

Cavernas e Cinema, Sonho e Narrativa

Fábio Costa
Raquel Gomes de Oliveira
Universidade Federal da Bahia
fabiocosta75@gmail.com
raqgomes@yahoo.com.br

Resumo: *A analogia entre cinema e sonho serve de ponte entre a dimensão mítica exercida nos mais antigos rituais da humanidade e a que se expressa na imersão hipnótica da sala escura. A similaridade desta última com os antigos espaços de imersão ritualizada, bem como a estruturação arquetípica e narrativa do sonho e do mito, reúne dois extremos da mesma experiência, unindo uma ancestralidade remota a seu derivado mais recente. Nesse percurso, em que se destacam analogias e contiguidades, o conceito de mimese cumpre papel fundamental.*

Palavras chaves: ritual; narrativa; sonho; cinema; mimese.

Abstract: *The analogy between cinema and dreams works as a bridge between the mythical dimension in humanities' most ancient rituals and the one that expressed in hypnotic immersion of the dark room. Its similarity with the old spaces of ritualized immersion and also with the archetypal and narrative structure of the dreams and the myth, puts together two extremes of the same experience, combining the most remote ancestry to its newest derivatives. In this path, wich highlights analogies and contiguity, the mimesis concept has fundamental rol.*

Keywords: ritual, narrative, dream, cinema, mimesis

1. Introdução

É algo recorrente mencionar similaridades entre as cavernas primitivas e as modernas salas de cinema: para além de referências à alegoria platônica, cujo mecanismo de projeção de sombras inspirou apaixonadas analogias com a ilusão produzida pelo cinematógrafo, alguns traços da condição humana parecem ultrapassar contingências contextuais e tecnológicas e se impõem como resíduos ancestrais de uma experiência necessária. As características físicas que aproximam os dois cenários como espaços de imersão ritualizada são a prerrogativa inicial dessa correlação, principalmente no tocante à possibilidade de representar a “realidade” por meio de seu registro imagético, mediada pela relação entre luz e sombra. Mas outras dimensões envolvidas sugerem contiguidades ainda mais estreitas.

Das pinturas rupestres à película em 3D, o fascínio exercido pela formulação, sucessão e encadeamento expressivo de imagens remete à necessidade humana de criar, registrar e compartilhar elementos imaginários e simbólicos que permitam atribuir sentidos à experiência individual e coletiva. Os efeitos desse “lançar de luzes sobre a escuridão” guardam vibrante vocação metafórica, a começar pelos sensoriais: é como se em meio ao incessante e atropelado processamento de estímulos cotidianos se impusesse algo que “salta aos olhos” (e aos ouvidos) de forma tão pregnante que reorganiza e atribui significados à experiência dita real, ou material.

Também oriundos de um processo imersivo, os sonhos provavelmente acompanham o ser humano desde os primórdios, como uma ruminação profunda e incessante, intercalada pelas elaborações da vigília. De natureza fortemente imagética, as emissões oníricas nos proporcionam acesso às camadas mais profundas do psiquismo, a que alguns autores – mais notadamente Jung e Freud – denominam inconscientes. Desse amálgama de conteúdos pessoais e coletivos, do indivíduo e da espécie, surge a noção de arquétipo como a configuração mais intensa e universal da experiência humana. A tarefa de atribuir sentido à turbulenta sucessão de imagens e palavras que povoam a mente nos momentos de sonho ou devaneio – da qual as resoluções arquetípicas são a mais durável expressão e têm como um de seus principais produtos as narrativas míticas – parece estar na gênese do que se convencionou denominar de narrativa, parecendo uma necessidade humana tão básica quanto as fisiológicas.

Nesse percurso, localizamos a *mímese* como a tendência inata¹ em que melhor se revelam os conflitos existentes entre os instintos da espécie e as imposições da cultura, cuja função é domar os apetites, civilizar as pulsões e fornecer um repertório de justificativas para obrigações e interdições, originalmente expressas na linguagem arquetípica dos mitos e reforçadas pela regularidade dos rituais coletivos. Da magia simpática às narrativas, a *mímese* parece proporcionar ao homem um espelho no qual se reconheça, seja pela própria imagem refletida ou pelo recorte expressivo da realidade, material ou imaginária, que o cerca e constitui.

¹ Aristóteles, *Poética* (2006).

2. Caverna, útero do sagrado

A descida a uma caverna, gruta ou labirinto simboliza a morte ritual, do tipo iniciático. (...) Esta catábase é a materialização do regressus ad uterum, isto é, do retorno ao útero materno, donde se emerge de tal maneira transformado, que se troca até mesmo de nome. O iniciado torna-se outro. (Brandão, vol. I, 1986: 54)

Os registros mais remotos de atividade mimética realizada pelo homem são as pinturas rupestres. A representação pictórica datada do paleolítico atesta e expressa a embrionação comum das dimensões mágica, estética, religiosa e social do homem primitivo, bem como seu propósito de exercer controle sobre as condições de sobrevivência através de um pacto com o invisível, tornado visível por esta configuração e registro:

As pinturas paleolíticas das cavernas consistem, quase inteiramente, de figuras de animais cujos movimentos e posturas foram observados na natureza e reproduzidos com grande habilidade artística. (...) Estas imagens sugerem uma espécie de magia (...). O animal pintado tem a função de um *double*, isto é, de um substituto. Com o seu massacre simbólico os caçadores antecipam e asseguram a morte do animal verdadeiro. É uma forma de "simpatia", baseada na "veracidade" atribuída ao substituto: o que acontece com a pintura deve acontecer com o original. A explicação psicológica subjacente é uma forte identificação entre o ser vivo e sua imagem, que é considerada a alma daquele ser. (Jaffé in Jung, 1992: 235)

Embora não haja registros sonoros relacionados às pinturas rupestres, há fortes indícios de que fizessem parte de procedimentos rituais que incluíam elementos narrativos, performáticos e musicais. A dimensão imagética dialogava com outros meios expressivos na composição dos rituais que realizavam o mito, por meio do qual a coletividade celebrava seus ancestrais e as práticas que asseguravam a subsistência material e os laços sociais. Para alguns estudiosos, a dimensão sonora estaria presente não apenas nos rituais, mas implícita no próprio registro imagético. Segundo Pascal Quignard (1999), muitas das pinturas, além de representarem o animal em movimento, sugeriam o momento da emissão de seu som característico. Além disso, a qualidade acústica das grutas onde as pinturas foram feitas atesta a indissociabilidade entre o visual e o auditivo:

Os primeiros homens pintaram sua *visiones nocturnae* deixando-se guiar pelas propriedades acústicas de certas paredes. Nas grutas de Ariège, os pintores-xamãs paleolíticos representam os rugidos bem diante da goela ou do focinho das feras, na forma de traços agrupados. Essa espécie de traços ou mesmo de incisões são os seus rugidos. Eles pintaram também os xamãs mascarados segurando seus alçapões e seus arcos. A ressonância, no grande santuário ressonador, estava ligada à aparição, por trás do drapeado das estalagmites. (Quignard, 1999: 88-89)

De acordo com o mitólogo Joseph Campbell (2008) os primeiros mitos e rituais provavelmente tenham se originado da constatação da finitude e da inexorável luta pela sobrevivência. Nesse sentido, estariam ligados à percepção da própria morte, dos próximos e, em outra perspectiva, dos animais e vegetais que garantiam a subsistência da tribo. A prática da caça, imposta pela precariedade tecnológica e pelo nomadismo, era mais bem sucedida quando realizada de forma coletiva: esta contingência foi fundamental no desenvolvimento de laços sociais, além de proporcionar as primeiras reflexões sobre o mistério envolvendo a morte e sua intrínseca relação com a vida.

Se no paleolítico as pinturas rupestres atestavam a reverência a forças invisíveis e assinalavam o desejo de intervir mimeticamente nas atividades subsidiárias do coletivo, ao tempo em que constituíam e organizavam seus componentes simbólicos e estéticos (Gombrich, 1999), os rituais fúnebres, a partir do período Neandertal, sinalizam uma nova relação entre vivos e mortos. Ao invés do descarte de corpos, surgem os primeiros enterros, atestados por achados arqueológicos que indicam a mudança na visão do homem sobre o fim da existência carnal, ou visível. Os meticulosos cuidados assumidos a partir de então denotam uma crença (ou desejo) na continuação da vida em outro plano, ou na possibilidade de retorno do falecido mediante a ritualização de sua passagem. (Campbell, 2008)

Em paralelo, Campbell (2008) aponta que a caça, como prática e princípio mantenedores da vida, também sugeria a existência de uma relação indissociável entre o plano visível e o invisível: afinal, era com a morte e consumo da presa que a tribo sobrevivia. Diante da necessidade de assegurar a manutenção do que lhe garantia subsistência e reconhecendo nisso uma qualidade que fazia de determinados animais seres superiores, o homem primitivo passa não apenas a reverenciar o poder desses animais, mas a ritualizar sua morte, em respeito a sua superioridade e como forma de proporcionar sua ressurreição, a fim de que servisse novamente de alimento.

Campbell (2008) afirma que a sedentarização dos primeiros agrupamentos humanos e o desenvolvimento da agricultura, se dá com a percepção mais apurada das estações do ano e sua relação com o ciclo de plantio e colheita, o que inspira um novo tema na relação entre vida e morte. É o mistério da semente – que morre para germinar e brotar – que passa a predominar enquanto motivo mitológico. Nota-se uma maior sofisticação na construção dos mitos agrários, haja vista o aspecto simbólico na própria ideia de morte da semente.

Nesse ponto, convém destacar dois pontos em comum entre os registros pictóricos paleolíticos, os rituais fúnebres e de caça e as celebrações pelo mistério da semente: primeiro, a terra como elemento primordial, de origem e término, de vida e morte – e de retorno e renovação. Útero e sepultura, onde a antítese entre transformação e permanência encontra uma trégua igualmente perene e transitória.

Segundo: o papel desempenhado pelo componente mimético. Se na pintura rupestre são evidentes os princípios de semelhança e contiguidade (o igual atua sobre o igual; a parte afeta o todo) que caracterizam magia simpática (Frazer, 1982), os enterros e rituais de fertilidade incorporam elementos mais abstratos, que apontam para uma transformação da interface entre o visível e o invisível e resultam na gradual elaboração de narrativas e no fortalecimento dos mitos enquanto expressão do sagrado.

3. Mito, plasmação do sonho

O mito reúne os valores conscientes e inconscientes de uma cultura e expressa a necessidade humana de atribuir sentido à natureza, de organizar o caos e estabelecer um relacionamento significativo com o mundo. (Hollis, 1998) Sua linguagem simbólica reflete a possibilidade do homem encarar e esquivar-se simultaneamente da realidade bruta, evocando o mistério da existência sem buscar decifrá-lo. Segundo

Jung, “os homens do passado não pensavam nos seus símbolos. Viviam-nos, e eram inconscientemente estimulados pelo seu significado” (1992: 80).

Enquanto narrativa, o mito corresponde a uma elaboração verbal oriunda da relação entre a experiência material e as irradiações arquetípicas, que se perpetua através de rituais que atualizam o pacto entre o visível e o invisível, e cuja função é atribuir sentidos à própria existência diante da noção de finitude, além de assegurar algum controle interventivo sobre as condições que asseguravam ou ameaçam a sobrevivência individual e coletiva.

Jung destaca a filiação e descendência da palavra mítica: “A origem dos mitos remonta ao primitivo contador de histórias, aos seus sonhos e às emoções que a sua imaginação provocava nos ouvintes. Estes contadores não foram gente muito diferente daquelas a quem gerações posteriores chamaram poetas ou filósofos”. (1992: 90) A linguagem do mito, assim como a dos sonhos, tem como componentes principais os arquétipos que povoam o inconsciente coletivo, e apontam para a reincidência de questões, situações, dilemas e perspectivas comuns na experiência humana através dos tempos. Jung afirma que os instintos são impulsos fisiológicos percebidos pelos sentidos, e os arquétipos, manifestações simbólicas das energias instintivas:

O pesquisador experiente da mente humana (...) pode verificar as analogias existentes entre as imagens oníricas do homem moderno e as expressões da mente primitiva, as suas “imagens coletivas” e os seus motivos mitológicos. (...) O arquétipo é, na realidade, uma *tendência* instintiva, tão marcada como o impulso das aves para fazer seu ninho ou o das formigas para se organizarem em colônias. (Jung, 1992: 67-69)

Enquanto a atividade consciente tem como prerrogativa a elaboração lógica da experiência, o inconsciente é regido pelas “tendências instintivas” que se manifestam, principalmente nos sonhos, através de arquétipos. Jung esclarece que os arquétipos não são “imagens ou motivos mitológicos definidos” transmitidos hereditariamente. Estes seriam suas “representações conscientes”, cujas específicas e variadas configurações resultam de diferentes contextos culturais:

O arquétipo é uma tendência para formar estas mesmas representações de um motivo — representações que podem ter inúmeras variações de detalhes — sem perder a sua configuração original. Existem, por exemplo, muitas representações do motivo *irmãos inimigos*, mas o motivo em si conserva-se o mesmo. (Jung, 1992: 67)

Dessa forma, enquanto no sonho o arquétipo manifesta a formulação inconsciente de tendências instintivas, o mito expressa uma elaboração consciente e condensada do arquétipo em forma narrativa. O arquétipo desempenha, portanto, uma função basilar na analogia entre a narrativa mítica e a dimensão onírica. E na contiguidade residual entre as esferas mágica, mítica, ritual, religiosa, social, sensível e estética subsiste a herança arquetípica de nossos ancestrais:

Nem em corpo nem em alma habitamos o mundo daquelas raças caçadoras do milênio paleolítico, a cujas vidas e caminhos de vida, no entanto, devemos a própria forma dos nossos corpos e a estrutura das nossas mentes. Lembranças de suas mensagens animais devem estar adormecidas, de algum modo, em nós (...). Qualquer que tenha sido a escuridão interior em que os xamãs daquelas cavernas mergulharam, em seus tranSES, algo semelhante deve estar adormecido em nós, e nos visita à noite, no sono. (Campbell, 2008: 82)

4. Mímesese, curso da narrativa

Ao longo da história do pensamento, o conceito de *mímesese* tem sido utilizado de forma variada por artistas, filósofos, cientistas e pelo senso comum. De origem grega, a controvérsia sobre sua acepção remonta aos distintos estatutos a ela atribuídos nas obras de Platão e Aristóteles. Enquanto em Platão (1965) ela é definida como “imitação” e condenada por corromper o mundo das idéias, Aristóteles (2006) amplia seu significado e afirma sua importância estética e pedagógica, exemplificada na épica homérica e, principalmente, nos dramas trágicos.

Um dos textos mais discutidos no campo da estética e da criação artística, a *Poética* de Aristóteles se desenvolve a partir desta noção de *mímesese*: sendo um texto esotérico, a *Poética* não elucida o conceito, mantendo-o implícito, na exemplaridade da tragédia, à íntima relação entre meios, objetos e modos. No caso da tragédia, “os meios (...) são a palavra, o ritmo e a harmonia, (...); o objeto (...) é a ação, qualificada como virtuosa, completa e de certa extensão; o modo (...) é a apresentação direta dos fatos, e não sua narração” (Aristóteles, 2006: 51) – o que a diferencia da narrativa épica pela apresentação do enredo através dos próprios personagens. Partindo de uma noção geral para o exemplo em particular, Aristóteles deixa claro considerar a *mímesese* como base de toda criação artística, o que, no *corpus* de sua obra, se fará implícito a outras formas do pensamento, como a própria filosofia: “O mimetizar é natural no homem desde a infância – e nisso difere dos outros animais, porque é o mais propenso à *mímesese*, e os primeiros ensinamentos são feitos por meio da *mímesese* – e todos se comprazem com as *mímese*s realizadas” (Aristóteles, 2006: 40).

Origem de toda a aprendizagem, a *mímesese* oportuniza uma qualidade específica de contemplação, haja vista as operações que transformam o modelo em objeto “mimetizado”. Aristóteles a exemplifica por meio da pintura e da escrita épica ou dramática, e enfatiza a importância do prévio conhecimento, por parte do receptor, de formas, cores, sons, situações ou outros aspectos e elementos que, dispostos na abrangência de seu meio natural ou original, encontram-se destacados, recortados e transformados em seu correlato mimético. Mas mesmo sem um contato anterior com o objeto da *mímesese*, é facultado ao receptor experimentar o prazer específico que a fruição de uma bela composição proporciona. É na própria operação mimética, efetuada por um artífice ou oficiante, que se encontram as prerrogativas da aprendizagem, num processo que depura e sintetiza aspectos da experiência real e ressalta suas relações constitutivas internas, pautadas na necessidade e na probabilidade. Aristóteles exemplifica a ordem e a extensão como alguns dos atributos que caracterizam os procedimentos miméticos. (Aristóteles, 2006)

Um aspecto sugestivo no percurso da *mímesese* como princípio formativo do humano e fonte de toda aprendizagem resulta de sua própria amplitude etimológica. Tomada como “imitação”, é possível relacioná-la mais intensamente aos primeiros anos de vida da cria humana, quando a exemplaridade é fundamental para a maturação de potenciais cognitivos e motores. Afinal, sem modelos humanos, a criança não se humaniza.² Obviamente, traços dessa atividade mimética original permanecerão atuantes por toda a vida ulterior, com incidências variáveis de indivíduo a indivíduo e a situações ou momentos de cada indivíduo.

² Como no caso dos meninos-lobo.

A imagem do espelho talvez seja a mais ilustrativa do fenômeno mimético em sua acepção imitativa, na qual um homem reflete a si próprio, tornado outro. Entretanto, o mesmo espelho serve de ponte etimológica para os desdobramentos miméticos que redundam em suas ressonâncias metafóricas: valendo-nos da origem latina do vocábulo, *especulum*, chegamos ao verbo “especular”, também utilizado como adjetivo. Se a condição “especular” nos atrela ao sentido imitativo da *mimese*, no qual subsiste a denotação do “reflexo” e da “imagem”, a ação de “especular” nos conduz às férteis searas do pensamento especulativo, ou reflexivo. Aqui, a *mimese* se alça ao patamar conotativo da reflexão, ultrapassando a película do reflexo imitativo sem, no entanto, desprezá-lo. Afinal, se pensamos, o fazemos pela exemplaridade de outros, seja em sua dimensão sensível ou pelos registros e vestígios de sua atividade reflexiva e especulativa.

As narrativas parecem cumprir ambas as qualidades da atividade mimética: ao tempo em que sua elaboração ou recepção exige uma atividade especulativa e reflexiva, na junção das partes de uma história para que faça sentido, nos oferecem o espelho em que podemos contemplar uma face possível – a face humana, com tudo que pode comportar de reconhecível e espantoso. A construção do humano pelo próprio humano, alargando as fronteiras de sua expressão para além dos imperativos da sobrevivência, tem nas narrativas seu mais eficiente instrumento, tanto pelo registro da ancestralidade remota quanto pelo contínuo delineio do que não tem arremate ou conclusão. Enquanto houver um homem sobre a terra ele necessitará atribuir algum sentido para sua existência, e as narrativas fornecem o mais potente arsenal para essa tarefa.

No artigo *A Poética e Nós*, Umberto Eco (2011) ressalta a importância da obra de Aristóteles no pensamento moderno sobre narrativa. Segundo ele, embora o drama trágico seja o objeto explícito de sua análise, as reflexões do estagirita alcançam uma amplitude bem maior, sobrevivendo aos séculos justamente por essa qualidade:

Estou de acordo com Ricoeur quando diz que, na *Poética*, a narração fundada no enredo, esta capacidade de compor um conto *e ton pragmaton sustasis*, torna-se como que o gênero comum, do qual a epopéia se reduz a espécie. O gênero de que fala a poética é a representação de uma ação (*pragma*) através de um *mythos* (quer o chamemos de *plot* ou de enredo), do qual a diegese épica e a mimese dramática são apenas espécies. (Eco, 2011: 236)

Eco parte da prerrogativa de que “contar e ouvir histórias é uma função biológica”, razão pela qual a narratividade, campo de conhecimento proposto pelos formalistas russos no início do século XX, se converte em assunto de interesse crescente em nosso tempo:

Não é fácil subtrair-se ao fascínio dos enredos em seu estado puro. (...) Mesmo a recusa, por parte do *Nouveau Roman*, de levar-nos a experimentar piedade ou terror, faz-se excitante sobre o pano de fundo de nossa profunda persuasão de que um conto deve produzir tais paixões. A biologia se vinga. Quando a literatura se recusou a nos dar enredos, fomos buscá-los nos filmes ou nas reportagens jornalísticas. (Eco, 2011: 238)

Segundo ele, é a ideia de conflito – subjacente a todo enredo – que nos toca a nível orgânico, como uma necessidade originada da própria dinâmica celular. Recorrendo às definições de arquétipo – nódulo seminal de todo *mythos* – cunhadas por Campbell e Jung, que remontam sua origem à convivência pouca pacífica entre nossos órgãos

internos ou entre os instintos e a consciência ou imposições da cultura, é possível estabelecer uma correlação que aproxima ainda mais a ocorrência involuntária dos sonhos e uma deliberada busca por narrativas.

Dessa forma, ao concentrar-se sobre o enredo (ou *mythos*) na construção da narrativa, exemplificada pela excelência do drama trágico e da épica homérica, Aristóteles estabelece os alicerces de toda narratividade, em cuja fundação encontram-se os procedimentos miméticos que proporcionaram desde a “imitação” e reverência às forças do invisível até sua estilização gradual em registros que, partindo da pintura rupestre e aportando na arbitrariedade aparente dos signos linguísticos, encontra sua potência mais expressiva nas obras de caráter mais notadamente narrativo.

Para além da acepção convencional de enredo e conflito, Eco recorre a estudos de Greimas e Lakoff para afirmar que “todo discurso tem uma estrutura profunda que é narrativa e que pode ser desenvolvida em termos narrativos” (Eco, 2001: 239), seja um texto científico acadêmico ou a proposição de uma semântica desenvolvida na forma de uma sequência de ações, em lugar da semântica atomista e imobilista. Mesmo os elementos químicos, nomeados e alocados de forma aparentemente pacífica na tabela periódica, guardariam algo das comoventes paixões que animaram seus predecessores mitológicos, a saber, os deuses e heróis que povoaram as mentes e corações de nossos antepassados. Voltando à expressão dessa incoercível vocação de nossas glândulas no tempo atual, Eco afirma:

A Poética é certamente a teoria, entre outras coisas, do western à maneira de John Ford – e não por que Aristóteles fosse um profeta, mas porque quem quer que deseje encenar uma ação através de um enredo (o que o western faz sem outros resíduos) não pode agir diversamente daquilo que Aristóteles entreviu. Se contar histórias é uma função biológica, sobre esta biologia da narratividade Aristóteles já compreendera o que se passava. (Eco, 2011: 241)

5. Cinema, o canteiro da ilusão

Pode acontecer que duvidemos da audiência escura. Pode acontecer que as quimeras de um mundo amniótico, aquático, abafado, afastado, nos pareçam dados litigiosos. (...) Mas a recordação é uma narração, como a que conta o sonho: essa narração ou narrativa traz tanto consigo que temos razão em desconfiar de nós mesmos. Somos apenas um conflito de narrativas endossado por um nome. (Quignard, 1999: 85)

Da antiguidade aos nossos dias, as noções de mito e ritual, bem como o conceito de sagrado, percorreram um longo e acidentado caminho, no qual sofreram transformações substanciais. A experiência proporcionada por uma sessão de cinema, por exemplo, parece atender a outras demandas: já não partilhamos da mesma conotação ritual dos antigos, e o imaginário mítico abrange dimensões talvez menos amplas de nossas vidas, embora igualmente profundas e vitais.

Em contrapartida, em sua origem o cinema caracterizava-se justamente por atender a demandas psíquicas cuja correspondência só pode ser encontrada no universo onírico, ou do delírio. Segundo Arlindo Machado, “Certamente, o que atraía essas massas às salas escuras não era qualquer promessa de reconhecimento, mas a possibilidade de realizar nelas alguma espécie de regressão, de reconciliar-se com os fantasmas interiores e de colocar em operação a máquina do imaginário”. (2007: 19) Dos mais

remotos ancestrais do dispositivo cinematográfico aos primeiros anos do aparato desenvolvido pelos Lumière, o prazer proporcionado pela projeção de imagens irreais e fantasmagóricas, mesmo retratando aspectos da realidade cotidiana, parece diretamente relacionado a fantasias arcaicas de ordem instintiva e inconsciente, associadas à saciação parcial da pulsão escópica.

Em Freud (1996), o conceito de “pulsão” demarca a transição epistemológica do corpo biológico, seara dos instintos, para o corpo erógeno, onde as pulsões constituem e resultam das fases do desenvolvimento sexual e da construção subjetiva do indivíduo, mediada por tensões internas, relações afetivas e estímulos ou recursos do ambiente. Classificadas a princípio em autopreservativas e sexuais e posteriormente em pulsão de vida e de morte, distinguem-se dos instintos por incluir a dimensão do prazer; a libido é a manifestação de sua energia e o desejo, sua expressão estruturante. Ao longo de sua obra, Freud constrói uma distinção entre “ver”, como derivado da função do aparato sensorial, e “olhar”, no que se insinuaria o prazer subjacente a esta atividade, a partir da eleição de um objeto primário, o órgão genital. No decorrer das fases de desenvolvimento, o binômio olhar/ser olhado é investido das interdições culturais que o transformam e deslocam esse primeiro objeto:

Ao contrário do instinto, a pulsão pode se satisfazer fora de seu objeto (é a sublimação) ou até mesmo prescindir dele (é que se chama de recalque). (...) A pulsão escópica supõe uma distância entre o sujeito e o objeto do olhar, ela está na base do voyeurismo. Esse desejo está no centro do dispositivo cinematográfico. Ele repousa na ausência do objeto percebido, daí o caráter “imaginário” de seu significante (que não passa de uma miragem perceptiva). (Aumont & Marie, 2003: 247-248)

Aqui cabe arriscar uma distinção operacional entre o inconsciente junguiano e o freudiano: a moeda do inconsciente coletivo, proposto por Jung, é o arquétipo; a do inconsciente individual, oriundo da obra de Freud, é o complexo. Enquanto o inconsciente coletivo resulta na formulação do mito através de uma construção narrativa que modela, metaforiza e “civiliza” a potência instintiva do arquétipo, o inconsciente individual resulta na apropriação do mito (e de suas camadas constitutivas sucessivas, ou seja, o instinto e o arquétipo) enquanto denotação narrativa, ou seja, calcada numa ordenação significativa de desejos e interdições que proporcione ao sujeito um repertório de significações para sua história pessoal. Aliás, é em torno de um dos mitos mais recorrentes nos dramas trágicos que sobreviveram até a atualidade, o mito de Édipo, que a psicanálise desenvolve seu principal axioma, proporcionando ao sujeito psicanalítico, a partir de um esquema mítico de funções e papéis definidos, a elaboração de seu próprio drama familiar. Em ambos os casos, nota-se a poderosa incidência de experiências ancestrais e da elaboração narrativa como veículo e atenuante da potência do arquétipo ou do mito.

É possível arriscar uma analogia entre o cinema e a organização do psiquismo em estruturas narrativas: em sua etapa inicial, tanto a mente quanto o cinema se configuram de forma mais bruta, próximos à emissão arquetípica e imagética do sonho. A etapa seguinte é o desenvolvimento de narrativas que componham um universo significativo a partir da potência extrema e indomável do arquétipo e, por conseguinte, das energias instintivas. O mito é a primeira configuração narrativa e consciente dos elementos arquetípicos. Da mesma forma, o cinema narrativo constitui a formulação civilizada de sua inicial selvageria imagética, domada pela incorporação da estrutura romanesca, herdada do século XIX, que por sua vez tem como ancestral

mais remoto os poemas épicos e dramas trágicos que deram aos mitos primevos suas primeiras formatações estéticas. (Machado, 2007)

O cinema é (...) o melhor instrumento para exprimir o mundo dos sonhos, das emoções, dos instintos. O mecanismo produtor das imagens cinematográficas é, por seu funcionamento intrínseco, aquele que, de todos os meios da expressão humana, mais se assemelha à mente humana, ou melhor, mais se aproxima do funcionamento da mente em estado de sonho. Jacques B. Brunius assinala que a noite paulatina que invade a sala equivale a fechar os olhos. Começa então na tela, e no interior da pessoa, a incursão pela noite do inconsciente; como no sonho, as imagens aparecem e desaparecem mediante fusões e escurecimentos (...). (BUÑUEL, 1983: 336)

Outro aspecto relevante da linguagem cinematográfica é seu lugar no percurso da *mimese*. Conforme Aristóteles (1995), a *mimese* é o meio pelo qual a arte (*techné*) traduz a natureza (*physis*), numa acepção em que, segundo Hölderlin (1994), encontra-se implícita a impossibilidade da mera reprodução, haja vista os diferentes recursos envolvidos e os meios e propósitos que a realizam. Cada linguagem artística efetua e desenvolve seu estilo de *mimese* a partir das potencialidades e limitações de seus instrumentos e recursos, num processo de metaforização que resulta em produtos estéticos distintos e destinam-se a fruções específicas. A arte cinematográfica, além de reunir, por sua natureza híbrida, diferentes modalidades de *mimese*, é a que possui os melhores recursos para imitar a “realidade” (ou a natureza) em função da peculiaridade do seu suporte: afinal, a película registra com a máxima fidelidade o objeto de nossa própria visão e audição, aproximando-a “perigosamente” do anátema platônico em relação ao perigo da imitação do real. Essa característica do cinema, denominada “impressão de realidade” ou “ilusão mimética”, é um dos conceitos basilares dos estudos da teoria cinematográfica: parte das qualidades específicas do registro mecânico e envereda para aspectos singulares de sua linguagem, cujos códigos e recursos narrativos não apenas ampliam essa ilusão, mas promovem grande impacto e impressão sensível na percepção do espectador em relação à “realidade”. (Aumont, 2009)

A ilusão mimética ou “de realidade” é a síntese e o ponto de culminância, em termos históricos, da trajetória da *mimese* aqui apontada. Proporcionando concomitante semelhança e alteridade entre o homem e sua imagem projetada – antes nas forças do invisível, agora na visibilidade extrema –, a tela torna-se o espelho fusional no qual o embrião humano pode especular a si próprio, como num sonho.

6. O deserto do real

Trazendo essa “experiência de fundo da existência” para o contexto contemporâneo, no qual as condições de solubilidade do indivíduo diante do fenômeno estético ou religioso encontram-se mediadas por um opressivo aparato ideológico e tecnológico, e onde a temporalidade percussiva foi assoreada pelos ritmos profanos da engrenagem pós-industrial, suas oportunidades de ocorrência parecem cada vez mais escassas. A ausência de tempo da experiência mítica ou o tempo sagrado de suas *mimese*, pautadas por ressonâncias sucessivas em que cada som resulta e resguarda o som anterior, de forma harmônica ou dissonante, é substituída pela fragmentação eleática de tempos simultâneos – mas não ressoantes – pautados apenas pelo imperativo autofágico do consumo como afirmação da individualidade.

Nosso tempo parece adquirir um apetite onívoro e inconsequente e, como a serpente do *Uróboro*³, devora-se a si próprio. Mas enquanto o *Uróboro* - cuja simbologia ilustra a vivência temporal cíclica em diversas culturas há mais de três mil anos - é impregnado por poderosas forças de renovação e fertilidade e representa a fluência circular do eterno, a serpente pós-moderna, descendente bastarda do despejo edênico, substituiu os “frutos do conhecimento” pelo arbusto rasteiro e estéril da informação, sendo esta, em geral, apenas veículo e metáfora de um consumo compulsivo e sem nutrientes. Exilada de sua simbologia ritual, nossa serpente mutila-se a esmo, devorando-se em segmentos aleatórios dos quais resultam fragmentos soltos e incongruentes. Nesse despedaçamento auto-imposto, a vivência do tempo é interrompida, desconectada: a mobilidade sinuosa e corrente do que gradualmente se consome para voltar a nascer, cumprindo a etapas cíclicas de sua existência, é substituída por um presente eterno e estanque, como se as águas do rio, em sua imutável mobilidade, fossem represadas em inúmeras poças dispostas a esmo num terreno infértil.

Os sonhos, os mitos, os rituais, a poesia, o drama e as narrativas em geral exercem um papel fundamental nesse panorama de descontinuidade, incongruência e esterilidade ao enxertar insumos imaginários e simbólicos no “deserto do real”, tornando fértil e permeável a terra árida pela infiltração gradual que permite reconectar os segmentos dispersos e restituir-lhes alguma fluência, mesmo que subterrânea. A *mímese*, como tendência e recurso ancestral que preserva e transforma num processo de ressonâncias sucessivas que se encadeiam sinuosamente ao longo da experiência sagrada e estética do homem, talvez nos auxilie na restituição da integridade vertebral da serpente circular. Resta apenas, talvez, permitirmos que se encorpem vibrações que inspiram ressonâncias e dissonâncias, de forma a harmonizá-las num percurso constitutivo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES (1995). Física. [Traducción y notas: Guillermo R. de Echandía] Planeta de Agostini, Editorial Gredos, S.A.
- ARISTÓTELES (2006). “Poética” in A Poética de Aristóteles: Tradução e Comentários. GAZONI, Fernando Maciel. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- AUMONT, Jacques (coord.) (2009). A Estética do Filme. Campinas, SP: Papirus.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel (2003). Dicionário teórico e crítico de cinema. Campinas : Papirus. 335 p.
- BRANDÃO, Junito (1986/1987). Mitologia Grega, vols. I e II. Petrópolis: Vozes.
- BUÑUEL, Luis (1983). “Cinema: Instrumento de Poesia” in XAVIER, Ismail (org) A Experiência do Cinema. Rio de Janeiro: Graal.

³ “Do ponto de vista simbólico, é a (...) serpente que se fecunda a si mesma, autofecundadora, permanente (...); é a perpétua transmutação da morte em vida e vice-versa, já que suas presas injetam veneno em seu próprio corpo. (BRANDÃO, 1987, vol. II: 201)

- CAMPBELL, Joseph; MOYERS, Bill (2008). *O Poder do Mito*. São Paulo: Palas Athenas.
- ECO, Umberto (2011). "A Poética e nós". In *Sobre a literatura*. Rio de Janeiro, BestBolso.
- FRAZER, James George (1982). *O Ramo de Ouro*. Rio de Janeiro, Zahar Editores.
- FREUD, Sigmund (1996). *Pulsões e Suas Vicissitudes*. Vol. XIV *Obras Psicológicas Completas*. Edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro, Imago.
- GOMBRICH, Ernst. H. (1999). *A História da Arte* (Traduzido por Álvaro Cabral). 16^a ed. Rio de Janeiro: LTC.
- HÖLDERLIN, Friedrich (1994). *Reflexões*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- HOLLIS, James (1998). *Rastreado os Deuses. O Lugar do Mito no Mundo Moderno*. São Paulo: Editora Paulus.
- JUNG, Carl Gustav (et al) (1992). *O Homem e Seus Símbolos*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- MACHADO, Arlindo (1997). *Pré-cinema & Pós-cinemas*. Campinas: Papirus.
- PLATÃO (1965). *A República* (trad. J. Guinsburg) *Difusão Européia do Livro* (2 vol.), São Paulo.
- QUIGNARD, Pascal (1999). *Ódio à Música*. [Tradução de Ana Maria Scherer] Rio de Janeiro: Ed. Rocco.