

# IMAGINAÇÃO E CINEMA<sup>1</sup>

Rogério de Almeida<sup>2</sup>

## Imaginação como (de)formação de imagens

Uma rápida consulta a um dicionário básico de filosofia sintetiza o equívoco de séculos: a imaginação é reduzida a uma faculdade produtora de imagens, de representações de objetos inexistentes, sem função cognitiva (Japiassú e Marcondes, 2006). A ênfase ao caráter não cognitivo da imaginação reforça a noção de que a imagem é uma representação mental de um objeto ausente, portanto propensa ao erro. Tal concepção remonta a Aristóteles, o primeiro filósofo a se ocupar do tema e a defini-lo como representação mental. As atividades opostas às da imaginação seriam, pois, as operações racionais, que assegurariam uma correta via de entendimento por meio do raciocínio lógico, do pensamento.

Descartes, por exemplo, acredita que “nenhuma das coisas que a imaginação me capacita a entender tem qualquer relevância para o [verdadeiro] conhecimento que possuo de mim mesmo, e, portanto, deve-se, com todo o cuidado, desviar a mente desse modo de conceber as coisas (...)” (*apud* Cottingham, 1995, p. 83). Hobbes dirá que “a imaginação nada mais é que uma sensação enfraquecida ou langorosa por estar distante do seu objeto” (*apud* Abbagnano, 2007, p. 538).

No século XX a noção de imaginação começa a mudar, embora ainda gere definições desastrosas, como a de Lacan, que compreende o imaginário como o lugar do engodo, da ilusão (*apud* Roudinesco e Plon, 1998, p. 371). Já Sartre, interessado em ultrapassar as concepções clássicas, que em sua obra *A Imaginação* chama de ontologia ingênua, critica as abordagens que reduzem a imagem a uma representação e a consideram “uma coisa, tanto quanto a coisa da qual é a imagem. Contudo, pelo fato mesmo de ser imagem, recebe uma espécie de inferioridade metafísica em relação à coisa que ela representa. Em suma, a imagem é uma coisa menor” (Sartre, 2008, p. 10). E defende: “a imagem é um certo tipo de consciência. A imagem é um ato e não uma coisa. A imagem é consciência de alguma coisa” (p. 137).

No entanto, sua defesa fenomenológica da imaginação requer a descrição da estrutura “imagem”, que pretende realizar na obra *O Imaginário*, publicado quatro anos depois, em 1940. Obra que acaba por contradizer o anúncio da primeira, contrapondo o imaginário ao real: “o tipo de existência do objeto imaginado *na medida em que é uma imagem* difere em natureza do tipo de existência do objeto apreendido como

1 Este capítulo é resultado de pesquisa financiada pela FAPESP na modalidade Bolsa de Pesquisa no Exterior.

2 Cf. Lista de Colaboradores.

real” (Sartre, 1996, p. 235). De modo que a condição para uma consciência “*formar imagens*” é “colocar uma tese de irrealidade (p. 238). Assim, o elogio do imaginário pretendido por Sartre termina por desvalorizá-lo, como bem nota Durand (1997, p. 29) ao apontar seu erro de ver na imagem “apenas uma degradação do saber, uma apresentação de um quase-objeto, remetendo-a assim à insignificância”.

De modo contrário, Gilbert Durand (1997, p. 38) empreende uma revolução nos estudos sobre o imaginário, considerando-o “o conjunto de imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens* – aparece-nos como o grande denominador fundamental onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano”. Tal compreensão abrange tudo o que foi criado pelo “pensamento humano”, fundindo assim imaginação e razão, pensamento e criação. Mas mais importante que incluir no *museu* do imaginário tanto as obras artísticas quanto as científicas é conceber “o caráter processual do imaginário. Com efeito, o imaginário se define mais por seu aspecto dinâmico, figurativo, que por sua base estrutural” (Ferreira-Santos & Almeida, 2012, p. 38).

O próprio Durand (p. 29-30) anota os precursores de seu estudo do imaginário e como apontaram para o dinamismo organizador presente no símbolo constitutivo da imagem, como Pradines, que observa que “o pensamento não tem outro conteúdo que não seja a ordem das imagens; Jung, que viu que “o pensamento repousa em imagens gerais”; Piaget, que apontou para a coerência funcional “do pensamento simbólico e do sentido conceitual”; e, por fim, Bachelard, ao considerar que “a imaginação é dinamismo organizador”. Assim, “muito longe de ser a faculdade de ‘formar’ imagens, a imaginação é potência dinâmica que ‘deforma’ as cópias pragmáticas fornecidas pela percepção, e esse dinamismo reformador das sensações torna-se o fundamento de toda vida psíquica”.

Creio ser este o ponto crucial para a compreensão da imaginação: seu caráter dinâmico. A imaginação não está subordinada à imagem, que pode ser captada pela percepção visual, rememorada ou mesmo idealizada, como nas formas geométricas. As imagens não são índices de alguma coisa que a imaginação consulta para chegar ao entendimento. Como adverte Durand (1997, p. 59), “partimos de uma concepção simbólica da imaginação, quer dizer, de uma concepção que postula o semantismo das imagens, o fato de elas não serem signos, mas sim conterem materialmente, de algum modo, o seu sentido”. Portanto, é preciso compreender que as imagens pertencem à materialidade do mundo, não são sombras do mundo inteligível ou signo de uma ideia ou conceito a serem traduzidos.

Essa constatação impacta diretamente no modo como se estuda a obra cinematográfica, muitas vezes abordada como referente de um mundo que lhe é externo, como se as imagens em movimento traduzissem um discurso sobre algo e não se constituíssem um *discurso em si*. Não se trata de retomar os apanágios da arte pela arte nem de defender uma perspectiva solipsista que ignore as redes de relações nas quais as obras se inserem. Mas de considerar o cinema como potência disseminadora de imagens dinamicamente organizadas, operador de sentidos dependentes menos

de uma lógica causal ou discursiva do que da imaginação interpretativa e sua ação (de)formadora. Assim, a matéria do cinema não é a imagem precisa, mas precisamente uma imagem, como nos lembra Godard (*apud* Rosset, 1985).

Uma imagem entre outras possíveis, pois sua destinação não é *duplicar* o mundo, mas atravessá-lo, intensificá-lo, reformá-lo, desmontá-lo, contaminá-lo. A imagem não se opõe ao real, mas é em si realidade, embora sua realidade seja sua condição de imagem.

Clément Rosset (2008), que elegeu filosofar sobre o real, é preciso ao afirmar que o real não se define por sua relação com o imaginário, mas com a ilusão. É a ilusão que nega o real, ou parte dele, enquanto a imaginação o organiza. A tese enunciada então pelo filósofo é que 1) a negação do real, em que consiste toda loucura, não tem ligação com o imaginário; 2) a percepção do real não só não se opõe à representação imaginária como apresenta todos os ingredientes para se harmonizar com ela (Rosset, 2008, p. 107).

Essa relação de parentesco entre o real e o imaginário faz com que os termos sejam intercambiáveis: o real é a soma das aparências, das imagens e dos fantasmas que enganosamente sugerem sua existência (Rosset, 2008, p. 68) e o imaginário é o fator de organização do real (Durand, 1997). Isso significa que o real é expresso pelo imaginário, que o imaginário coleciona representações possíveis do real (Almeida, 2015, p. 79).

Desse modo, o real é dado pela pluralidade de imaginários enquanto a ilusão é a adesão a um único imaginário (o imaginário da verdade), pretensamente erigido como portador da realidade, mas que efetivamente a nega, justamente por negar o caráter ilusório de toda adesão à versão única tida por verdadeira.

Desse modo, Bazin (1991) considera que a relação entre real e cinema não se dá na semelhança da imagem captada mecanicamente pela câmera, mas por um efeito psicológico, já que o cinema apresenta o movimento que não vemos, como o gesto de uma mão. Tal constatação aponta, portanto, para o caráter decisivo da imaginação na composição estética da imagem em movimento. É, de certo modo, o que também constata Morin (2001, p. 30) ao apontar que a imagem pode representar todas as características da vida real, inclusive a objetividade. No entanto, a imagem ao penetrar na subjetividade desencadeia sentimentos, afetos, que podem sobrevalorizar subjetivamente a representação objetiva, de modo que a imagem parece animada de uma vida mais intensa ou profunda que a realidade. É esse o caráter imaginário do cinema, lugar de manifestação dos desejos, sonhos e mitos do homem.

Parece não restar dúvida da estreita relação entre cinema e imaginação: a objetividade maquínica da (re)produção de imagens do cinema encontra a fome (de)formativa da imaginação, que amplifica subjetivamente sua potência imagética semantizando-a. Em outras palavras, as imagens são só imagens; é a imaginação que as movimenta, as dinamiza, as relaciona.

### Imagens como (in)formação narrativa

David Bordwell (1996) apresenta três modos de estudar as narrativas fílmicas: como representação, como estrutura e como processo. Compreendida como representação, investiga-se em uma obra cinematográfica sua relação com o entorno, com a realidade, com os sentidos depreendidos da história narrada. Como estrutura, o filme apresenta uma forma específica de combinar as partes de um todo. E como processo, há a seleção, organização e apresentação do material que perfaz a história de modo a exercer no espectador determinados efeitos. Esse processo é compreendido por Bordwell como narração.

Para Bordwell (1996, p. 30), as teorias que se dedicam às narrativas fílmicas ignoram o papel do espectador em sua construção ou o consideram passivo, neutro ou ainda vítima da ilusão narrativa. Em sua concepção teórica, o perceptor exerce uma atividade narrativa que pode ser compreendida como um processo perceptual-cognitivo dinâmico. Esse espectador não é uma pessoa concreta, eu ou você, ou o equivalente ao “leitor ideal”, concebido para depreender adequadamente os significados propostos, mas uma entidade hipotética que realiza operações relevantes para a construção da história partindo da representação do filme. Bordwell não ignora a necessidade de conhecimentos específicos para apreensão de uma narração nem exclui do espectador certas limitações psicológicas, mas o concebe como ativo, de acordo com os protocolos intersubjetivos que podem variar de película a película.

Calcado na teoria construtivista da percepção, Bordwell se interessa pelas inferências que mesmo inconscientemente o espectador realiza ao assistir a um filme. A percepção não se separa da cognição, antes se converte em um processo de comprovação ativa de hipóteses a partir dos dados captados. A compreensão não é dada, nesta perspectiva, *a posteriori*, como efeito do que é percebido, mas interfere na própria percepção, ao eleger determinadas combinações em busca de uma antecipação de significado (p. 31).

Assistir a um filme requer o envolvimento de um processo psicológico dinâmico que dispõe vários fatores, como as capacidades perceptivas, conhecimento prévio e experiência, o material e a estrutura do próprio filme, de modo que o espectador constrói a história, por meio de inferências e comprovações de hipóteses, a partir da organização das informações operadas narrativa e estilisticamente na película por realizadores.

O espectador pensa para construir a história de um filme: quando falta informação, faz inferências e suposições; quando os acontecimentos estão fora de ordem temporal, há um esforço do espectador para colocar os acontecimentos em sequência; há um esforço constante para estabelecer conexões causais entre os acontecimento, tanto em antecipação como em retrospectiva (p. 33).

Assegura-se por essa perspectiva que a narração é um processo cujos objetivos básicos estão voltados para a construção da história. A narração não é privilégio de nenhum meio, pois são as especificidades de cada meio que servem material e

processualmente para a construção da narrativa. Desse modo, os estudos cinematográficos concentram-se nos meios próprios que o cinema desenvolveu e desenvolve para construir narrativas e engendrar histórias (p.49).

A história é compreendida como uma construção imaginária que incorpora a ação como uma cadeia cronológica de causa-efeito dos acontecimentos que se dão em uma dada duração e espaço. É o resultado da percepção de chaves narrativas, da aplicação de esquemas e estruturas, da comprovação de hipóteses. Como trabalho da imaginação, a história não é uma construção arbitrária, mas requer o domínio de esquemas prototípicos, como personagens – ações ou localizações identificáveis – e processuais, como a sondagem acerca das relações de causalidade, de tempo, espaço etc.

Para Bordwell (1996, p. 50), há dois sistemas operando simultaneamente em um filme: o argumento e o estilo. O argumento é a organização real e a representação da história na película. Não é o texto integral, mas uma construção mais abstrata, o desenho da história. Já o estilo mobiliza componentes específicos com a finalidade de organizar a narrativa. É o uso sistemático de recursos cinematográficos na elaboração fílmica. Assim, se a narrativa é intercambiável entre os meios, podendo ser exercida oral, literária, teatral ou cinematograficamente, o estilo é um componente total do meio, em nosso caso, cinematográfico. Os dois sistemas não se processam de maneira autônoma e isolada, mas interativa e de múltiplas formas, o que garante a pluralidade dos processos narrativos no cinema.

De modo conceitual, no cinema de ficção a narrativa é o processo pelo qual o argumento e o estilo interatuam de modo a organizar as informações que possibilitarão a construção da história por parte do espectador. Em consequência, o filme não narra só quando o argumento organiza a informação da história. A narração inclui também os processos estilísticos (p. 53).

A teoria da narrativa cinematográfica elaborada por David Bordwell apresenta inegáveis virtudes, como a de reconhecer o caráter ampliado da narrativa e os atributos específicos do meio cinematográfico. É na costura entre argumento e estilo que o cinema se constrói. Mas a força principal da teoria bordwelliana está no reconhecimento da atividade cognitiva do espectador na construção da história.

Essa compreensão do processo cognitivo assemelha-se ao trajeto antropológico de Gilbert Durand (1997, p. 41), também influenciado pelo construtivismo piagetiano, que concebe a relação do homem com o mundo como uma troca incessante, dinâmica, entre as pulsões subjetivas e as intimações cósmico-sociais. Compreendido como um ser bio-psico-social, portanto de modo complexo, em que as várias dimensões de sua existência estão entretecidas, o homem não se reduz às emoções ou aos afetos, não se resume às atividades racionais na busca de uma apreensão intelectual, seja de um texto, seja do mundo, mas se realiza na organização imaginativa das informações afetivo-rationais com as quais se alimenta. Em outras palavras, o homem opera o e no mundo pela imaginação, isto é, por meio de um dinamismo organizador de sentidos. Assim, a percepção, a cognição, as emoções, os afetos, a memória, o raciocínio participam ativa e conjuntamente no pensamento, na imaginação, na produção de sentidos.

Embora haja pontos de aproximação, há os de distanciamento. Para assegurar a participação decisiva do espectador, Bordwell carrega nas tintas do cognitivismo, ressaltando operações como *inferência* e *suposição*, por exemplo. Ora, inferir é o mesmo que deduzir por meio de raciocínio enquanto supor presume a verificação de hipóteses; no caso, trata-se de atividades intelectuais que não deixam espaço para a sensibilidade, compreendida aqui não como uma subjetividade abstrata, mas em sua potência fisiológica.

Isso significa que ver cinema não se resume a uma atividade psicológica, mas também biológica e social, ou mais precisamente bio-psico-social, em que as três dimensões estão tecidas de maneira complexa e, portanto, inseparável. Assim, os trabalhos da imaginação no cinema não são somente os de ordem intelectual mas também os de uma *fisiologia estética*. A expressão é de Nietzsche e significa que os “estados estéticos” são mais ou menos úteis à intensificação da vida.

O termo “fisiologia” no contexto da filosofia de Nietzsche pode ser compreendido como um processo orgânico do corpo humano que agrega diversas modalidades de expressão nas suas experiências vitais; [...] porta tanto um sentido orgânico/somático como psíquico, tornando tais esferas interdependentes, pois as múltiplas vivências do organismo constituem uma dinâmica indissociável (BITTENCOURT, 2010: 3).

A experiência estética que uma obra provoca não é resultado de meras operações cognitivas nem uma emaranhado de emoções subjetivas mas *alimento* que pode ser tanto indigesto quanto nutritivo. Nesse sentido, é importante iluminar as operações mentais que os filmes provocam nos espectadores, mas para dar um passo além, reconhecendo também a dimensão fisiológica, sensível. Quem amalgama indissociavelmente essas duas dimensões é a imaginação.

Por essa razão, em meus estudos sobre cinema (ALMEIDA, 2013; 2014) tenho perspectivado o cinema como ponto de irradiação e confluência de três dimensões fenomênicas: representação, linguagem e expressão. De modo mais vivo, trata-se das metáforas da janela, tela e espelho.

Janela: o cinema não é um sistema fechado em si mesmo, mas aberto ao contexto, ao mundo, ao de-fora. Ainda que saibamos que uma imagem é somente uma imagem e não o referente de uma verdade ou um mundo *real*, nem por isso ignoraremos suas possibilidades de representação. É assim, por exemplo, que compreenderemos o neorealismo italiano em estreito diálogo com a situação social do pós-guerra. As soluções estéticas estão imbricadas às condições orçamentárias e ao retrato da realidade dolorosa da Europa do pós-guerra. Impossível negar o diálogo que o cinema estabelece com o mundo.

Contudo, seria um erro reduzir o cinema somente a esse aspecto representacional, como se a arte fosse signo, discurso a serviço de um referencial exterior à própria arte. O cinema é também tela, possui um conjunto de procedimentos específicos, uma

*linguagem*, o que Bordwell chama de estilo ou técnica. A gramática cinematográfica – e utilizo o termo gramática<sup>3</sup> em seu caráter ampliado, isto é, como um conjunto de pressupostos que orientam modos de operar – não pode ser negligenciada, pois é ela que torna o filme uma obra única. Uma história pode ser narrada por diversos meios; o meio cinema – em que pese a multiplicidade de *soluções* narrativas – tem sua própria poética. Sem a compreensão dessa dimensão artística que o cinema possui, sobram poucos argumentos que o tornem estética e antropologicamente relevante.

O outro vértice articulado ao cinema é justamente o espectador, quando a arte cumpre o papel de espelho. O intento de compreensão de um filme não revela somente a linguagem cinematográfica ou a representação de um mundo possível, mas igualmente aquele que busca compreender. É resultado, a se crer em Ricouer (2008, p. 66), de uma operação hermenêutica pela qual o interpretante se compreende diante do texto, num diálogo entre o mundo proposto pelo texto (no caso cinematográfico) e os mundos possíveis do espectador. De modo paralelo, esse movimento é abordado por Morin (2001, p. 81-82) como uma relação de projeção-identificação. Projetamos nossas necessidades, aspirações, desejos, obsessões, temores nos sonhos, devaneios, nas coisas e nos seres. Por outro lado, absorvemos o mundo por meio da identificação, que incorpora o ambiente que nos rodeia e o integra afetivamente.

Entretanto, Morin insiste em dois pontos importantes: não se trata de elementos separados, mas de um complexo que entretece projeção-identificação; além disso, esse complexo faz parte de toda vida imaginária:

Representamos um papel na vida, não somente em relação ao próximo, mas também (e sobretudo) em relação a nós mesmos. A roupa (esse disfarce), o rosto (essa máscara), a conversação (essas convenções), o sentimento de nossa importância (essa comédia), mantêm na vida corrente esse espetáculo dado a cada um e a todos, ou seja, *as projeções-identificações imaginárias* (MORIN, 2001, p. 86)<sup>4</sup>.

No caso do cinema, o espectador sabe que a ação, ainda que real, está *atualmente* fora da vida prática, o que confere à imagem uma realidade atenuada. No entanto, a *realidade afetiva* da imagem cinematográfica acrescenta *encanto* à realidade prática, desvalorizada pela distância imposta pela tela. Segundo Morin, esse *encanto das imagens* renova ou exalta a visão das coisas triviais e cotidianas, como ocorre com todas as formas de duplo (p. 88).

Kendall Walton (2005, p. 136) caminha na mesma direção, sugerindo que a relação com o cinema não é da ordem do real, mas do fictício. Assim, não nos identificamos com o que o cinema tem de real, mas nos projetamos ficcionalmente em direção a ele.

3 Steiner (2003, p. 14) conceitua gramática como “a organização articulada de uma percepção, uma reflexão ou uma experiência; como a estrutura nervosa da consciência quando se comunica consigo mesma e com os outros”.

4 Tradução do espanhol feita por mim.

Sugiro que grande parte do valor do sonho, do devaneio e do faz-de-conta depende fundamentalmente de que a pessoa se considere a si própria como pertencendo a um mundo ficcional. É basicamente enfrentando certas situações, envolvendo-se em certas atividades, tendo ou expressando certos sentimentos, que um sonhador, ou alguém que devaneia ou brinca de faz-de-conta, entra em acordo com seus sentimentos de fato (é assim que ele os descobre, aprende a aceitá-los, deles se purifica, ou faz o que for com eles) (WALTON, 2005, p. 136).

A relação com os romances, filmes e peças seriam da mesma ordem. A intensificação da vida dependerá do modo como ficcionalmente participarmos dos acontecimentos de uma obra. Assim, o complexo projeção-identificação nos coloca ficcionalmente dentro do filme, do qual participamos imaginariamente, como um *voyeur tranquilo* (Rosset, 2010, p. 26), que sabe que não será surpreendido por ninguém. Assim, à distância, pode imaginariamente viver o mundo duplo das imagens (simultaneamente imagem em si e imagem-representação), o que mantém o espectador seguro quanto aos perigos reais, mas afetivamente ligado aos perigos ficcionais do mundo do filme.

Elidir o real ou o ficcional na relação de projeção-identificação que a fruição do cinema propicia é impedir que a imaginação trabalhe plenamente, obliterando a experiência estética. Não vejo razão, portanto, em listar os benefícios ou instrumentalizar para qualquer fim as experiências estéticas. Refiro-me, por exemplo, às tentativas de pedagogização do cinema, complementar muitas vezes ao seu julgamento ideológico. De um lado, o interesse em levar filmes para a sala de aula com a finalidade instrutiva ou ilustrativa; de outro, a crítica a determinados filmes em nome de certos valores considerados politicamente inadequados, de acordo com o ponto de vista de quem julga. Em ambas as abordagens, a experiência estética é ignorada em proveito de um uso objetivo que estaria mais alinhado com as tentativas de controle do real. Em contrapartida, reduzir o cinema a uma mera experiência perceptiva, momentânea, distrativa, sem ligação com a realidade e, portanto, com a vida, é ignorar o potencial formativo do cinema, sua dimensão social, psicológica e antropológica.

Como nos lembra Clément Rosset (2010, p. 14), um filme é como um longo sonho, enquanto o sonho é como um *micro-metragem*, com a diferença de que o sonho só interessa a quem sonha enquanto o filme interessa a um dado público. E esse interesse se dá porque o cinema é sonho coletivo, imaginário. O cinema é da mesma ordem da mitologia. Cada filme é uma atualização mítica, repete os sonhos e os medos mais arcaicos da espécie humana, ainda que suas novas roupagens permitam uma renovada diferença e um diálogo vivo com o tempo presente.



## Narração e (auto)formação de si

Gilbert Durand narra um curioso episódio com Vittorio de Sica:

Um dia, disse-lhe: “Afinal, *O Ladrão de Bicicletas* (que acho o seu melhor filme) é o mito de Orfeu”. Ele disse: “Como?” É exatamente o esquema do mito de Orfeu, simplesmente Eurídice está substituída pela bicicleta. Mas fora isso... Uma bicicleta, teoricamente, é um bem de consumo mais fácil de substituir que a mulher que, como as senhoras sabem, é única, etc. Bom. E o que é que vemos no filme? Vemos um homem que perdeu Eurídice/bicicleta e que desce sucessivamente a três infernos (tanto quanto me lembro): a feira da ladra, o asilo e as prostitutas, para procurar a pista de sua bicicleta. Tem um guia, Hermes, que é o neto, e enfim, exatamente como no esquema, reencontra Eurídice, ou seja, rouba outra bicicleta. E parte nessa bicicleta e é apanhado pela polícia, ou seja, é a catástrofe, exatamente como no mito de Orfeu. E aí a imagem é muito bela, já não vejo o filme há pelo menos trinta anos mas lembro-me da imagem que mostra este infeliz Orfeu a chorar humilhado pela polícia e pela multidão hostil, e a criança dá-lhe a mão, é uma imagem muito bela, com que o filme termina. É exatamente o esquema de Hermes condutor, psicopompo que conduz a alma. O mitologema é o mesmo. De Sica ficou muito admirado: sim, era verdade, e ele nunca tinha pensado nisso! (DURAND, 1981, p. 73-74).

Tão ou mais impressionante que o filme seguir o esquema do mito é o diretor nunca ter pensado nisso. Não se trata de um *plágio inconsciente*, mas de uma incontornável limitação da imaginação, que alia em seus trabalhos uma versátil criatividade para tratar das invariâncias antropológicas. Seguindo com Durand, constatamos que as mitologias

[...] são relativamente pobres e só têm um número restrito de elementos míticos que se chamam ‘mitemas’<sup>5</sup> e combinações desses elementos em número relativamente simples. E acontece que temos uma grande reserva mitológica nos nossos antepassados culturais greco-latinos que fornecem praticamente todo o arsenal mitológico que se encontra na nossa cultura com outros nomes e com outros conteúdos culturais mas cujos esquemas – os ‘mitologemas’ – são idênticos (DURAND, 1981, p. 74).

---

5 “O mitema, que é o coração do mito ou a sua verdadeira unidade constitutiva, não aparece como mera relação isolada, mas sim constituído em ‘pacotes de relações’ que, por sua vez, estão muito próximos da concepção de ‘isomorfismo semântico’ ou de ‘isotopismo’. Esses pacotes não são meras relações sintáctico-formais, mas estão imbuídas de significações impregnadas de filamentos afetivos altamente condensados” (Araújo; Gomes; Almeida, 2014: 25).

Como os mitos são narrados, é importante retermos para a compreensão dos trabalhos da imaginação que o cinema se constitui como uma nova *máquina* de narrar os dilemas, os medos, as angústias, os traumas, as obsessões, os desejos, os afetos humanos. Por mais diferentes que as histórias sejam na combinação das personagens, dos acontecimentos, dos espaços, dos tempos etc. remetem a uma mesma condição humana, que é decorrente do fluxo de potências e intensidades dadas ao acaso mas presas à condição imaginante da espécie.

Isso significa que o cinema desenvolve uma maneira particular de narrar, mas se mantém conectado com os outros meios narrativos, como a literatura e o teatro, por exemplo, como apontado ao longo do tempo por boa parte da crítica e da historiografia cinematográfica. De maneira mais direta, pode-se dizer que essas narrativas ligam-se genealogicamente aos mito, compreendido tanto em seu sentido etimológico (μυθος, “o que se relata”) quanto em sua dimensão antropológica, em que o mito funciona como uma “narrativa dinâmica de imagens e símbolos que orientam a ação na articulação do passado (*arché*) e do presente em direção ao devir (*télos*)” (FERREIRA-SANTOS & ALMEIDA, 2012, p. 121). O mito não é, como equivocadamente propagado, ilusório, fantasioso ou falacioso, mas justamente o que estrutura a sensibilidade, os estados de alma, o imaginário.

Trata-se do domínio da hermenêutica simbólica, da busca de compreensão como exercício de tradução: “*entre línguas ou no interior de uma língua, a comunicação humana é igual à tradução*” (STEINER, 2005, p. 72). Portanto, compreender uma obra é traduzi-la: “leitura e interpretação são, em última análise, ‘tradução’ que dá vida, que empresta vida à obra gelada, morta. Através da ‘tradução’, a minha própria linguagem torna-se uma com a do criador” (DURAND, 1998, p. 252).

Isso significa que a linguagem objetiva, explicativa, científica, conceitual não é mais ou menos verdadeira que a linguagem ficcional, mas é uma variedade desta, cuja gramática depende da observância de determinadas regras construídas, destituídas e reconfiguradas historicamente.

Os potenciais da ficção, da contrafactualidade, de uma futuridade incerta caracterizam profundamente as origens e a natureza da linguagem. Eles a diferenciam ontologicamente dos diversos sistemas de signos disponíveis no mundo animal, determinam a maneira peculiar e geralmente ambígua da consciência humana e tornam criativas as relações desta consciência com a “realidade”. Com a linguagem, boa parte da qual é voltada para dentro de nossas próprias pessoas, rejeitamos a inevitabilidade empírica do mundo (STEINER, 2005: 494-495).

Essa acepção de linguagem não se limita à linguagem oral, escrita, mas se propaga às outras linguagens, que operam como expressões mais ou menos organizadas, mais ou menos codificadas, mais ou menos metafóricas, tautológicas, poéticas, imagéticas, sensíveis, simbólicas de uma realidade só acessível por meio da experiência.

Nesse sentido, toda linguagem é mediação do homem com o mundo. É a linguagem que traduz em sentidos (ou em sua ausência) a experiência de existir no mundo.

Desse modo, as narrativas não são anteparos ilusórios que afastam o homem da realidade, mas o modo privilegiado pelo qual o homem busca compreender sua situação no mundo. É por meio das narrativas que o homem torna-se o que é.

Nessa perspectiva, o cinema pode ser considerado o principal repositório mitológico do século XX. Como aparelho, máquina, dispositivo de fabricar narrativas, é o principal fornecedor de modelos de existência, de modos de vida, um intensificador dos fluxos que nos atravessam e que buscamos compreender.

É o caso, por exemplo e entre outros possíveis, do mito de Fausto, narrativa simbólica do desejo de devir-outro. O mito de Fausto difundiu-se no século XVI em Frankfurt com a publicação de *Historia von D. Johann Fausten, dem weitbeschreyten Zauberer und Schwartzkünstler*, foi dramatizada por volta de 1590 na Inglaterra por Christopher Marlowe, *The Tragical History of D. Faustus*, imortalizada por Goethe e reinventada no século XX por Thomas Mann.

É possível demarcar o mito de Fausto em três momentos. No século XVI, Fausto é um mago ambicioso, médico erudito que busca o poder, o saber e o prazer, mas que conclui um pacto com o demônio perdendo sua liberdade e sua alma. O romantismo transfigura o desejo de Fausto em uma busca metafísica pelo Conhecimento e pelo Amor, almejando o infinito, ou seja, transpor os próprios limites da humanidade, mas sucumbindo às forças do mal que o empurram à ruína e ao desespero. O terceiro momento é marcado pelo Fausto moderno, com a supressão do pacto e a valorização do progresso e da tecnologia, pelos quais se chega sem drama ao saber, à força e à felicidade (DABEZIES, 1998: 340).

Essas três imagens míticas de Fausto, que se sucederam ao longo de quatro séculos, coexistem hoje na produção literária. (...) D. L. Sayers, Th. Mann, H. Eisler e outros demonstram que o sombrio personagem da lenda antiga retomou uma atualidade verdadeira no século XX, sobretudo a partir da catástrofe alemã e da bomba atômica: a geração de 1940-1950 pôde testemunhar dois sinais manifestos de que o entusiasmo “faustiano” pela ciência e pela potência esconde sempre alguma tentação diabólica, alguma vertigem fatal. Fausto aqui ilustra uma tomada de consciência, mostra que o homem não afasta tão facilmente de sua vida o mal ou o erro, e sobretudo que seus mais belos impulsos, seus poderes desmesuradamente aumentados, continuam fundamentalmente ambíguos (Ibidem).

Na abordagem de Alberto Filipe Araújo (2012: 72 ss.), Mefisto transfigurou-se contemporaneamente na utopia tecnológica, com suas promessas robóticas e protéticas de uma vida geneticamente manipulada, em conjunção com o desenvolvimento da nanotecnologia e pautada pela ditadura das Novas Tecnologias de Informação e Comunicação.

Assim, Fausto alia-se a Prometeu no desejo moderno de uma humanidade que aspira à liberdade, à ação e ao progresso (Dabezies, 1998: 337). Mas também alia-se a outros mitos, como o do desejo humano de fabricar a vida, caso de Pinóquio, Frankenstein e Golem, além das atualizações cinematográficas como *La piel que habito* (2011) de Almodovar, *Faust* (2011) de Sakurov e *Inteligência Artificial* (2001) de Steven Spielberg (Araújo, 2012).

Tais constatações da presença de Fausto na contemporaneidade, e toda sua dívida ao mito-matriz Prometeu, reforça, de um lado, o mitema de certo domínio imposto a uma suposta natureza, a *hybris* desafiadora dos limites humanos, e de outro a crença na autonomia do homem moderno, condutor de sua história pessoal (ARAÚJO; GOMES; ALMEIDA, 2014: 65).

Fausto pode ser compreendido como o modelo mítico do desejo de devir-outro. E em termos conceituais, devir-outro não é o desejo de vivenciar outros eus, potencializar-se na experiência do não-eu, fingir-se outro, mas denegação do próprio eu, insatisfação com o que se é, recusa ao devir que conduz a si mesmo.

O filme *O Segundo Rosto* (1966) é um exemplo dessa denegação de si. Dirigido por John Frankenheimer, com produção norte-americana, a película narra a mudança de identidade de um homem de meia idade, alto executivo de um banco, que tem sua morte forjada por uma organização secreta, contratada para reinseri-lo no mundo com outra aparência e identidade. Arthur Hamilton renasce como Anthiocus Wilson, um pintor de sucesso. Quem o convence à mudança de identidade é uma organização que lhe é apresentada por um velho amigo tido como morto, mas que na verdade “renasceu” com outra identidade. A organização realiza uma alteração no testamento de Arthur para que sua nova vida possa ser custeada e utiliza um cadáver para simular sua morte. Como parte do *pacto*, Arthur passa por uma série de cirurgias plásticas para remodelar sua aparência e de modo similar a Fausto torna-se novamente jovem. Arthur, agora Anthiocus Wilson, ingressa em sua nova vida com uma história pregressa, quadros pintados, uma vizinha sensual e novos amigos. No entanto, uma série de ocorrências fazem Arthur supor que está sendo vigiado, que as pessoas com quem se relaciona foram também *renascidas* e que sua segunda vida não passa de *encenação*. Mas a paranoia de Arthur/Wilson não se reduz à desconfiança quanto ao *pacto* que assinou com a organização secreta ou às condições de sua nova vida, já que incide sobre as relações sociais de um modo geral e à identidade mais particularmente.

Inicialmente, Arthur é tentado a experimentar uma nova identidade pois estaria preso ao vazio existencial caracterizado pelo trabalho rotineiro e o casamento tedioso. É-lhe oferecida a oportunidade de trocar a mesmice do cotidiano por uma nova vida, na qual teria liberdade para realizar seus desejos. Mas o sonho torna-se pesadelo, pois a despeito de todas as novidades e possibilidades que a ocasião lhe oferece ele se depara com o mesmo vazio de antes. O real apresenta-se, de um modo ou de outro, como *insuficiente* para Arthur/Wilson. Seria preciso algo mais. Mas

precisamente o quê? Esse *algo* que faltaria à realidade – plenitude, satisfação, felicidade – não é jamais descrito, pairando como uma abstração, uma vaga sensação só vislumbrada em sonho. Transfigurado em Wilson, Arthur passa a viver um pesadelo, pois o pouco que tinha, embora pouco, era real, diferente de sua atual condição. Assim, na cena em que faz uma visita à sua antiga esposa, que não o reconhece em sua nova aparência, Arthur/Wilson percebe que sua antiga identidade ficou no passado, como uma imagem agora desvanecida. Arthur não se reconhece como Wilson e, como Arthur, ele não existe mais.

Seu desejo de devir-outro transforma-se em pesadelo. Tal qual o mito de Fausto, Arthur/Wilson *perde* sua alma, sua identidade, seu eu em troca da juventude, da beleza e do sonho de viver uma vida de sonho. Mas sua nova vida o conduz à desgraça. Insatisfeito com os resultados alcançados, quer desfazer o contrato, mas descobre que é impossível. Seu destino será a morte e sua identidade de Anthiocus Wilson será *vendida* a outro infortunado Fausto, desejoso de devir-outro.

A alternativa ao devir-outro é o *amor fati*, amor ao próprio destino, afirmação do que se é.

Diz o próprio Nietzsche: “*Minha fórmula para a grandeza do homem é amor fati: não querer nada de outro modo, nem para diante, nem para trás, nem em toda eternidade. Não meramente suportar o necessário, e menos ainda dissimulá-lo (...), mas amá-lo.*” A condição trágica deste “*amar o seu próprio destino*” pressupõe uma pessoa que tenha condições de elaborar o seu próprio quadro de valores para pautar suas atitudes. Portanto, a noção se articula com a vontade de potência e, de maneira paradoxal, mas muito coerente com o espírito nietzscheano, com a aceitação ativa de seu destino (FERREIRA-SANTOS & ALMEIDA, 2012, p. 13).

No entanto, não se trata de escolher entre devir-outro ou *amor fati* como uma decisão pessoal e racional depois de ponderar entre os pontos positivos e negativos de cada opção. Devir-outro ou *amor fati* é o resultado de um processo de autoformação trilhado por meio das pequenas escolhas cotidianas que implicam numa escolha mais visceral sobre a aprovação ou não do mundo, do que se é, enfim da realidade tal qual se apresenta diante de nós. Essa escolha é feita muitas vezes ao longo da vida, até mesmo ao longo de um dia, sempre que somos confrontados pelo mundo ou por nós mesmos.

Nos termos de Vattimo (2010: 74):

Com o progresso da técnica, o homem terá necessidade de cada vez menos virtude para sobreviver no mundo, já que as condições externas de dificuldade das quais as virtudes se originaram terão desaparecido. A esta altura, o homem terá

## OS TRABALHOS DA IMAGINAÇÃO

diante de si dois caminhos: ou abandonar-se totalmente à mediocridade e à massificação, perdendo, com a necessidade de se esforçar, também todas as virtudes que pouco a pouco havia adquirido na história, em um processo involutivo que não sabemos aonde iria dar; ou então dedicar-se conscientemente à própria autoformação, finalmente liberta da casualidade a que se via obrigada pelas várias exigências exteriores.

O devir-outro é adesão a um modelo identitário estável, todavia ilusório, que se deixa enganar pela pretensa verdade do mundo da técnica, no qual “as coisas não são como são, mas como nós as fazemos” (Vattimo, 2010: 74). O *amor fati* está do lado da autoformação, reconhecimento do homem como dinamicidade viva e originante, por isso mesmo de destino incerto. Em outras palavras, a identidade confunde-se com o próprio itinerário de autoformação, pois se a identidade me diz provisoriamente quem sou, a gramática que possibilita tal semântica é dada pelas experiências gregárias e disruptivas que se acumulam ao longo da existência, como camadas que se sobrepõem umas às outras na constituição de uma história de vida.

O cinema, assim considerado, não se reduz a uma mera atividade diversionista, mas articula-se às potencialidades da arte e mais especificamente das artes narrativas, as que dispõem dinamicamente no tempo os símbolos que configuram os anseios e angústias do homem em sua lida com o mundo. Como uma nova mitologia, o cinema é fonte não de um imaginário mas de imaginários plurais, com os quais convivemos na busca de equilíbrio bio-psico-social. Confrontada, seduzida, intimada pelo cinema, a imaginação se põe a trabalhar criativamente na narração simbólica do mundo, dos homens e de suas obras.

### REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ALMEIDA, Rogério de . "O imaginário cinematográfico e a formação do homem. In: Aurora de Jesus Rodrigues. (Org.). *Formação de professores: teoria e pesquisa*. 1ed. São Paulo: Factash, 2013, v. , p. 179-195.

ALMEIDA, Rogério de . *Possibilidades Formativas do Cinema*. REBECA. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, v. 6, p. 1-18, 2014.

ARAÚJO, Alberto Filipe. *As lições de Pinóquio: estou farto de ser sempre um boneco!* Curitiba, PR: CRV, 2012.

ARAÚJO, Alberto Filipe; GOMES, Eunice S. L.; ALMEIDA, Rogério de. *O mito revivido: a mitanálise como método de investigação do imaginário*. São Paulo: Képos, 2014.

BAZIN, A. *O Cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BITTENCOURT, Renato N. *Estética como fisiologia aplicada em Nietzsche*. Viso – Cadernos de estética aplicada. Nº 8, jan-jun., 2010.

COTTINGHAM, J. *Dicionário Descartes*. Tradução de Helena Martins. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

DABEZIES. “Fausto”. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro, José Olympio, p. 334-341, 1998.

DURAND, G. *Mito, Símbolo e Mitologia*. Lisboa: Editorial Presença, 1981.

DURAND, G. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DURAND, G. *Campos do Imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.

FERREIRA-SANTOS, M. & ALMEIDA, R. *Aproximações ao Imaginário: bússola de investigação poética*. São Paulo: Képos, 2012.

JAPIASSÚ, H. & MARCONDES, D. *Dicionário básico de filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MORIN, Edgar. *El Cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós, 2001.

RICOEUR, P. *Hermenêutica e Ideologias*. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

ROSSET, C. *L'objet singulier*. Paris: Minuit, 1985.

ROSSET, C. *Reflexiones sobre Cine*. Buenos Aires: El cuenco de Plata, 2010.

ROUDINESCO, E. & PLON, M. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SARTRE, J-P. *O Imaginário: psicologia fenomenológica da imaginação*. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996.

SARTRE, J-P. *A Imaginação*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre, RS: L&PM, 2008.

STEINER, G. *Gramáticas da Criação*. Rio de Janeiro: Globo, 2003.

STEINER, G. *Depois de Babel: questões de linguagem e tradução*. Trad. de Carlos Alberto Faraco. Curitiba: Editora da UFPR, 2005.

VATTIMO, Gianni. *Diálogo com Nietzsche: ensaios 1961-2000*. Trad. de Silvana C. Leite. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

WALTON, K. “Temores Fictícios”. In: RAMOS, F. P. *Teoria Contemporânea do Cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*. Vol. 1. São Paulo: Senac, 2005. p. 116-139.