o objeto do símbolo, isto é, na consciência do símbolo como tal (in *Filosofia das formas simbólicas*). Posteriormente, no *Ensaio sobre o*

vida passada dos povos, a sua história, com seus heróis e suas façanhas, recriados simbolicamente como deuses e suas aventuras.⁴² Aqui, o mito assume a função de uma dramaturgia da vida social ou uma história escrita em linha poética. Suas manifestações em certos povos não obedecem à mesma ordem e à mesma significação dos demais, mas é possível identificar similaridades. Elabora-se um mito a partir de outro, em criações localizadas no tempo e no espaço, o que possibilita se postular que alguma parte desse relato corresponde a um dado objeto real. Se, por outro lado, ele corresponde a um esquema inconsciente, que não pode ser verificável, a observação recairá nas suas incoerências aparentes, resultado das contradições que, de alguma forma, elucidarão os problemas etnográficos.⁴³

Para outros intérpretes, sobretudo entre os filósofos, o mito é um conjunto de símbolos muito antigos, destinados, primitivamente, a desenvolver os dogmas filosóficos e as idéias morais. Se não houvesse esses movimentos, o senso seria perdido. Para Platão, por exemplo, o mito é uma forma de destacar uma opinião, uma dada proposição, mas não uma verdade científica. É o “caminho humano mais breve” da persuasão e, em conjunto, seu domínio é representado por uma região

homem, Cassirer atribui ao mito um fundamento emotivo: O substrato real do mito não é o substrato de pensamento, mas, sim, de sentimento. O mito e a religião primitiva não são de todo incoerentes, mas são totalmente privados do senso ou da razão. Mas sua coerência provém mais de uma unidade sentimental do que das regras lógicas. Esta unidade é um dos impulsos mais fortes e mais profundos do pensamento primitivo. *Essay on Man*, Cap. 7 pág. 124-125.

Na tese dos sociólogos franceses Durkheim e Lévy-Bruhl, o verdadeiro modelo do mito não é a natureza, mas a sociedade, e que este é a projeção da vida social do homem (Durkheim, in *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*). Também, o pensamento mítico como sendo pré-lógico, no sentido deste prescindir a ordem necessária do pensamento lógico (Lévy-Bruhl in *La mentalité primitive*).

⁴² Malinowski, in *Magic, science and religion*, vê no mito a justificação retrospectiva dos elementos fundamentais que constituem a cultura de um grupo. O mito cumpre a função intimamente ligada à natureza da tradição e à continuidade da cultura, com a relação entre maturidade e juventude e com a atitude humana em relação ao passado. Assim, para ele, cada mudança histórica cria sua mitologia, que será, todavia, apenas indiretamente relativa ao fato histórico.

que está além do restrito círculo do pensamento racional, em que se pode aventurar apenas com suposições verossímeis.⁴⁴

Seja qual for o sistema de interpretação, o mito ajuda a perceber uma dimensão da realidade humana e mostra, em seus relatos, a função simbólica da imaginação. É seu valor simbólico que releva uma significação profunda.

2.2 O sentido plurívoco do mito

Pode-se dizer, de maneira geral, que o mito é uma narrativa, uma história permeada por signos e enigmas, - complexos ou singulares -, simples e impressionantes, surgidos em períodos imemoriais, associados ao desenvolvimento da agricultura no século XII AC, período este a que se atribui o surgimento da linguagem e das formas representacionais das manifestações humanas. O mito resume um número infinito de situações, mais ou menos análogas: a narrativa mítica pretende, de forma exemplar, abordar os grandes acontecimentos e dilemas da alma humana, sobretudo no tocante a morte.

Quando visto pelo seu significado plurívoco de interpretação, o mito, segundo Gadamer⁴⁵, é constituído de formas poéticas, seja pela oralidade ou pela escrita dos antigos poetas.

⁴³ Strauss, Lévi. *L'Homme nu*, pág. 504.

⁴⁴ Platão, *Górgias*, XLVII: *É possível, até, que estejamos mortos; eu próprio já ouvi certo sábio declarar que estamos realmente mortos e temos por sepultura o corpo, e que a porção da alma em que residem os desejos é facilmente sugestável e conduzida de um lado para o outro, de onde veio a um sujeito espirituoso e criador de mitos — provavelmente siciliano ou itálico — jogando com as palavras, a idéia de dar o nome de pipa à alma, por deixar-se facilmente encher de sugestões; os infensos ao estudo chamaram de não iniciados, e a porção da alma dos não iniciados em que se localizam as paixões, justamente por ser incontentável e nada reter, comparou a um tonel furado, por isso mesmo que nunca revela saciedade.*

O mito permite apreender instantaneamente certos tipos de relações constantes e destaca-las das obscuridades das aparências cotidianas. Isto se apresenta para nós como se tudo aí buscasse uma significação, um conceito e um deciframento. Conhecer o mito é, em certo sentido, uma demonstração de conhecimento. Interpretar o mito é reintegrá-lo ao tempo forte, contemporâneo. Pressupõe um conhecimento do espaço social, que poderá ser mostrado por metáforas (o tempo sagrado) ou por semelhanças (as materializações).

Num sentido mais estrito, os mitos traduzem as regras de conduta de um grupo social ou religioso. Procedem, portanto, do elemento sagrado, à volta do qual se constituiu o grupo (narrativas simbólicas da vida e da morte dos deuses, lendas que explicam os sacrifícios, ou a origem dos tabus).

Freqüentemente, nota-se que um mito não dispõe de uma autoria. Sua origem tem de ser obscura; seu próprio sentido o é, em parte. Apresenta-se como a expressão anônima de realidades coletivas, ou, mais exatamente, comuns.

Esse aspecto anônimo do mito é interessante. Ele se contrapõe, nos dias de hoje, à sede das autorias, das propriedades e pertinências intelectuais. Ao ser interpretado, seja por poetas ou músicos, ele passa a pertencer a alguém, que também assume conformidade mítica. Assim, pode-se falar no *Orfeu* de Cocteau, na ópera *Orfeu* de Monteverdi. Estas passam, entre inúmeras outras, a serem recriações importantes sobre o mito, e, de certa forma, enquanto marcos de uma

⁴⁵ *A história dos deuses e homens baseia-se no fato de que ela é dita, que só ela possui e se sustenta, como fonte de credibilidade, pelo fato de ser contada e recontada aos outros. Mas, neste sentido muito exato, toda poesia é mítica, pois compartilha com o mito, esta propriedade de só obter sua própria credibilidade pelo fato de ser dita. Dessa maneira, ela se encontra colocada num elemento que pertence tanto à criação poética quanto à interpretação. Mais ainda: é o que faz com que toda poesia inclua, sempre, uma interpretação.*
Gadamer, Hans-Georg: Arte poética e interpretação.

dada leitura bem-sucedida, constituem-se como mitos na esfera da cultura, entre o cinema e a ópera.

Mas, mesmo assim vistos, não esgotarão seu potencial de interpretações. Nisso, o mito funciona, no domínio da cultura, como na ambigüidade de possibilidades do oráculo; ou seja, ele não pertence a uma esfera única de interpretação, mas, ao tempo das inúmeras possibilidades de significação. Cada nova significação aumenta a potencialidade do oráculo. Isso possibilita ao cinema, por exemplo, obter uma fonte inesgotável de criações, em avassaladora escolha combinatória de conteúdos. Assim, um incidente provocado por um poder infame e perverso empurra Orfeu para seu destino fatal. Orfeu se debate e se lamenta em sua vontade de refutar uma sentença divina que, ao final, empurra-o para o mundo dos mortos em busca de sua amada. Sua desgraça é a de perde-la para sempre e, dela, apenas cultuar sua memória. Entre as muitas leituras desse percurso narrativo, a multiplicidade trágica do oráculo é a de, de modo exemplar, mostrar quão ambígua é a fatalidade que pende sobre o ser humano como tal, o que, outrossim, faz com este se humanize, ao saber das possíveis adversidades que o esperam. A interpretação do ambíguo incidente e o grau de adversidades que o homem enfrenta, seja a da morte ou do amor irrealizado, é o eixo central das possibilidades do mito.

Quando apropriada pela escrita literária, a narrativa do mito fica agregada ao talento de seu criador, que lhe empresta beleza, verossimilhança e todas suas qualidades de êxito singular (originalidade, habilidade, estilo etc.). Não podemos nos referir, aqui, apenas como uma estilização do mito. Estilizar algo é elaborar sobre um conteúdo que é nosso. Mas, o mito é uma construção social, histórica e

ancestral, se ainda se quiser, uma imagem arcaica de nosso inconsciente⁴⁶. O mito é nosso arquétipo, diria Jung; ou nosso reflexo no espelho do inconsciente, afirma Lacan.

O caráter mais profundo do mito – em instâncias psicológicas – é o poder que ele tem sobre nós, em geral involuntário, atrelado à trama da civilização. Assim visto, o mito passa a exercer um poder de coerção sobre os que nele se identificam. Seu enunciado desarma as instâncias críticas, reduz ao silêncio à razão, e opera com a imaginação a criação de novos elementos representacionais que nos tocam de maneira profunda.

A constatação da obscuridade dessas narrativas antigas tem parentesco com a cartografia enigmática de nosso inconsciente. A obscuridade do mito, em geral, não reside na sua forma de expressão. De um lado, reside no mistério de sua origem; de outro, na importância vital dos fatos que este simboliza. Se esses fatos não fossem obscuros, ou se não houvesse nenhum interesse em obscurecer sua origem e seu alcance para o subtrair pela crítica da razão, não haveria a necessidade do mito.

2.3 Mito e cultura

Edgar Morin⁴⁷ poderá nos dar subsídios importantes para a análise da relação entre o mito e a cultura. Para ele, a cultura é um corpo complexo de normas, símbolos, mitos e imagens, que penetram nos indivíduos estruturando seus instintos e emoções. No âmbito da cultura, o mito surge como uma linguagem

⁴⁶ *O pensamento dogmático é conceitual, enquanto que o mito é constituído por imagens. A imagem é anterior ao conceito e, por consequência, o pensamento mítico pertence a culturas menos adiantadas que as sociedades portadoras de dogmas. Roger Bastide: Psicanálise e sociedade, págs. 125 e 126.*

e, enquanto tal pretende um imaginário que quer se realizar. Daí as diversas formas de representações do mito, seja na arte, na literatura, na poesia e nos roteiros de filmes.

No processo cultural, ao modificar a narrativa original do mito – movidas por estímulos que compreendem o exótico, o modelar e o enigmático – essas manifestações humanas atuam diretamente no imaginário dos leitores, no olhar da arte e no dos espectadores de filmes. Para cada criação, ou interpretação do mito, pode-se associar uma modificação nas formas imaginárias, que lhe atribuem novos e diferentes sentidos. Este processo complexo e cotidiano está associado à projeção e à identificação, polarizadas pelos símbolos da cultura. Neste processo, o tempo é relativizado e deslocado de sua cosmogonia original. Assim, deuses, divindades, reis e príncipes, assumem formas antropomórficas diversas, não mais na sua identidade original. Eles passam a ser associados aos conteúdos e personagens sociais latentes, num dado período histórico. No nosso caso, Orfeu será recriado como um poeta na França do pós-guerra, em meio às revoluções dos movimentos artísticos. Também, como um poeta negro, que vive na favela do Rio de Janeiro, em duas diferentes temporalidades: no final da década de 1950, em cenário idílico, e, nos anos 1990, em um contexto de violência e morte.

Nessa nova tradução, as personagens se transformam em seres comuns, cujo poder da ação está na reprodução modelar, ou parcialmente modelar, da narrativa ancestral do mito. Quando contrapomos essas representações à visão antropológica de Claude Lévi-Strauss⁴⁸ sobre o mito, abrimos espaço para uma

⁴⁷ Morin, Edgar. *El Espirito del Tiempo*. pág. 23

⁴⁸ Lévi-Strauss, Claude. *Mythologique I*, pág. 134.

abordagem mais ampla. Para ele, o mito é a história de um povo. Ele é uma identidade primeira e mais profunda de uma coletividade que quer se explicar, propondo argumentos sobre fenômenos e acontecimentos enigmáticos, cuja explicação transcende às normas da razão. Com ele, concorda Marilena Chauí⁴⁹, que situa o mito como uma narrativa sobre a origem de alguma coisa, que ressurge de uma estrutura de conflitos, para explicar a complexidade de uma dada situação.

Aqui, então, podemos tirar uma conclusão das mais preciosas: as representações míticas dependem diretamente do “contexto mental” e sua percepção do tempo e do espaço social. Também, nos permite esboçar um contorno central que nos exhibe, nos filmes, um Orfeu francês, um híbrido (na medida em que foi criado por um brasileiro e levado ao cinema por um francês) e um Orfeu brasileiro.

2.4 A persistência do mito

A origem etimológica da palavra advém do grego: *mythos*, derivado de dois verbos: *mytheyo* (contar, narrar, falar alguma coisa para outros) e *mytheo* (conversar, contar, anunciar, nomear, designar). Para os gregos, mito é um discurso pronunciado, ou proferido, para ouvintes que recebem como verdadeira a narrativa, porque confiam naquele que a narra.⁵⁰ No ponto de vista histórico, sobretudo na hermenêutica, o mito pode distinguir-se em três pontos de vista: o de uma forma atenuada de intelectualidade, uma forma autônoma de pensamento ou de vida e como um instrumento de controle social.

⁴⁹ Chauí, Marilena. *Convite à Filosofia*. pág.28

Na acepção clássica, o mito assumiu forma e conteúdo literário, que transformou sua narrativa polissêmica em diferentes conteúdos, nas diferentes épocas.

O Mito é como um organismo: desenvolve-se, transforma-se e se renova sem cessar. É o poeta que realiza essa transformação. Mas não a realiza em obediência a um simples desejo arbitrário. O poeta estrutura uma nova forma de vida para o seu tempo e interpreta o mito de acordo com as suas novas evidências interiores. O mito só se mantém vivo por meio da contínua metamorfose da sua idéia. Mas a idéia nova é transportada pelo veículo seguro do mito. Isto já é válido para a relação do poeta com a tradição, na epopéia homérica.⁵¹

Os relatos orais ou ficcionais fazem parte da cultura humana. Igualmente, em relação à criação de formas representacionais. Basta lembrarmos de que os homens das cavernas já faziam desenhos ou inscrições primitivas nas paredes das cavernas com diferentes intenções, enquanto símbolos orientadores ou marcas de uma dada realidade. Os gregos antigos deram vida à mitologia, seja em textos coletados na memória oral, como os escritos homéricos, ou por meio da escultura. Essas narrativas curiosas e enigmáticas, como as de Hesíodo, tratavam dos grandes dilemas do homem: a percepção de sua mortalidade, seus impulsos íntimos para o amor ou para o ódio, a vingança, a virtude e a sagacidade.

A persistência dessas histórias, que envolviam deuses, semideuses e mortais, tinham uma dupla finalidade: o aspecto modelar – norteador da sabedoria e da boa conduta – e a beleza da poética das palavras, da boa elocução⁵².

Com o advento da prensa de Gutenberg, parte deste universo de relatos, sagas e estudos, antes predominantemente oralizados ou inscritos em codex, passam a ser imortalizados no papel impresso. A revolução é tão significativa que

⁵⁰ Aristóteles, *Poética*.

⁵¹ Werner Jaeger no *Paidéia – A Formação do homem grego*

Roger Chartier atribui a prensa de Gutenberg – que reproduzia as normas dos antigos Codex – a preservação do mundo antigo: Sem Gutenberg, sua prensa, tipógrafos, a oficina, todo um mundo antigo teria desaparecido bruscamente.⁵³

Esses relatos e histórias atravessaram o tempo, parte deles em constantes traduções e mudanças de enredos, até, no início do século 20, serem incorporados aos roteiros de cinema. Surge uma nova revolução: a das imagens em movimento: feéricas, mágicas e fixadas no tempo.

O gosto pelo mito e o imaginário encontrou um espaço fértil para se desenvolver, particularmente com o Cinema. Ganhando cada vez mais espaço, a partir do início do século 20, o Cinema fustiga a literatura, o teatro e as manifestações artísticas, para se introduzir no mundo da cultura como uma indústria. Desenvolve uma linguagem em que o imaginário encontrará sua principal matriz discursiva por meio do melodrama, em diferentes locações e tratamentos artísticos, que, entre outros, inclui os elementos da narrativa mítica. Edgar Morin, ao analisar a indústria cultural, na qual se insere o Cinema, conceitua-o como aquele que re replica os mesmos processos psicológicos da magia ou da religião, onde o imaginário é percebido como tão real, até mesmo pretende ser mais real do que o real, o que em outras palavras nos induz a pensar que o imaginário do cinema se assemelha ao do mito.

⁵² Sobre o valor atribuído à boa elocução como norma de conduta na Grécia antiga, o instigante livro de I. F. Stone: *O Julgamento de Sócrates* é referência apreciável.

⁵³ Chartier, Roger. *A aventura do livro*, pág. 9

2.5 Cinema e mito

Um dos aspectos pouco mencionados, quando se analisa a história do cinema, é o da relação estrita entre este e o mito. Existe essa relação? Certamente que sim. Já vimos anteriormente que o cinema iniciou a produção de suas primeiras imagens tomando por base a representação objetivada de pessoas e espaços públicos, em que a saída dos funcionários da fábrica, filmada pelos Irmãos Lumière, é um marco. O que significava aquela filmagem, em apenas um rolo de filme de pequena duração? A primeira idéia que me ocorre é a da novidade do registro eterno de imagens “reais”, assim como isso era o atrativo entre os grandes retratistas – como Ingres, por exemplo, com seu *Napoleão em seu trono imperial*, de 1806 – ou mesmo a *raison d’existence* dos escultores. Mas, no antigo cinematógrafo surge uma nova forma de reprodução desse “real”, que logo assume configuração de manufatura, com potencialidade de lucro. O escultor reproduzia na matéria-prima fria e dura a imagem do seu modelo, que além de poder ser vista em forma espacial ampla, perpetuava o esculpido. Há nas esculturas o conceito subjacente de duração, perenidade, de eternidade. Ao longo dos séculos, as sociedades produziram inúmeras esculturas, em que a personalização, em pedra ou mármore, não deixa de estar associada ao périplo mítico. (Hoje, por exemplo, só podemos “ver” ou “imaginar” a figura humana de César por meio de esculturas antigas romanas). Fixemos esse valor da duração. Ele será importante, de agora em diante.

Nas imagens dos Irmãos Lumière, feitas com o que se chama em música de *stringere con strepito*, ou seja, com intenção de velocidade que visa ao impacto, a

grande novidade era a de exhibir, na sala escura, as pessoas se movendo, semelhante ao que elas eram, na época em que foram filmadas. Não há de se negar a existência de uma *mise-en-scène*, mas esta é pouca para a pretensão dessa filmagem externa, provavelmente a luz do dia. O atrativo, além da duração temporal daquelas imagens para sempre registradas, e do novo meio que nascia, era o de estabelecer uma sensação auto-reflexiva com o espectador, que, em seu imaginário, poderia pensar: olha como se é, de corpo inteiro, no dia-a-dia, em movimento (o espectador se projeta e se identifica com o material filmado, interiorizando o observado).

Certo que este impacto inicial não iria se propagar por muito tempo, uma vez que, passada a experiência de ilusionismo, sua repetição arrefecia o impacto inicial. A magia é superada e tende a degradação sublimada pelo reconhecimento. Isso, mesmo com o recurso que os Lumière incorporaram, ao fazerem com que o filme, ao ser projetado em ordem inversa, desafiasse as leis da natureza: o que se quebra se recompõe; o que cai, sobe, novamente. Por meio do filme, era possível reviver o momento anterior, em estranha temporalidade.

Assim, agregando um elemento a mais ao que descrevemos anteriormente sobre a montagem, o mito primário do filme é o de deter poder sobre o tempo. Ou seja, o tempo do filme não é igual ao tempo fora dele. O tempo do filme é imaginário, assim como a sua percepção. Além disso, tudo que é registrado no filme, semelhante ao artista retratista e ao escultor, permanece inalterado.

Prossigamos: detendo um tempo próprio, mas ainda carente de uma linguagem para melhor mostrar as imagens em movimento, era natural que os primeiros produtores de filmes, se assim podemos dizer, uma vez que o produtor já

é função no cinema configurado como indústria, buscassem por imagens um pouco mais interessantes do que as do mero movimento de pessoas saindo de uma fábrica. Méliès, nesse aspecto, radicalizou: fez um filme em que o ilusionismo adquiria uma forma narrativa⁵⁴ – portanto exibia nexos⁵⁵ – no *Viagem à Lua* (1902). Para contar essa viagem fantástica, Méliès teve de recorrer a uma complexa estrutura representacional, seja a da nave, da mudança de espaços, os diferentes tempos em precários efeitos especiais, a coloração de seqüências como diferenças, a viagem (a passagem de um plano a outro) e os seres extraterrestres. O imaginário se expande, mas se expande por estar sendo conduzido por uma ainda precária forma narrativa. Ela dará substância aos personagens que surgiam nos filmes, porque, agora, eles têm uma função mais complexa do que a de se moverem na saída de uma fábrica: eles têm um significado, eles representam seres ou alguma coisa (ameaça, beleza, sonho etc.).

Penso que seja comum aos estudiosos e aos práticos do cinema, a afirmação de que cada vez que nos deparamos diante de um comportamento humano, uma expressão desse comportamento, uma frase escrita ou um trecho de um filme, uma indicação qualquer que pretenda uma forma de comunicação, qualquer que seja a impressão imediata que produza uma dada reação, mesmo que esta não ocorra de imediato, ela manifestará uma atração para a solução de um problema. Assim, todo filme deverá conter um certo tipo de problema. Por problema, vamos entender, à maneira hegeliana, alguma coisa que irá se revelar,

⁵⁴ Narrativa é um termo polissêmico. Aqui, nos interessa sua acepção de narrar, expor, descrever; em termos mais simples: contar uma história.

⁵⁵ Segundo Tzvetan Todorov, o privilégio que o autor concede no tratamento de uma questão, como na narrativa mitológica em que predomina uma causalidade: depois disso, portanto por causa disso... Uma

que será desvendada, por meio de uma enunciação ou de uma narrativa com essa função. Este talvez seja o mito inevitável e recorrente na criação dos roteiros dos filmes. Além da narrativa, o jogo dos elementos deverá girar em torno de um problema ou de uma sucessão deles, em menor ou maior gravidade, concreto ou abstrato, individual ou social, e apresentar um tipo de solução ou de abordagem da impossibilidade de solução. A função material de um filme resulta do fato de que ele constitui um universo imaginário que representa a superação não conceitual da oposição entre uma grande riqueza de detalhes e indícios dentro de uma rigorosa unidade. Essa unidade não é obtida necessariamente e exclusivamente pelo cineasta como uma criação individual, mas ela se elabora a partir da consciência de se criar um filme, pelas relações inter-humanas, como se refere Lucien Goldman, entre homens, a natureza e uma dada visão de mundo.

Ao “criar” um problema, o cineasta percorre a trajetória que, a mim, parece muito semelhante a do mito: terá de estabelecer um plano explicativo, ou seja, os fatores que engendraram os pontos de vista sobre o problema e as regras de coerência que estruturam o “contexto mental” ao desenvolvê-lo. A seguir, submeterá esse contexto mental à percepção da necessidade ou da pertinência em âmbito coletivo. No plano formal, usando instâncias interpretativas, o cineasta evidenciará os fatores que o levam à construção das imagens e os efeitos esperados delas. Esse procedimento é aparentemente controlável, mas, uma vez definida a imagem, ela estará sujeita a interpretações diversas, por parte dos que assistem ao filme. Entre essas interpretações, agora em situação incontrolável de

causalidade em que o que vem antes determina o que vem depois, privilegiando a noção de tempo, mais do que a de espaço.

diferentes leituras, poderá surgir outro filme, e assim sucessivamente. Quando submetidos ao tempo, semelhante à escrita dos antigos poetas, as imagens fílmicas se transformam em interpretações de um dado problema, com maior ou menor complexidade, podendo ser modelar para as novas interpretações.

Chegamos ao terceiro mito do cinema: o de constituir para si a decisão do que mostrar e de como mostrar, para que proporcione um impacto imaginário no espectador, ou seja, o de deter o controle do imaginário, a partir do controle dos elementos que compõem a imagem. Ao mesmo tempo em que é um modo de criação, esse controle funciona como um tipo de dilema, que permanece até os dias de hoje, consistindo na seguinte oposição, parafraseando as dúvidas que Lacan atribuía ao processo psicanalítico: se o cinema convergir para o fantástico, ele tenderá para a magia e para o não-ensinável, tornando-se, enfim, uma prática religiosa; por outro lado, quando este se orienta para o dogma – ou seja, seus valores intrínsecos enquanto cinema – ele se transforma, não numa religião, mas numa igreja, ou num saber, que pode ser o saber prático ou o universitário. Assim, o mito fundamental do cinema é o de se achar as formas mais convenientes (ou “reais”) de formalizar a criação, para que esta não resida apenas nas suas origens ocultas e hipnóticas, mas que se materialize por meio do filme. Assim estabelecido, pode-se falar na literalidade da criação, do ato de criar algo.

Como toda atividade bem-sucedida, o cinema criou seu léxico e sua práxis. O mito assumiu formas representais, corporificações, em criações que, como falamos no início deste trabalho, sempre se basearão nos modelos representacionais da época em que foram feitas, bem como em seus valores. Essa nova ontologia, esses seres que buscam a semelhança dos demais seres vivos,

nos filmes, nada tinham de comum, de prosaicos, uma vez que estão submetidos a uma narrativa em que alguma coisa tem de lhes acontecer, caso contrário, se comportarão como as pessoas saindo da fábrica, portanto imagens apenas auto-reflexivas.

Não é difícil de se perceber, então, que as antigas narrativas míticas eram prato cheio para os roteiristas de cinema. Sim, sem dúvida. Além de serem facilmente reconhecidos pelos espectadores, pela primeira vez, usando um atrativo único que é a fabricação de imagens, haveria a possibilidade de se ver representado, nas telas, deuses, como Zeus, Apolo; além, é claro, de figuras históricas que permaneciam inanimadas em livros, pinturas e esculturas. Este novo ingrediente é também destacável: o cinema sempre procurou reconstruir o análogo, seja das figuras históricas, dos heróis, das paisagens, guerras e inúmeros outros elementos e eventos que “formalizassem” e “materializassem” sua potencialidade espetacular.

Nessas duas polaridades constitutivas, - a busca do análogo, da representação do “real”, mostrando na tela personagens históricas (míticas), que o espectador facilmente reconheceria - o cinema se fortaleceu e conquistou a aceitação dos espectadores em progressão geométrica. Também, deu nova vida a uma infinidade de entidades míticas, que passam a existir na tela como seres vivos e em cenários reconstruídos, que passam a ser visitados pelo olhar do espectador como um mundo fascinante redescoberto. Houve também a preocupação de “reviver”, “recriar” antropomorficamente, personagens da história, episódios marcantes da humanidade: as ardentes paixões, impérios, civilizações antigas e exóticas, as grandes conquistas, sangrentas batalhas e as guerras. É o

caso, por exemplo, do filme *Intolerância*, de D.W. Griffith (1916), que traz para a tela as imagens da antiga Babilônia. Além disso, esses registros tinham, em si, diversos poderes emblemáticos: o poder atemporal da imagem, a perenidade e eternidade, o culto à memória, a idéia da perfeição e a busca do belo. Conseqüentemente, passam a corporificar e materializar sujeitos, situações e espaços, cuja referência passa a ser marcante: o Moisés, de De Mille; o Napoleão, de Gance; o Jesus Cristo, de Nicholas Ray:

*Visto nesta perspectiva, o cinema é a objetividade no tempo. O filme não se limita mais a preservar o objeto, encoberto como ele estava num instante, como os corpos dos insetos estão preservados intactos, desde um passado distante no âmbar. O filme libera a arte barroca da sua catalepsia compulsiva. Agora, pela primeira vez, a imagem das coisas é, igualmente, a imagem de sua duração, a mudança mumificada como ela ocorreu.*⁵⁶

Por outro lado, o cinema criou uma mitologia para si enquanto a arte da luz, da ilusão e do imaginário. Ele estabeleceu um microcosmo para ser contemplado a distância. O que é único nos filmes é o fato de que é dada, ao espectador, a oportunidade de entrar nesse microcosmo e se identificar com as personagens retratadas. Não somente vemos o que eles vêem, nós vemos como que eles vêem, o que torna possível a identificação emocional. Todos os egressos de sua imagem, que brilha fulgurante em meio a sala escura, transformam-se em entidades míticas, particularmente sob a ótica do tempo. É modelar, senão bizarro, o filme de Enrico Caruso na década de 1910, que atraiu grande público, embora o cinema fosse mudo e não se pudesse reproduzir a voz do famoso tenor em momentos dramáticos, cantando, entre outras, *Vesti la Giuba*, do *I Pagliacci*, de Ruggiero Leoncavallo.⁵⁷ Ia-se ao cinema em busca do valor representacional da

⁵⁶ Bazin, André, cit. in *Film and reality* pág 198

⁵⁷ Cit. no documentário *The Art of singing*, a propósito do filme *My favorite cousin*, 1916, BBC, 1998.

imagem, pela sua intenção de representar o “real”, ainda que esta fosse precária e fragmentada. Esta cinematização (*cinématisation*), termo emprestado de Jacques Aumont⁵⁸, ainda que uma operação de contra-natureza do fenômeno perceptivo da imagem, possibilitou uma narrativização (*narrativisation*) artificial do valor representacional da imagem. O Caruso mostrado nas imagens é um ponto de vista privilegiado, embora não disponha de um ponto de escuta, nem de uma enunciação qualitativa de sua representação. Trata-se de pálida imagem do “real”, que possui grande força representacional.

2.6 O Mito de Orfeu

Orfeu⁵⁹ é uma personagem de um mito descrita de maneiras diferentes pelos poetas antigos e obscurecida em outras tantas lendas. O traço distintivo dessa personagem é sua caracterização como um músico e poeta de excelência, que, por meio da sua lira, arrefece os elementos tenebrosos das tempestades, encanta as plantas, os animais, os homens e os deuses. Sua magia é o encantamento pelo poder da música. Graças a esse poder, ele enfrenta os deuses infernais, em especial o cão Cerbero⁶⁰, que guardava aquelas regiões abissais, o

⁵⁸ Aumont, Jacques: *L’oeil interminable – Cinéma et peinture* pág. 105

⁵⁹ Orfeu é filho de Éagro, ou de Apolo, com uma musa, Calíope, Polímnia, ou Urânia, segundo tradições diversas.

⁶⁰ Hesíodo, na *Teogonia*, descreve Cérbero como possuidor de cinquenta cabeças. Com o passar dos séculos, as cabeças passaram a ter o número reduzido para três. Segundo Jorge Luis Borges, *para maior comodidade das artes plásticas*. Citado por Virgílio e Ovídio, difundiu-se sua aparência de monstruoso cão tricéfalo, com cauda de serpente. Na *Divina Comédia*, recebe uma descrição nova. Dante o representa como possuidor de uma barba imunda e negra, mãos de unhas compridas que dilaceram, em meio à chuva, as almas dos condenados. *Deixai aqui toda esperança, vós que entraís na porta do Inferno. (A Divina Comédia)*. Cérbero é representado sempre furioso, mordendo, latindo e rosnando, exceção às almas dos recém-chegados, às quais abana sua cauda, de contentamento. Eternamente guardando a porta sombria da morada infernal, Cérbero era bem mais do que um simples guardião para que os vivos não entrassem e os mortos não saíssem jamais. Em sua estirpe

domínio de Hades (Plutão, o senhor dos mortos), para liberar sua amada – Eurídice – morta por uma serpente, ao fugir de Aristeu, um criador de mel; também, aquele que foi ensinado pelas musas a arte da cura e da adivinhação. Com sua cítara e a sua voz divina, Orfeu encantou de tal forma o mundo das trevas, que até mesmo a roda de Ixião⁶¹ parou de girar, o rochedo de Sísifo⁶² deixou de rolar sua pedra, Tântalo⁶³ esqueceu a fome e a sede e as Danaides⁶⁴ descansaram de sua faina eterna de encher tonéis sem fundo. Comovidos com tamanha prova de amor, Plutão e Perséfone concordaram em devolver-lhe a esposa. Mas, para que conseguisse libertar Eurídice das mãos da morte, teria de aceitar a condição que lhe foi imposta: a de que, mesmo estando à frente de Eurídice, ele não poderia olhá-la, até que ambos transpusessem os limites do império das sombras. Porém, em meio ao caminho, Orfeu obsedado pela impaciência, pela incerteza, pela saudade, e pelo desejo grande da presença de uma ausência, olhou para trás,

divina, ele representa o caráter infalível e vigilante da própria Morte, representada pelo silencioso irmão de Zeus e de Netuno: Hades, o senhor do mundo inferior.

⁶¹ Ixião, Rei dos lápitas. Acusado de assassinar seu sogro, buscava a purificação. Zeus, penalizado, resolveu não somente purificá-lo, mas, também, elevá-lo a categoria de imortal. Ixião, a seguir, tentou seduzir Hera. Zeus, enciumado deu a forma de Hera a uma nuvem. Ixião, pensando tratar-se da deusa, uniu-se a ela, gerando os centauros. Zeus encheu-se de cólera, mas como não podia mata-lo – uma vez que o havia transformado em imortal - enviou Ixião ao Tártaro (Inferno), onde, amarrado a uma roda de fogo, está condenado a sofrer por toda a eternidade.

⁶² *Os deuses tinham condenado Sísifo a empurrar sem descanso um rochedo até ao cume de uma montanha, de onde a pedra caía de novo, em conseqüência do seu peso. Tinham pensado, com alguma razão, que não há castigo mais terrível do que o trabalho inútil e sem esperança.* **Albert Camus – O Mito de Sísifo.**

⁶³ Algumas lendas atribuem a Tântalo o crime de sacrificar seu filho aos deuses, em um banquete. Outras, a de que, sendo sacerdote, ter revelado os mistérios dos deuses, em seus cultos. Como punição, Tântalo foi acometido por uma sede abrasadora que nunca é saciada, mesmo em meio a um regato fresco e límpido, do qual nunca consegue beber. Também, é-lhe negado o direito de saciar a fome. É representado debaixo de uma árvore abundante, em que, cada vez que tenta colher os frutos, os galhos se elevam pela força do vento, impedindo-o de colhe-los.

⁶⁴ *As Danaides eram cinqüenta filhas de Danao, Rei de Argos. Seu irmão, Egito, tinha cinqüenta filhos. Mandou a filharada masculina casar com as primas. Danao não queria o casamento. Combinou com as filhas um plano. Os cinqüenta recém-casados tiveram a mais estranha noite de núpcias de que há notícias no mundo. Foram todos assassinados pelas esposas. Só escapou um, Linceu, poupado por sua mulher, Hipernestra. Júpiter condenou as Danaides às penas do Tártaro, que era o Inferno daquele tempo. As Danaides enchiam um tonel sem fundo. Séculos e séculos, sem pausa, sem descanso, interrupção, as moças carregavam água, despejando-a no barril furado.* **Câmara Cascudo**

transgredindo a ordem dos soberanos das trevas. Ao voltar-se, viu Eurídice, que se esvaiu para sempre numa sombra, “morrendo pela segunda vez...” Ainda tentou regressar, mas o barqueiro Caronte⁶⁵ não mais o permitiu. Eurídice desaparece para sempre. Orfeu, inconsolável e sem poder esquecer a amada, fiel a seu amor, passou a repelir todas as mulheres da Trácia. Ultrajadas pela fidelidade de Orfeu à memória de Eurídice, essas mulheres, transformadas em bacantes, trucidam-no, esquartejam seu corpo e dividiram-no entre si os pedaços, de onde ainda fluiu o som de seu canto. Sua cabeça e sua lira, arrastadas pelas águas do rio Hebros, teriam sido levadas pela correnteza do mar até a ilha de Lesbos, e lá enterrada. A Ilha de Lesbos passa a ser cantada como o lugar da poesia. Outra versão dá conta de que as musas, piedosas, recolheram os restos do poeta e os sepultaram no sopé do Olimpo. A pedido delas e de Apolo, Zeus atirou a lira de Orfeu ao céu, transformando-a numa constelação. De acordo com outros relatos, a alma do poeta foi para os Campos Elíseos, onde continuou a cantar para os bem-aventurados, na companhia de Eurídice. Conta-se ainda que Orfeu, tomado de horror pelas mulheres depois da morte de Eurídice, passou a interessar-se por efebos, iniciando-se nas práticas do homossexualismo. Em outra versão, menos difundida, Orfeu é fulminado por Zeus, por ter revelado segredos dos deuses aos iniciados do Orfismo.⁶⁶

⁶⁵ Caronte é um velho barqueiro que conduz as almas dos mortos à margem oposta do Estige, onde ficam as portas do Tártaro.

⁶⁶ O orfismo derivou seu nome de Orfeu, aquele que primeiro teria recebido a revelação de certos mistérios e os teria transmitido a alguns iniciados, sob a forma de poemas musicais. Era uma religião essencialmente esotérica, que guardava seus segredos somente para aqueles que se dispunham a seguir determinado caminho de vida. Os órficos acreditavam na imortalidade da alma e possuíam uma concepção própria sobre a origem do universo e do homem. A origem do homem era atribuída às cinzas, resultante da morte dos Titãs, por Júpiter. A raça humana é marcada por dupla natureza: a dionisíaca e titânica, em que se confrontam forças ambivalentes de luz e sombra, bem e mal. O caminho de salvação, para os órficos, era o de libertar a alma

Em cada narrativa do mito, Orfeu é descrito como um sedutor, seja em âmbito cósmico ou da psique: o céu, a terra, os oceanos, os infernos, o subconsciente e a consciência, dissipam as resistências pela força de seu encantamento. Entretanto, ele é mal-sucedido no resgate de sua amada nos infernos. Seu encantamento é de ordem da graciosidade⁶⁷, não o da luta heróica. No fim de seus dias, sem sua amada, ele tem um final nebuloso, trágico, vítima das bacantes.

Talvez, Orfeu seja o símbolo de um guerreiro que é capaz de arrefecer o mal, mas não de destruí-lo. Ele mesmo foi morto, vítima dessa incapacidade de suplantar sua própria insuficiência.

Num plano superior, ele representa a perseguição de um ideal, que é mostrado pelo poder da palavra, não pela ação junto à realidade. O ideal transcendente não é conseguido por ele, que nunca renuncia radical e efetivamente a condição de sua vaidade (egotismo) e sua multiplicidade de desejos. Nessa configuração, Orfeu simboliza a falta de força da alma. Ele não suplantou as contradições de suas aspirações entre o sublime e o banal, e foi morto por não ter tido a coragem da escolha, embora tenha sido um homem que violou o proibido e que ousou olhar o invisível.

prisioneira das trevas titânicas (Eurídice) por meio da centelha dionisíaca, divina, que esta abriga. Na concepção órfica, o presente é visto como uma etapa para o futuro, que é a salvação pela purificação. Nesse aspecto, há associações entre a doutrina de órfica com a de Jesus Cristo, no cristianismo.

⁶⁷ No oráculo chinês do *I Ching*, a graça ou agraciado (hexagrama 22) representa uma chama de fogo que irrompe das secretas profundidades da terra, que, com suas chamas para o alto, ilumina e embeleza a montanha, a altura celestial. A graça, a forma bela, é um requisito de toda união, mas não constitui o essencial. É apenas uma ornamentação a que deve se recorrer com comedimento, para que possa clarear outros recursos mais vitais, entre eles: o da clareza e a vida no mundo. A graciosidade é a calma da pura contemplação. Quando se cala a cobiça, quando sossega a vontade e o mundo se manifesta como uma representação. Lao Tse, considerava o signo da Graça como incômodo, entre os hexagramas do *I Ching*, *o Livro das mutações*.

O ponto de vista descrito acima reúne os elementos para uma análise possível. Existem outros, certamente. Mas, estes estão aqui destacados por serem elementos comuns no roteiro dos três filmes estudados neste trabalho. No próximo capítulo eles serão mais evidenciados.

Capítulo 3 – Os três Orfeus

O amor é uma fonte modesta,
que nasce num leito de ervas,
de flores, de cascalho, e que, depois riacho,
depois rio, muda de natureza e de aspecto
a cada onda e se lança num incomensurável
oceano onde os espíritos incompletos
vêm a monotonia e onde as grandes almas
se absorvem numa permanente contemplação.

Honoré de Balzac - La Peau de Chagrin

A passagem do século me assombra
Para onde irá correndo minha sombra
nesse cavalo de eletricidade?!
Caminho, e a mim pergunto, na vertigem:
- Quem sou? Para onde vou? Qual minha origem?
E parece-me um sonho a realidade.
Augusto dos Anjos – Poema Negro

O título aparentemente incongruente deste capítulo tem uma justificativa plausível. Por se tratar de três filmes sobre o mito de Orfeu, e que cada representação difere uma da outra em diferentes graus, como recurso aglutinador, menciono a existência de três Orfeus no cinema. Talvez existam mais (certamente existirão⁶⁸), que, eventualmente, nem usem a identidade explícita de Orfeu, e que

⁶⁸ Sobre a representação do mito de Orfeu no cinema, anoto os filmes abaixo:

Orpheus Descending, Peter Hall, USA, 1991 (telefilme) (baseado em Tennessee Williams) *L'Orfeo*, Jean-Pierre Ponnelle, Suíça / Alemanha, 1978 (a partir da ópera de Monteverdi) *The Fugitive Kind*, Sidney Lumet, USA, 1960 (a partir de Tennessee Williams). *The Illiac Passion*, Gregory J. Markopoulos, USA, 1967 (a partir de Ésquilo). *Orpheus in der Unterwelt*, Horst Bonnet, 1974, Alemanha (a partir da ópera de Jacques Offenbach). *Parking*, Jacques Demy, França, 1985 *Tequila Body Shots*, Tony Shyu, USA, 2000. *Jason and the Argonauts*, Nick Willing, USA, 2000 (telefilme). *Ercole e la regina di Lidia*, Pietro Francisci, Italia, 1959. *Le Fatiche di Ercole*, Pietro Francisci, Italia, 1957. *Orpheus and Eurydice*, Lesley Keen, 1984 (curta-metragem) *Shredder Orpheus*, Robert McGinley, USA, 1990. *Beauty and the Beast - Song of Orpheus*, USA, série TV 1987-1990 *Le Testament d'Orphée*, Jean Cocteau, France, 1960. Lista elaborada por Caroline Eades, do *Centre de Recherche Homérique*
Incluo ainda: *Um Trem para as Estrelas*, de Cacá Diegues, Brasil, 1987

sejam apenas inspirados no mito, mesclados com outros aspectos de outras deidades míticas ou civilizacionais.

Os três aqui tratados usam a identidade explícita de Orfeu e foram “criados” em temporalidades, representações e contextos diferentes. O que causou as diferenças entre esses três Orfeus? As possíveis respostas são complexas e delongadas. Uma parte delas, embora não tenham sido expostas apenas com essa finalidade nos dois capítulos que antecederam a este, podem muito bem ser também consideradas como abordagens perspectivistas sobre as diferentes representações do mito de Orfeu no cinema. Inspirado em Beethoven, que no quarto movimento da *Nona Sinfonia*, recapitula os temas dos movimentos anteriores como uma forma de passagem para o desenvolvimento do tema central, usarei o mesmo recurso e farei uma síntese de boa ocasião dos temas do primeiro e segundo capítulo, para, disso, entrar num novo tema, que é propriamente o da análise das mudanças de representação do imaginário, objeto central deste trabalho.

Até os anos 1920, que abordamos rapsodicamente no primeiro capítulo, o cinema era visto, seja no que tange a sua reflexão ou aos processos de criação, como uma arte autônoma. Em sua especificidade, mesmo com uma pesada carga histórica que o recheou de procedimentos práticos, metodologias e uma infinidade de estudos teóricos, o cinema ainda não se libertou da classificação que lhe atribuiu André Bazin, enquanto arte esteticamente conturbada, ambígua e impura⁶⁹.

⁶⁹ *Le cinéma est un art impur. Il est bien le plus-un des arts, parasite et inconsistent. Mais sa force d'art contemporain est justement de faire idée, le temps d'une passe, de l'impureté de toute idée. [...] Il est le septième art en un sens tout particulier. Il ne s'ajoute pas aux sept autres sur le même plan qu'eux, il les*

O cinema necessita – e efetivamente depende – de todas as linguagens e não pode prescindir-se delas. Como uma arte que está diretamente fundamentada em personagens e situações que se projetam no tempo, é ao teatro e ao romance que ele se vincula. Para isso, poderíamos fazer uma longa digressão sobre a verdadeira apropriação – alguns mencionam, em forma mais rude, a expressão: pilhagem⁷⁰ - que o cinema fez das personagens de romance e do teatro. Por outro lado, algumas personagens de diferentes procedências, da literatura ou do cinema propriamente, se firmaram melhor no cinema. É o caso do Tarzan e, mais flagrante, o do vagabundo Carlitos, que é uma personagem que nasceu no cinema. Mas, como estamos estudando o imaginário, o que me parece mais central é a reflexão do cinema como um fenômeno.

Qual a natureza desse fenômeno? Como dissemos anteriormente, não é necessariamente na estética que encontraremos boas respostas e, sim, nos aspectos sociológicos que lhe emprestou originalidade e o destacou como uma espécie de arte viva, suplantando o teatro e o romance, que o animam até os dias de hoje.

Assim posto, o primeiro olhar para a representação de Orfeu, entre os três cineastas, é o que tenta situar essas representações entre os paradigmas de um cinema como teatro romanceado, ou o de um romance teatralizado em filme. Com certeza, não estou sendo excessivo. A reflexão e a busca da personagem mitológica de Orfeu nasceu a partir da lenda, mas é uma criação diversamente

*implique, il est le plus-un des six autres. Il opère sur eux, à partir d'eux, par un mouvement qui les soustrait à eux-mêmes.*Cit. in Alain Badiou: *L'Art du Cinéma n°4*

⁷⁰ Entre outros, Paulo Emílio Sales Gomes: *Para recrutar as suas personagens o cinema não demonstra , efetivamente, o menor espírito de exclusividade. Age, pelo contrário, com a maior desenvoltura em relação às*

formulada: graças aos recursos narrativos do cinema, o mito adquire uma mobilidade, uma desenvoltura no tempo e o espaço, que o retira dos palcos do teatro ou da cena lírica para revive-lo na nova situação cinematográfica. Mais do que isso, como ele é representado por um ator, ele adquire uma persona e um biótipo. Agora, entrando além das canelas para justificarmos o cinema como um fenômeno, podemos entendê-lo, além do teatro e da literatura (a lenda), como uma simbiose, um conjunto de seqüências fragmentadas, às vezes, um conjunto intencionalmente confuso de cenas, cuja resultante – o filme – será lido, desvendado ou não, dependendo da contingência e do grau de ambigüidade. A personagem no cinema tem maior impregnança e um desencadeamento mais favorável do mecanismo de identificação. O filme, como um fenômeno, registra em imagens e sons os ínfimos pormenores do gosto geral do tempo em que foi filmado.

Por se tratar de uma representação de seres e situações, o caráter distintivo do cinema parece ser o da veracidade, que se sobrepõe ao caráter fictício ou imaginário. A delimitação de campo entre o fictício e o imaginário baseia-se numa “lógica do cinema”, se assim podemos dizer. Isso pode ser verificado no rigor que é aplicado na construção da imagem, para que ela não padeça de veracidade. No caso do mito de Orfeu, a personagem lendária oferece amplo campo para “novas criações”, uma vez que, em si, já carrega grande possibilidade narrativa, além de agregar um imaginário que satisfaz plenamente o mundo cinematográfico. O mesmo não se dá, por exemplo, com certas obras que, quando submetidas ao

que encontra já prontas, isto é, elaboradas por séculos de literatura e teatro. A esse respeito, a expressão “pilhagem” tem sido empregada, e com justeza. In A Personagem de ficção, pág. 115

processo de construção do cinema, não apresentam um bom rendimento. São inúmeras as incidências: os romances de Virginia Wolf, Proust, Kafka, Gide, ou mesmo, entre nós, as obras de Machado de Assis, que embora tenham sido levadas ao cinema, resultaram aquém das obras que o inspiraram. Isso se dá, e nisso os historiadores e estudiosos de literatura parecem concordar⁷¹, por serem obras de caráter não-ficcional, que não se saem bem quando transpostas da reflexão sobre palavras impressas, para a de imagens. Há, então, um campo de interseção limitado entre as obras que têm, ao mesmo tempo, um caráter ficcional e as que alcançam um bom rendimento em representações de imagem.

Uma vez adequadas à representação por imagens, como ficará sua autonomia em relação à matéria-prima que a inspirou? Está em ação uma atividade concretizadora e atualizadora, que visa ao apreciador adequado. Por apreciador adequado, refiro-me à platéia que todo criador tem em seu imaginário, como se referiu Bahktin. Sim, porque, como falamos anteriormente, toda criação visa a um interlocutor. Então, podemos ser mais específicos e tentarmos analisar um pouco mais detidamente a ação de criação. Dessa análise, talvez venhamos a entender mais claramente a existência dos três Orfeus. Nesse aspecto, sinto-me andando solitariamente sobre uma corda que une duas margens de um caudaloso rio. Vamos a essa travessia-proeza.⁷²

⁷¹ Sobre este tema, os escritos de Sartre sobre o imaginário são inspiradores, em especial no *L'Imagination et l'imaginaire*. Também, em M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, ambas a partir dos pressupostos metodológicos de E. Husserl.

⁷² Refiro-me a travessia-proeza por desconhecer estudos que comparem as representações do mito de Orfeu no cinema. As distinções que são feitas em alguns ensaios e textos, na Internet, via de regra, recaem em comparações parciais – em especial entre o *Orfeu Negro* e o *Orfeu* - que se valem de elementos pouco consistentes, como mencionamos na introdução desta dissertação.

Temos uma ação atualizadora e concretizadora que visa a um espectador adequado. Esse diálogo visual será feito por imagens e sons, que encontrarão na dramatização sua forma enunciativa. Então, temos configurações visuais que permitem que certos nexos sejam percebidos, seja pelo aspecto imagético ou sonoro. Criam-se representações que são “projetadas” pelo diretor por meio de operações lógicas, “contextos objectuais”, como se refere a teoria literária. Assim, certas relações são atribuídas às personagens, desde as definidoras (Orfeu é um poeta, ou um compositor negro do morro) até as qualificadoras (Orfeu quer resolver sua crise de criação ou encontra em Eurídice o amor verdadeiro). Esses contextos objectuais determinam, por exemplo, se estamos tomando contato com um filme que explorará o eixo individual ou social da personagem, o mundo imaginário que lhe serve de contexto para que se possa mostrar o mais claramente possível o problema que será tratado (o *Orphée* de Cocteau opera em uma linha individual, quase que narcísica, enquanto que no *Orfeu* de Diegues o entorno de violência consubstancia uma evidente visão social). Para que isso se dê, há a necessidade de se constituir um plano intermediário em que certos “aspectos esquematizados” devidamente representados determinem as concretizações específicas do espectador. Exemplifico: quando arremessamos três bolas como as utilizadas em um jogo de bilhar, admitindo que cada uma tenha uma cor distinta, o nosso olhar poderá se concentrar nos movimentos das três, ou selecionar, entre outras, apenas uma. Cada escolha que se fizer, se terá uma “percepção” diferenciada desse evento, um certo ponto de vista. Nas mesas de bilhar, normalmente o pano em que deslizam as bolas é verde. Ao se alterar o fundo verde para uma outra cor qualquer ou uma faixa de cores, o arremesso das três bolas sofrerá um novo processo de

percepção. Então, na “criação” e preparação dos contextos objectuais, a trajetória que se escolhe percorrer é fundamental. Ela é a que concretiza a imaginação do espectador. Nessa superabundância de materiais e possibilidades, a seleção de uma linha de amostragem – movimento percorrido pela câmera e o tipo de narrativa – definirá a dimensão da personagem e sua veracidade.

Até agora, para facilitar a compreensão e se privilegiar a boa demonstração, falei apenas nas representações de “aparência” física. Há, também, as representações dos processos psíquicos de uma personagem (de ambientes ou pessoas históricas), que poderão resultar em percepções táteis, olfativas, auditivas, etc. É fácil se constatar isso. Nos romances tradicionais, ou mesmo na construção dos poetas antigos, a ênfase é dada ao aspecto discursivo, na boa elocução. Em contrapartida, temos criações que usam a elipse, a justaposição de significados, estabelecendo uma outra forma de mensagem. A distinção entre uma e outra pode ser vista entre a narrativa mítica clássica e a recriação, por exemplo, a que Ezra Pound faz em seus poemas elípticos em *Os Cantos*. Neste último, a compreensão de seus poemas, na forma de hexagramas aparentemente sem nexos lógicos, se deve pela síntese intuitiva, graças à participação do próprio leitor no processo da criação. Aplicada ao cinema, a montagem de atrações de Eisenstein baseia-se nos mesmos princípios, como descrevemos anteriormente. Assim, os dois Orfeus do morro e o francês serão entendidos, além do aspecto discursivo e narrativo da câmera, pela síntese intuitiva que se faz dos elementos extra-imagéticos, como, por exemplo, o das canções e da poesia, que funcionarão como potencialidades intuitivas adicionais aos atributos da personagem.

Ao definir um quadro figurativo para a personagem, o cineasta elabora uma concreção sensível nunca alcançada pela obra literária. Porém, em compensação, apresenta um grande número de aspectos esquemáticos, que, diferente da literatura, pela via da representação concreta, não conseguirá apresentar diretamente os aspectos psíquicos que parecem ser mais bem tratados na literatura, uma vez que o cinema está preso ao recurso da mediação física, da fisionomia ou da voz. Este mundo fictício ou mimético do cinema, que freqüentemente reflete momentos selecionados e transfigurados da realidade empírica, que são exteriores à obra em que se baseou como matéria-prima, torna-se, portanto, representativo de algo além dele, principalmente da realidade empírica, mas imanente à obra. Assim, o Orfeu projetado tem de ser necessariamente distinguido do Orfeu da lenda. O Orfeu do cinema, seja por diversos aspectos artísticos ou ficcionais, projeta contextos objectuais “puramente intencionais” que podem se referir ou não aos aspectos do mito que o inspirou. Enquanto personagem de um filme, Orfeu é onticamente autônomo.

Por outro lado, - e como consequência - o Orfeu puramente intencional da criação cinematográfica resultará na consciência dos espectadores como um modelo de representação do mito. Como um modelo de representação, estará sujeito a novas criações intencionais, envolvendo o mesmo mito. Isso, porque, ao ser materializado pelas imagens no cinema, essa representação passa a ter a tendência de se constituir como uma “realidade”. Como uma representação que assume aspectos verossímeis, ela agregará para si uma infinidade de atributos e categorias, desde um simples modo de se trajar a aspectos simbólicos mais profundos, tais como: o de sensibilizar um determinado segmento social, ou de

representar uma determinada contingência social. No caso dos Orfeus brasileiros, a força “realizadora”, “individualizadora” ou particularizadora do poeta Vinícius de Moraes fez com que o mito grego, ao assumir a representação antropomórfica de um negro, com o agregado de “realidade” que lhe foi atribuído, passasse a ser uma representação da raça negra em nosso país. Caráter esse que o distingue do Orfeu francês e o distancia de sua matéria-prima da lenda grega. Ao adquirir verossimilhança, este Orfeu se transformou num quase-juízo⁷³, que embora seja fruto de uma criação, ele passa a existir no imaginário popular, mesmo não tendo correspondências exatas com qualquer pessoa real.

3.1 A representação do mito

É consenso que, em dramaturgia, uma personagem bem-composta é aquela que esconde todos os traços que lhe roubam a verossimilhança. No caso do cinema, quando uma personagem resulta artificial ela será percebida e, via de regra, rejeitada. O filme será considerado fraco ou mal-feito. No caso do mito, ao contrário, entendendo-se este como uma personagem que se adensou de uma camada imaginária e humana, é evidente a ausência de uma personagem concreta. Entretanto, pela cristalização de enunciados, o mito jamais aparenta ser falso. Ele é um verdadeiro ser aparential, que pressupõe a ação lúdica de quem o interpreta, o “fazer de conta” de quem o enuncia, baseado na convivência da narração com o leitor. Embora o mito faça parte de uma grande cisão da realidade

⁷³ No livro *A Imaginação*, Sartre conceitua o quase-juízo como sendo uma afirmação que se situa entre as asserções falsas dos sonhos e a certeza da vigília, e que este tipo de existência é certamente de caráter imaginário. Pág. 137.

humana, volta e meia há uma tendência a se “verificar” essas enunciações, em que se evitam os termos “empírico” ou os puramente lógicos. Quando chamamos “falsos” os argumentos de um filme trivial, fazemos isso porque percebemos que foram aplicados padrões diversos ao da representação da realidade cotidiana, em instâncias lógicas, por exemplo. Os mesmos padrões, quando aplicados ao mundo mágico das entidades míticas, recebe uma outra conotação. Isso quer dizer que há uma certa predisposição para o entendimento mítico, assim como há para com as histórias dos contos de fadas. Por outro lado, não se aceita numa criação cinematográfica que uma favela tenha um portal de entrada todo revestido em mármore; mas, ao contrário, na narrativa mítica, essa representação é bem-vista e aceita, como é o caso em relação ao portal do vale dos mortos, que Orfeu atravessa com sua lira. O mundo do mito, então, é o possível, aquele que está livre da veracidade cognoscível. O cinema, ao contrário, procura avidamente pela veracidade. Ao assim proceder, acaba se prendendo nas malhas do cognoscível. É por isso que eu me referi nos capítulos anteriores sobre o mito situando-o em um nível de consciência que é, conjuntamente, o da interpretação do real e o da produção de uma nova realidade. É uma leitura imaginária de um determinado momento histórico, ao mesmo tempo em que é um ato criador, que contribui para modificar o curso dos acontecimentos do presente. Conhecer o mito é, em certo sentido, uma demonstração de conhecimento. Interpretar o mito é reintegrá-lo a um outro tempo, com uma nova potência. Leva-lo às imagens do cinema pressupõe, além de um apreciável conhecimento de uma realidade social e de suas emergências, um certo refinamento de escolhas – de ordem predominantemente racional, uma vez que se vincula ao aspecto cognoscível - que recriará o mito por

representações metafóricas (o tempo sagrado) ou por semelhanças (as materializações). Sob quaisquer desses prismas, as entidades míticas, nessa nova representação, ainda que envoltas em novas narrativas ficcionais, carregarão em si uma camada imaginária que se sobrepõe à realidade histórica, por meio de conteúdos que tratam de juízos ou “enunciados existenciais”. O “Eu lírico” do poema mítico não deve ser confundido com o “Eu empírico” de um autor. Muito menos, deve se encarar na mesma linha interpretativa os poemas da Grécia antiga com os românticos atuais. A narrativa mítica mobiliza um grande número de virtualidades expressivas e toda sorte de energia imaginativa. A narrativa mítica não é uma foto, sequer um retrato. Ela exprime uma visão estilizada, altamente simbólica de certas ocorrências. Até Goethe, que no *Werther* devota à poesia a expressão da verdade, uma forma de revelação, sucumbiu à constatação que Fernando Pessoa, séculos após, bem definiu: *o poeta é um fingidor*.

A personagem mítica não se define nitidamente. Seu eu é um monólogo que se funde ao do mundo, de tal forma que não adquire contornos marcantes, definindo com clareza apenas o significado temporal do evento e a ação correspondente. Por se tratar de divindades ou semidivindades, a totalidade da situação concreta é permeada por diversas elaborações imaginárias. Então, a narrativa mítica, como dissemos no capítulo dois, não tem o formato de uma carta, de um diário ou mesmo o de uma obra histórica: ela é poética, cuja totalidade dispensa o caráter fictício ou não-fictício, a situação concreta ou idealizada; ela é categorialmente determinada por si mesma, pelos seus elementos. Em seu procedimento normativo, o historiador, ao se deparar com a narrativa mítica, não

saberá precisar o dia seguinte; o cineasta, em igual situação, poderá vislumbrar um oportuno agora.

3.2 Sobre as representações recorrentes de Orfeu

Para situarmos as representações recorrentes do mito de Orfeu, ocorreu-me a idéia de me valer de um termo que é usado comumente em medicina: o de sintoma. Explico o porquê dessa escolha a partir da análise de alguns romances, entre eles o da descrição do cotidiano no século 18 em Jane Austen⁷⁴, o humor de *Tristan Shandy*, de Laurence Sterne, e o uso mais específico deste termo no romance realista *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert. Também, avançando para as obras de Lima Barreto e de Graciliano Ramos.

O “sintoma”, aplicado à criação, revela, precisamente, através das manifestações internas ou externas à personagem, uma ordem de circunstâncias, de emergências, as condições para o entendimento de um determinado acontecimento ou de um determinado juízo, que a faz perder seu aspecto ficcional e adquirir substância, veracidade. Assim, o “sintoma” da *Bovary*, por exemplo, é o da insatisfação com a condição feminina, presa a um casamento mofina e desinteressante, que sufoca suas vontades e desejos. Para “enfrentar” esse sintoma, ela transgride a ordem estabelecida, continuamente se arriscando. Por outro lado, em *Vidas Secas*, o sintoma é a seca, que movimenta as personagens em uma odisséia da miséria.

⁷⁴ Em especial nos romances *Orgulho e Preconceito* (Pride and Prejudice), *Razão e Sensibilidade* (Sense and sensibility), *Emma*, *Mansfield Park*, *Persuasion* e *Northanger Abbey*.

No caso das representações reiteradas do mito de Orfeu, o sintoma mais evidente é o da perda de sua amada, tragada pela morte. Para caracterizar mais verazmente essa situação, construiu-se uma identidade para Orfeu, que o distingue dos demais seres da Trácia, sua terra natal. Orfeu é um músico, mas não um músico qualquer, ele é um músico perfeito, que se vale da música para, dela, extrair efeitos encantatórios. Esses efeitos o sobrepõem às forças da natureza e das divindades (por meio da sua lira, Orfeu arrefece os elementos tenebrosos das tempestades, encanta as plantas, os animais, os homens e os deuses). Em termos lógicos e ontológicos, a tragédia de Orfeu transcende a ficção, para funcionar como um mecanismo revelador: o sintoma anima a imaginação de quem trava conhecimento com a lenda, especialmente no tocante do poder do refinamento da arte, que subverte até o mistério da morte.

Assim, a morte é uma presença forte na narrativa de Orfeu. É ela que dá substância ao sintoma. Ela é o *pathos* de Orfeu e, por decorrência, o de todos seres humanos. Entretanto, para que o sintoma seja combatido, Orfeu deverá enfrentar a morte, com todas as inconveniências que lhe poderão advir no mundo das trevas. Orfeu, nessa configuração, caminha para o enfrentamento de seus medos, para eliminar o sintoma da morte.

Como ele é bem-sucedido e marca lealmente seu amor por Eurídice, os deuses permitem que ele vá ao mundo dos mortos, em busca de sua amada.

O mundo dos mortos é representado como infernos, em acepção plural, com diferentes profundidades de sombras. Orfeu adentra a esse tenebroso portal e se vale do seu poder de encantamento: *-Quem alguma vez amou, saberá o que estou sentindo*, canta ele aos entes infernais.

Ao chegar até Eurídice, Orfeu, após superar (comovendo) as divindades infernais, é acometido por um outro sintoma, agora de natureza humana: por impaciência, dúvida, pela saudade, e pelo desejo grande da presença de uma ausência, olha para trás, transgredindo a ordem dos soberanos das trevas. Como conseqüência, Orfeu perde Eurídice, que “morre pela segunda vez”. Inconsolável, e, agora, consciente da impossibilidade de superação de seu sintoma, sem poder esquecer a amada, Orfeu mantém-se fiel a seu amor.

3.3 Tipologia dos três Orfeus no cinema

Nas três representações fílmicas de Orfeu, podemos detectar, como diferencial, três tipos de sintomas, que estão diretamente relacionados com a escolha tipológica dos diretores, sujeitas a três diferentes contextos sociais:

No *Orphée* de Cocteau, o sintoma da presença da morte é representado por uma paixão platônica de Orfeu pela Princesa da Morte (a busca de si mesmo), cujo substrato são os dilemas homoeróticos do diretor, que caracteriza Orfeu como um poeta em crise de inspiração. Classifiquei esse Orfeu como sendo *naif*.

No *Orfeu Negro* de Camus, o sintoma é a morte de Eurídice, representado por uma paixão reiterada e concreta, cujo substrato é a alegoria da presença da morte, do viver idealizado no morro dos trópicos e a concretização da morte, vítima do ciúme de sua antiga namorada. Pelas características, este filme é considerado como uma representação popular-folclórica.

No *Orfeu* de Diegues, o sintoma é a morte de Eurídice, também representada por uma paixão reiterada e concreta. O substrato é a violência e o

quadro social agravado do viver no morro, que atinge Eurídice e causa a morte de Orfeu, vítima do ciúme de sua antiga namorada. Classifiquei como sendo uma representação de intenção realista.

3.4 A representação naif de Cocteau

Neste filme, Orfeu é um poeta renomado, em crise de inspiração, que se depara com a Morte, no *Café des Poètes*. Ela acompanha seu *protégée*, Cégeste, um poeta da nova geração. A seguir, como numa briga entre *gangs*, Cégeste é morto. Orfeu trava contato com a personagem da Morte, que o convida a acompanhar o ferido até um hospital. No percurso, feito por um brilhante Rolls-Royce, Orfeu percebe que se tomou um outro caminho. Inicia uma viagem onírica anunciada pelo rádio do carro, que transmite estranhas orientações. Ao estacionarem numa velha casa desabitada, Orfeu observa que o jovem poeta morto é revivido, ao mesmo tempo em que inicia seu fascínio pela bela mulher que é a Morte. Há um ligeiro conflito entre Orfeu e a Morte. Orfeu quer entender a situação. A fria Morte faz suas tarefas. A trilha sonora contrasta esse conflito com o prelúdio da entrada no paraíso na ópera *Orfeu e Eurídice*, de Glück.

A seguir, Orfeu observa que a Morte, juntamente com Cégeste, atravessam o espelho. Orfeu desmaia. Ao acordar, está em uma área desabitada, plana. Próxima a ele, apenas uma pequena poça d'água. Ao andar sem rumo, encontra o Rolls-Royce com o *chauffeur*, Heurtebise, o anjo da morte.

Orfeu volta para casa, que, além de Eurídice, está Anglaonice, amiga de Eurídice, e um delegado de polícia, em busca de uma explicação sobre o incidente

da véspera com o jovem poeta. Orfeu é rude com todos, fazendo com que estes deixem sua casa. No diálogo com Eurídice, que iria anunciar-lhe estar grávida, Orfeu é ríspido e pretexta precisar urgentemente dormir. Por outro lado, Heurtebise se apresenta para Eurídice. Imediatamente, cria-se um clima de atração entre os dois.⁷⁵

Orfeu desce pela janela, em busca do rádio do carro. Fica fascinado com as mensagens, que, segundo ele, eram mais vigorosas que toda sua criação poética. Orfeu está magnetizado pelo mistério da criação e apaixonado pela Morte. Essas mensagens são escritas por Cégeste.

À noite, a Morte visita Orfeu, que dorme.⁷⁶ Ela o deseja. Para o ter mais próximo de si, deixa propositalmente um par de luvas, que o possibilitarão adentrar ao espelho e descer ao inferno. Juntamente com seu novo servidor Cégeste, a Morte decide por tirar a vida de Eurídice. Orfeu, ao saber da morte de Eurídice fica inconsolado. Seu desconsolo é estranho: ao mesmo tempo em que clama por Eurídice, alegra-se com a possibilidade de rever a Morte. Heurtebise o acompanha.⁷⁷

3.4.1 Primeira descida ao inferno, através do espelho

Orfeu desce ao inferno. Lá, presencia uma reunião de burocratas, que estão oficializando um tipo de punição para a Morte, que transgrediu as ordens, por ter

⁷⁵ A Morte chega a dizer a Heurtebise: *Seriez-vous amoureux de cette idiote?*

⁷⁶ A voz de Cocteau, em off, solenemente pronuncia as palavras: *Et chaque nuit, la mort d'Orphée revenait dans la chambre.*

⁷⁷ Heurtebise diz a ele: - *Votre femme habite un autre monde où je vous invite à me suivre.* Orfeu lhe responde: - *Je la suivrais aux Enfers.* No diálogo seguinte, Heurtebise entoa a questão-chave: - *Est-ce la mort que vous*

“matado” Eurídice. Ouve a Morte confessar que ama Orfeu. Neste mesmo encontro, Heurtebise, o *chauffeur* e anjo da morte, confessa estar apaixonado por Eurídice. Para desfazer a situação, Eurídice é devolvida a Orfeu, sob a condição de não poder olhá-la. Heurtebise pede para acompanhá-los e ajudar no cumprimento da determinação.

Ao retornarem para a casa, uma situação ligeiramente cômica se instaura, envolvendo a impossibilidade de Orfeu olhar para Eurídice. Orfeu, ao sair para a entrada de sua casa, depara-se com diversos repórteres e fotógrafos. Percebe que está sendo acusado de ter participado do desaparecimento de Cégeste. Fica fora de si. Instaura-se um outro conflito. Orfeu é baleado e morto.

3.4.2 Segunda descida ao Inferno

Novamente, Heurtebise o acompanha. Orfeu é esperado avidamente pela morte. Os dois têm um encontro tórrido. Orfeu promete ficar para sempre com a Morte.

Entretanto, a Morte, com compaixão, decide por devolver Orfeu à Eurídice. Com a ajuda de Heurtebise e Cégeste, retrocede o tempo e faz com que Orfeu tenha tido apenas um sonho. Ao voltar a si, Orfeu procura por Eurídice e lhe jura amor eterno.

désirez ou Eurydice? Fleumático, Orfeu lhe responde: - *Les deux...* Heurtebise, com bonomia, comenta: *Et si possible, tromper l'une avec l'autre.*

3.5 A representação popular-folclórica de Camus

Orfeu, agora, é um motorista de bonde, compositor de sambas-enredo, no Rio de Janeiro, na década de 1950. Mora no Morro da Babilônia e se prepara para a festa popular do Carnaval.

O filme inicia com a iconografia grega do mito de Orfeu, que se parte, descortinando um clima de festa no morro. Ao mesmo tempo, pela Barca da Cantareira, chega Eurídice. Ela procura por uma prima, que mora no morro.

Em meio à festa do Carnaval, que toma conta da cidade, Eurídice se perde entre os foliões da rua e o pregão dos comerciantes. Destaque para um sutil close de pássaros negros, significando o mal-agouro que lhe advirá, imediatamente cortado para um bonde repleto de pessoas em alegria carnavalesca que se aproxima. Surge Orfeu, que observa Eurídice perdida entre a multidão: - *Morena, vamos embora!*, diz ele. Eurídice embarca no bonde. A seguir, explora-se as paisagens turísticas do Rio de Janeiro: os bulevares vazios, entre a Biblioteca Nacional, a Rua Chile, a Cinelândia e os Arcos da Lapa. No fim da linha, Orfeu conversa com Eurídice. Surge Hermes, que é representado como o vigia da estação de bonde. Hermes se oferece para tirar a sorte de Eurídice e lhe ensina o caminho do morro. Orfeu se impressiona com a beleza de Eurídice.

Na cena seguinte, Orfeu está com Mira, sua namorada; encaminham-se para um cartório em que se dará início os proclamas do casamento.⁷⁸ A seguir, Orfeu resgata seu violão que estava no penhor.

⁷⁸ No cartório, o funcionário, em tom zombeteiro pergunta: - *Qual seu nome?* Orfeu responde: - *Orfeu*. O funcionário: - *Naturalmente, a moça se chama Eurídice!* Mira reage em direção a Orfeu: - *E, por acaso, você*

Eurídice chega ao morro. Explica para sua prima, Serafina, que fugiu, por estar sendo perseguida por um homem, desde a roça.

Orfeu está em seu barraco, com o violão, cantando para duas crianças. Ele canta: *Manhã de Carnaval*.⁷⁹ Com seu canto, vão se aproximando cachorros, carneiros e galinhas. Orfeu exhibe seu violão, que é apresentado como raro. As crianças vêm a inscrição: *Orfeu é meu mestre*. Orfeu explica – *Já houve um Orfeu, antes de mim. Talvez apareça um outro depois. Mas, agora, quem manda sou eu!* Eurídice chega e encanta-se com a beleza de seu canto. Começa a dançar. Orfeu, bruscamente, foge das mulheres que chegam ao seu barraco, conseqüência de suas habituais conquistas amorosas. Ao retornar, após a saída delas, percebe a presença de Eurídice. Explica que estava compondo aquela música. Procura conquista-la: - *Acabaram de me contar que Orfeu gosta de Eurídice!* Ao que responde Eurídice: - *Mas, eu não gosto de você!* Eurídice foge das suas insinuações. Orfeu a convida para o ensaio da escola de samba.

Com a tia, Eurídice indaga sobre Orfeu. No ensaio, Orfeu faz tudo para se livrar de Mira, para ficar com Eurídice. Eles sambam. Um dos meninos, em meio ao ensaio, avisa a Eurídice de que “um homem” andou a procura dela. Eurídice se apavora e foge. Mira descobre que a novata no morro, que está chamando a atenção de Orfeu, chama-se Eurídice. Ao ver Eurídice fugir, Orfeu a segue. Ambos se deparam com o perseguidor – a morte – na figura de um arlequim cubista. Ao

gosta de alguma Eurídice? Orfeu: - *E eu lá amo alguma Eurídice? Que história é essa?* O funcionário completa: - *Ora, todo mundo sabe que Orfeu ama a Eurídice!*

⁷⁹ Menino para Orfeu: - *É verdade que você pode fazer o Sol se levantar, amanhã, tocando o violão?* Orfeu: - *Mas é claro! Ainda mais que amanhã é dia de Carnaval!*

defende-la, Orfeu toma Eurídice nos braços. Ela desmaia. A morte diz a ele: - *Tome conta dela! Não tenho pressa. A gente se encontra logo mais...*

Orfeu leva Eurídice para seu barraco. Após vai e vens típicos do padrão moral da época, Orfeu acaba conquistando Eurídice. Ambos passam a noite juntos.

Ao amanhecer, Orfeu canta com seu violão e faz o dia nascer, que é constatado pelas duas crianças. A seguir, Serafina, que espera o namorado marinho visitar seu barraco, convence Eurídice a se fantasiar e participar do desfile na avenida. Ao mesmo tempo, Orfeu tenta dizer para Mira que se apaixonou por Eurídice, mas não consegue. Mira está furiosa. Serafina sugere que Eurídice vá em seu lugar na avenida, para que possa ficar com seu namorado. Para isso, pede que seu namorado beije Eurídice – que está com o rosto encoberto pela fantasia – para enganar os olhares atentos de Mira. Todos vão para a Avenida. Um dos meninos dá um amuleto para Eurídice se proteger.

Em meio ao desfile, Mira, ao constatar que Orfeu se detém demais no samba em Serafina, descobre a farsa e avança para matar Eurídice, que foge assustada. Surge a Morte, que também passa a persegui-la. Eurídice está transtornada, corre sem direção. Na fuga, perde o amuleto que o menino havia lhe dado, que é literalmente pisado pelos passistas.

Ao gritar por Orfeu, Eurídice se depara com Hermes, que se oferece para leva-la a sua casa. Ao ver a morte, Eurídice se apavora. Ela corre para a estação de geradores da avenida, para se esconder. A morte a segue. Orfeu também procura por Eurídice em todo canto. Descobre que ela foi para o gerador de energia. Eurídice pula e se segura num cabo de alta-tensão. Ao entrar no local,

Orfeu aciona a chave de iluminação, para melhor identificar onde estaria Eurídice. Ela morre eletrocutada.

Orfeu luta com a morte, que lhe diz: - *Agora ela é minha!* Orfeu desmaia.

Ao acordar, tendo ao lado Hermes e um dos meninos, Orfeu é informado de que Eurídice morreu. Ele sai desesperadamente ao seu encontro.

3.5.1 Primeira ida ao inferno

Orfeu percorre os corredores de um hospital público. Ele não encontra Eurídice. Depara-se com um faxineiro, que lhe mostra a sala de ocorrências policiais ao longo do Carnaval. Orfeu se desespera, ao manusear as enormes pilhas de documentos. O faxineiro lhe diz que pode leva-lo ao encontro da sua Eurídice. Leva-o a uma casa de candomblé. Ambos são recebidos por um cão feroz, que não opõe resistência para que ambos entrem e participem do ritual. O mesmo cão não permite que um dos garotos entre para ajudar Orfeu.

Em meio ao ritual, Orfeu ouve a voz de Eurídice, após atender à sugestão do faxineiro para que ele cantasse. – *Eu quero te ver!*, clama Orfeu a Eurídice. Ela responde que ele não poderia vê-la. Orfeu se impacienta e olha para o lado, percebendo que Eurídice estava se manifestando por meio de uma possuída. Eurídice lhe diz que, agora, ela não a verá mais.

3.5.2 Segunda ida ao inferno

Orfeu foge desesperado e, reconhecido por um policial, é informado sobre o local dos mortos do Carnaval, no Instituto Médico Legal. Lá, encontra Eurídice e a

leva, nos braços, de volta para o morro. Já no alto do morro, ao ser visto por Mira e as demais assistas, estas avançam sobre Orfeu jogando-lhe pedras. Ao ser atingido na cabeça, Orfeu cai no precipício, com sua amada.

Os dois meninos, amigos de Orfeu, estão com seu violão. Um deles convence ao outro – Zeca – a toca-lo. Com a sonoridade do violão, o Sol desponta. Agora, Zeca será o novo Orfeu.

3.6 O Orfeu com intenção realista de Diegues

O filme inicia com a imagem de um avião e da Lua. A voz de Orfeu, em *off*, contextualiza o símbolo lunar das forças obscuras: - *São demais os perigos desta vida...* O Avião pousa no aeroporto de Santos Dumont, com belas imagens aéreas da cidade do Rio de Janeiro.

Amanhece. Orfeu, em seu barraco, está numa tórrida cena de sexo com sua namorada Mira. A cena é interrompida por dois garotos, pedindo para Orfeu fazer nascer o sol: - *Orfeo, Orfeo!* Orfeu abre a janela: - *Já falei que é Orfeu! O – r – f – e – U!*

Ao se voltar para Mira, que está nua, ela pontua: - *Foi bom né, neguinho!* Orfeu se dirige ao *lap top*: - *você não vai receber aquele frila?* Atendendo às crianças, Orfeu pega a guitarra, sai para a área, e se põe a tocar. Nasce o Sol.

No cômodo ao lado, o pai e a mãe de Orfeu acordam. Dona Conceição: - *Até ofende a Deus tocar dessa maneira!* O senhor Inácio: - *Deixa Deus de lado!*

Orfeu pressente que uma estrela vai surgir. Eurídice está no táxi. O taxista lhe diz que Carnaval é coisa de vagabundo, que o bom é o *rap* do morro.

Orfeu está atendendo a uma repórter. Ao mesmo tempo, na entrada do morro, se mostra o grande volume de cartas que ele recebe. A entrevista é interrompida pelos ruídos dos tiros da polícia, que se misturam ao dos fogos, pela comemoração carnavalesca.

Surge o esquadrão da polícia. Cenas de violência, tiros... Uma mãe é morta por uma bala perdida, em frente à filha, que assiste a um programa infantil na TV.

O sargento se depara com Eurídice, que, ao chegar, se esconde. Este pede para ela se proteger. Vai ao encalço do traficante de cocaína, um jovem, menor de idade. Sargento: *É o filho do Ribamar, aquele pé de chinelo!* Defronte ao jovem, que nega a culpa, grita: *Não te perguntei porra nenhuma!* Todos os policiais saúdam Orfeu, que chega para saber o que aconteceu. Orfeu pede pelo jovem, para que não seja levado pela polícia: - *Você sabe que ele não é do movimento...*

Eurídice chega ao barraco de Carmen, sua prima. Conhece a mãe de Orfeu, que a leva ao quarto do filho, que dorme. Toca o celular. As duas vão até a área. Orfeu desperta e, em meio ao sono, avista Eurídice, que brilha ao fundo azul do céu. Eles se conhecem. Orfeu diz a Eurídice que estava sonhando com ela, naquele momento.

Eurídice mora no Acre, e não gosta de Carnaval. Orfeu ironiza a distância do Acre e exalta a beleza do Rio de Janeiro. No morro, o som ambiente é o de uma rádio comunitária, que transmite músicas de rock e *rap*. Na casa da prima, Eurídice passa roupa assistindo a televisão. Ela se detém no noticiário policial, em meio à novela, que mostra a ação policial da manhã. Eurídice acha o morro um lugar sem futuro.

Orfeu a convida para assistir ao ensaio da escola de samba. Junto de Orfeu, presencia a conversa de que todos os destaques da escola não moram mais no morro e que só “aparecem” na época do Carnaval. Surge Mira, que mostra sua foto na capa da revista *Playboy*. Mira fica perturbada com Eurídice, que passa a ser sua rival. Eurídice sai do ensaio. Orfeu vai a sua procura. Para despistar Mira, Orfeu se esconde na viatura da polícia. O sargento, entre outras, lhe diz que não mexe com ele, por ser ele um sambista famoso.

Ao retornar para seu barraco, um garoto vem lhe pedir dinheiro para comprar um tênis de marca. Orfeu recusa. Vai para a casa de Carmen, em busca de Eurídice. Os dois conversam por entre a porta do quarto. Orfeu descobre que está perdidamente apaixonado por Eurídice.

Ao deixar Eurídice, Orfeu se senta em um tanque, cuja água reflete a luz da lua. Ele começa a sonhar sua paixão por Eurídice. Surge Lucinho, o chefe do tráfico, que lembra o quanto eles eram unidos antes; que, agora, Orfeu não era mais o mesmo. Lucinho lhe oferece “grana” para custear o desfile. Orfeu recusa.

Ao voltar para seu barraco, Orfeu encontra Mira, que se desespera ao saber que ele gosta de Eurídice. Dona Conceição, a mãe de Orfeu, joga búzios e pressente uma desgraça.

Eurídice percebe a tia enciumada por saber que Orfeu está interessado nela. Carmen conta, com orgulho, que foi a primeira mulher na vida de Orfeu. Magoadada, pede para a sobrinha ir embora, depois do Carnaval. Eurídice se perturba. Resolve dar uma volta pelo morro. Ela percebe um grupo de pessoas e um ambiente tenso. Encontra o taxista, que a havia trazido ao morro, com a filha transtornada. Lucinho e sua gang estão “fazendo justiça” com um morador do morro que estuprou a

menina. Eurídice pede para eles pararem e entregarem o culpado a polícia. Em meio aos conflitos, a menina, vítima do estuprador, pega o revólver e descarrega no rapaz, que padecia de um tiro que Lucinho havia lhe dado na perna, para que ele “se animasse” a pular no precipício do morro, e morresse como “homem”.

Eurídice fica estarelecida com a violência. Chega Orfeu. Eurídice lhe diz que prefere morrer no garimpo a levar uma bala na boca. Orfeu alega não poder fazer nada contra a violência. Eurídice se recusa a permanecer no morro. Para acalmá-la, Orfeu a leva até Lucinho e ordena que este deixe o morro, após o Carnaval. Ameaça-o de morte. Alega seu poder na mídia, para acabar com ele.

Orfeu se retira e leva Eurídice para outro canto do morro. Eurídice novamente se assusta. Orfeu ri. Era uma asa delta passando nas proximidades. Orfeu leva Eurídice para seu quarto. Os dois se beijam. Terminado o sexo, Eurídice confessa ter sido sua primeira vez. Orfeu lhe pergunta: - *Onde foi que você aprendeu a beijar desse jeito?* Eurídice lhe diz: - *Vendo a TV.* Eurídice pede a Orfeu para ir embora do morro.

No outro dia, Eurídice desperta com o som do celular de Orfeu, que tinha um bilhete: *Atenda ao telefone. Sou eu.* Ambos conversam. Orfeu lhe diz que havia refletido e que concordava em sair do morro.

Iniciam os desfiles na avenida. Destaque para gays, travestis, fantasias de super-homem, mulher-maravilha, entre outros. Os destaques apresentam fantasias luxuosas e as alegorias são monumentais; tudo assediado pelas câmeras da TV. Entre os fantasiados de super-homem está o garoto que Orfeu havia salvado das mãos da polícia. Ele carrega um bumbo. Ao chegar no telhado de um edifício,

rasga o bumbo e retira uma metralhadora. Ele estava lá para executar Orfeu, que dança na avenida.

O pai de Orfeu, neste momento, está num culto evangélico. Ele se prepara para retornar para casa. Lucinho assiste ao desfile da avenida pela TV. Decide poupar a vida de Orfeu. Liga, pelo celular, ao seu executor e pede para suspender a morte. Perturbado com a decisão, cheira cocaína.

Eurídice se encontra com o pai de Orfeu. Ambos retornam aos seus barracos. Eurídice pergunta para seo Inácio sobre o Carnaval. Ele lhe responde: - *A palavra de Jesus expulsou o demônio do coração, e a igreja me salvou da vida boêmia e da bebida.* Eurídice comenta: - *Meu pai não acreditava em Deus, mas tinha medo do inferno.* Ao se aproximarem do barraco da tia, Eurídice convida seo Inácio para ver Dona Conceição na televisão, que transmitia o desfile. Seo Inácio concorda e entreolha as imagens com ar de complacência.

Sozinha, Eurídice resolve andar pelo morro. Depara-se com Lucinho. Eurídice se perturba. Lucinho diz que não fará mal a ela: - *Troca uma idéia comigo, só um pouquinho!* Lucinho conta que é amigo de Orfeu desde criança. Eurídice ameaça ir embora. Ao se afastar, Lucinho puxa a arma e atira a esmo para assusta-la. A bala resvalada numa pedra atinge Eurídice. Ela cai em profundo sofrimento, com o vestido manchado de sangue. Chegam os outros parceiros do movimento. Um deles pergunta para Lucinho: - *Que você vai fazer com ela?* Lucinho: - *Levar para um hospital.* O outro responde: *Tá de bobeira, irmão! Se a gente chegar lá, os caras não deixam a gente ir embora, não...*

Na avenida, Orfeu pressente algo estranho. No metrô, com sua mãe, no caminho de volta, ele está apreensivo. Sua mãe estranha.

Ao chegar no morro, encontra o menino. Pergunta por Eurídice. Orfeu nota que o menino está calçando um tênis novo, de marca, que foi presenteado pelo pessoal do tráfico. A mãe chama pelo menino. – *José!* O menino: - *Já disse que meu nome é Maicon!*

Orfeu não encontra Eurídice. Ele vai até a polícia. Lá, é recebido com festa, mas não sabem informar o paradeiro da moça. Surge um mendigo, que lhe conta que Lucinho matou Eurídice. Orfeu se desespera; vai em direção ao antro de Lucinho. Lá, este confessa que a matou, por acidente. Orfeu, atordoado, quer saber onde está Eurídice: - *Preciso ver Eurídice, nem que seja pela última vez!* Eurídice surge no espelho da sala. Orfeu vai na sua direção, mas a imagem desaparece, com o espelho que se parte em estilhaços.

Lucinho o acompanha até o precipício, em que eram jogados os corpos dos “eliminados” do morro. Lá, Orfeu agradece a amizade de Lucinho, beija-o na boca, e, sacando de seu revólver, mata-o.

3.6.1 Descida de Orfeu ao inferno

Orfeu desce o precipício, em meio a um temporal. Entre cadáveres, carcaças humanas e uma cobra, ele avista Eurídice morta. Pega-a nos braços e canta para sua amada morta. Subitamente, cessa o temporal. A gang mata o mendigo que denunciou Lucinho a Orfeu.

A mãe de Orfeu está perturbada. Num desvario, arremessa o violão de Orfeu. Surge a polícia, que quer prender Orfeu por ter matado Lucinho. O Sargento está indignado: - *Orfeu, você matou o menino, meu afilhado. Merda!*

A mãe de Orfeu está desatinada, enfurecida, contra Eurídice. Ela pressente que a tragédia é iminente. Amaldiçoa até a Deus, pela má sorte de seu filho.

Surge Orfeu com o cadáver de Eurídice. Ele pára no centro de uma praça entre os barracos. Mira está no bar, rodeada de prostitutas. Orfeu clama pela sua amada: - *Eurídice! Eurídice!* A tia de Eurídice, em solilóquio: - *Ninguém é capaz de amar você tanto quanto você se amou, meu bem!* Ela entrega uma lança para Mira, que corre em direção de Orfeu. Orfeu cai morto, ao lado de Eurídice. Surge o pai de Orfeu consternado. Ele pega um apito e se põe a tocar, simbolizando que o Carnaval não morreu. O menino, Maicon, entra em compulsão de choro. O sargento, ao ver a cena, desesperançado, se senta na sarjeta. Da rádio da favela, uma voz em *off* anuncia que a escola de Orfeu, a Unidos da Carioca, foi a campeã do Carnaval. Surgem as imagens do desfile na avenida. Nelas, Orfeu dança alegremente com Eurídice.

3.7 As instâncias comparativas

Como sugere Pascal, pelas partes chegaremos a um todo. Aqui, a fragmentação será necessária. Vamos a ela, usando a instância comparativa entre as três interpretações filmicas do mito de Orfeu.

Orfeu de Cocteau (1949) Representação: Naif/Órfica	Orfeu de Camus (1959) Popular-Folclórica	Orfeu de Diegues (1999) de intenção realista
Orfeu é um poeta em crise. Vive na França do pós-guerra.	Orfeu é condutor de bonde e compositor nas horas vagas. Vive no Rio de Janeiro, no Morro da Babilônia. Orfeu é uma reencarnação do mito, que, ao morrer, será prosseguido pelo menino Zé.	Orfeu é cantor e compositor do morro. Vive no Rio de Janeiro, no Morro da Carioca, filho de Dona Conceição, que é mística, e Inácio, evangélico.

Orfeu de Cocteau (1949) Representação: Naif/Órfica	Orfeu de Camus (1959) Popular-Folclórica	Orfeu de Diegues (1999) de intenção realista
Eurídice é a mulher de Orfeu. Está grávida. A maior parte do tempo Orfeu a ignora.	Eurídice chega ao Rio de balsa, vinda do norte do país. Orfeu imediatamente se apaixona por ela.	Eurídice chega ao Rio de Janeiro de avião, desembarca no Aeroporto Santos Dumont. Orfeu imediatamente se apaixona por ela.
Orfeu está entediado com o meio intelectual. Está em crise de criação. Um velho poeta lhe diz que é preciso ousar.	Orfeu está feliz com a chegada do Carnaval. É figura de destaque na escola de samba, que é espontânea, amadora.	Orfeu quer que sua escola seja vencedora na avenida. É figura de destaque na escola de samba, que é profissional, industrial.
Orfeu conhece a Morte. Ele se apaixona por ela.	A morte ronda Eurídice, numa representação cubista de um arlequim.	A morte e a violência são presenças marcantes. Ela é marcada pelas diligências da polícia e as vinganças da ala do tráfego.
Nas mensagens enigmáticas do rádio do Rolls-Royce da Morte, Orfeu é atraído pela voz do jovem poeta Cégeste, símbolo de uma nova forma de criação.	Orfeu toca no violão recém-tirado do penhor, e compõe, cantarolando, sambas-canções. Atrai as crianças, adultos e os animais. Orfeu faz nascer o dia.	Orfeu compõe num <i>laptop</i> , toca guitarra, faz <i>raps</i> e fala em celular. É uma personalidade na Imprensa. Atrai as crianças e os animais. Orfeu faz nascer o dia.
A Morte também se apaixona por Orfeu. Para o ter para si, resolve “matar” Eurídice.	Eurídice morre eletrocutada, em meio ao desfile da avenida.	Eurídice morre, atingida por uma bala perdida, disparada pelo líder do tráfico na favela.
Orfeu é celebridade no meio literário e entre os representantes da Justiça.	Orfeu é um cidadão comum. Sua influência se concentra no morro.	Orfeu é uma personalidade no morro, com respeito na mídia, no tráfico e a polícia.
Orfeu tem um amor platônico pela Morte.	Orfeu namora Mira, e se apaixona por Eurídice. Tem um amor reiterado e concreto.	Orfeu é cobiçado por todas as mulheres. Namora Mira, e se apaixona por Eurídice. Tem um amor reiterado e concreto.
Orfeu morre por tiros proferidos por alguém anônimo do público ou da Imprensa, mas é salvo pela Morte, que o devolve a Eurídice.	Orfeu morre, ao cair do precipício do morro, com Eurídice morta nos braços, fugindo das pedras arremessadas por Mira.	Orfeu morre assassinado por Mira, em meio ao olhar da população da favela e da polícia, tendo Eurídice nos braços. Uma locução de rádio, em off, informa que sua escola de samba foi a campeã do Carnaval.

Tabela - As Instâncias Comparativas

O quadro acima exhibe as diferentes linhas narrativas, envolvendo a representação do mito de Orfeu. O argumento explícito é o da atualização da narrativa mítica para o cotidiano da França do pós-guerra e o do morro carioca. O fenômeno da moldura dessas personagens passa pela tipologia europeia para a do

negro tropical. A temporalidade no *Orphée* de Cocteau é pouco marcada. Nos dois outros Orfeus, a ação se passa nos quatro dias de Carnaval.

Entre os três filmes, o grande diferencial é o das enigmáticas representações da morte. A morte é retratada como um ser amável (uma bela e desejável princesa), um arlequim (um tipo de ginasta) e como uma situação real de violência do morro (a gang do tráfico).

Excetuando o *Orphée* de Cocteau, que é poeta, os demais Orfeus estão diretamente ligados à música. Todos são artistas virtuosos, excepcionais. Como tais, desfrutam de privilégios entre os grupos que se inserem, e se movem com uma percepção diferenciada de mundo: eles perseguem o belo e são os criadores do belo.

Criar é uma ação caracteristicamente dionisíaca, comumente associada a poderes mágicos e encantatórios, que reforçam a excepcionalidade (mística romântica) daquele que cria. Assim, Orfeu se distingue e se difere dos demais: ele é desejado por todos. Para que esse traço seja bem marcado, principalmente os dois Orfeus do morro são caracterizados como sedutores.

Na contra-marcha do processo da sedução, surgem as reações do ambiente em que estão inseridos, que funcionam como eixos das proibições, no enredo dos filmes. Assim, no *Orphée*, ele é submetido a uma perseguição da polícia e da imprensa, que impedem-no de prosseguir em seu devaneio com a morte. No *Orfeu Negro*, a percepção do amor verdadeiro em Eurídice irá se antagonizar com as promessas feitas a Mira e às outras mulheres do morro. Nessa chave, Orfeu é punido com a morte, tragado pela terra, a mesma punição do clássico libertino *Don Giovanni*, da famosa ópera de Mozart e da Ponte.

No *Orfeu* de Diegues, este conflito com a antiga namorada se repete, mas a morte surge após um acidente com o chefe de tráfico do morro. Como consequência, Orfeu morre pelas mãos de Mira, em súplica sacrificial, em meio aos conflitos.

Vejamos agora a trajetória dessas representações, que percorrem, inicialmente, diferentes graus de idealizações, sonhos e materializações, que avançam para uma intenção de realidade.

Entre as três versões, o grau de “realidade” vai se verticalizando no “entorno” em que o mito foi inserido. Assim como Orfeu vai adquirindo mais verossimilhança com o que seria um biótipo real, as demais personagens vão denunciando novos aportes ao real: a flagrante influência estrangeira no morro, certo aburguesamento às avessas e a tônica da violência e da periculosidade. A constatação aqui é a de o cinema, em relação ao tratamento da representação deste mito, conservou sua identidade principal de artista, mas submeteu-o a um crescente grau de realidade, mais em decorrência do contexto do que pela sua persona poética. Essa acentuação dos aspectos veristas está diretamente associada à necessidade de uma verossimilhança cognoscível, ou seja, para que o filme não resulte em uma representação falsa da realidade cotidiana, e que corresponda a um imaginário social dessa mesma realidade.

Se há um evidente aumento do grau de realidade nos roteiros, passando da alegoria para uma espécie de crônica poética policial, outros ingredientes representacionais serão alterados, com a finalidade imediata de fazer com que a nova criação do mito seja crível, ou se assemelhe ao real. Surgem, então, Rolls-

Royce, o gramofone, o violão, o computador, a guitarra elétrica, o *laptop*, o avião, a força da mídia, as mudanças das práticas religiosas, que mesclam o sincretismo religioso com as práticas evangélicas atuais, entre outros. A persistência da intenção de atualização se evidencia até na forma de cantar dos dois Orfeus, que, em diferentes modalidades, interpretam as canções, que são clássicos da bossa-nova.

No significante da imagem, Orfeu passa de um amor platônico pela Morte, para uma verdadeira celebração à sexualidade. O pastoral chalé do *Orphée*, de Cocteau, transforma-se, no morro, num barraco-garçonnière, rodeado de uma parafernália tecnológica: equipamento de som, computador, celular, secretária eletrônica, guitarra elétrica, software para composição de músicas e Internet. Também, um espaço de certa complacência burguesa, marcado pela tolerância dos pais às conquistas amorosas do jovem poeta Orfeu.

No *Orphée* de Cocteau, o desfecho final é o de um retorno do tempo, uma forma de sonho. Nos dois outros Orfeus, predomina, em diferentes intensidades, o eixo real. Ambos são mortos: no *Orfeu Negro*, por um acidente, ao cair de um precipício; no *Orfeu*, pelo clamor pela morte, para ficar junto de sua amada.

Cheguei mais próximo dos meus objetivos, mas há a possibilidade de uma análise mais detalhada. É o que farei no próximo capítulo. Como um bom *vin mousseux*, não deixarei o sabor da análise se dissipar em goles que ignoram a oportunidade e a boa ocasião.

Capítulo 4 – Do orfismo a intenção de realidade

*Get your facts first, and then you can distort
them as much as you please.*

Mark Twain

*Que a dor termine com minha vida!
Já estou a caminho do negro Averno.
Não é longo o caminho que separa meu
bem de mim. Sim, espere, querida
sombra de minha amada.
Não, desta vez você não atravessará as
ondas do Lete sem seu esposo.*
Calzabigi-Glück Orfeo et Eurídice

Como o próprio título deste capítulo sugere, em se tratando da representação dos três Orfeus, percebemos um movimento, que não sabemos bem sua natureza, mas que, pelo fato de oscilar entre uma representação e outra, carrega em si uma idéia de movimento. Esse movimento é o que podemos chamar de mudança do imaginário. Nesta altura, após longas digressões envolvendo o tempo, o mito e seu significado na cultura, bem como certos aspectos intrínsecos ao cinema, não posso deixar de, pela percepção do movimento entre uma representação e outra, tratar mais especificamente das mudanças do imaginário. Para isso, um primeiro questionamento é inadiável: por que muda o imaginário nas três representações aqui estudadas?

Partindo da conceituação normativa de que imaginar é a possibilidade de evocar ou produzir imagens independentemente da presença do objeto ou do ser a que se refere, por meio das lembranças e das intuições, submetidas às coordenadas de espaço-tempo, imaginar está diretamente associado à função

criadora, e está intrinsecamente ligado aos processos culturais e a um tempo histórico determinado. Isso nos possibilita afirmar, por exemplo, que o *Orphée* tem a ver com as intuições e as motivações, submetidas a um espaço social e cultural da França⁸⁰, no tempo de Jean Cocteau. A mesma afirmação pode ser estendida aos demais diretores.

Como representações de um mito, tendo como suporte as imagens do cinema, detectamos, pelas características dessas representações, três “realidades”, que submetem uma mesma narrativa a três estados de um mesmo processo, que é o da produção de um filme sobre o mito de Orfeu.

Examinemos mais profundamente nossa situação. Temos, por assim dizer, três procedimentos que nos possibilitam ver Orfeu. Nos três casos, encontramos uma “intenção”, e essa intenção parte de um mesmo objeto, que é o mito. Esse objeto não é uma foto, um desenho ou uma pintura: ele é uma narrativa, que renderá, quando muito, um esboço, uma caricatura deste mito, em um filme. Ponderando que nos três casos visa-se ao objeto da mesma maneira - a de representa-lo à semelhança de alguém, na forma mais precisa, dentro de uma contingência social, artística e cinematográfica -, é certo interrogarmos esse imaginário no terreno da percepção de cada um dos diretores, a partir das escolhas que estes fizeram e das intenções que manifestaram por meio de suas representações.

Por surgir de uma narrativa antiga, ao serem “imaginadas” para o cinema, essas representações foram “criadas” a partir de um *analogon*, um equivalente em

⁸⁰ Modo figurado de me referir ao condicionante das representações imaginárias de um país. Por extensão, além da França, um imaginário pode advir ou representar o mundo.

que se apoiou a percepção. Como a pesquisa mostrou que este *analogon*, no caso de Cocteau, não adveio do cinema, uma vez que nenhum outro filme havia retratado antes dele o mito de Orfeu, é de se supor que sua representação de Orfeu seja apoiada nas representações do teatro, nas lendas infantis, em especial a da *Branca de Neve*, em que o espelho tem um importante aspecto revelador⁸¹, ou ainda da ópera, principalmente na versão de Glück, com libreto de Calzabigi, e a de Jacques Offenbach, com libreto de Ludovic Halévy e Henri Meilhac.

Lógico que a matéria criativa poderá ser construída de várias fontes, desde a tipologia da personagem teatral, como a percepção de um fato ou contingência, que, ela mesma, irá se sobrepor ou se constituir numa matéria de imagem⁸². A matéria da imagem mental é praticamente impossível de se determinar, seja por ela mesma existir em si na intenção de criação, como pelo processo complexo de outros elementos que passam a se agregar à representação em processo de construção.

Ponderando-se ainda que a imagem produzida no cinema nunca é uma representação espontânea, o que podemos cogitar nessa reflexão é que as escolhas processadas pelo criador de representações deverão ser mediadas pela intenção. Essa intenção compreenderá um arcabouço de conteúdos variados, que envolvem questões existenciais, artísticas e sócio-históricas, como eixos predominantes.

⁸¹ A hipótese proposta não é de todo sem propósito, uma vez que Cocteau aproveitou a história infantil em *A Bela e a fera*. (La belle et la bête), 1945.

⁸² No caso de Cocteau, por exemplo, sua noção de “poeta” está associada à vivida imagem da sua vida, envolvendo a solidão, o sofrimento e a morte do amigo poeta Raymond Radiguet no inverno de 1923-24.

Uma imagem sempre carrega e se define por sua intenção⁸³. A intenção é que faz, neste caso, a imagem do mito adquirir uma nova consciência e uma nova função no processo de “recriação”. Se pegarmos essa intenção em sua origem, ou seja, quando ela era uma narrativa elaborada pelos poetas antigos, que desperta um certo fluxo de força criadora, que poderemos chamar de fluxo de consciência e fluxo de saber, passaremos a entender sua conversão para a representação surrealista, a alegórica e a que pretende a realidade como uma forma constituinte de se criar uma imagem.

A intenção não é definida pelo saber comum, mas como um saber de ação, que explicita aquilo a que se quer representar. Assim, uma imagem não existirá sem um saber que a constitui. Essa constituição poderá ser encontrada na observação ou em seu estado livre como uma consciência; uma consciência que reflete para “criar” imagens. Assim discernida, o que muda o imaginário das representações de Orfeu é a intenção de cada um dos diretores, que poderá ser entendida no plano existencial, no do fazer artístico de produzir um filme, mediado pela contingência da percepção social e temporal.

Nossa aventura, ao constatarmos as mudanças das representações do imaginário, tem uma direção espacial, quando observamos todos os indícios pertinentes a imagem; tem, também, uma direção de exteriorização, uma vez que retiramos essas representações das suas configurações originais – o recorte de um filme em meio a inúmeros outros filmes, ao longo da história do cinema – para submetê-lo à comparação com outros dois, enquanto representações distintas, seja

⁸³ Sarte, Jean-Paul: *L'imaginaire*, pág.115

em conteúdo ou em imagem. Podemos dizer explicitamente: entrar na construção da imagem para assinalar suas modificações, sublinhando os tipos de diferenças que a constitui. Partiremos do estado estático da imagem realizada, que, submetida ao jogo analítico, será tratada como imagem suscetível de vir a se inserir num processo mais dinâmico, que é o de reorganiza-la no significado da sua representação.

4.1 A dimensão simbólica

Aplicando o acima descrito aos nossos personagens cinematográficos – os três Orfeus – ocorre-me uma idéia, que visa à expansão: ela se refere ao processo da dimensão simbólica desses Orfeus. Usemos certas instâncias genéticas, por força da necessidade demonstrativa e pela disposição de discutir algumas possíveis e pertinentes reflexões nessa chave.

O Orfeu de Cocteau foi “criado” com a intencionalidade primordial de ser uma personagem do teatro. Estamos nos referindo a 1926, quando seu Orfeu estreou no palco parisiense. Ao ser levado para o cinema, 23 anos depois, além da depuração de sucessivas temporadas teatrais, Orfeu é alvo de uma nova intencionalidade, aquela que o leva para as telas do cinema. Em trajetória histórica, ele atravessou a Segunda Grande Guerra e a fase da Ocupação, uma situação insustentável na França. O Orfeu subsequente, o de Camus, também tem origem na criação teatral⁸⁴, mas foi representado em outro tipo de gênero: o musical. Basta

⁸⁴ Segundo o antropólogo Roberto da Matta, Vinícius gostou muito do *Orphée* (1949) de Jean Cocteau, e resolveu leva-lo ao palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em setembro de 1956, em um musical – gênero que estava em voga na década de 1950 - a partir de uma transposição para a “realidade brasileira”.

nos lembrarmos de que, na década de 1950, havia uma forte predominância dos musicais de Hollywood, com grande aceitação do público.⁸⁵ Também, o fato desse filme ser nota destoante em meio aos primeiros ares do Cinema Novo, num país que estava em efervescência para a modernização das estruturas e o questionamento do popular⁸⁶. Vinícius de Moraes “criou” o *Orfeu do Carnaval* para ressaltar a beleza dionisíaca da raça negra, mostrada em uma poética trágica, que se transcorre nos quatro dias do Carnaval, o evento mais popular do país. Camus se baseou no musical de Vinícius de Moraes, mas recriou-o com um olhar faccioso da realidade sócio-histórica da época⁸⁷, que Diegues, como uma forma de resposta, retoma o *Orfeu da Conceição* de Vinícius de Moraes, 40 anos após, imprimindo-lhe uma intenção realista, que se opõe à construção em falseamento alegórico de Camus.⁸⁸ O filme de Diegues se situa no movimento de retomada do cinema brasileiro, após a forte crise durante o governo Collor.

Despiu a personagem mítica de Cocteau de seus aspectos órficos clássicos – aspectos esses que o poeta Apollinaire definiu como sendo o da arte de estabelecer novas estruturas, em que os elementos não necessariamente refletirão a realidade, mas a “realidade” do artista que a cria – para reinterpretá-lo como um morador do morro, em meio ao lirismo *naif* do poeta popular. **Da Matta, Roberto. *Orfeu e suas várias versões* in O Estado de São Paulo 9/10/2000**

⁸⁵ Para se avaliar popularidade do gênero musical, a MGM, sob a direção de Louis B. Mayer, destinou a maioria dos recursos na produção de musicais. Mesmo exibido nos cinemas, *O Mágico de Oz*, quando cedido pela primeira vez para a TV, em 1956, a custo de U\$ 225,000.00 por exibição, rendeu mais de um terço da audiência dos 40 milhões de aparelhos. **In O Gênio do sistema, Thomas Schatz**, pág. 460.

⁸⁶ A situação social e política do país, o desenvolvimento das esquerdas e das idéias nacional-desenvolvimentistas, a retomada da produção cinematográfica brasileira, após a quase estagnação dos anos 40, o projeto da Vera Cruz, a valorização do cinema como produção cultural “digna”, a divulgação do ideário do neo-realismo italiano, a preocupação crescente das elites culturais brasileiras com o cinema levam a discussão sobre o cinema no Brasil a adquirir uma originalidade que não tinha na primeira metade do século e a se politizar fortemente. **Bernardet, Jean-Claude e Galvão, Maria Rita** in *Os três irmãos inimigos*, pág. 63

⁸⁷ *A representação da cultura popular, dentro do modelo que Orfeu Negro assume, foi definida com adjetivos como “espetacular” e “alienadora”. O filme de Camus conformou um consenso, para o Cinema Novo, em torno de como não se devia tratar a cultura popular, encarnando a postura humilde, própria ao viés folclórico, mitificado pelo olhar estrangeiro. Ramos, Fernão. Ensaio: País sórdido, povo idílico.*

⁸⁸ *Decidi filmá-lo porque era um projeto muito antigo meu, desde que assisti à peça do Vinicius de Moraes, Orfeu da Conceição, de 1956. Ela marcou a minha vida, pessoal e profissionalmente. Mas Orfeu não é um remake do filme do Marcel Camus. É uma nova versão da peça. Um filme não tem nada a ver com o outro. Odiei Orfeu do Carnaval, na época, por considerá-lo uma traição não apenas à peça do Vinicius, mas também à cultura brasileira. Mas revendo o filme recentemente, eu até gostei um pouquinho mais. Percebi nele um*

Assim discernido, podemos dizer que o mito de Orfeu, a se considerar essas três filmagens, ao longo de cinco décadas, foi perfazendo uma órbita imprevisível e sem uma predominância definida, ora em eixo poético reiterado, noutra em representação alegórica e ora para o poético mediado pela representação da realidade, na atualidade. Nessa escala isenta de proporções, o eixo poético parte da proposição de um *charmant* poeta europeu para um sedutor negro, compositor de sambas-enredo nos trópicos, em diferentes contextos: num, o morro é idílico e, noutro, um morro em que predomina a violência.

Uma consequência imediatamente detectável, ao comparamos essas três representações, é a da redução da tônica poética, que vai se revestindo de outros elementos e perdendo sua força de enunciação, com evidente tendência para a materialidade dos conflitos, a tomadas de posições.⁸⁹ Nesse processo, ao se buscar as instâncias cognoscíveis das representações fílmicas de Orfeu, constatamos a forte mudança de representação, que, circunscrita ao tempo sócio-histórico, envolverá diferentes intenções de criação (o sonho, o idílico e o realismo), predileções objectuais e escolhas narrativas, que, em determinado período resulta em um Orfeu *naif*, ingênuo, como o de Cocteau; o Orfeu popular-folclórico de Camus, que, enunciado na forma idílica, contrapor-se-á ao de

certo amor pelos personagens, pela cultura mostrada na tela. Isso até me comoveu. Mas o filme é assustadoramente distante da realidade brasileira. Trata de um paraíso tolo, onde as pessoas vivem cantando e dançando, e a única coisa que atrapalha é a existência da morte. É mentira em relação à favela carioca, em relação ao Brasil, mesmo em relação ao mundo. Isso não existe. **Carlos Diegues na entrevista: A cidade é o inferno da favela.**

⁸⁹ *A arte, contudo, jamais representa singularidades, mas sim e sempre – totalidades; ou seja, ela não pode se contentar em reproduzir homens com suas aspirações, suas propensões e aversões, etc.: ela deve ir além, deve orientar-se para a representação do destino destas tomadas de posição em seu ambiente histórico-social. Este ambiente existe artisticamente, mesmo quando na obra ele aparece imediatamente ligado ao homem que existe por si, como é o caso no retrato, ou no auto-retrato lírico, pictórico ou musical.* **Lukács Georg, Introdução a uma estética marxista**, págs 214 e 215.

Diegues, que faz prevalecer o eixo realista. Assim, percebemos claramente que a intenção de representação da personagem Orfeu está diretamente manifesta no enredo que a submete (a França do pós-guerra e o Carnaval do Rio de Janeiro) ao mesmo tempo em que nos permite distinguir a vida que este leva (narcísica em Cocteau⁹⁰, alienada em Camus⁹¹ e exposta ao crime e a violência, em Diegues⁹²), os problemas que o enredam – da abstração subjetiva à ameaça concreta de sobrevivência - e até o traçado de sua linha de destino, do *divertissement* onírico à morte efetiva.

Um quadro como este descrito faz-nos perguntar o porquê dessas criações de cinema passarem por significativas transformações, tendo, em diferentes vetores, uma linha narrativa que, de um lado, exhibe a representação idealizada do mito e, de outro, submete-o a aquilo que pode ser visto de realidade, ou a uma idealização de realidade presumida. Há nesse jogo mudanças que são pontuadas por exigências, as que fazem com que o artista, ao querer representar a coisa real

⁹⁰ *A imagem do Orfeu de Cocteau é tradicionalmente associada à de Narciso. Orfeu, estritamente falando, não precisava de nenhum espelho; ele precisava de Eurídice, bem como não precisava de um outro mundo em que ele é apenas reflexo. Então, o Orfeu de Cocteau é narcisista, um aspecto que é recorrente no próprio autor.*

Walter A. Strauss, Case Western Reserve University.

⁹¹ *O enunciado principal do Orfeu Negro é o da alegoria do amor em meio ao Carnaval, do samba, da alegria e da festa da população dos trópicos. Um filme com narrativa clássica, que privilegia o poético, na junção síncrona da imagem e dos diálogos, que visam a paisagem humana e pouco circunscrevem o eixo da “realidade”. Anotações do Curso A Imagem-câmera, do Prof. Fernão Ramos, IA, Unicamp, segundo semestre 2002*

⁹² *Há uma diferença crucial. Quando mostro as balas perdidas e os fuzis AR-15, não trabalho com a folclorização. A primeira metade do filme é quase um documentário. O que desejo, mesmo, é que o brasileiro conheça uma realidade ainda distante dele. A favela carioca tem um paradoxo fascinante: ela ao mesmo tempo é uma tragédia social, uma vergonha, mas também um tesouro cultural importantíssimo. Na favela estão se articulando relações humanas e hábitos comunitários muito ricos. Nada a ver com o que acontece na cidade, no asfalto. Como diz o brasilianista americano Charles Perrone: a cidade é que é o inferno da favela. Não fiz o filme para defender essa tese, apenas quis contar a história de uma paixão fulminante, que faz um sujeito ir ao inferno para buscar a sua amada. Essa é a história do filme. Mas ela não faria sentido se eu não contasse o que há ao redor dela. Carlos Diegues na entrevista: A cidade é o inferno da favela.*

ou imaginada, passe a olhar o que está em sua volta, para usar as cores e as formas na construção da imagem pretendida.

Entre os três Orfeus, numa extremidade, temos uma verticalidade da criação que procura pelo belo, pelo poético. No centro, encontramos uma horizontalidade que visa à continuidade deste belo, mas que se expande para um grau de contradição que não subverte a intenção de criação idealizada. Na outra extremidade, temos a esferocidade⁹³, a descontinuidade, a partir da inclusão, na criação, de um inventário adicional de emergências implícitas, que se aderem ao corpo da personagem. Essa situação entre os três filmes deflagra o que podemos classificar como sendo: a representação de intenção predominantemente poética, portanto transitiva-simbólica; a representação transitiva-alegórica, a que não se atribui a um sujeito intenção manifesta, seja ela poética ou realista; por fim, a transitiva-realista que pretende o modelo funcional, sob a redução de uma certa concepção de realidade. Os diferentes graus de transitividade, além de agirem na profundidade da camada imaginária, enquanto obra ficcional, agitam-se para que esta seja mais “co-percebida” em sua intencionalidade, e que adquira, como tal, uma determinada força, que terá como resultante o fenômeno do prazer visual em instâncias estéticas; um certo âmbito de reações, desde o sofrimento, o riso, o ódio, a simpatia, a repugnância e a ternura, além de constituintes maiores, tais como, o da aprovação e reprovação, o da identificação e outras, por parte do espectador.

⁹³ Em nossos dias, Forster (E.M) retomou a distinção de modo sugestivo e mais amplo, falando pitorescamente em “personagens planas” (*flat characters*) e “personagens esféricas” (*round characters*). As “personagens planas” eram chamadas temperamentos, por vezes tipos, por vezes caricaturas. As “personagens esféricas” não são claramente definidas por Forster, mas concluímos que suas características se reduzem ao fato de terem três,

A ação transitiva dos três Orfeus podem ser representada, segundo o diagrama abaixo:

Cocteau → Poeta | morte | desejos | poético = sonho

Camus → Condutor de bonde | morte | desejos | idílico = morte

Diegues → Músico | morte | desejos | realidade = morte

Quando a ênfase recai sobre a intenção poética, os demais constituintes são desenvolvidos no eixo de criação onírico. As duas outras representações, que deslocam o mito da intenção onírica e submetem-no ao espaço do morro (pano de fundo), encontram na morte um tipo de conclusão inevitável (o desfecho trágico), ainda que se opere no eixo idílico ou da realidade.

Essa causação (a morte), como uma persistência, tem relação direta com o tipo de conteúdo que é extraído para a criação da personagem. Enquanto *Orphée* é caracterizado como um poeta entediado e em crise de inspiração, a dominante será o devaneio poético, que ignora o entorno sócio-histórico dos horrores da Segunda Guerra, reiterando o eixo subjetivo: a morte passa a ser simbólica, representando a busca por si mesmo. O *Orfeu Negro*, representado como um anacrônico condutor de bonde⁹⁴, habita em um morro irrealista, que não mostra

e não duas dimensões; de serem, portanto, organizadas com maior complexidade e, em consequência, capazes de nos surpreender. **Antonio Cândido in *A Personagem de ficção***, pág. 62 e 63.

⁹⁴ Jean-Luc Godard, então crítico da revista *Cahiers du Cinema*, que, por coincidência, havia estado no Rio de Janeiro no ano anterior, participando dos primeiros seminários de cinema, também se ateve a esses aspectos representacionais. Ele não gostou do filme. Viu no *Orfeu Negro* um falseamento da realidade da cidade e da cultura de seus habitantes. Deplorou, entre outras coisas, a chegada de Eurídice à cidade numa barca da Cantareira, sugerindo que ela devia chegar de avião, no pequeno aeroporto Santos Dumont, no centro da cidade, para ele: o mais belo do mundo. (Na refilmagem de 1999 de *Orfeu*, Cacá Diegues, atenderá esta observação de Godard). Também, questionou a profissão do protagonista. Godard preferia vê-lo à frente de um

nenhuma contradição apesar da situação de miséria e exclusão social. Trata-se de um limbo lírico, cuja contradição emerge do ciúme da sua antiga namorada. Estando no eixo idílico, a morte assume uma representação estilizada.⁹⁵ O terceiro Orfeu vive num morro perigoso e violento, que exhibe contradições e disparidades, mas que são ignoradas ou previamente aceitas, nessa representação de um músico prestigiado. Neste, a morte material é uma decorrência inevitável.

4.2 Um modelo material: os diferentes níveis de diálogos

Outro indicador destacável reside nas mudanças dos níveis de diálogos nos três filmes. O de Cocteau tende para a retórica poética; o de Camus, para a linguagem culta e formal da década de 1950; o de Diegues para o jargão popular, incluindo o uso de palavrões e de expressões chulas.

A diferença entre o diálogo que visa ao literário e à linguagem do dia-a-dia pode ser abordada pela predominância que o cinema faz do uso instrumental da palavra. Instaura-se, por assim dizer, um plano quase-sensível das palavras, que,

meio de transporte bem mais moderno que o bonde, e mais típico do Rio, na época: o lotação, os microônibus, que corriam feito bólidos por toda a cidade (classificação que conservamos para preservar o sabor prosódico da escrita da época).

⁹⁵ Na narrativa clássica do mito de Orfeu, a morte é uma situação a ser transposta, ela não é inexorável. No filme, entretanto, ela é uma personagem invencível e enigmática, cuja performance, quase que olímpica, se dilui entre os fantasiados do Carnaval. Há nela a caracterização de um arlequim cruel em busca de sua indefectível colombine. Incide uma dissociação intencional do significado original dessa representação. O arlequim, enquanto personagem da *Commedia dell'Arte*, normalmente associada ao burlesco e à pantomima, além de ser uma figura destacável na galeria das personagens recorrentes do Carnaval, é uma máscara ou uma caricatura do ser humano. Henri Bergson, em seu estudo sobre o riso, assinala a delicada fronteira que existe entre o cômico e o trágico. Para ele, excetuando o patético e o grotesco, o riso é uma reação a pequenos indícios caricaturais, notadamente a imitação de gestos e idéias, que avançam para um significado mais amplo, que é a crítica social ou a sátira de uma dada situação. Neste caso, a personagem do arlequim foi desconstruída de seu significado original de alegria e festa, para assumir a representação alegórica da morte. Não rimos deste arlequim, uma vez que, transpondo fronteiras, como agente da ação trágica, ele se agregou a catarsis, aos mecanismos de piedade e horror, como sugere a *Poética*, de Aristóteles.

além de conotarem o emblema da proximidade temporal e da autenticidade de expressão do grupo a que se insere a personagem, projetam objetualidades intencionais, que, por sua vez, ao serem notadas como tais, ao se referirem aos seres retratados, se adere a sua força representacional. Neste caso, o que importa são os significados que se identificam com as personagens visadas, que passam a ser necessariamente os mais significantes. A camada verbal adquire valor próprio e passa a fazer parte integrante do filme. O significado disso é que os planos de fundo (o morro contemporâneo, por exemplo) passam a se ligar com as imagens de um modo indissolúvel ao seu modo de aparecer, de concreto, singular. O raio de intenção da câmera, ao captar esse idioleto, registra “exterioridades sensíveis”, indo diretamente ao que interessa, marcando atitudes com palavras, e palavras como um tipo de discernimento, seja da “moldura” social da personagem, como da topografia dos estratos sociais. A resultante é a experiência fílmica marcada pela ação interessada, que, embora não sendo o objeto em si, funciona como um entendimento do tecido das relações vitais, que costuma solicitar configurações seletivas e latentes das camadas exteriores da criação.

Para produzir uma pérola perfeita, a ostra precisa de algum pedaço de matéria. Mesmo trabalhando com diversas categorias de representações, o resultado em um filme dependerá do tipo de matéria que se agrega a esse imaginário. Esse núcleo de matéria, de massa informe, quando submetido ao processo de criação, é o que gerará as diferentes procedências e qualidades da enunciação. O aparato dos três filmes em estudo, em busca de uma matéria que lhes permita formar o que se denomina de um bom roteiro, mostra, também, um certo escrúpulo dos diretores, ao procurarem que sua representação do mito de

Orfeu venha a se assemelhar, em aparência, em profundidade dessa aparência, bem como a permanência do seu valor representacional, como um ponto de vista que permita evidenciar a qualidade de sua extração.

Assim posto, podemos refletir, nesses roteiros, sobre o tipo de extração feita e suas resultantes no movimento das personagens e seu pano de fundo: 1) a importância que é atribuída à tradição; 2) o tipo de dilema que é proposto à personagem; 3) o grau de realismo e leituras da realidade que a cerca; 4) a sua postura frente aos dilemas que o enredo a submete; 5) as reações decorrentes, as transformações e o desfecho escolhido. Essas cinco categorias se submetem, precisamente, aos seguintes preceitos (mitemas) do mito de Orfeu: 1) a exaltação à poesia e a música; 2) o ritual iniciático de descer aos infernos; 3) o eixo da paixão do mito por sua amada; 3) o retorno do ritual iniciático e suas conseqüências.

Para recortar, com método, a superabundância de unidades representativas dos três filmes, irei me restringir a aspectos-chave, em que concentrarei minha análise. São eles: o espelho, a representação da morte, o aspecto disjuntivo da representação do Carnaval, as três Eurídicés e as caracterizações dos Orfeus. Por meio desses parâmetros, com certeza, atingirei os objetivos finais deste trabalho.

4.3 O procedimento de extração da personagem

Os três diretores aqui estudados constituíram um imaginário extraído de uma narrativa pré-existente – a narrativa do mito -, e irão submetê-la a um processo de extração, para, com ela, proceder a sua recriação em diferentes temporalidades: sucessivamente, na década de 1940, 1950 e 1990. O ponto de

partida dessa extração reside na constatação da redundância de certos acontecimentos narrativos. A título de exemplo, temos:

Orfeu | ama Eurídice | que morre | Orfeu vai busca-la

Extração

Orfeu | amor | morte | reação

Considerando essa sentença como o primeiro inventário imagético, a *démarche* descritiva dessa extração incluirá os contextos lógicos para a escolha que se fará. Metodologicamente, ao extrair um inventário, este terá de ser fixado a uma determinada situação, e irá se modificar em função das variáveis secundárias criadas ou extraídas que lhe servem de contexto. A redução de cada classe de variáveis em formas representacionais diversificadas permitirá se obter um corpo de qualidades e níveis, para a construção da “nova” personagem. Assim, exemplificando, o espelho funcionará como fronteira entre o mundo “real” e o sonho; o ritual da umbanda como um canal para se adentrar ao mundo dos mortos; e o espelho, em nova função, a de junção trágica das almas, através da mescla das imagens refletidas.

É dentro desse recurso funcional que o imaginário se evidencia. No interior do quarto burguês, o espelho tem a função de um recurso luminoso, do papel destacado do vidro no mobiliário, em que a personagem encontra o privilégio de multiplicar sua aparência e refletir, em redundância, sua concepção de conforto. Digamos que um espelho de corpo inteiro, como o utilizado por Cocteau no quarto,

assume uma ordem simbólica, não apenas por refletir o sujeito, mas por acompanhar o processo do sujeito, sua consciência individual.

Ao se substituir o artefato do espelho pelo ritual místico da umbanda, a ação se dará na forma combinatória, que congrega o inusitado (o inesperado da criação no achado contextualizador) com o exótico (a potencialização da manifestação popular). Em termos de valor associativo, atravessa-se a superfície fria do espelho para uma situação quente, carregada de símbolos, e de alta intensidade.

Com a desarticulação do espelho como uma passagem, no *Orfeu* de Diegues, outra função lhe é “criada”: a de positivar a junção das almas pelo amor, em experiência de percepção da perda iminente. Nessa configuração, ele subverte sua função de reflexão da imagem invertida, para funcionar como significado imagético transparente da metáfora da morte trágica de Eurídice, que se materializa por meio de sua imagem. Este espelho deixa de ser um mero artefato para se constituir numa forma convergente de percepção. Assim, nele, a personagem de Orfeu antevê sua morte, como uma forma de união com o ser amado, que é percebido como morta. Isso é conotado com a quebra do espelho, cujos estilhaços representam a vida que se desintegra.

Assim, temos:

Espelho | passagem para o simbólico | representação poética-surrealista

Espelho | ritual da umbanda | representação popular-folclórica

Espelho | percepção da morte | representação realista

Partindo da “criação” de intenção poética-surrealista⁹⁶, para outra que pretende o popular-folclórico⁹⁷ e outra ainda que visa a representação realista, os contextos representacionais se darão em um espaço-temporalidade que oscila entre o tempo indefinido, o tempo relativizado e o tempo bem marcado. Em Cocteau, a resultante mais evidenciada é a do forte apelo para a atualidade, a “modernidade” da representação, que submete o mito a diversas situações metafóricas, com grande tratamento artístico. No caso do Orfeu de Camus, como o nexos centra-se no popular, o apelo reiterado é o da alegria e constante sambar dos integrantes do morro, que se constitui num espaço idílico, de resultante idealizada. No Orfeu de Diegues, a persistência do eixo de atualização se radicaliza e o espaço (o morro) é mostrado como uma situação de contradição e emergência, envolvendo a violência, a convexão caótica de padrões comportamentais estranhos à cultura brasileira e da própria miséria, que, por um complexo processo cultural, exhibe um morro descaracterizado do samba e cada vez mais permeável à influência norte-americana.

⁹⁶ O surrealismo, como os outros movimentos que proliferavam, é igualmente dedicado à rejeição da arte como era até então, normalmente chamada de acadêmica. Também, era dado a escândalos públicos, uma vez que tinha forte atração pela revolução social e teve, na França, um grande centro fermentador. Ao contrário das vanguardas “modernistas” dominantes – como a do dadaísmo – o surrealismo não se interessava pela inovação formal, mas, sim, pelo inconsciente, que se expressava por um fluxo aleatório de palavras (a escrita automática, as pulsões) ou no meticuloso estilo acadêmico do século 20, que Salvador Dalí será destaque, com seu quadro famoso *A Persistência da Memória* (1931), em deliquescentes relógios em paisagens desertas. O que importava para o surrealismo era valorizar a imaginação, especialmente a espontânea, uma vez que seus representantes repudiavam o imaginário oficial e presumido. Também, apreciavam a lógica, como razão de existência do visivelmente ilógico, ou mesmo impossível. Nesse aspecto, é exemplar o quadro de Magritte *O Castelo dos Pirineus*, pintado na forma de um postal, com cuidados de arte realista, em que um castelo sai do topo de uma rocha imensa, como se houvesse brotado ali. Porém, esse estranho conjunto está flutuando acima do mar. A persistência das flutuações no ar, dos cenários visivelmente oníricos e os psiquismos do mundo das máquinas e da nova mecânica da criação, que era uma espécie de *ritornelo* entre os surrealistas.

⁹⁷ De forma paralela à constatação evidente de que a etnografia da vida no morro é escrita em linguagem poética, portanto idealizada e irreal; ou singular, em detrimento ao universal, como pretende o pensamento científico; a representação dos rituais, seja os pertinentes ao Carnaval ou os das práticas da umbanda e do candomblé, igualmente, assumem uma configuração estilizada, folclórica, das tradições populares.

Assim, podemos estabelecer:

Orphée | atualização | metáfora | sonho

Orfeu Negro | atualização | idealização | popular-idílico

Orfeu | atualização | intenção realista | denúncia

Como consequência, a representação da morte sofrerá diversas modificações. Partindo do primeiro inventário imagético do mito, temos:

Orfeu | amor | morte | reação

Ao longo das representações, em conformidade com a intenção de cada diretor, temos:

Orfeu | amor pela morte | sonho Cocteau

Orfeu | se depara com a morte | morte Camus

Orfeu | enfrenta a morte | morte Diegues

A morte se define como oposição à vida, que, no processo descrito, adquire certa mobilidade de nexos. Se, entretanto, interpretarmos essa mudança dinâmica de sentido (no *Orphée* ela é um ente amável) para duas outras representações em que ela é inexorável (a morte triunfa sobre os dois Orfeus do morro), observaremos o processo de alteridade de identidades, como consequência direta da intenção de representação.

É desnecessário dizer das definições negativas da morte, em contraposição às definições positivas da vida. Assim, tentemos sublinhar os diferentes tratos

estruturais que ela está comportando, principalmente quando esta passa do estado lógico e decorrente do fim da vida para o de metáfora da viagem para dentro de si. Usando uma classificação que nos aproxima da carpintaria da personagem, podemos dizer que, quando a morte comporta uma definição negativa, que é seu sentido usual no Ocidente, ela é uma morte substantiva, que atrai contextos reais. Por outro lado, quando ela comporta uma definição positiva, ela é uma morte adjetivada, que clama por contextos irrealis e oníricos. Portanto, a concepção da morte será o diferencial entre as três representações. Ela é quem deflagrará o eixo poético ou realista, ou seja, a ação de criação adjetiva ou substantiva. Tanto isso é verdade, que, no *Orphée*, ela é uma personagem (a princesa da morte), também no *Orfeu Negro* de Camus (um ginasta). Mas, na trajetória para o realismo, ela deixa de ser uma personagem para se constituir num contexto, que é a miséria, a violência e a situação de contravenção nos morros. Portanto, evidentemente, a representação da morte é uma articulação que, quanto mais se aproxima do “real”, mais se despersonaliza; e, quando pende para a representação idealizada, mais características antropomórficas adquire.

Se pudermos, por assim dizer, dar-nos ao trabalho de esmiuçar a matéria-prima do antigo mito (que atrai a todos como um ídolo) veremos que as extrações feitas apresentam grandes diferenças, em espírito, no processo de representação, apesar de toda a possível semelhança de método (todos submetidos às regras do cinema): submete-se essa matéria-prima mítica ao contexto mental de um diretor francês, cuja polaridade criativa é a extração de pontos de vista estetizantes; por outro lado, submete-o ao ponto de vista de um outro diretor francês, que pretende representar um contexto social que lhe é alheio, desencadeando a camada criativa

alegórica⁹⁸; e um terceiro, que submeterá a extração da matéria-prima mítica a partir do *analogon* da própria representação cinematográfica, resgatando, nela, a intenção sobrecriada de “autenticidade” e de identidade com o Brasil na contemporaneidade.

Como as três imagens que estou analisando emergiram de uma criação imaginária, não é de todo inviável cogitarmos ainda sobre a mudança de espírito de um tempo, de um “contexto mental”, como me referi antes. A diferenciação entre elas, seguramente, não advém do sonho impalpável de uma pessoa no processo criador, mas das circunstâncias inteiramente distintas em que esses três filmes foram criados. Sendo mais específico: as mudanças materiais, tanto as decorrentes do contexto sócio-histórico, quanto as diretamente ligadas ao cinema, incluindo o papel que este vai assumindo ao longo do tempo, entre a concepção que visa à arte em determinada estrutura, e outra, que visa à reprodução, por similaridade, da realidade na arte, alterando substancialmente a relação de extração da matéria-prima, para, dela, se criar um roteiro cinematográfico.

Além da questão do cinema ter caminhado da intenção de arte para a intenção de representação do real⁹⁹, há nesse processo, que visa a representação

⁹⁸ O próprio diretor, que ficou quase um ano no Rio, confessou que só teve consciência da realidade social da cidade quando era muito tarde. Jean-Luc Godard conta que a filmagem estava no fim e Camus, sem dinheiro, foi obrigado a interrompê-la. Só aí, esperando pelo cheque do produtor, ele começou a andar pelo Rio e descobriu o que era a vida carioca. **LCM in Caderno 2 de O Estado de São Paulo, 13/6/2001**

⁹⁹ Gilles Deleuze opina que o cinema moderno teve início na Europa do segundo pós-guerra, com o neo-realismo italiano. As dificuldades profundas da época levaram a um cinema que tencionava mostrar o mundo de então em sua verdade. O enredo torna-se, em muitos filmes, menos importante do que a descrição da sociedade, suas desigualdades e injustiças, num cinema que lembra o documentário e prefere filmar fora de estúdios, recusa os truques e os efeitos de montagem, interessa-se por pessoas comuns que não são heróis. No final da década de 1950, o modernismo europeu se torna mais complexo e muda de tom: com a prosperidade recuperada, as angústias existenciais do indivíduo, sua alienação no mundo do século 20 avançado tomam o lugar da denúncia social. Isto ocorreu paralelamente a mudanças técnicas importantes (como a difusão da câmera de 16 mm. e de modos mais fáceis de gravar os sons por meio do Nagra), a uma reorganização da produção cinematográfica nos países europeus, agora pondo mais ênfase do que no passado num “cinema de

do real, um paradoxo entre a fenomenologia de um tempo que apresenta a criação como uma espécie de dissonância com as formas estabelecidas, para, em processo, esta ser absorvida pelo próprio cinema, transformando-a em consonância, em referências, que passam a ser reaproveitadas em formas narratológicas diversas na contemporaneidade. A fenomenologia representacional de Cocteau, nesse viés, assume conceitos de uma história familiar, história do *métier* de um artista que se apropria de uma dada corrente artística e a representa em linguagem cinematográfica. Nos dois outros cineastas, surge uma fenomenologia representacional hermenêutica¹⁰⁰, cujos níveis de hierarquia assumem diferentes graus de pontos de vista, passando da temporalidade privada – a-histórica e a-social, no *Orfeu Negro* - para a radical no *Orfeu* de Diegues, em

autor” baseado no sucesso de público de certas “marcas registradas” que se tornaram muito conhecidas (Fellini, Bergman, Godard, Truffaut), mas, também, em orçamentos menores facultando maior independência. As mutações do cinema se fizeram, além da influência daquelas do romance e do teatro, pela presença das novas técnicas, ou se quiser os novos aparatos técnicos para se conceber filmes. O surgimento do filme colorido, as novas temáticas centradas em fazer com que o espectador passasse a “vivenciar” a experiência fílmica, com aplicações sonoras mais variadas, as imagens em *wide screen*, que introduzem um novo processo perceptivo, desembocam, na atualidade, na câmera digital, que, por sua praticidade e baixo custo de captação de imagens em relação à película, permite novos conceitos na prática de decupagem e montagem.

Por outro lado, nos conteúdos, operam-se grandes mudanças, especialmente no cinema de autor. Os relatos são mais fluidos (muitas vezes, os diretores trabalham sem roteiro, ou com um esboço de roteiro que deixa ampla margem a improvisações suas ou dos atores) e mais abertos, admitindo ambigüidades, lacunas, pausas, questões não resolvidas ou desfechos não conclusivos. As personagens tendem a não ser heróicas e, sim, a estar em crise psicológica ou existencial, ou ainda em crise das relações de casal, sendo com freqüência pouco inclinadas à ação. Usam-se meios visuais e sonoros para dificultar a continuidade narrativa ou a identificação imediata do espectador com o que lhe é mostrado, para apagar as fronteiras entre subjetividade e objetividade; mesclam-se temporalidades distintas (Resnais, em *O ano passado em Marienbad*), o real e o imaginário, sem que fique sempre claro para o público do que se trata em cada momento: realidade, sonho, alucinação, fantasia, *flash back*, previsão do futuro? É verdade que, neste ponto, Buñuel foi precursor de Fellini, Bergman, Carlos Saura e outros. Embaralham-se os gêneros, ou então estes são simplesmente ignorados. Sendo fortemente marcado pelos autores, o cinema moderno é estilisticamente heterogêneo, cada cineasta tendo suas próprias preferências e modos de filmar e montar. Há uma propensão marcada à auto-referência (o cinema falando do cinema, mostrando-se como algo construído, fazendo citações de outros filmes ou incluindo filmes dentro de filmes, discutindo os problemas da criatividade), bem como às referências cruzadas com outras formas de expressão (história em quadrinhos, televisão, literatura). Contextualização baseada nas anotações do Prof. Ciro Flamarion Cardoso sobre a técnica de analisar filmes.

¹⁰⁰ Classificação de Paul Ricoeur, a partir da fenomenologia de Husserl e Heidegger. A fenomenologia representacional hermenêutica explora a interpretação dos símbolos. O símbolo é o lugar da dupla ou da

que a interação entre a personagem central deixa de se dar em âmbito familiar, assumindo, por fortes razões da denúncia social, um âmbito de mundo social.

Há uma hierarquização do *récit* que nos faz atravessar três pólos imaginários, em coordenadas que, de um lado libera Orfeu do seu receptáculo poético histórico, para lança-lo, em um, à ficção em tempo de criação individual e, em outro, em tempo de criação pública, de mundanização do mito. Será no decorrer desse processo de hierarquização da temporalidade que as representações cinematográficas de Orfeu adquirirão uma resultante à imagem de um tempo: ingênuo, idílico e realista.

Nessa persistência pela representação do real, o cinema se coloca em uma outra temporalidade que se supera, uma vez que a realidade nunca se eterniza, enquanto que as imagens filmadas se aderem à temporalidade do filme, que a fixa para sempre. Há, então, na intenção da realização de uma criação fílmica que visa a arte, o individual, um imaginário como o do mundo da arte na arquitetura religiosa, das pautas musicais de um quarteto de câmara, que se eterniza, por visar à intenção artística; enquanto que a criação que pretende o real estabelece parceria com um sentido que é próximo ao da História: registrar por meio de um filme, seja ele de intenção artística ou não, um contexto mental, uma contra-marcha, submetendo-o aos múltiplos olhares de que será alvo ao longo do tempo: entre a intencionalidade histórica e a intencionalidade da ficção fílmica.

múltipla intencionalidade na cultura. Neste caso, o trajeto de um símbolo criado por um cineasta e suas transformações em outras representações de outros cineastas no cinema.

4.4 O aspecto disjuntivo da representação do Carnaval

A *trompe-l'oeil* do Carnaval, além da contextualização entre os dois Orfeus, é o grande diferencial frente à representação cocteausiana. O Carnaval funciona como a dimensão do espaço real e palco para a tragédia de Orfeu, seja na forma alegórica ou na de intenção realista. Em ambos os filmes, as personagens estão circunscritas ao viver no morro. O ambiente externo a ele é um avatar informe e inacessível. Os morros representados nos dois filmes dispõem de um modo de produção auto-suficiente, seja na escala das relações sociais, no dialeto e nas suas hierarquias de poder. Por outro lado, é este morro que dá a intenção de brasilidade às representações de Orfeu, em diferentes níveis, como ponderamos entre a representação de Camus e a de Diegues.

O Carnaval, como identificador do povo brasileiro, sofre, entre os dois filmes, diferentes conceituações, oscilando entre uma festa amplamente aceita por todos, - em Camus, todos sambam e identificam o Carnaval como a maior festa popular do país – para, em Diegues, ser enunciado, pelo discurso realista transversal, como uma “festa de vagabundos”. Essa *démarche* conceitual realista assinala novos valores e um processo de dessacralização do emblema carnavalesco. O Brasil “atual” construiu outros emblemas, reduzindo os valores antigos, em que se inclui o Carnaval, a um grupo restrito de seguidores, que não mais representam o gosto nacional. Agora, sob forte influência de uma pesada indústria cultural, com forte permeabilidade aos padrões culturais estrangeiros, observa-se mudanças sensíveis comportamentais. Até o antigo bordão, amplamente aceito no país, de

que “Quem não gosta de samba, bom sujeito não é”¹⁰¹ perde sua força de enunciação, assim como cai por terra a imagem idílica do brasileiro cordial¹⁰² em contraposição a do brasileiro, vítima da miséria e da exclusão social.

De um ritual popular ingênuo, como o mostrado nas imagens da década de 1950 de Camus, assistimos um Carnaval industrial – que se cerca de política, interesses econômicos e da ação financiadora do tráfico – na década de 1990. O Carnaval deixa de se constituir como um ritual espontâneo, para se cristalizar como um fenômeno industrial e de mídia.

Mesmo em diferentes polaridades de enunciação, o Carnaval, entretanto, ainda é o terreno para que se destaque o espaço de sedução em que foram inseridos os dois Orfeus, ponderando que, no de Diegues, além dessa dimensão, adicionalmente este assume a de espaço de sexo.

Como a concepção do Carnaval é a da alegoria, do afrouxamento da ordem opressora social, a força da representação da sedução será manifestada pela nudez, pelo olhar privilegiado de cenas íntimas em *zoom* anatômico, em que a dimensão do real é substituída pela instância exacerbada, que faz os espectadores, ao passarem de um filme para outro, transitarem de um voyerismo ingênuo de representação comportada e tradicional, para um voyerismo do sexo em estado puro, desprovido de sedução. Atravessa-se a fronteira da representação ingênua da sedução para a de uma polifonia do sexo.

¹⁰¹ A partir da canção *Samba da minha terra*, de Dorival Caymmi

¹⁰² *Já disse, numa expressão feliz, que a contribuição brasileira para a civilização será a cordialidade – daremos ao mundo o homem cordial. A lhanza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representam, com efeito, um traço definido do caráter brasileiro* **Raízes do Brasil, Sérgio Buarque de Holanda pág.106.**

Submetido a diferentes significações nos dois filmes, o Carnaval, ao invés de ser mostrado como a manifestação viva do poder encantatório da arte, funciona como um contexto unidimensional, pouco explorado, de mero pano de fundo, conjugando sua força representacional com os dilemas do Orfeu idílico de Camus, e praticamente se eclipsando no de Diegues, que ressalta o viés dos conflitos e dos novos ingredientes do morro, que adquiriram maior força representacional sobre essa festa popular.

4.5 A idealização do modelo: as três Eurídice

Nos três filmes, encontramos uma estranha recorrência: a da representação inexpressiva das personagens de Eurídice, todas sujeitas apenas à transcendência funcional¹⁰³, aquela que marca apenas temperamentos e propensões. Se a representação de Orfeu tende a ambivalência da ação privada e pública, a de Eurídice é unicamente de âmbito privado, circunscrita a uma patografia sumária, que tende ao indecifrável: só sabemos que Eurídice, por obscuros logoi, ama a Orfeu ardentemente. Também, que este a ama em igual intensidade. A situação é tão sintomática, que não se deixa de se perguntar sobre o por quê da paixão tórrida dos Orfeus por elas; levando, no caso dos dois Orfeus do morro, a uma morte de amor, um *Liebestod*, como o de Tristão e Isolda, na lenda medieval e na célebre ópera homônima de Richard Wagner.

¹⁰³ Termo usado a partir da Psicologia Individual, de Alfred Adler, em que um dos principais postulados dessa doutrina é o da necessidade de ver o homem como um todo, uma unidade funcional, reagindo ao seu meio tanto quanto aos seus próprios dotes físicos, em lugar de vê-lo como um somatório de instintos, desejos e outras manifestações psicológicas e transcendentais.

O que terão essas Eurídicés de tão *epatante*, de apaixonante? Provavelmente, nada. Elas não apresentam nenhum grau de perfeição; ao contrário, revelam um automatismo frio, como a resposta precisa de uma máquina, enquanto temperamentos que amam e clamam por proteção. A hagiografia dessas representações está no domínio da permanência do ideal barroco da figura feminina, como seres puros, diferenciados do mundanismo dos outros seres femininos, frente à cegueira do herói, que, ao enfrentar seu destino, não avalia sua insipiente situação amorável, mas transforma-a em uma definição-tarefa de suas motivações.¹⁰⁴

Essas Eurídicés fazem parte do mundo privado oculto entre os dilemas dos Orfeus. Elas têm a fisionomia inconfundível da perfeição artística, cuja carência de densidade é mostrada pela forma barroquizante de despertar a capacidade de sonhar e graus diversos de melancolia¹⁰⁵.

Se em *Belle de Jour* (1967), Buñuel conseguiu a façanha de traçar um imaginário feminino com rica textura artística e uma patografia admirável, aproximando a personagem Séverine do filme à Electra, de Sófocles, A Senhora Júlia, de Strindberg, à Nora, de Ibsen, nossos três diretores aqui tratados aproximaram suas Eurídicés à plácida Ismênia, a irmã de Antígone, de Sófocles, à Crisotemis, a irmã de Electra, que só desejava ser amada e possuir um útero fértil para ter filhos, ou à conformada e passiva Stella, a irmã de Blanche du Bois, em

¹⁰⁴ *Por ela, ousarei tudo; a dor e o perigo enfrentarei. Irei das margens escuras cruzar as ondas de Stix e superar as horrendas Fúrias e superar o Tartatus. Por ela, ousarei tudo e enfrentarei tudo! Orfeu e a ninfa do Amor, ato I da ópera Orpheus et Eurydice, Calzabigi e Glück.*

¹⁰⁵ A lentidão é uma característica do temperamento melancólico. A falta de jeito é outra, e deriva da percepção de um número excessivo de possibilidades, e da não-percepção da própria falta de senso prático. E a obstinação que surge do desejo de superioridade. **Susan Sontag, *Sob o signo de saturno*, pág.88.**

Um Bonde Chamado desejo, de Tennessee Williams. Não há nada de trágico nelas. Quando muito, elas são solistas de um coro feminino que profetiza e realiza a desgraça, a tragédia.

Essa conformidade da bela máscara das três Eurídice tem a ver com o papel representacional da mulher na ótica burguesa, mesmo que a personagem seja submetida a um espaço social adverso aos padrões burgueses. Trata-se de um estereotipo romântico que funciona como perspectiva identificadora e justificável dentro do imaginário em tempo de conflito trágico.

Antes do contato ou a chegada de Eurídice, Orfeu vivia sua plenitude de “homem do mundo”¹⁰⁶, exercendo as prerrogativas do “viver para o prazer”. A presença de Eurídice instaura o “viver com dor”¹⁰⁷ e o “viver com conflito”, e, por fim, “o não viver”. Esse paradoxo melodramático é facilmente entendido, quando refletimos a intenção de criação dos diretores, que é de teor evidentemente burguês, quando não, pequeno-burguês: a referência à tradição cristã, que sufoca a expansão plena dos impulsos vitais, impondo, a custo disso, uma máscara, uma aparência falsa que, mesmo sob a intenção realista, corrompe, estiliza a realidade vital. Ao encobrir a vitalidade da personagem, a máscara compromete a representação da condição feminina e da essência humana, transformando-a num ser demiurgo que se move pelo sonho, pela idealização e pelo disfarce dos desejos encobertos. Nesse aspecto, é exemplar, em *Orphée*, o apático e enevoado interesse amoroso de Eurídice pelo Anjo da Morte, Heurtebise, contrapondo-se ao

¹⁰⁶ Todo homem é um mundo. O mundo roda no sistema egocêntrico de suas realidades, pequenos alumbramentos, medos e coragens. **Carlos Drummond de Andrade, verso de *O Fazedor de Homens*.**

de Orfeu pela Princesa da Morte, como subtexto do seu interesse pelo jovem poeta Cégeste; ou ainda, no *Orfeu* de Diegues, a chegada Eurídice ao Rio de Janeiro de avião e, ao morro, de táxi (sic), e ser vítima fatal, enquanto a escola desfila na avenida, de uma espécie de tentativa malfadada de um *ménage a trois*, com o chefe do tráfico, Lucinho. A estereotipia das Eurídice tem a função simbólica de as fragilizar, de lhes conferir uma significação marcada dentro dos conflitos potenciais.

Frente a essa situação, as Eurídice são condenadas a oferecerem algum interesse, funcionando apenas como um símbolo de dupla significação: a de trazer à tona um mundo submerso de paixões, que por um processo que não se chega a exhibir aos olhos alheios sua clareza, e do qual nem chegamos a formar um juízo convincente, assume o imaginário do pacto amoroso; por outro lado, uma vez estabelecido o pacto amoroso, a ausência de Eurídice configura a ação-tarefa de resgata-la do mundo dos mortos, possibilitando a Orfeu enfrentar seus demônios, suas sombras.

4.6 O mundo doméstico e a diminuição do encantamento

A análise que farei das representações de Orfeu, nos três filmes, se inscreve essencialmente na ordem de acontecimentos domésticos, ou seja, no interior de uma casa acontece a tragédia. É sob o efeito desse espaço privilegiado, rodeado de objetos cotidianos e de conflitos, que se inserem os acontecimentos malfadados de nossas personagens. Entretanto, ele não se limita a um conceito apenas

¹⁰⁷ *Espíritos abençoados! Tolerem minha impaciência. Se amassem avaliariam o desejo ardente que me atormenta e está sempre comigo. Nem mesmo neste refúgio plácido posso ser feliz, se não encontrar o meu amor.* **Lamento (Ato II) de Orfeu no libreto da ópera *Orpheus et Eurydice*, Calzabigi e Glück**

residencial, ele comporta espaços e elementos exteriores, onde poderemos incluir o morro carioca, que adquire a dimensão de um sistema doméstico: um espaço múltiplo por excelência em que os diversos barracos, na narrativa cinematográfica, ficam reduzidos a uma espécie de abstração contextual, que, frente à dinâmica da ação fílmica, se concentra em dois ou três cômodos em que se desenrola a ação.

Nesse âmbito doméstico foram inseridos os três Orfeus, que, a partir das características descritas no antigo mito, não pode ser considerado um herói. Como dissemos no capítulo três, Orfeu é um artista, cujo poder é o de encantar, pela graciosidade ou pela sedução.

No trajeto da ação pelo encantamento, a permanência das imagens de Orfeu vai sofrendo uma espécie de diminuição de exposição, um abrandamento representacional. Assim, no *Orphée*, a câmera de Cocteau acompanha passo a passo os movimentos da personagem, seja em closes ou planos seqüências inteiros. A representação poética como que exige essa constância de narrativização da imagem de Orfeu. Com a incidência de um outro pano de fundo, no caso o morro da Babilônia de Camus, a imagem de Orfeu fica compartilhada com outros elementos imagéticos, que lhe conferirão um outro tipo de permanência: mais reduzida e centrada na lógica dos diálogos e da ação das demais personagens que estreitam o eixo de conflito trágico. Então, a imagem de Orfeu passa a se conjugar à de Serafina, a de Mira e a de certos elementos característicos do morro, tais como os meninos que cercam Orfeu. Cada um, uma vez assumindo uma certa complexidade, operará um *ethos*, mesmo que este seja pertinente ou derivado da problemática que cerca Orfeu. Caminhando para a representação de intenção realista, observa-se uma redução ainda maior da

presença da imagem de Orfeu, que passa a ser exaltada em sua ausência. Como uma personagem ausente, que é constantemente evocada, Orfeu recupera sua constituição mítica, mas perde seu valor enquanto imagem tenuemente exposta. O destaque da personagem fica reduzido e conjugado à concentração objectual que é dada ao Morro da Carioca. O imaginário do morro, agora, como resultante da intenção realista, concorre, em relevância, principalmente em conteúdos mais atraentes para o cinema, com a imagem de Orfeu. O espaço encantatório de Orfeu sofre uma combustão ativa, configurando-o como uma excrescência, pela presença da violenta diligência policial no morro e a reação lógica correspondente por parte dos infratores, que abrem outras concentrações objectuais: o consumo de cocaína, a prostituição, a “justiça” para os que “pisam na bola”, entre os moradores do morro.

Essa lógica do cinema que pretende “representar o real” pela busca polifônica do entorno da personagem central faz com que, além de reduzir a enunciação encantatória do jovem músico Orfeu, por um processo de evidenciação de conteúdos e símbolos, passe a concorrer com sua força representacional, ora como elementos de uma realidade presumida, ora como a representação do seu inferno - à imagem das fúrias do inferno -, a que o mito terá de enfrentar. Então, o imaginário do inferno perpassa uma representação simbólica, em Cocteau e Camus, para se constituir num inferno material e objetivo: o dia-a-dia no morro carioca. Portanto, fica evidenciada que a trajetória representacional entre os três filmes parte da exposição concentrada na imagem de Orfeu, para a exposição mediada da imagem da personagem com seu contexto, que adquire cada vez mais relevância, movimento este, em si, que nos permite constatar a redução da

permanência da imagem de Orfeu, que vai se eclipsando, em função da intenção de criação se concentrar no poético ou no realista.

Em termos de potência imaginária do cinema, essa dinâmica vai fazendo com que os Orfeus se transformem em símbolos evocados, cuja consistência dramática vai se diluindo em consequência da “naturalização” do seu entorno, que concorre, em ganho de força representacional, com a personagem central, relegando-a, como no caso do *Orfeu* de Diegues principalmente, a uma certa inexpressividade da caricatura e a um prejuízo de credibilidade, especialmente no tocante ao seu poder encantatório.

4.7 O Orfeu narrado e o Orfeu autônomo

Entrando em um aspecto diretamente relacionado com o cinema, encontramos, na representação de Cocteau, um Orfeu como personagem mediada pela narração do próprio diretor, que, pelos seus elementos persuasivos, faz mover essa e as demais personagens com imaginação suficiente para transformar e acomodar as descontinuidades das imagens, transformando a criação irrealista em um fato da própria realidade cotidiana.

A presença do narrador é um recurso do romance do século 19, o narrador impessoal, pretensamente objetivo, que se comporta como um verdadeiro Deus, tanto por haver tirado seu personagem do nada, como pela onisciência de que é dotado. Ele está em todos os lugares ao mesmo tempo. Abarca, com seu olhar, a totalidade dos acontecimentos; o passado como o presente, é ele quem descreve o ambiente, a paisagem, quem estabelece as relações de causa e efeito, quem

analisa as personagens, revelando-nos coisas que, às vezes, elas mesmas desconhecem.

Os dois outros Orfeus, sem a onisciência do narrador, têm ação autônoma na representação fílmica, mas, por um mecanismo afeito à lógica do cinema¹⁰⁸, recria, no roteiro, o antigo coro da tragédia antiga como um cordão umbilical parcialmente cortado. O antigo coro, nesta nova representação, é evocado pelos seus conteúdos que norteiam o conflito que se instaurará, mas muda sua função para outros relevos representacionais que interagem com o destino da personagem, comentando a ação, ampliando a ressonância contextualizadora, por meio dos testemunhos, dos conjuntos de personagens que opinam um determinado acontecimento, do som diegético da rádio da favela que se funde a ação das personagens, recursos esses típicos do cinema e da ficção moderna.

O mecanismo da narração no *Orphée*, de Cocteau, configura a propensão da personagem para a de um viajante especial, talvez até inusitado, assim como Xavier de Maistre e sua viagem em torno de seu próprio quarto. A viagem de Orfeu é solitária, feita através de um espelho. Nela, não há quietude: é preciso caminhar sempre, seguir adiante sem cessar, assim como o fluxo de imaginação nos sonhos.

¹⁰⁸ Em nossa vida, estabelecemos uma interpretação de cada pessoa, a fim de podermos conferir certa unidade a sua diversificação essencial, à sucessão de seus modos de ser. No filme, o diretor estabelece algo mais coeso, menos variável, que é a lógica da personagem. Nossa interpretação, fora das imagens fílmicas, é mais fluida, variando com o tempo e as condições do comportamento. No cinema, podemos variar relativamente nossa interpretação da personagem, uma vez que o roteirista lhe deu uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando sua curva de existência, sua natureza e modo de ser. Daí a personagem ser “mais lógica”, mais fixada do que a realidade que inspira sua criação. Isso não envolve, entretanto, a idéia de que a personagem no cinema seja menos profunda; mas, que possui uma profundidade tal que seu universo exhibe dados e indícios que estão todos à mostra, que foram pré-estabelecidos pelo seu criador, que os selecionou e os limitou, em busca de uma certa lógica. A grande personagem, no cinema, é aquela cuja força vem do fato de nos provocar a percepção de que sua complexidade e suas reações atingem um tipo de máximo que temos dentro de nós; uma medição afeita, além de nossa percepção, a nossa identificação, ainda que esta esteja sob o efeito inevitável do “estar em situação” e de constatarmos as possíveis simplificações estruturais que o roteirista lhe tenha dado.

À individuação da viagem corresponde o arrevezamento do mundo: ele perde seu centro, torna-se narcisista, converte-se num ser de mundo invertido.

Por outro lado, essa odisséia moderna de *Orphée* transcende a descida ao inferno: ela se circunscribe a interrogações, tais como: Quem sou eu, e o que sou? Isso, excedendo a situação instável e angustiosa do ser poeta e da criação poética. No desgarramento dessa dúvida, o enredo do filme imprime a Orfeu um trajeto em busca da morte e do jovem poeta Cégeste, que passam a representar a grande resposta para a liberdade da criação (leia-se a liberdade de comportamentos e posturas) na realidade do sujeito intelectual, que busca a potência objetiva da atividade do conhecimento, em desesperada incerteza. No subtexto, de forma convencional, defrontamo-nos com seu antigo amor lendário por Eurídice, representada como uma dona de casa descolorida e desinteressante.

A incerteza e a viagem se reforçam mutuamente, neste Orfeu. Épocas de identidade ameaçada forjam grandes viajantes, especialmente aqueles que pretendem uma viagem pelo poético. O mundo real se afunda sob seus pés. Como se vai à busca de um “outro mundo”, o relato dessa viagem acaba sendo de grande interesse para todos os viajantes potenciais do imaginário do cinema, os espectadores. Para que a viagem não seja uma monótona trajetória, essas travessias têm seu sabor mais cinematográfico se forem acompanhadas por espantosos perigos e angústias que normalmente surgem na viagem – as voltas imprevistas da fortuna, as desgraças súbitas, as lutas constantes e o eterno sentimento de incerteza – que expressarão a natureza desse espírito viajante. Cocteau viu aí um bom roteiro de filme.

O *Orphée* fez uma viagem para dentro de si, por meio do espelho. Sua rota é indefinível: trata-se da busca por algum lugar (que se subentende ser o inferno, em que se depara com a morte, que o devolve ao conforto de seu quarto), perfazendo a trajetória que vai de nenhum lugar a lugar nenhum. A viagem de Orfeu é apenas um sonho cinematográfico.

No caso do *Orfeu Negro*, podemos ver essa viagem? Nele, vemos um Orfeu compositor nas horas vagas, que vivendo como um condutor de bonde, mal se dá conta do potencial material de seu talento de menestrel. Trata-se de um Orfeu inserido no modo de produção pré-capitalista, que exhibe sua singularidade na ingenuidade de sua condição. Orfeu trabalha como funcionário público e ama as mulheres do morro, e se mostra muito feliz com essa situação.

A representação do morro é a de um espaço de pouca contradição social. Ele é idílico. Este é o *melos* refundido na palavra poética que o filme enuncia como o imaginário que o olhar estrangeiro tinha, na década de 1950, do “paraíso” tropical, que era a cidade do Rio de Janeiro.¹⁰⁹ Aí reside a sua insuficiência, mesmo se considerando sua enunciação poética. Este espaço exibido no filme em planos panorâmicos, em função do interpretado pelo cineasta, enuncia um paradoxo: ele propõe um tipo de olhar para que as locações sejam apenas um

¹⁰⁹ Anotando suas impressões, o escritor vienense e viajante Stefan Zweig (1881-1942), em seu livro *Brasil País do Futuro*, de 1941, confirma a visão idílica e paradisíaca na pág. 204: *No Rio, a vida pode ser boa para todos. A idéia de aqui ser rico, de viver em uma dessas casas maravilhosas, cercadas de parques e situadas nos outeiros da Tijuca, é muito sedutora. É mais fácil ser pobre aqui do que em noutra grande cidade. O mar é livre para o banho, e a beleza para todos os olhos; as pequenas necessidades da vida custam pouco dinheiro, as pessoas são afáveis e é infinda a multiplicidade das pequenas surpresas diárias que fazem feliz uma pessoa, sem que ela saiba o porquê disso. Há uma atmosfera, algo de brando e repousante, que faz com que o indivíduo se torne menos combativo; talvez, também, menos enérgico. Esta paisagem, com tudo o que é belo e sem-par na Terra, dá ao indivíduo um misterioso consolo.*

elemento exótico e estereotipadamente popular para que a ação trágico-romântica aconteça, com predominância da intenção poética.

Assim, a viagem do *Orfeu Negro* é a que podemos chamar a da utopia do grande amor, que conspirará contra a lógica simples do seu cotidiano. Por meio dessa utopia, sua subordinação ao mundo da natureza sofrerá uma transformação para o mundo dos conflitos. Conflitos esses, longe de serem de ordem da busca de seu papel no estrato social injusto – por ser negro, pobre, favelado e excluído dos meios de produção -, se concentrarão no aspecto subjetivo, especialmente no ciúme trágico de Mira, sua antiga namorada.

Na ilha da utopia fracassada que Orfeu cria para si, sua viagem é narrada pela presença da morte e de sua inevitabilidade. Ao final, Orfeu entende que não existe a sua terra utópica: o amor. A viagem fracassa, mas deixa um rastro, uma mensagem perdida para a manutenção da utopia: um bilhete na garrafa do naufrago Orfeu, para que um dos garotos do morro dê continuidade a ação encantatória do mito. O garoto toma seu violão e entoia a canção mágica. *La vie reprendre son cours*, a vertigem poética do mito se mantém, mas o destino deste filme será o de agradar a aqueles que relevam sua postura representacional, que, de forma abstrusa, ignorou a desigualdade.

Por fim, em relação à viagem do *Orfeu* de Diegues, além da utopia do amor em moldes similares ao de Camus, percebemos um forte investimento na contextualização dos novos perigos que ameaçam a viagem de Orfeu. Aumenta o confronto, a luta passa a ser contra uma situação concreta, contra a desordem e o caos, contra os tipos sociais que emergiram da miséria humana: o não-idêntico de

Orfeu na invenção dialética do cineasta. Aqui, falaremos de um deslocamento de fora para dentro do morro.

Sem o agravamento do olhar estrangeiro de Camus para a realidade nacional, Diegues é, também, um estrangeiro à realidade do morro, mesmo com a intenção de recuperar o entrelaçamento de tradições musicais do samba do morro com as novas, marcado pela forte presença do funk, contando ainda com a colaboração de artistas, cientistas sociais e a pesquisa lingüística das gírias, com a incumbência de recuperar o “eixo real”, a resultante de sua representação estabelece soluções objectuais precárias do morro, com o agravante de enfraquecer a força representacional do Carnaval, mostrado como uma pálida presença. Sua câmera exploratória procura pelo previsível, pelo nexos que a miséria assume em sua versão de imaginário normativo. Com uma montagem com cortes rápidos e precisos, essas imagens caricatamente presumidas redundam em algum rendimento adicional enquanto cinema, mas acrescentam pouco à imanência de Orfeu.

Orfeu, neste filme, se mostra débil, inseguro e pouco sedutor. Essa potencialidade somada a de uma Eurídice apática concorre a soluções de roteiro, que, além de defalcar a matéria-prima original do mito, conspiram contra seu valor representacional. A miséria material, o desamparo, a fome, os motivos da exploração capitalista e o tema da solidão do jovem poeta que se vê frente a frente com o amor verdadeiro, são retemperados pelo privilégio, pela influência, que, longe do desprezo social, faz a apologia do papel do artista na divisão social. Este, enquanto força de trabalho romantizada, tem as benesses espirituais do indivíduo

moderno, do sujeito burguês, que desfruta das maravilhas de uma Passárgada¹¹⁰ imaginária.

Ironia à parte, como dissemos, na lenda, Orfeu não é um herói. Diegues, entretanto, criou um Orfeu que pretende o ato heróico, ao dar um *ultimatum* para que o chefe do tráfico deixe o morro. Este Orfeu quer enfrentar a morte, tendo como arma sua “força” na mídia. Assim, sua dupla utopia – a do amor verdadeiro por Eurídice e sua marcha heróica – caem por terra. A viagem fracassa, mas deixa o rastro da intenção de representação do real, pelo menos, no tocante ao espaço do morro, que, no todo representacional do filme, ofusca continuamente os passos de Orfeu.

O trajeto imaginário aqui é um tanto previsível. Ao estabelecer uma substancia de invenção com aproveitamento do “real”, o cineasta padecerá de uma incapacidade de reprodução fiel das singularidades das personagens e do ambiente. Algumas dessas instâncias deverá ser sacrificada em termos das projeções de limitações e modificações de substancias. No caso, essa instância recaiu sobre Orfeu, que, vítima da representação que pretende ser igual à realidade, resultou numa espécie de Orfeu transfigurado: diferente do Orfeu representado por Camus, que é um menestrel nas horas vagas, o Orfeu de Diegues é um profissional do samba, e seu universo representacional está circunscrito ao de um jovem de classe média da Zona Sul do Rio de Janeiro. Ele está muito distante de sua realidade-matriz, constituindo-se numa personagem-ser-fictício, embora “copiada” do real. Essa insuficiência representacional reside na

¹¹⁰ Alusão ao poema de Manuel Bandeira : *O Itinerário de passárgada*, 1954.

própria intenção de criação desse Orfeu, que se agita na transposição fiel de um modelo, por meio da invenção imaginária que se perde em tantos elementos “atualizantes”.

Afinal, o que particulariza este Orfeu contemporâneo? Nada muito ambicioso, tanto em cinema quanto em recriação do mito para o cinema. O que mais se destaca é o modelo desfigurado, encharcado de modernidade, que, todavia, admite uma certa identificação pelo imaginário da proximidade temporal. Ele é menos complexo de personalidade, mas é mais reconhecível em meio as suas insuficiências, que o humanizam além do mito. O Orfeu de Diegues foi vítima da sua própria intenção de realidade.

Conclusão

*Voici venir les temps où vibrant sur sa tige
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;
Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir;
Valse mélancolique et langoureux vertige!*
Harmonie du soir - Charles Baudelaire

*Há artistas que exercem influências sobre outros
que são maiores: é o caso de John dos Passos,
que influenciou sobre Faulkner; ou Rimsky Korsakov,
cujas sonoridades as reconhecemos imediatamente
na Sagração da Primavera.*

*Liberados dessa tremenda pressão que sofrem,
os grandes criadores, desde seu interior para expressar
certas coisas, parecem poder dedicar-se com preferência
a procedimentos e técnicas.*

O escritor e seus fantasmas – Ernesto Sábato

Em certa altura de sua vida, Goethe, visitando a Itália e vendo de perto o fantástico acervo das pinturas do renascimento, ficou impressionado com o jogo da luz e da cor. Tanto que, em 1791, em Weimar, experimentou uma primeira publicação sobre o assunto. Em sua reflexão, a idéia central era a de que a cor resulta da polaridade da luz e da escuridão. Para ele, a origem dessa polaridade encontra-se no próprio olho, nos efeitos de contrastes sucessivos e simultâneos que produz a cor complementar a aquela que é imposta pela imagem da pintura em nossa retina: *Há uma eterna fórmula da vida que se exprime aqui, ofereça-se ao olho o escuro, ele exigirá a claridade; e exigirá a escuridão, se aproximarmos dele o claro.*¹¹¹ É nessa dicotomia que Goethe percebia a vitalidade do olhar, seu

¹¹¹ Goethe. *Beiträge zur Optik*, cit in 1789 - *Os Emblemas da razão*, Jean Starobinski, pág 113.

direito de apreender o objeto por meio da sua própria atividade, como alguma coisa que é oposta ao objeto.

Essa reflexão de Goethe é exemplar para a análise que me propus ao longo desta dissertação. Os três filmes aqui estudados não deixam de ser três polaridades de representações cheias de vitalidade sobre o mito de Orfeu, em que o contraste do claro e o escuro produziram diferentes imagens, em filmes, de um mesmo objeto: a narrativa mítica.

Enquanto Jean Cocteau, entre seus claros e escuros, apreendeu um olhar sobre o mito submetendo-o a uma estranha viagem às regiões tortuosas e enigmáticas do inconsciente, na busca de uma expressão de um tempo sobre a representatividade do artista no mundo contemporâneo, Marcel Camus viajou em nau alheia – a matéria-prima adulterada do musical de Vinícius de Moraes – para uma terra ainda alheia, e submeteu o mito de Orfeu a uma cartografia imaginária em que as imagens assumem a razão solar da intenção de alegoria, de falseamento, que ultraja as significações de um povo naquilo que ele tem de mais concreto, que é sua realidade social. Carlos Diegues, entretanto, em sua viagem com intenção de resgate dos contornos realistas do painel idílico deixado por Camus, além de submeter o mito a uma atualização que o desumaniza, também o ultrajou, ao descrevê-lo com imagens que ressaltam a violência e o mundo em conturbação mortal no morro.

Os três filmes que, no fundo, discutem sobre as polaridades entre a arte e a vida, concentram o olhar em intenções adversas e contrastantes: Cocteau investe na representação de dimensão poética, em que a liberdade de criação enfeixa o real apenas em relação a um outro, que não é movido pela energia própria de seu

pensamento, mas pela consciência do narrador, que rompe com a consciência do real e o submete à morte como condição metafórica do conhecimento de si mesmo. A complexa estrutura representacional desenvolvida por Cocteau exhibe, por meio de um filme, o reconhecimento de que cada indivíduo passa a ter consciência de si mesmo, e chega a adquirir uma realidade humana interior através da representação da realidade humana do outro, no qual o narrador representa, neste outro, sua realidade interior, sua consciência.

Nos dois outros Orfeus, embora as polaridades representacionais se oponham, contradizendo a lei da Física, não há atração entre elas: A de Camus dá vitalidade para visão romântica do ambiente de pobreza, para um imaginário recorrente dos trópicos na década de 1950, que o levou a uma etnografia folclórica, pontuada por um clima de festividade e alegria, danças sensuais, ao som de belas músicas como *A Felicidade e Manhã de Carnaval*.¹¹² A de Diegues dá vitalidade ao oposto, cujo olhar é para um morro violento, com grande propensão ao sexo e à prostituição. *A Felicidade e Manhã de Carnaval* conjugam espaço com o rap e os sons da contemporaneidade, de âmbito global¹¹³.

O *Orfeu Negro*, livre dos dilemas de Cocteau, é representado como um ser da natureza, em busca da satisfação dos instintos primários, com a identidade do negro bonito e cordial. Em meio a isso, o Carnaval, que era a matéria-prima central na criação poética de Vinícius de Moraes – a associação da lenda de Orfeu e a eternidade da arte com o Carnaval como uma arte popular viva – fica praticamente relegado a uma representação unidimensional, a um componente a mais para

¹¹² *A Felicidade*, de Antonio Carlos Jobim e *Manhã de Carnaval*, de Luis Bonfá

¹¹³ Trilha sonora de Caetano Veloso.

ilustrar a vida no morro. Assim, o entrelaçamento da arte com a paixão pelo Carnaval se degrada, frente ao melodrama caricatural do amor de Orfeu por Eurídice e o falseamento folclórico do morro e dos rituais populares.

No Orfeu de Carlos Diegues, a intenção realista substitui as imagens de festividade e alegria pela contingência de violência, interesses e negociações escusas, entre o tráfico e a polícia. As ambigüidades da festa carnavalesca e os múltiplos caminhos de sua preparação industrial se perdem em exaltações triunfalistas dos novos símbolos da contemporaneidade: o individualismo, a parafernália tecnológica, a mídia e o poder da indústria cultural.

Na polaridade de Diegues, Orfeu é um ser de criatividade individual. Ele é um músico que ascendeu à representatividade social pelo seu talento. Neste *self made man*, a criatividade individual jamais se entrelaça com a coletiva. O morro é o espaço de Orfeu, que, nele, se move com a desenvoltura de um príncipe, sob o mito da genialidade do artista e a crença no sentido superior da arte.

Orfeu apaixona-se por uma Eurídice que vem ao Rio de Janeiro de avião, ao morro de táxi, que confessa ter aprendido a arte de beijar pela pedagogia de massa da televisão e que, em choque perceptivo do lado sombrio da favela, convence Orfeu para que este deixe o morro, para “morar junto” na cidade.

Os partidos altos e os pagodes, neste filme, são praticamente inaudíveis, eclipsados pelo som da contemporaneidade. O Carnaval está completamente ausente no filme, retratado como espetáculo hegemônico destituído de emoção e prazer, assim como o retrato do dia-a-dia do morro, que sublimado pela etnografia dos eventos violentos da ação da polícia, pelos clientelismos, envolvendo o tráfico,

as disputas de poder e o comércio do sexo, fragmentam um possível olhar exploratório dessa realidade.

Aos olhos de quem analisa todas essas potencialidades de olhar registradas nos três filmes, seus claros e escuros, suas predileções objectuais e ainda suas intenções de criação, a resultante da imagem que fica é a da persistência de um passado atual, a intenção de recriar um mito antigo, submetendo-o a uma outra temporalidade – que, por um complexo jogo de claros e escuros, dirige a criação fílmica para a representação poética, a popular folclórica e a de intenção realista, como produtos contingentes de uma época. Também, os diferentes “contextos mentais” desses diretores, que partem da incerteza, do olhar abstruso e do olhar encarniado da realidade empírica do sujeito, que ele supõe ser o real.

Em aspecto intrínseco ao cinema, temos três filmes em diferentes temporalidades, em diferentes arquiteturas imagéticas, que, no entrelaçamento da história, da cultura e do fazer fílmico, encontraram sua vitalidade na busca de novos olhares, apreendendo os claros e escuros deste objeto por meio de sua própria atividade, como um outro olhar, como alguma coisa que pode ser oposta ao objeto, como nas palavras de Goethe.

Bibliografia

- Agel, Henri. *O cinema tem alma?* BH, Ed. Itatiaia, 1963
- Alexandrian, Sarane. *Surrealismo*, SP, Ed. Verbo/Edusp, 1976
- Andrade, Carlos Drummond. *Reunião*, RJ, José Olympio, 1980
- Andrew, Dudley. *Mists of Regret*. New Jersey, Princeton University Press, 1995
- Araújo, Vicente de Paula. *A Bela Época do Cinema Brasileiro*, São Paulo, Perspectiva, 1976
- Aristóteles. *Poética*. Coleção Os Pensadores, São Paulo, Abril, 1999
- Arheim, Rudolf. *The film as art*, University of California Press, 1984
- Augusto, Sérgio. *Este Mundo é um Pandeiro*, São Paulo, Cia das Letras, 1989
- Aumont, Jacques. *A Imagem*. Campinas, Papirus, 1995
- Aumont, Jacques. *L'Oeil interminable Cinéma et peinture*, Toulouse, Séguier, 1989
- Aumont, Jacques. *Du visage au cinéma*. Editions de l'Etoile/Cahiers di Cinéma, 1992.
- Aumont, Jacques e Marie, Michel. *Análisis del film*. Barcelona, Paidós, 1990
- Austin, Guy. *Contemporary french cinema*. Manchester, Manchester University Press, 1996
- Ávila, Affonso. *O Lúdico e as projeções do mundo barroco*, SP, Perspectiva, 1971
- Bakhtin, Mikhail. *Marxismo e filosofia da Linguagem*, SP, Hucitec, 1992
- Barthes, Roland. *Rethorique de l'image*. Communications, n° 4, 1964
- Barthes, Roland. *A Câmera Clara*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984
- _____ *A Aventura Semiológica*. Lisboa, Edição 70, 1987
- _____ *Elementos de Semiologia*, Lisboa, Edição 70, s/d
- Baudrillard, Jean. *De la séduction*, Paris, Éditions, Galilée, 1979
- Baudrillard, Jean. *Le système des objets*, Paris, Éditions Gallimad, 1968
- Bastide, Roger. *Sociologia e psicanálise*, SP, Progresso Editorial, 1948
- Braudy, Leo, Cohen, Marshall. *Film theory and criticism*. New York. Oxford University Press, 1999
- Bazin, André. *Bazin at Work – Major essays & Reviews from the forties & fifties*, London, Routledge, 1997

- Bellour, Raymond. *Entre-Imagens*. Campinas, Papirus, 1997
- Benjamin, Walter. *Rua de mão única*, São Paulo, Brasiliense, 1993
- Bergson, Henri. *Matter and Memory*, NY, Zone Books, 1991
- Bergson, Henri. *Le Rire – Essai sur la signification du comique*. Paris, Presses Universitaires de France, 1947
- Bernardet, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*, RJ, Paz e Terra, 1977
- Bornheim, Gerda. *O Idiota e o Espírito Objetivo*, Porto Alegre, Globo, 1980
- Bourdieu, Pierre. *Le sens commun – La distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Ed. Minuit, 1979
- Buñuel, Luis. *Meu Último Suspiro*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982
- Burch, Noël. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992
- Candido, Antonio & outros. *A Personagem de Ficção*, São Paulo, Perspectiva, 1970
- Cardoso, Ciro Flamarion. *Narrativa, sentido, história*. Campinas: Papirus, 1997
- Carpeaux, Otto Maria. *Sobre letras e artes*, SP, Nova Alexandria, 1992
- Cassirer, Ernst. *Essai sur l'homme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975
- Claude, Rober, Bachy, Victor. *Panoramique sur le 7eme Art*, Paris, Éditions Universitaires, 1959
- Chabrol, Claude. *Robin Wood & Michael Walker*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1972
- Charney, Leo e Schwartz, Vanessa R. *Cinema and the invention of modern life*, Los Angeles, University of California Press, 1995.
- Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain. *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1982
- Cocteau, Jean. *Teatro & Escritos*, Buenos Aires, Losada, 1957
- Costa, Claudia da. *Cinema Brasileiro dissemetria, oscilação e simulacro*. Rio de Janeiro, Viveiros de Castro Editora, 2000.
- Corbin, Alain. *O Território do Vazio- A praia e o imaginário ocidental*, SP, Cia das Letras, 1989
- Currie, Gregory. *Image and Mind*. Cambridge University Press, 1995
- Deleuze, Gilles. *Imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

- De Masi, Domenico. *A Sociedade pós-industrial*, São Paulo, Senac, 1999
- Douin, Jean-Luc (org.). *La nouvelle vague 25 ans après*. Paris, Cerf, 1983
- Dudley Andrew, J. *As principais teorias do Cinema*, RJ, Zahar, 1989
- Durant, Gilbert. *L'Imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Paris, Hatier, 1994
- Eco, Umberto. *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- _____ *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993
- Elliot, T.S. *Notes towards the definition of culture*, London, Faber, s/d.
- Eliade, Mircea. *Mito e realidade*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1963
- Ferro, Marc. *Cinéma et histoire*. Paris, Gallimard, 1993.
- Foucault, Michel. *A Palavra e as coisas*, SP, Martins Fontes, 1966
- _____ *Arqueologia do Saber*, SP, Ed. Livros Jurídicos, 1986
- Francastel, Pierre. *A Realidade figurativa*, SP, Perspectiva, 1973
- Friedrich, Otto. *A Cidades das Redes*, São Paulo, Cia das Letras, 1988
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdade e Método*. São Paulo. Vozes, 1998.
- Gide, André. *O Pensamento vivo de Montaigne*. SP, Martins, 1940.
- Godard, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*, São Paulo, Martins Fontes, 1989
- Goldmann, Lucien. *Crítica e Dogmatismo na Cultura Moderna*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1973
- Gombrich, E.H. *A História da Arte*, RJ, LTC, 1999
- Gombrich, E.H. *Arte e ilusão, um estudo da psicologia da representação pictórica*, SP, Martins Fontes, 1986
- Gomes, Paulo Emílio Sales. *Humberto Mauro, Cataguases*, Cinearte, São Paulo, Perspectiva, 1974
- Gomes, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, São Paulo, Paz e Terra, 1980.
- Gomes, Paulo Emílio Sales. *Jean Vigo*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984
- Gennep, Arnold van. *Os ritos de Passagem*, Petrópolis, Vozes, 1977
- Gramsci, Antonio. *Concepção Dialética da História*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

- Gramsci, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978
- Grunewald, José Lino. *Um filme é um filme*, São Paulo, Cia das Letras, 2001
- Hampson, Norman. *Le Siècle des Lumières*, Paris, Éditions du Seuil, 1972
- Harcourt, Peter. *Six European directors*, London, Penguin Books Ltd, 1976
- Hobsbauwm, Eric. *Era dos Extremos*, São Paulo, Cia das Letras, 1995
- Holanda, Sérgio Buarque de. *Cobra de Vidro*, São Paulo, Perspectiva, 1978
- Jaeger, Werner. *Paidéia – A Formação do homem grego*. São Paulo, Martins Fontes, 1989.
- Johnson, Randal & Robert Stam (Orgs.). *Brazilian cinema*, Austin, University of Texas Press, 1988.
- Kobbé, Gustave. *Tout L'Opéra*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1982
- Kracauer, Siegfried. *Theory of film*. New Jersey, Princeton University Press, 1997
- Kress, Gunther e Leeuwen, Theo Van. *Reading Images*, New York : Routledge, 1998.
- Lefebvre, Henri. *Critique de la Vie Quotidienne*, vol II, Paris, L'Arche Éditeur, 1961
- Le Goff, Jacques. *História e memória*, Ed. Unicamp, 1996
- Lesky, Albin. *A Tragédia Grega*, São Paulo, Perspectiva, 1971
- Lévy-Strauss, Claude. *Mithologiques - L'Homme nu*. Librairie Plon, 1971
- Lopes, Edward. *A Identidade e a diferença: raízes históricas das teorias estruturais da narrativa*, Edusp/Imprensa Oficial, 1997
- Lukács, Georg. *Introdução a uma estética marxista*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978
- _____ *Ontologia do ser social*, SP, Ed. Ciências Humanas, 1972
- Marcuse, Herbert. *O Fim da Utopia*, RJ, Ed. Paz e Terra, 1969
- Marcuse, Herbert. *Eros e civilização*, RJ, Zahar, 1966
- Merleu-Ponty. M. *Fenomenologia da percepção*, SP, Ed. Freitas Bastos, 1971
- Metz, Christian. *The Imaginary Signifier*, Indiana, Indiana University Press, 1982
- Metz, Christian. *A Significação no Cinema*, São Paulo, Perspectiva, 1972
- Morin, Edgar. *Ciência com Consciência*, Lisboa, Ed. Porto, 1986
- _____ *O Cinema e o homem imaginário*, Lisboa, Ed. Porto, 1982

- _____ *Cultura de massas no século XX*. RJ. Forense, 1967
- Morin, Edgar & Le Moigne, Jean-Louis. *A Inteligência da Complexidade*, São Paulo, Editora Fundação Peirópolis, 1999.
- Mota, Carlos Guilherme. *A Ideologia da Cultura Brasileira*, São Paulo, Cultrix, 1977
- Movilliat, Marie-Christine. *Les dîners du samedi*, article, Paris, Éditions Bibliophane, 2001
- Münsterberg, Hugo. *The Film a psychological study*, NY. Dover Publications, 1970
- Panofsky, Erwin. *Essai d'íconologie*. Paris, Gallimard, 1965
- Panofsky, Erwin. *Significado nas artes visuais*, SP, Perspectiva, 1976
- Pedrosa, Mário. *Modernidade Cá e lá*. São Paulo, Edusp, 2000.
- Pessis-Pasternak, Guitta -Vários. *Do Caos à Inteligência Artificial*, São Paulo, Unesp, 1992
- Pierce, Charles Senders. *Semiótica e filosofia*. São Paulo, Cultrix-EDUSP, 1975
- Politzer, Georges. *A Filosofia e os Mitos*, RJ, Civilização Brasileira, 1978.
- Popper, Karl. *A Lógica da pesquisa científica*, SP, Cultrix/Edusp, 1975
- Pound, Ezra. *Literary Essays*. London, Faber, 1968
- Ramos, Fernão P. e Miranda, Luís Felipe (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo, Senac, 2000.
- Reich, Wilhelm. *A Revolução sexual*, RJ, Ed. Guanabara, 1988
- Roudinesco, Elisabeth. *Jacques Lacan*, SP, Cia das Letras, 1994
- Ricoeur, Paul. *Temps et récit*, Paris, Editions du Seuil, 1983
- Renoir, Jean. *O Passado Vivo*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1991
- Rosenfeld, Anatol. *Texto/Contexto*, São Paulo, Perspectiva, 1972
- Rougemont, Denis de. *O Amor e o Ocidente*, Lisboa, Veja Editora, 1999
- Santos, Myrian Sepúlveda dos. *Orfeu Negro: entre fantasia e realidade*, RJ, Cadernos de Antropologia, maio de 2001.
- Sartre, Jean Paul. *L'Imaginaire*, Paris, Éditions Gallimard, 1940
- Sartre, Jean Paul. *Esboço de uma teoria das emoções*, Lisboa, Editorial Presença, s/d
- Sonesson, Göran *The Culture of Modernism – Arts of transgressions/transgressions* artigo em web.

- Spengler, Oswald. *A Decadência do ocidente*, RJ, Zahar, 1976
- Spottiswoode, Raymond. *A Grammar of the film*, Los Angeles, University of California Press, 1967
- Steiner, George. *Linguagem e silêncio – Ensaio sobre a crise da palavra*, SP, Cia das Letras, 1988
- Stegmüller, Wolfgang. *A Filosofia Contemporânea*, SP, Edusp, 1977.
- Tan, Ed S. *Emotion and the structure of narrative film*. New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates, Publishers, 1996
- Todorov, Tzvetan. *Estruturalismo e Poética*. São Paulo, Cultrix, 1976
- Todorov, Tzvetan. *O eu e o outro*. São Paulo, Paz e Terra, 1996
- Viany, Alex. *Introdução ao cinema Brasileiro*. RJ, Alhambra/Embrafilme, 1987.
- Zweig, Stefan. *Brasil país de futuro*. Rio de Janeiro. Ed. Guanabara, s/d.
- Sadoul, Georges. *Storia Del Cinema*, Einaudi Editore, 1955
- Veillon, Olivier-René. *O Cinema Americano dos Anos 30*, SP, Martins Fontes, 1992
- Velho, Gilberto. *Individualismo e Cultura*, Rio de Janeiro, Zahar, 1981
- Sabato, Ernesto. *O Escritor e seus fantasmas*, SP, Ed. Francisco Alves, 1982
- Sorlin, Pierre. *Sociologie du cinéma*. Paris: Aubier-Montaigne, 1977
- Sontag, Susan. *Sob o signo de saturno*, SP, LPM Editores, 1986
- Schatz, Thomas. *O Gênio do Sistema*, São Paulo, Cia das Letras, 1991
- Stam, Robert. *Tropical Multiculturalism*. Duke University Press, 1997
- Subirats, Eduardo. *Paisagens da Solidão*, SP, Ed. Duas Cidades, 1986
- Starobinski, Jean. *1789-Os Emblemas da Razão*, São Paulo, Cia das Letras, 1988
- Xavier, Ismail. *Sertão Mar – Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- Xavier, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento*. São Paulo, Brasiliense, 1993.
- _____. *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.
- Xavier, Ismail. (org.) *A experiência do cinema*. RJ, Graal/Embrafilme, 1983.