

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Mestrado em Multimeios

MITO:

O SAGRADO NO CINEMA CONTEMPORÂNEO

O caso “Drácula” de F. F. Coppola

MAURO POLACOW BISSON

CAMPINAS - 1997

B545m

33992/BC

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Mestrado em Multimeios

MITO:

O SAGRADO NO CINEMA CONTEMPORÂNEO

O caso "Drácula" de F. F. Coppola

MAURO POLACOW BISSON

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por MAURO POLACOW
BISSON

e aprovada pela Comissão Julgadora em
02 / 12 / 1997

Haydée Dourado de Faria Cardoso
Profa. Dra. Haydée Dourado de Faria Cardoso

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Multimeios do Instituto
de Artes da UNICAMP como requisito
parcial para a obtenção do grau de
Mestre em Multimeios sob a orientação
da profa. Dra. Haydée Dourado de Faria
Cardoso.

CAMPINAS - 1997

Todos no mundo reconhecem o belo como Belo
E, desta forma, sabem o que é o Feio.
Todos no mundo reconhecem o bem como o Bem
E, desta forma, sabem o que é o Mal.
Assim o ser e o não-ser geram-se mutuamente.

Lao-Tsé, Tao-Te-King.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Rubens (in memorian) e Annita, pela dádiva da Vida, pelo amor incondicional e por serem parte daquilo que sou;

Aos meus irmãos, Denise e Marcelo, pelo apoio, carinho e amizade infindáveis;

Aos meus sobrinhos, Diego, Ramon e Bianca, pela alegria diária de me sentir vivo;

Aos meus cunhados, Adherbal e Andréia, pela felicidade de termos nos tornado uma só família;

A minha avó Rosa, pela sede de viver;

Aos amigos Marcelo Chiarella, Maria Elisabeth Oliveira, Caetano Mantoni Jr., Rodolfo Costa Pinto e Lucas Bendassoli, pelos ouvidos, ombros e mãos que suportaram tantos momentos;

Às colegas e amigas Adriana Nogueira, Joelma Leão e Marina Gonçalves, pela companhia e carinho ao longo desta travessia;

Às professoras Haydée Dourado e Eliane Moura Silva, por mostrarem que os verdadeiros mestres são aqueles capazes de oferecer amizade e estímulo nos momentos mais difíceis;

A Edson Luiz Moreno, pela presença;

Aos funcionários, colegas e professores do curso de Mestrado em Multimeios do Instituto de Artes da Unicamp;

Ao CNPQ, pelo suporte fornecido ao longo de dois anos de bolsa de pesquisa;

A todos - e mais aqueles cujo auxílio permanece anônimo - meus eternos e sinceros agradecimentos.

RESUMO

O presente trabalho pretende trazer à discussão o estudo das mitologias em uma abordagem mais próxima dos meios de comunicação, entendendo o Mito como uma Linguagem Simbólica e verificando sua manutenção enquanto reflexo do Sagrado e modelo exemplar para os seres humanos, tentando desvendar em que medida, nas sociedades contemporâneas, estes mesmos temas são incorporados e recriados pela indústria cinematográfica através de suas realizações.

Num primeiro momento, definimos o conceito de Mito válido para o projeto, já que existe uma profusão de interpretações para o termo. Para isso, utilizaremos os estudos de dois dos mais profícuos pesquisadores do tema: Joseph Campbell e Mircea Eliade. Após essa definição inicial, traçamos um conciso panorama do caminho que a linguagem mitológica percorreu na “civilização ocidental”.

A seguir, partimos para uma exposição de algumas manifestações artísticas do século XX como formas que o Mito assume nas sociedades contemporâneas: festas populares, atividades artísticas como dança, literatura, artes visuais, etc., e finalmente, a linguagem cinematográfica. Nesse momento, percorremos um pouco da história do cinema para esclarecer até que ponto essa linguagem incorporou conquistas de outras áreas e as utilizou em seu próprio proveito, modificando-as ou recriando-as.

Finalmente, através da escolha de um tema mítico, a batalha entre o Bem e o Mal, chegamos à análise do filme em questão: o **Drácula** de F.F.Coppola. Através de uma análise filmica particular, verificamos a medida em que o referido filme utiliza a linguagem mitológica e simbólica.

ABSTRACT

The following research intends to discuss the mythologies in a pragmatic approach, focusing the communication media, by understanding the Myth as a Symbolic Language and verifying its survival as a Sacred Reflex and an exemplar pattern to all the human beings. We try to reveal how, in some way, these themes are assimilated and recreated by the cinematographic industry and its features, in the contemporary societies.

At first, we delimit the concept of Myth to this project conception, since the diversity of interpretations to this word is something remarkable. Having that in mind, we will make use of the studies by two of the most profitable researchers in that field: Joseph Campbell and Mircea Eliade. After this primary approach, we delineate a concise view of the way mythical language has gone through in the Western Civilization.

Following that, we find out some 20th Century artistic manifestations as configurations adopted by Myth in contemporary societies: popular celebrations, artistic activities as dance, literature, visual arts, etc., and finally, the cinematographic language. At that moment, we move forward the history of cinema to enlighten in which measure that language assimilate acknowledgments of other areas and made use of them in his own profit, modifying them or recreating them.

Finally, by choosing a mythic theme, the battle between Good and Evil, we concentrate the analysis on **Bram Stoker's Dracula** by F.F.Coppola. We proceed from a very particular filmic analysis, to verify in what way the above-mentioned film make use of the mythical and symbolic language.

ÍNDICE

Resumo.....	04
Abstract.....	05
Lista de Figuras.....	07
Prólogo.....	08
Introdução - A Luz e as Trevas.....	12
Cap. 1 - Do Ocidente ao Oriente.....	23
Cap. 2 - Ilusão ou Realidade?.....	52
Cap. 3 - Heróis e Vilões.....	82
Cap. 4 - O Bem Vence o Mal	113
Considerações Finais.....	143
Apêndice I.....	146
Apêndice II.....	151
Apêndice III.....	158
Bibliografia.....	171
Filmografia.....	175

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 - Julia Roberts e John Malkovich em **Mary Reilly**, Robert de Niro e Kenneth Branagh em **Frankenstein**, Gary Oldman e Winona Ryder em **Drácula**.

Fig. 2 - Richard E. Grant (Seward) e Anthony Hopkins (Van Helsing) em **Drácula**.

Fig. 3 - W. Kandinsky : Improvisation 28/1910.

Fig. 4 - Malevich: Suprematism/1921; Chagall: Self-portrait with seven fingers/1912; Klee: Fishing/1914; Mondrian: Composition with black and blue/1926.

Fig. 5 - James Stewart e Donna Reed em **A Felicidade não se Compra**.

Fig. 6 - Judy Garland em **O Mágico de Oz**.

Fig. 7 - Charlton Heston em **Os Dez Mandamentos**.

Fig. 8 - Keanu Reeves, Winona Ryder, Anthony Hopkins e Richard E. Grant em **Drácula**.

Fig. 9 - Gary Oldman em **Drácula**.

Fig. 10 - Sadie Frost, Richard E. Grant, Cary Elwes e Bill Campbell em **Drácula**.

Fig. 11 - Keanu Reeves em **Drácula**.

Fig. 12 - Winona Ryder e Sadie Frost em **Drácula**.

Fig. 13 - Cena de **Drácula**, de F.F.Coppola.

Fig. 14 - Gary Oldman e Winona Ryder em **Drácula**.

Fig. 15 - Winona Ryder e Keanu Reeves em **Drácula**.

Fig. 16 - Sadie Frost e Cary Elwes em **Drácula**.

Fig. 17 - Gary Oldman e Winona Ryder em **Drácula**.

Fig. 18 - Gary Oldman e Winona Ryder em **Drácula**.

* As figuras de número 2, e de 8 a 18 pertencem ao livro *Dracula, The Film and the Legend* (Op. cit). As figuras 3 e 4 estão na Internet, no site "<http://watt.emf.net/wb>", enquanto as demais, também na Internet, podem ser encontradas através de "http://la.yahoo.com/off_location/celebrity_actors_actresses".

PRÓLOGO

Mais do que uma dissertação de Mestrado, o trabalho aqui apresentado é parte de um projeto de vida. Cada frase, cada capítulo reflete de alguma maneira uma busca muito pessoal e persistente por um vislumbre maior do mundo que nos cerca. Em cada fase deste trabalho, desde seu pré-projeto até sua elaboração e escrita, passando pela leitura da bibliografia selecionada e pelas incansáveis revisões do texto, a única certeza que me acompanhava era o sentido de um dever a ser cumprido. Quando denomino esta dissertação de um dever, não lhe atribuo nenhuma conotação de sacrifício ou de esforço; o sentido que mais rápido me ocorre à mente é aquele embutido na palavra sânscrita *Dharma*.

Assim como o *Dharma* do sal é ser salgado, do guerreiro, guerrear, o meu, neste momento, é ser o veículo de idéias que considero essenciais para uma vida mais humana sobre este planeta - que atravessa um momento tão particular quanto perturbador - e das quais sou apenas o portador. Assumo, contudo, a responsabilidade por sua transmissão, mesmo tendo em vista as celeumas e as contrariedades que possivelmente ofereçam a certos olhos. Como conforto e estímulo, trago sempre comigo um trecho de Joseph Campbell em seu *O Poder do Mito* quando lhe é perguntado da importância em se preocupar com os mitos. Sua resposta é genial ao dizer que não devemos nos interessar por determinado assunto só porque alguém nos diz que é importante; na verdade essa preocupação não é arbitrária nem induzida, mas natural. O mito nos escolhe, e não o contrário. Desde então tenho vivido na própria pele essa constatação tão poderosa quanto

verdadeira. E foi a energia vigorosa e confortante, extraída desse pensamento, que me possibilitou levar adiante mais uma etapa daquele projeto de vida ao qual me referi logo no início.

A história desse meu interesse e do caminho que ele percorreu até chegar à dissertação não deixa de ser curiosa. Evidentemente, ele é fruto de toda uma vivência e de toda uma busca em compreender o mundo ao meu redor, assim como de uma necessidade básica de viver nesse mesmo mundo da melhor forma possível. Quando recém-saído de um *latu sensu* em História e Cultura ainda respirava a metodologia e o fazer historiográfico, deparei-me com outras questões e outros interesses que me levaram muito além do que, naquele momento, poderia supor.

Quando ainda pensava na possibilidade de apresentar um projeto de pesquisa ao departamento de Multimeios do Instituto de Artes, a questão que mais me empolgava dizia respeito às formas como diversos povos se comunicam. Lembro-me perfeitamente que o primeiro título que me ocorreu naquele momento era “Babel em Retrocesso”, e tentava detectar se haveria alguma maneira, alguma linguagem que superasse as diferenças de línguas, de culturas e de personalidades. Tinha em mente alguns conceitos de McLuhan, e buscava uma maneira de juntá-los às minhas inquietações anteriores, relativas ao estudo da história comparada das religiões. Tendo nas mãos esta dissertação noto o quanto caminhei e o quanto, de certa maneira, permaneci fiel às minhas inquietações iniciais.

Honestamente, não me recordo do momento em que achei interessante partir para o estudo dos mitos através dos textos de Mircea Eliade e Joseph Campbell. Porém, o seu cruzamento com a linguagem cinematográfica se deu com tamanha força e poder que, observando hoje, dificilmente distingo o interesse do dever. Hoje mais do que nunca sei que sou um ser cinematográfico. Minha formação se deu dentro da escuridão das salas de projeção. Desde menino, fui estimulado a passar várias horas por semana dentro de um cinema, e assim cresci. Com a chegada dos aparelhos de vídeo-cassete o que era uma hábito virou um vício; num primeiro momento passei tantas horas em frente ao televisor, vendo e revendo filmes, que a minha realidade misturou-se de tal forma à realidade da tela que Streisands,

Pacinos, Brandos, Spielbergs e Coppolas inundaram o meu universo e tornaram-se minha família mais íntima, aquela que hoje carrego comigo.

Se por vezes o trabalho árduo de pesquisa, confrontações e dúvidas culminaram em momentos de cansaço e desânimo, uma necessidade muito maior da realização de algo que me é tão caro quanto vital confortou-me e trouxe-me novas energias para a concretização deste sonho que agora tendes em mãos. Ainda neste momento, não sei se posso dar o trabalho por encerrado; talvez fosse melhor considerá-lo apresentável e aberto às discussões, pois seria ingenuidade, senão pretensão, acreditar que tenha esgotado as possibilidades que tal temática possa eventualmente render a outros estudiosos e interessados no assunto. O primeiro passo foi dado. E dado com o mesmo prazer e orgulho com que apresento este texto para apreciação.

Cabe aqui uma pequena apresentação da estrutura que escolhi para desenvolver minhas idéias. Talvez, por tratar-se antes de mais nada de uma escolha pessoal, o percurso escolhido estará sujeito a críticas ou divergências. Não as rejeito, embora ainda agora acredite que a forma adotada tenha sido a mais adequada ao encaminhamento do projeto de pesquisa. Evidentemente, poderia ter passado por cima de alguns trechos ou me debruçado com mais atenção a outros. Não importa. O resultado não teria sido muito diferente deste que agora vos apresento. O mais importante - tinha isso em mente tanto no início do processo quanto agora, na sua finalização - é que o leitor não se prenda aos detalhes ou às pequenas colocações, mas tente incorporar-se ao “espírito” do trabalho e de sua importância para seu autor.

A estrutura segue a narrativa do filme dirigido por Coppola. Ao longo dos comentários de cada parte, tento levantar questões que de alguma maneira sustentam a interpretação e a análise da referida película. Nesse sentido, creio ter traçado um panorama global do assunto que me consumiu por alguns anos e que ainda está longe de ser esgotado. Esta é, na verdade, uma primeira abordagem que pretendo ver avançar num futuro muito próximo. Cada capítulo escrito, de certa maneira, reflete uma parcela do meu processo de aprendizado e amadurecimento interior, que se esfeutou ao longo da

pesquisa. Se o leitor extrair deste trabalho uma pequena parte da satisfação, do prazer e da compreensão que tive ao escrever este texto, certamente poderei dar-me por satisfeito e estarei, de certa forma, recompensado.

Mircea Eliade, no prefácio de seu livro *Imagens e Símbolos*, declara que o estudo dos simbolismos e dos temas míticos não é um trabalho de erudição pura, mas sim um esforço de aprofundar-se, mesmo que indiretamente, no conhecimento do homem em si; quando li esse seu comentário, já havia quase terminado a escrita desta dissertação e pude, então, compreender o quanto de verdade havia nessa afirmação. Esse anseio por um maior vislumbre daquilo que é comum aos seres humanos e a direção que cada um de nós toma ao longo da jornada guiou-me, mesmo quando não me dava conta de que isso ocorria. Só me resta desejar-vos que a leitura vos ajude a entender um pouco mais essa estranha e maravilhosa coisa chamada “Vida”, assim como sua escrita certamente trouxe-me uma nova maneira de me sentir vivo.

Introdução

A LUZ E AS TREVAS

**“Eu renuncio a Deus. Levantarei da
minha própria morte para vingar a
morte dela, com todos os poderes das Trevas”.**
(Drácula, no roteiro de James Hart)

Em 1897 vinha a público o *Drácula* de Bram Stoker. Talvez nem mesmo seu autor imaginasse que, depois de exatamente um século, sua leitura ainda despertasse tamanho interesse, através, principalmente, das mais diversas interpretações e recriações efetuadas pela linguagem cinematográfica. Ou talvez imaginasse, já que a origem do referido livro remete a algo muito anterior a sua própria concepção. A caça aos monstros míticos é quase tão antiga quanto a própria humanidade, embora nem sempre isso se verifique com clareza e precisão; e as tentativas em se repelir tais criaturas revela um aspecto da mente humana notável: a busca da fonte do medo primordial.

Embora seja possível averiguar que a única arte que não revela a presença desses monstros é aquela encontrada nas cavernas pré-históricas, podemos cogitar que esse temor também já estivesse presente em suas criações. Além dos animais representados, foram resgatadas inúmeras imagens da deusa-mãe, a encarnação do poder da fertilidade e da vida, o que indica uma maneira muito peculiar de se conceber a morte: como parte de um ciclo infinito de fertilidade e renascimento.

Quando as imagens sagradas da deusa-mãe - que em determinada maneira acalmavam o terror primordial da morte - são substituídas pela adoração a deuses solares, revelando uma nova concepção sobre a vida e a morte, notamos o surgimento de imagens monstruosas, tanto na Mitologia quanto na Arte. A constante re-elaboração de tais imagens tem sido uma das molas propulsoras da cultura humana, tanto ocidental quanto oriental, e a relação que estabelecem com cada civilização nem sempre pode ser percebida num primeiro vislumbre. As variadas formas assumidas para se representar os monstros míticos - até suas mais recentes interpretações às vésperas do terceiro milênio - revelam um aspecto extremamente interessante da mente humana: exatamente a que diz respeito à permanência de determinados mitos e, principalmente, dos símbolos pelos quais são trazidos à vida. Tal questão é, na verdade, o objeto central deste trabalho.

Tentar responder de que maneira os temas míticos sobrevivem nas sociedades contemporâneas não é uma tarefa fácil; porém, no sentido que Eliade afirma ser "significativo que certas obras literárias, tanto antigas como modernas, tenham sido interpretadas - por historiadores, críticos e psicólogos - como possuidoras de relações diretas, ainda que inconscientes, com o processo de iniciação"¹, podemos acreditar que de determinada maneira, os mitos não se perderam. Apenas os símbolos, imagens e ritos mudaram de forma e de local, e se a linguagem mítica pode ser detectada hoje entre nós, evidentemente não será pelo pensamento lógico e racional que a alcançaremos. Muito menos poderemos vislumbrá-la, se estivermos atados aos padrões e representações de imagens e símbolos arcaicos e nos esquecermos de adequar tais temas à nossa realidade espaço-temporal.

O próprio Joseph Campbell, que buscou persistentemente (pelo menos em seus primeiros trabalhos) uma delimitação e uma abordagem científicas do tema, acaba por concluir que "a mitologia não é inventada racionalmente; a mitologia não pode ser entendida racionalmente"². Portanto, se desde o início não ficar claro que o tema abordado aqui revela determinadas facetas que não apresentam uma mera "apreensão lógica", nos moldes aos quais fomos acostumados a pensar e agir ao longo de mais de dois mil anos, com

¹ ELIADE, M. *Origens*. Lisboa: Ed. 70, 1991, p. 151.

² CAMPBELL, J. *As Máscaras de Deus*. São Paulo: Ed. Palas Athena, V. 1, p. 47.

certeza estaremos arriscados a perdê-lo de vista e deixá-lo escapar toda vez que se tentar aprisionar o mito na gaiola dourada da razão. O fato de lidarmos com um assunto que não parece ser capaz de se deixar agarrar por uma linguagem que não a sua própria não significa, porém, que o trabalho intelectual, ou científico, seja inválido ou ilusório; na verdade, o arsenal de ferramentas que possuímos é basicamente racional e lógico, e cada pesquisador deve saber o momento de utilizá-lo e a hora certa de deixar tais ferramentas de lado, não importa o risco que se corra com isso.

Confesso, também, um certo desconforto ao ter de trazer à discussão a idéia concernente ao termo **Sagrado**; exatamente por já estar amplamente associado às religiões ou aos sistemas religiosos, este vocábulo geralmente gera discussões tanto a inúmeros estudiosos acadêmicos que o vêem como uma associação ao seu próprio ceticismo e incredulidade, quanto a pesquisadores que, como eu, entendem a dificuldade em lidar com o conceito embutido neste termo através de palavras e idéias. Contudo, tentarei no momento oportuno, conduzir o debate com o cuidado que, a meu ver, ele requer.

Além disso, não é difícil reconhecer-se o quanto o homem moderno anseia por respostas que o complexo pensamento “lógico” não pode lhe dar. Basta que se apanhe as listas dos livros mais vendidos, na categoria não-ficção, dos últimos anos (seja no Brasil ou na grande maioria dos países ocidentais) e se note quantos dentre eles oferecem tais respostas; evidentemente, trata-se apenas de um exemplo no campo literário, e sem levar em conta as aberrações e barbaridades que compõem tal lista de títulos. Porém, creio ser mais do que hora de se buscar um terreno mais fértil e generoso para travar debates de ordem acadêmico-intelectual, do que aqueles já exauridos embates, tidos como racionais. E, mais do que isso, acredito ser este o momento de se propor que tais discussões frutifiquem em modificações das nossas próprias vidas, sejam elas em forma de posturas ou mesmo de ideologias.

Foi assim que, quando o presente trabalho começou a se delinear em minha mente e posteriormente em alguns esboços, não havia ainda notado a dificuldade em conciliar pensamentos tão diferentes, quando não divergentes

e até mesmo contraditórios, no momento em que surgia no correr do assunto a palavra mito; desde então, o que se tornou claro para mim foi o fato de que, antes de iniciar qualquer estudo mais sério, seria vital precisar as acepções e delimitar com certa cautela o significado do vocábulo no contexto do trabalho que pretendo desenvolver. Com essa intenção, introduzo nesta primeira parte o pensamento de dois estudiosos que norteiam minha pesquisa e a quem, evidentemente, recorrerei ao longo das próximas páginas: Mircea Eliade e Joseph Campbell.

Como resultado dos estudos e posicionamentos destes dois grandes pesquisadores, fica fortalecida a compreensão do mito no sentido de uma "tradição sagrada e de um modelo exemplar", apesar de ser ainda hoje extremamente atuante a corrente de pensamento que define o mesmo vocábulo como mera ficção, uma suposta ilusão; isso para não dizer da terrível banalização que o termo enfrenta por autores com pouca seriedade e por grande parte da mídia que insistem em outorgar tal título a qualquer sujeito que se destaque um pouco da multidão, seja ele um jogador de futebol, uma estrela de cinema, um cantor pop ou até mesmo um empresário que tenha feito fortuna de alguma maneira incomum³.

Evidentemente, tanto Eliade quanto Campbell sabiam da dificuldade, senão da impossibilidade, de chegar-se a uma definição de mito que fosse aceita por todos os estudiosos das mais diversas áreas do conhecimento e ser, além disso, compreensível para um leitor não-especialista. Tendo isso em mente, não me proponho a atingir uma conceituação universal, tampouco afirmo a não-validade de outras definições que não a dos referidos pesquisadores; porém, amparado basicamente pelos estudos efetuados por ambos, busco uma delimitação do meu campo de estudo através de suas conceituações de mito, considerando-as válidas para este trabalho, tanto pela

³ Um exemplo básico de como o termo mito adquiriu "mil e uma utilidades" é a abordagem do livro *Mitologias*, de Roland Barthes; ao dizer que "o mito é uma fala", ou seja, uma linguagem. Há um avanço considerável no que diz respeito ao tipo de análise e cuidado propostos ao estudar o assunto. Porém, ao dizer que "tudo pode vir a se tornar um mito", Barthes o rebaixa a um mero "reflexo do inconsciente coletivo", numa aproximação que mais serve às análises semiológicas do que ao estudo aprofundado das mitologias. Campbell reconhece que apenas quando uma pessoa passa a ser modelo de vida para outros seres é que há a possibilidade de uma "mitologização", isso sem esquecer que o mito refere-se essencialmente ao sagrado, e não a produtos de supermercado. Espero que a diferença se torne mais clara ao longo deste estudo.

seriedade com que estofaram suas pesquisas, como pela constante procura em restabelecer à linguagem mítica aquilo que certas tendências, ou linhas de pensamento parecem ter-lhe subtraído.

O ponto de partida deste trabalho pode ser encontrado no início do século XX, no momento em que ocorre uma modificação fundamental no que diz respeito ao estudo dos mitos, e nas possibilidades abertas para o terreno da história comparada das religiões. Enquanto o século XIX tratava o mito como "fábula", "invenção" e "ficção", evidentemente dentro de uma concepção que se modificou consideravelmente desde o século V a.C., na contemporaneidade, certos estudiosos passaram a conferir à mitologia um outro significado, de forma a entender como seria compreendido pelas sociedades arcaicas, ou seja, tratar-se-ia o mito de uma "história verdadeira", por seu caráter sagrado, exemplar e significativo⁴.

A proposta deste trabalho é, também, verificar, em certa medida, até que ponto o "homem total", como o denomina Eliade, "nunca é completamente dessacralizado"⁵; na verdade, nem sempre nos damos conta da presença do sagrado em épocas de crise religiosa, como esta que o século XX tem presenciado. Nesse caso, a "história verdadeira" não seria algo exterior ao homem, algo que se passou ou que ainda permanece sem sua participação ativa; ao contrário, só foi possível a existência de tal história por dizer ela respeito ao próprio ser humano. Assim, a importância que os mitos teriam no aspecto educacional do homem estaria intimamente ligada a uma "sabedoria de vida", como a denomina Campbell, que tem sido colocada de lado em

⁴ Para verificar o que Eliade entende de fato por "história verdadeira", recorreremos ao seu *Origens* (Op. cit., p. 7) quando ele nos descreve a dificuldade da mente humana funcionar "sem a convicção de que existe algo irredutivelmente real no mundo". Essa compreensão estaria intimamente ligada à descoberta do sagrado, já que a este caberia diferenciar para o ser humano "aquilo que se revela como real e significativo e aquilo que é caótico, o perigoso fluxo das coisas, com aparecimentos e desaparecimentos fortuitos e sem sentido. Além disso, essa "história verdadeira" se revelaria através de "mensagens" que estariam "à espera de serem decifradas e compreendidas (...) desvendando situações existenciais fundamentais que são diretamente relevantes para o homem moderno (Op. cit., p. 11).

⁵ Eliade, M. *Origens* (Op. cit.), p. 12. Aos mitos caberia, entre outras coisas, ajudar-nos a "colocar nossa mente em contato com essa experiência de se estar vivo", atuando como "pistas para as potencialidades espirituais da vida humana" ensinando-nos que para a compreensão da mensagem intrínseca de tais símbolos é necessário um "voltar-se para dentro", um processo de interiorização responsável pelo resgate da história verdadeira". A possibilidade de "reencontrar-se" essa história verdadeira dentro de nós mesmos tem em Platão um de seus grandes "divulgadores" - "com efeito, o que se chama investigar e aprender não é mais que recordar; a anamnese platônica, exposta inicialmente no Menon e desenvolvida no Fedro pode ser de grande utilidade para uma aproximação "psicológica" e filosófica do assunto.

privilégio do ensino de disciplinas e tecnologias imediatistas e sem qualquer ligação entre si. Dessa forma, "a mitologia nos ensina o que está por trás da literatura e das artes, ensina sobre nossa própria vida"⁶.

Na concepção de James Hart, o roteirista do filme de Francis Ford Coppola, a estória de Drácula é narrada a partir de um prólogo, no qual tomamos conhecimento de sua ligação com Deus, em nome de Quem luta e mata. Como um anjo caído, após o desespero que a perda de sua amada lhe provoca - assim como a discussão com os "sagrados" representantes da Divindade, que negam um sepultamento em solo abençoado a Elisabeta -, o conde rompe definitivamente com Deus e se une às forças das trevas. Há uma máxima ocultista que diz que os maiores santos são também os maiores demônios. Bem e Mal. Belo e Feio. Luz e Trevas. Estas polaridades são, na verdade, o grande mote presente na estrutura da estória do conde Drácula. Como o momento em que Homem e Deus deixam de ser o mesmo para tornarem-se extremos de um mesmo segmento, o processo de manifestação, a nossa própria concepção da Vida constitui-se em pares opostos. Essa é, talvez, a maior peculiaridade que as mitologias podem nos oferecer: a transmissão de uma sabedoria transcendente que transpõe os limites de nossa mente lógica.

Já que qualquer estudo envolvendo os temas míticos revela a dificuldade de apreensão pela linguagem lógica, uma das grandes ferramentas, senão o grande suporte de toda pesquisa efetuada, está no próprio processo de leitura e interpretação por parte do pesquisador. É nesse sentido que, ao propor uma "hermenêutica criativa", Eliade procura estabelecer novos modelos para a história das religiões que não aqueles tirados das ciências naturais, muitos deles já notavelmente ultrapassados. Com isso, há uma tentativa de se revalorizar a importância do hermenêuta no horizonte acadêmico institucional, já que a ele caberia o papel de "co-criador" das idéias que fundamentam uma determinada cultura, "constituída por uma série de interpretações e revalorizações dos seus mitos ou ideologias

⁶ CAMPBELL, J. O Poder do Mito, Ed. Palas Athena, SP, 1990, p. 12. Também Mircea em seu Origens (Op. cit.) parece apontar na mesma direção ao dizer que "nenhum homem normal vivo pode ser reduzido à sua atividade racional consciente, pois o homem moderno continua a sonhar, a apaixonar-se, a ouvir música, a ir ao teatro, a ver filmes - em resumo, a viver não só num mundo histórico e natural mas também num mundo existencial privado e num universo imaginário".

específicas"⁷. Ao ser responsável por um trabalho de interpretação e uma busca de significados, poderia parecer-nos que a hermenêutica seja desprovida de qualquer "objetividade", dado que o próprio Eliade rejeita, comparando-a mesmo a uma descoberta de ordem tecnológica ou científica, por ser capaz de provocar uma mudança no homem ao apresentar-lhe uma realidade que, mesmo já presente, não era possível ser vista ou compreendida.

Toda essa discussão somente pode ser levada a cabo se devidamente esclarecidas quais seriam as chamadas "funções" do mito. Tanto para Mircea quanto para Joseph Campbell essa funcionalidade das mitologias ocupa o centro das discussões e não deve ser de maneira alguma menosprezada; ao contrário, é através dela que podemos investigar a linguagem mítica utilizando nossa linguagem lógica e especulativa. Neste caso, também o termo função deve ser compreendido num sentido bem mais amplo do que determinadas teorias funcionalistas vêm fortalecendo: algo inexoravelmente calcado numa resposta imediatista e racional aos apelos e anseios do ser humano. Basicamente, o mito seria o elemento responsável pela ligação do "homem natural" com o "homem social", estando esta relação ligada àquilo que Campbell chama de "duas espécies totalmente diferentes de mitologia": a primeira sendo responsável pela conexão do ser com sua própria natureza e com o mundo natural do qual é parte, enquanto a outra, fundamentalmente sociológica, determinando a união do mesmo ser a uma sociedade em particular"⁸.

⁷ Em *Origens* (Op. cit) Mircea Eliade equipara o valor da hermenêutica com a criação artística: "a importância do humanismo italiano na história do pensamento é devida mais aos seus hermenêutas do que aos seus escritores"; da mesma forma, "as manifestações artísticas contemporâneas são capazes de auxiliar os historiadores das religiões na sua própria investigação e, inversamente, uma exegese verdadeiramente histórico-religiosa é necessária para estimular os artistas". Além disso, é interessante também notar o vigor com que Eliade finca pé na importância da hermenêutica, mesmo que a título de compreender-se o interesse que motivou grande parte de sua obra, assim como também serviu de estímulo ao presente trabalho. Para ele, a história das religiões, ao caminhar para uma síntese, passa necessariamente pela hermenêutica, ainda que num grau mais complexo, já que "não se trata apenas de uma questão de compreender e interpretar os fatos religiosos", mas sim lidar com esses fatos como algo sobre o que pensar, e "pensar de uma maneira criativa" (Op. cit, p. 80). Também Campbell parece fascinado pelo assunto, particularmente em um capítulo denominado O Mito Como Metáfora, em seu *A Extensão Interior do Espaço Exterior*, a conferir.

⁸ Ibid., p. 24. Um dos grandes mal-entendidos que as obras de Mircea e Campbell têm provocado é a noção de que as representações do mito não se alterariam em sociedades espacial e temporalmente distantes. Essa é uma visão equivocada, e será melhor debatida ao longo do Capítulo I.

A principal preocupação que se coloca de imediato diz respeito ao universo mitológico, que parece ser tão vasto e tão complexo, abarcando imagens e temas tão diversos (à primeira vista) em tempos, espaços e culturas diferentes que poderia afugentar qualquer pesquisador menos perseverante e persistente. Essa vem a ser, na verdade, a grande conquista dos trabalhos de historiadores como Eliade e Campbell: demonstrar o paralelismo de histórias e a convergência funcional no tratamento dos mitos e rituais por povos tão afastados.

Quando nos referimos à mitologia, constantemente remetemo-na imediatamente às imagens e textos produzidos pela civilização grega, produzidos há cerca de três mil anos; tanto Campbell como Eliade revelaram a extrema riqueza de sociedades até pouco tempo tidas como primitivas e ignorantes, e como nota o último, "todas as grandes religiões mediterrâneas e asiáticas possuem mitologias. Contudo, é preferível não iniciar o estudo do mito tomando como ponto de partida a mitologia grega, egípcia ou indiana (...) sendo preferível começar por estudar o mito nas sociedades arcaicas e tradicionais, reservando para uma análise ulterior as mitologias dos povos que desempenharam um papel importante na história"⁹.

A compreensão dessa proposta é importante para que se possa ter uma definição mais clara e precisa do termo mito, já que o estudo de sua importância nas sociedades tradicionais apresenta como vantagem o fato de situá-lo num contexto sócio-religioso mais próximo de uma forma de pensamento ainda não totalmente moldado pela linguagem lógica e racional, além do que "compreender a estrutura e a função dos mitos nas sociedades tradicionais não significa apenas elucidar uma etapa na história do pensamento humano, mas também compreender melhor uma categoria dos

⁹ ELIADE, M. *Mito e Realidade*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1991, p. 10. Essa recomendação tem uma profunda razão de ser, já que a sociedade da qual herdamos nossa imaginação mitológica, ou seja, a sociedade grega, é a mesma que, em grande medida tentou desmontá-la; como revela Mircea na página 8 da referida obra, "os gregos foram despojando progressivamente o *mythos* de todo valor religioso e metafísico, em contraposição ao *logos*, assim como, posteriormente, à história o *mythos* acabou por denotar o que não pode existir realmente". Para uma verificação do papel desempenhado pela mitologia na sociedade grega, recomendam-se os trabalhos de dois importantes historiadores contemporâneos: Marcel Detienne (especificamente, *A Invenção da Mitologia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992) e Jean-Pierre Vernant (entre outros, *Mito e Pensamento Entre os Gregos*. São Paulo: Edusp, 1973).

nossos contemporâneos"¹⁰. A própria oposição verificada em sociedades indígenas (nas quais a presença do mito ainda é vigorosa e atuante) entre as "histórias verdadeiras", seus mitos; e as "histórias falsas", suas fábulas ou contos, podem ser de grande auxílio no momento em que mesmo para nós, homens ocidentais à beira do terceiro milênio, plenos tanto em avanços tecnológicos quanto em arrogância, essas divisões não se encontram de maneira alguma definidas, e os limites há muito perderam seus traçados¹¹.

Essa trajetória é essencial já que, partindo da análise da concepção de mundo observada em sociedades tradicionais até a aproximação do modo contemporâneo de vida, qualquer tentativa em se propor uma definição para o mito deve levar em consideração tanto suas semelhanças quanto suas diversidades, e então, através destas últimas, nos permitiremos uma melhor avaliação das modificações apresentadas pelos indivíduos e verificar suas eventuais diferenças; a principal delas, segundo Eliade, reside na crença da irreversibilidade dos acontecimentos históricos notada no homem moderno, em oposição à recusa do homem das sociedades arcaicas em considerar tais eventos dignos de serem elevados a uma categoria paradigmática. Daí decorre a constatação de que "ao passo que um homem moderno, embora considerando-se o resultado do curso da História Universal, não se sente obrigado a conhecê-la em sua totalidade, o homem das sociedades arcaicas é obrigado não somente a rememorar a história mítica de sua tribo, mas também a reatualizá-la periodicamente em grande parte"¹².

Esse momento é essencial para todo o estudo posterior já que a sociedade grega apresenta um grande paradoxo em relação ao mito; seus filósofos e pensadores serão em grande medida os responsáveis pela transição que culminará com a designação de fábula e lenda incutida aos

¹⁰ Ibid., p. 8.

¹¹ Em *Mito e Realidade* (Op. cit., p. 13) Mircea Eliade diz: "É por isso que os mitos não podem ser indiferentemente narrados. Em muitas tribos, eles não são recitados perante as mulheres e as crianças, isto é, perante os não-iniciados". Um estudo belíssimo de como isso vem a ser vivenciado por certas culturas pode ser encontrado no texto de Hampaté Bâ, *A Tradição Viva* (in Ki-Zerbo, *História da África*, vol. 1); a diferenciação entre os *chantres* e os *griots* e todo o cuidado que a tradição oral se reveste em diversas tribos africanas é intensamente explorada, e merece uma atenção especial.

¹² ELIADE, M. *Mito e Realidade*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1991, p. 17. O grande cuidado a ser tomado pelo pesquisador é não deixar ser capturado por uma visão evolucionista, mas sim situar todos esses dados no sentido de dar-lhes coerência, dentro de uma compreensão mais geral das possibilidades que outras formas de pensamento, que não a racional e lógica, possam lhe oferecer.

antigos mitos. Porém, em poucas culturas podemos observar artistas tão obcecados pelos temas e representações mitológicos como os gregos. Sua dramaturgia e sua poesia, além evidentemente das artes visuais, apontam para um embate de forças entre o antigo *mythos* e o *logos* ascendente que se prolongará, com maior ou menor força, até nossos dias¹³.

O cuidado a ser tomado, porém, deve ser enorme, já que em cerca de três mil anos de uma gradual sobreposição da linguagem escrita sobre a tradição oral, tendemos a cometer certos deslizos tais como esquecermo-nos de situar o mito em seu próprio contexto cultural e sublimar suas representações artísticas. Como Eliade mesmo reconhece, "conhecemos os mitos como "documentos" literários e artísticos e não como fontes, ou expressões, de uma experiência religiosa vinculada a um rito"¹⁴. Ao entendermos o rito como o "cumprimento" de um mito, como o define Campbell, também aceitamos o fato de que ele é o responsável pela reatualização do "acontecimento primordial" narrado por esse mesmo mito. Além disso, a noção de que a participação em um ritual é capaz de fazer-nos participar do próprio mito é algo que nos leva à tentativa de responder qual seria a contraparte das antigas celebrações para o homem moderno, e onde poderiam ser encontradas tais manifestações.

Sem dúvida alguma, tanto Campbell quanto Eliade apontam para as principais modificações enfrentadas pela linguagem mítica ao longo dos séculos até o momento em que as mitologias adquirem um aspecto individualizante muito distante dos rituais coletivos das sociedades primitivas. É aí, também, que muitos estudiosos se enroscam na teia de suas próprias idéias e perdem o rumo ao tentar detectar a permanência do mito e dos símbolos sagrados apenas nos atuais sistemas religiosos que, em grande medida, mantiveram apenas o aspecto formal e exterior de tais celebrações,

¹³ Um estudo extremamente interessante sobre este assunto pode ser encontrado na enciclopédia Einaudi, vol. 12, no verbete *Mythos-Logos*. Neste texto há, basicamente, a negação de que o pensamento lógico e o pensamento mítico sempre tenham tido um sentido de polaridade unívoca, mesmo no mundo antigo, além de julgar "historicamente inexata" a idéia de que haveria uma linha progressiva que nos conduziria das "obscuridades intelectuais do mito à luz triunfante da razão". Ao longo de suas páginas, através de um estudo profundo e competente, os autores reconhecem que não há um momento na história ocidental em que o pensamento racional e reflexivo parece ter sobrepujado a concepção mítica; ao contrário, reconhecem que tratar-se-ia, na verdade, de uma ordem diferente de discursos. A conferir.

¹⁴ ELIADE, M. *Mito e Realidade*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1991, p. 138.

enquanto muito do que sobrevive das mitologias permeia os mais diversos níveis culturais de nossa sociedade.

Dessa maneira, enquanto avançamos com os temas míticos verificados na estória de Bram Stoker - principalmente através do filme de Francis Ford Coppola, baseado no roteiro adaptado por James V. Hart -, procuro estabelecer alguns parâmetros que enriqueçam a discussão. Nesse sentido, no primeiro capítulo há uma abordagem direcionada na tentativa de se definir o Mito a partir dos estudos de Eliade e Campbell - visando contextualizar suas pesquisas no panorama da história das religiões e mitologias comparadas -, assim como sua conexão com o Sagrado. Da mesma maneira, no segundo capítulo é levada adiante o debate que diz respeito a alguns aspectos da linguagem simbólica enquanto uma possibilidade de expressão, assim como sua relação com as tendências modernistas do início do século XX - manifestando um processo de comunicação extremamente peculiar -, resgatando a proposta de Campbell de que os fazedores de mitos dos tempos primitivos eram a contraparte de nossos artistas.

No terceiro capítulo, a linguagem cinematográfica torna-se o tema central, e tento verificar em que medida alguns filmes são capazes de transmitir "verdades" transcendentais, assim como encaminhar o homem para sua iluminação. Finalmente, no quarto e último capítulo, busco uma aproximação mais detalhada do filme dirigido por Francis Ford Coppola e sua relação com imagens e símbolos míticos. Dessa forma, espero ter contribuído para a consolidação de uma postura mais séria e empenhada frente aos mitos, assim como demonstrar a sobrevivência dos temas míticos em nossas sociedades.

Capítulo 1

DO OCIDENTE AO ORIENTE

“Bem-vindo à minha casa. Entre de livre vontade e deixe aqui um pouco da felicidade que traz consigo!”
(Drácula, no roteiro de James Hart)

O primeiro ponto a ser esclarecido, evidentemente, diz respeito à escolha da estória do conde Drácula como ponto de partida para a discussão da presença dos temas míticos nas sociedades contemporâneas. O que faz de Drácula um mito, quais suas relações com outras mitologias assim como sua importância para o homem moderno são algumas questões que tento levantar ao longo deste estudo. Porém, para que tais perguntas encontrem uma resposta condizente com sua profundidade e amplitude, achei interessante iniciar esta dissertação pela definição daquilo que entendo por Mito.

Eliade parece ter encontrado uma definição que, embora não seja capaz de abarcar todas as facetas e as funções dos mitos, é talvez a mais abrangente e lúcida tentativa em estabelecer alguns limites; diz ele: "o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do "princípio". Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas de Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento". Ou seja,

"os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do "sobrenatural") no mundo"¹⁵. Daí decorre que, ao relatar as façanhas desses Seres considerados como uma manifestação do Sagrado no mundo, o mito assume também o caráter de modelo exemplar para a existência humana.

Joseph Campbell avança com essa idéia ao buscar o sentido da palavra mitologia; se a tomarmos como um conjunto de estórias sobre deuses, fatalmente deveremos responder o que vem a ser um deus. Para ele, este seria "a personificação de um poder motivador ou de um sistema de valores que funciona para a vida humana e para o universo. Os mitos são metáforas da potencialidade espiritual do ser humano, e os mesmos poderes que animam nossa vida animam a vida do mundo"¹⁶. Essa "personificação" está amplamente relacionada com aquilo que Eliade denomina de hierofania, ou seja, o processo de manifestação do sagrado em objetos e pessoas¹⁷.

Considero interessante traçar um conciso panorama do processo que levou estudiosos e pesquisadores do assunto a reverterem o quadro dominante até praticamente o fim do século XIX, quando uma abordagem científica foi buscada por homens não mais dispostos a aceitar a categorização pejorativa a que fôra relegada toda a linguagem mítica. Mesmo com a extrema dificuldade gerada pela amplitude do campo de estudo e ainda enfrentando as reações mais adversas, trabalhos sérios de pesquisadores zelosos e interessados puderam demonstrar a validade de grande parte de suas idéias e alargar os horizontes do estudo dos mitos.

¹⁵ ELIADE, M. Mito e Realidade. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1991, p. 11.

¹⁶ CAMPBELL, J. O Poder do Mito. São Paulo: Ed. Palas Athena, 1990, p. 24.

¹⁷ Para a definição de hierofania, além da escolha de uma palavra que não exprime nada além do que já está implícito em sua etimologia, Eliade recupera algumas idéias apresentadas por Rudolf Otto em seu livro "Das Heilige", publicado em 1917. Otto notara que as manifestações do sagrado se dão através de um poder que pertence a uma ordem totalmente diferente das forças naturais; porém, devido às evidentes dificuldades em referir-se a algo transcendente, e de certa forma inominável, a linguagem possível é aquela que toma de empréstimo das experiências naturais os termos para denominar aquilo que ultrapassa essas mesmas experiências. É nesse sentido que as hierofanias, desde a mais elementar, como a manifestação do sagrado em um objeto qualquer (uma rocha, uma árvore), até sua forma suprema, como a encarnação de Deus em Jesus Cristo, podem ser percebidas como manifestações de uma realidade que não pertence ao nosso mundo em "objetos" que são parte integrante dele. Além disso, Eliade nota que, embora sejam evidentes as diferenças entre as várias hierofanias, suas estruturas e sua dialética são sempre as mesmas no que diz respeito ao processo do sagrado manifestar-se e na percepção de que toda hierofania é também uma cratofania, uma manifestação de força, de poder.

Ainda no século XIX, Campbell reconhece três prováveis campos do conhecimento como responsáveis pelo impulso tomado pela ciência comparativa das religiões e mitologias: o estudo dos clássicos, o estudo da Bíblia e a ciência da filologia ária, indo-germânica e indo-européia. Os dois primeiros foram responsáveis por uma grande celeuma, pois, na visão corrente, era impraticável uma comparação entre ambos, já que, enquanto o primeiro era reconhecidamente voltado para uma ordem natural, sendo seus heróis estudados apenas como literatura, os personagens bíblicos deveriam ser considerados sobrenaturais, e os feitos de seus heróis tomados como história factual.

Além disso, o estudo comparado das línguas abriu caminho para que se confrontassem os povos em outras instâncias, como suas religiões, mitologias, formas literárias e modos de pensamento. A grande conquista de tais procedimentos foi a compreensão de que se poderia cogitar uma universalidade nos temas mitológicos, através da observação de que esses motivos não eram característicos de uma única tradição; daí a diluição da barreira entre categorias anteriormente empregadas para a distinção de culturas, como "civilização superior" e "povos primitivos".

A partir desse momento, houve uma conscientização crescente das semelhanças humanas, "e logo se tornou claro, não apenas que as primeiras tribos indo-européias já deviam ser uma mistura de raças, mas também que a maior parte daquilo que era tido como invenção delas, era proveniente das antigas e muito mais desenvolvidas culturas do Egito, de Creta e da Mesopotâmia"¹⁸. Desde 1821, quando Champollion descobriu a chave para a interpretação dos hieróglifos egípcios, os estudiosos passaram a enfrentar o desafio de avançar com as investigações dos aspectos religiosos e mitológicos de civilizações anteriores. Daniel Brinton, Adolf Bastian, Edward Tylor e J.G.Frazer são alguns nomes que se destacaram em seus estudos e que, de certa forma, impulsionaram a produção de trabalhos posteriores, muito embora estivessem apenas dando os primeiros passos e apontando a direção a ser tomada pela crescente história comparada.

¹⁸ CAMPBELL, J. *As Máscaras de Deus*. São Paulo: Ed. Palas Athena, 1992, Vol. 1, p. 22. Para o leitor interessado em maiores detalhes, na mesma obra, às páginas 23 e 24, há um esquema cronológico com as principais datas e descobertas do século XIX.

Nesse momento, na segunda metade do século XIX, duas questões dominam então o panorama acadêmico: a primeira delas dizia respeito à maneira como deveriam ser encarados os temas mitológicos: seriam eles apenas vestígios da ignorância primitiva, e portanto, passíveis de serem rejeitados pela racionalidade científica, ou, exatamente por não dizerem respeito a uma "linguagem lógica", transmitiriam valores impossíveis de serem compreendidos pela simples especulação racional, devendo qualquer aproximação relativa ao tema obedecer a novas metodologias e novas abordagens?

A outra grande questão, impossível de ser respondida no período, e que ainda hoje, mais de um século depois, permanece embaralhada para grande parte dos pesquisadores, tentava verificar se esses temas mitológicos teriam surgido independentemente em várias partes do mundo, dentro de uma chamada "teoria do desenvolvimento paralelo", ou, se a partir de invenções de diferentes épocas e pessoas, teriam se difundido através das primeiras migrações e práticas comerciais, naquilo que podemos denominar de "teoria da difusão". Evidentemente, tais questões ainda estavam distantes de uma resposta mais clara, e grande parte dos estudiosos do período construiu seus trabalhos sobre bases frágeis e mal estruturadas. Apenas no início do século XX, com a afirmação de novos campos do conhecimento como a psicologia, a sociologia e a antropologia, estudos mais bem assentados puderam ser concebidos (ver apend. I).

Sem dúvida alguma, o panorama atual encontra-se enormemente modificado em relação àquele do início do século, e seria extremamente desgastante a preocupação em traçar relações mais precisas e detalhadas das várias linhas de pesquisa que se desenvolveram ao longo de quase cem anos. Como o presente texto não trata exclusivamente deste tema, acredito ser de maior interesse extrair dele a metodologia que interessa ao projeto e com ela avançarmos em direção ao ponto central da discussão.

Nesse sentido, acredito que a maior percepção tanto de Eliade quanto de Campbell foi a de que qualquer trabalho efetuado no âmbito da história das religiões deve ser levado a termo com os olhos de um "generalista", integrando as pesquisas dos especialistas das diversas áreas de

conhecimento, buscando um resultado catalisador e sintético¹⁹. A maneira de se efetivar esse diálogo entre as diversas áreas do conhecimento, passa pela compreensão de que, inicialmente, qualquer trabalho de identificação e interpretação não deve e nem pode ser desenvolvido sem uma definição mais clara do que se entende por mito. Atualmente, a confusão acerca de sua significação é algo alarmante, pois os mitos são compreendidos tanto no sentido de uma "fábula", de uma "ficção", quanto como pertencentes a uma "tradição sagrada", intrinsicamente servindo como um "modelo exemplar"; este uso indiscriminado do termo torna ainda mais difícil uma conceituação livre dos incômodos provenientes de mal-entendidos e preconceitos. Enquanto a primeira visão remete ao modo pelo qual o mito era encarado no século XIX, ou seja, como algo oposto à realidade (num conceito de origem cristã, negando a veracidade de tudo que não tivesse justificação em um dos dois Testamentos), a segunda, familiar a etnólogos, sociólogos e historiadores das religiões, encontra respaldo nos estudos referentes às sociedades "primitivas" e arcaicas. Para estas, o mito narra uma história sagrada, ocorrida na aurora do Tempo (*in illo tempore*) e, o mais importante, exprime uma verdade absoluta.

Como se vê, a existência de duas idéias tão díspares, convivendo lado a lado, mesmo no âmbito acadêmico, pode trazer grandes dificuldades a quem quer que se aventure a explorar o tema. Em primeiro lugar, para compreendê-la, é necessário deixar de lado a visão de que a linguagem mítica se refira a um aspecto instintivo do ser humano, portanto ligado ao seu lado infantil e até "animal", e passar a entendê-la como um fenômeno cultural do homem, um trabalho de "criação do espírito" de difícil comparação com a linguagem "lógica" predominante. Num segundo momento, é interessante acompanhar o processo levado a termo pelos estudiosos, que se defrontaram em princípio com essa diferença central na definição do mito: para as

¹⁹ Como diz Mircea em seu *Origens* (Op. cit., p. 77): "não se trata obviamente de conhecer a fundo todos esses domínios (as idéias fundamentais das diversas religiões) como filólogo e historiador, mas de assimilar as investigações dos especialistas e integrá-las na perspectiva específica da história das religiões". Também Campbell se refere a este tópico em *O Poder do Mito* (Op. cit., pg. 10) : "a especialização tende a limitar o campo de problemas de que o especialista se ocupa. Ora, quem não é um especialista mas um generalista, como eu, vê aqui algo que aprendeu com um especialista, mais além algo que aprendeu com outro especialista - mas a nenhum deles ocorreu perguntar porque isso ocorre aqui e ali também".

sociedades contemporâneas, a fábula, a fantasia, o irreal; para as sociedades tradicionais, o sagrado, o modelo exemplar, a realidade única.

Através dessa distinção, chegou-se, então, à afirmação de que o mito dizia respeito a uma forma de pensamento (e, portanto, de postura frente ao mundo) diferente do “pensamento lógico”, e por isso mesmo, merecedor de um tratamento diferenciado daquele até então em vigor, não mais devendo ser ele referido como algo aberrante e pueril. Avançando ainda mais, ao tentar se integrar o mito na história geral do pensamento, considerou-se a linguagem mítica como a forma pela qual se reveste o pensamento coletivo; com isso, ao notar que nenhuma sociedade está livre de um pensamento de tal ordem, foi proposto então que o mundo moderno ainda preservasse algum tipo de comportamento mítico. Independente da maneira como têm sido encaminhadas tais idéias, vejo-me diante da questão central deste trabalho: o mito sobrevive em nossa sociedade? Em caso afirmativo, onde pode ser detectado?

De início, três grandes figuras destacam-se no universo imaginário do homem moderno, e são capazes de ser configuradas em três importantes temas míticos nas modernas sociedades ocidentais. Coincidentemente ou não, foram transportados da literatura para a linguagem cinematográfica no esdrúxulo gênero de horror: o *Frankenstein* de Mary Shelley, *Dr. Jeckyl e Mr. Hyde* (O Médico e o Monstro) de Robert Louis Stevenson e, finalmente, o *Drácula* de Bram Stoker. Além do fato de terem sido cunhadas ao longo do século XIX, as três histórias apresentam em comum a proposta de que toda maldade, perversidade e, até mesmo, a capacidade geradora de vida, não se encontram além do homem, mas sim em seu próprio interior.

Se tivéssemos que condensar tais histórias em poucas palavras, chegaríamos a um resultado surpreendente. Enquanto em *Frankenstein* somos colocados diante do mistério da Criação e as implicações morais e éticas envolvidas em tal processo - não mais a figura de Deus criando Adão e Eva, mas o próprio homem dando origem a seu semelhante - em *Dr. Jeckyl e Mr. Hyde* somos confrontados com a possibilidade do bem e do mal conviverem no mesmo indivíduo - numa espécie de parábola do “homem social” restringindo e reprimindo o “homem natural”. Já em *Drácula*, os temas

apresentam uma maior complexidade, devido, principalmente, à diversidade de ramificações do tópico central, que diz respeito, basicamente, à imortalidade, a Eternidade em oposição ao tempo histórico e finito e à distinção e conseqüente batalha entre o Bem e o Mal. Todas as três figuras têm sido constantemente recuperadas e recriadas pelo cinema, e se fôssemos enumerar em quantos filmes já apareceram ao longo deste século, surpreender-no-íamos diante da capacidade humana em recriar, cinematograficamente e de maneira prolífica, os temas mencionados.

Recentemente, três releituras trouxeram as figuras destes “monstros” à vida novamente, com inédito brilhantismo e genialidade na união da narrativa e das imagens empregadas. O **Frankenstein** de Kenneth Branagh, produzido por Coppola e lançado em 1994, resgata o dilema da criação da vida e das responsabilidades envolvidas em sua manutenção; já **Mary Reilly**, dirigido por Stephen Frears e baseado no romance de Valerie Martin no qual a estória de Jeckyl e Hyde é narrada pelo ponto de vista de sua empregada, foi lançado em 1996 numa ambientação sombria e assustadora como poucas vezes se viu no cinema. Porém, o mais impressionante é, sem dúvida alguma, o **Drácula** de Francis Ford Coppola, lançado em 1992. É sobre a interpretação de Coppola e de seu roteirista James Hart, que este trabalho se desenvolve. Porém, antes disso, devemos retornar ao terreno das definições básicas.

Dessa maneira, para avançarmos com a conceituação de Mito, é essencial compreender - ou pelo menos vislumbrar - a que se refere o sagrado citado por Campbell e Eliade. Assim, um dos caminhos que podemos percorrer diz respeito ao seu “processo de manifestação”, ou seja, a noção de que o sagrado, ao se manifestar, se limita e se historiciza; “percebemos a que ponto se limita o sagrado, ao manifestar-se numa pedra. Mas estamos inclinados a esquecer que o próprio Deus aceita limitar-se e historicizar-se, encarnando em Jesus Cristo”²⁰. Eliade reforça seu discurso ao notar que o próprio Jesus Cristo falava aramaico, confirmando a sua limitação na vida a na história, deixando de ser o “Todo-Poderoso”, mesmo que continuasse a ser Deus. E nessa “fusão” do sagrado ao elemento histórico, vejo a grande confusão que, paulatinamente, veio a acometer o ser humano, acarretando-

²⁰ ELIADE, M. Mitos, Sonhos e Mistérios. Lisboa: Ed. 70, 1992, p. 111.

lhe um total desconforto, para não dizer de seu terrível rompimento com essas idéias, e que pode ser detectado no interesse apaixonado do homem moderno pela História, particularmente exacerbado na cultura ocidental²¹.

Tal postura conduz a uma historicização da existência humana, culminando com a proclamação do homem como ser histórico. Desde então temos buscado avidamente a sucessão dos acontecimentos da História, considerando-os como partes do novelo de Ariadne com o qual seríamos capazes de sair do labirinto no qual se tornou a vida nas sociedades modernas. Eliade traça um painel interessante do grau de angústia que nos atinge diretamente (diferente dos homens de sociedades tradicionais e de grande parte da população oriental), relacionada a esse olhar histórico que adquirimos ao longo de alguns séculos.



Fig. 1 - Revivendo os Monstros: Mr Hyde, Frankenstein e Drácula.

²¹ Mircea Eliade, em *Mitos, Sonhos e Mistérios* (Op. cit., p. 45) revela que esse interesse se manifesta em dois planos distintos: "o primeiro é o que poderíamos chamar a paixão da historiografia, o desejo de conhecer sempre mais completa e exatamente o passado da humanidade, e sobretudo o do nosso mundo ocidental; no segundo plano, o interesse pela História manifesta-se na filosofia ocidental contemporânea: é a tendência para definir o homem principalmente como ser histórico, condicionado e, no fim das contas, criado pela História". Notamos ainda que a paixão pela historiografia é relativamente recente, tendo tomado forma na segunda metade do século XIX; como nota Eliade, tanto Heródoto como Tito Lívio e os historiadores do Renascimento escreviam História no intuito de "conservar e transmitir exemplos e modelos a imitar", enquanto o objetivo dos historiadores modernos tem sido estudar de um ponto de vista científico todas as "aventuras da Humanidade", num trabalho de reconstrução através de acontecimentos ou de estruturas. Esse, porém, seria apenas o aspecto exterior da descoberta da História e de sua conseqüente mudança de visão no homem moderno.

A principal consequência desse posicionamento pode ser detectada no pavor em relação à morte, sentida por nós como o fim absoluto, como o Nada. Enquanto para outros modelos de sociedades "a morte é mais um rito de passagem para outra modalidade de ser, e por isso se encontra sempre em relacionamento com os simbolismos e os ritos de iniciação, de renascimento e ressurreição", ou seja, "a morte é a Grande Iniciação, para o mundo moderno a morte perdeu o seu sentido religioso e foi assimilada pelo Nada; e diante do Nada, o homem moderno sente-se paralisado"²². Nesse sentido é que podemos verificar o fascínio pela estória de Bram Stoker, já que, através dela, confrontamos nossa própria temporalidade diante da idéia de imortalidade oferecida pela trajetória do conde Drácula.

Muito dessa diferenciação se deve à troca da concepção do Tempo circular pelo Tempo linear, que traz consigo toda uma diferente visão de mundo; embora a relação temporal do homem seja discutida adiante, é necessário precisar aqui o impasse provocado por tal questão no trabalho do historiador das religiões. Quando este se propõe a trabalhar com o fenômeno religioso, está consciente de que a postura que se espera dele é de que perceba que esse mesmo fenômeno é manifestado na história e através da história; isso já é razão suficiente para que o aceitemos como algo limitado e condicionado por essa mesma história. Eliade reconhece que "não existe fato religioso "puro", fora da história, fora do tempo. A mais nobre mensagem religiosa, a mais universal experiência mística, o mais comum dos comportamentos humanos singularizam-se e delimitam-se à medida que se manifestam"²³; porém, o risco que se corre ao adotar tal afirmativa como absoluta é que "o condicionamento histórico da vida espiritual humana retoma, num outro nível e com outros meios dialéticos, as teorias hoje um pouco obsoletas dos condicionamentos geográficos, econômicos, sociais, até mesmo fisiológicos.(...)Todavia, todos esses condicionamentos não conseguem esgotar, por si sós, a vida espiritual"²⁴.

²² Ibid., p. 46.

²³ ELIADE, M. *Imagens e Simbolos*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1991., p.27.

²⁴ Ibid., p. 28. O que estou tentando descrever, apoiado em Mircea Eliade, é a noção de que, mesmo operando com fatos históricos, o historiador das religiões se depara com comportamentos do ser humano que vão muito além desses fatos: "se é verdade que o homem sempre se encontra inserido numa situação, nem por isso essa situação é sempre histórica, ou seja, unicamente condicionada pelo momento histórico contemporâneo"²⁴. Não

Porém, se o mito não deve ser compreendido apenas como um elemento histórico, apesar de apresentar-se na grande maioria das vezes manifestado e limitado pela História, devemos circunscrevê-lo em outro terreno que não aquele da mera verificação lógica. Uma das possibilidades, talvez a que melhor se adapte ao escopo deste trabalho, é dada por Joseph Campbell quando diz que "todo mito, intencionalmente ou não, é psicologicamente simbólico. Suas narrativas e imagens devem ser entendidas, portanto, não literalmente, mas como metáforas"²⁵. O problema em tal análise talvez esteja em se encarar a metáfora dentro do panorama da crítica literária, ou seja, como uma mera figura de linguagem e, portanto, um artifício proposital para velar ou dificultar seu entendimento.

Não acredito ser esta a intenção de Campbell, que procura definir a metáfora como "aquilo que está além do próprio conceito de realidade, que transcende todo pensamento"; sua grande preocupação está no fato de que normalmente tanto as religiões quanto as mitologias são "verdadeiras quando compreendidas metaforicamente"²⁶, e no momento em que passam a ser entendidas e interpretadas como fatos e acontecimentos históricos, perdem todo seu sentido e desvirtuam-se em guerras fratricidas e insanas, como podemos muito bem observar ao longo da história, e até mesmo em nossos dias. Campbell faz uma distinção que parece esclarecer de vez a sua proposta: entender o mito não como metáfora, como algo que sugere uma outra coisa que não o sentido literal expresso, mas como um acontecimento histórico, é o mesmo que "ler as palavras em termos de prosa e não em termos de poesia, ler a metáfora em termos de denotação e não de conotação"²⁷.

compreendendo a importância do que foi dito, o historiador das religiões freqüentemente limita-se ao registro das manifestações históricas desse comportamento, deixando num segundo plano a atividade de buscar suas significações e articulações. Se retomarmos alguns elementos expostos no início do capítulo, poderemos verificar a validade dessa assertiva. Estou me referindo às teorias que tentam explicar a repetição de certos temas mitológicos em sociedades distantes temporal e espacialmente, seja através de "teorias do desenvolvimento paralelo" ou de "teorias da difusão"; tais discussões podem levar a caminhos muito diversos, porém em comum possuem a capacidade de demonstrar que os símbolos, os mitos e os ritos revelam sempre uma "situação-limite" do homem, e não somente uma situação histórica.

²⁵ CAMPBELL, J. A Extensão Interior do Espaço Exterior. Rio de Janeiro: Ed. Campus, 1991, p. 50.

²⁶ CAMPBELL, J. - O Poder do Mito. São Paulo: Ed. Palas Athena, 1990, p. 59.

²⁷ Ibid. Campbell prossegue com sua comparação entre mito e metáfora ao propor que "a primeira função característica de uma mitologia adequadamente lida é liberar a mente de sua fixação ingênua nessas idéias falsas, que vêem as coisas materiais como coisas-em-si-

Ao aceitar-se a concepção metafórica do mito, poder-se-ia questionar em que medida as mais diversas sociedades elaboram suas mitologias. Evidentemente não podemos dizer que haja uma forma universal de relacionamento entre o sagrado e o homem que o vivencia, mesmo que levemos em conta os pontos de semelhança entre as várias narrativas mitológicas como também apoiemos o simbolismo embutido em suas manifestações. Melhor dizendo, entender o mito como metáfora não significa que sua manifestação se dê da mesma maneira entre povos temporal e espacialmente afastados. Tanto Mircea quanto Campbell já reconheceram que há mitos e deuses que dizem respeito a sociedades específicas e devem ser estudados em seu âmbito. Portanto, a mais constante crítica que se tem feito ao trabalhos desses dois historiadores, para não dizer da história das religiões como um todo, ou seja, a aparente proposição de que os mitos seriam os mesmos em sociedades diversas, e portanto eternos e imutáveis, não se justificaria.

Quando Campbell propõe a existência de duas espécies totalmente diferentes de mitologia, acredito ver-me diante de uma importante constatação, ou seja, o fato de que essa divisão, se compreendida funcional e didaticamente, pode nos ajudar a encarar os temas míticos com maiores possibilidades de argumentação. Essas duas possíveis espécies seriam: uma relacionando o indivíduo com sua própria natureza e com o mundo natural, do qual é parte; uma outra, estritamente "sociológica", serviria de elo, de ligação desse mesmo indivíduo a uma sociedade em particular. A idéia de que o "homem natural" se relaciona com o "homem social" através de sua mitologia parece-me permitir não apenas rebater as críticas de que ambos historiadores apontariam para o fato de não haver modificações (mesmo que exteriormente) nos mitos ao longo do tempo, como também nos revela como esses mesmos

mesmas"(A Extensão Interior do Espaço Exterior, Op. cit., p. 50) e assim resgata a analogia kantiana para justificar o sentido metafórico dos mitos, ou seja, o uso da observação de uma realidade física, dentro do "campo temporal das aparências fenomenais", para chegar-se de alguma maneira a um contato mais próximo com uma "verdade" metafísica, fora ou além da temporalidade. Numa tentativa de condensar toda a discussão possível em torno deste assunto, que poderia prolongar-se em demasia para o tipo de trabalho proposto, utilizo as próprias palavras de Campbell, para quem "a característica universalmente marcante do pensamento e da comunicação mitológicos é uma conotação implícita através de toda a sua imagística metafórica de um sentimento de identidade de algum tipo, transcendente das aparências, que une atrás das cortinas os atores opostos do palco mundial" (Ibid., p. 115).

mitos, em sua dinâmica, sobrevivem genialmente através da sabedoria popular, que parece rumar por caminhos não trilhados pela mente lógica de nossos estudiosos.

Um notável exemplo dessa historicização do mito - ou da história mitificada - é fornecido pelo livro dos historiadores Raymond McNally e Radu Florescu, *Em Busca de Drácula e Outros Vampiros*, através do qual tentam traçar um panorama do Drácula histórico e dos mitos que cercam sua vida e morte. Trata-se, na verdade, de uma obra muito interessante, e recorreremos a ela ao longo deste trabalho. Porém, se a cito neste momento, é no sentido de demonstrar o quanto estamos condicionados a pensar historicamente, cronologicamente sobre os mitos. Essa necessidade em explicar-se tudo o que se passa ao nosso redor de um prisma histórico, pode trazer-nos grandes problemas e dificuldades, principalmente se o objeto de estudo for algo tão escorregadio quanto o é a linguagem mítica.

Diante da necessidade premente de liberarmos as mitologias e as religiões de uma rigidez e de uma frieza que lhe têm sido impostas por pesquisadores e críticos que continuam a olhá-las e analisá-las de um ponto de vista lógico e formal, somos levados, inicialmente, a compreender o peso dado por cada sociedade e cultura a seus respectivos mitos. Campbell, em um trecho genial, diz que "freiras católicas não têm visões de Buda, nem freiras budistas têm visões de Cristo. Inelutavelmente, a imagem de qualquer deus visto será de uma idéia local étnica historicamente condicionada, uma metáfora, portanto, e assim reconhecida como transparente à transcendência"²⁸. Essa conclusão é derivada de algumas idéias de Adolf Bastian (as mesmas que também estimularam Jung a elaborar a sua noção de "arquétipos"), que ao longo de suas pesquisas reconheceu uma certa uniformidade de temas e padrões míticos aos quais deu o nome de "idéias elementares" (**Elementargedanke**) da humanidade, em contraposição a certas diferenciações e articulações desses mesmos temas, chamando-lhes de "idéias étnicas" (**Völkergedanke**).

Enquanto as primeiras teriam suas raízes na psique, as demais estariam diretamente relacionadas à geografia, história e sociedade locais.

²⁸ Ibid., p. 65.

Importante notar que Bastian não parece ter encontrado em nenhum momento uma manifestação de uma "idéia elementar" em estado puro, ou seja, sem um condicionamento a uma "idéia étnica"; além disso, ao enfatizar o "aspecto psicológico espontâneo da cultura", suas idéias até hoje encontram grande aceitação entre biólogos, médicos e psicólogos. Campbell reconhece, porém, que "tal visão supõe, na estrutura e funcionamento da psique, certo grau de espontaneidade e conseqüente uniformidade em toda a história e âmbito da espécie humana"; essa visão conduz a uma certa ruptura com uma proposta veiculada por uma gama diferenciada de pesquisadores, já que "por outro lado, se o clima, a geografia e as grandes forças sociais são consideradas de importância maior na formação de idéias, ideais, fantasias e emoções pelas quais os homens vivem, do que as estruturas e capacidades inatas da psique, então tem que ser assumida uma posição filosófica diametralmente oposta"²⁹.

Essa concepção do mito como "ponte" entre o homem social e o homem natural, leva-nos diretamente à discussão do próprio sentido da existência desses mitos, através do tipo de relação que estabelecem com o ser humano. Nesse sentido, tanto Eliade quanto Campbell procuraram estabelecer certos limites para aquilo que chamam de funções dos mitos; trata-se de uma preocupação recorrente à obra de ambos. Para Campbell, essas funções poderiam ser divididas em quatro grupos distintos :

1) Função Mística - num primeiro momento, os mitos estariam envolvidos com uma abertura para a dimensão do mistério, para a consciência do sagrado que subjaz a todas as formas; o contato com esses mitos, portanto, seria responsável por estabelecer um caminho em direção ao "Mistério Transcendente", sempre com uma profunda reverência aos

²⁹CAMPBELL, J. *As Máscaras de Deus*. São Paulo: Ed. Palas Athena, 1992, pg. 40. As "Idéias elementares", que no século XIX eram tidas como inatas, hoje podem ser encaradas como "estruturas neurológicas da espécie Homo sapiens", ou seja, "estruturas hereditárias do sistema nervoso central que constituem os fundamentos elementares de toda experiência e reações humanas". Já as "idéias étnicas" se referem a um "contexto historicamente condicionado dos estímulos sinais, através dos quais, em qualquer sociedade, as atividades do homem são desencadeadas" (Op. cit., p. 44). Apesar de julgar pertinente tal discussão, não acredito que uma maior exposição vá influenciar no resultado do trabalho proposto, já que o que se tenta demonstrar neste estudo não é o "porquê" das manifestações envolvendo os temas míticos, mas sim o "como" isso se dá, as maneiras segundo as quais isso ocorre. Assim, não vejo motivos para determo-nos mais neste ponto; se trouxe o assunto à tona foi para, de certa maneira, revelar o interesse despertado em estudiosos ansiosos por uma maior compreensão do comportamento humano pela relação do homem com determinados elementos de difícil alcance para a apreensão do nosso pensamento lógico, como esta sua ligação com o sagrado.

questionamentos inerentes às relações do ser humano com os mistérios do universo, que estão além das palavras, nomes, formas ou explicações;

2) Função Cosmológica - a partir do que foi dito acima, os mitos revelariam qual a forma do Universo - oferecendo uma compreensão do mundo como imagem desse Universo - de acordo com o conhecimento contemporâneo, no qual se enquadram desde explicações científicas até as metáforas filosóficas e religiosas sobre a natureza da realidade; nesse aspecto, estaria envolvida a capacidade do ser humano de relacionar-se com os "objetos" ao seu redor, enxergar como esse "Mistério Transcendente" se projeta em sua própria vida e, assim, desvendar o caminho que conduz ao sagrado;

3) Função Sociológica - este seria o aspecto predominante do mito nas sociedades modernas; através do estabelecimento de leis e normas, os mitos serviriam como suporte e validação de uma determinada ordem social e sua subsequente manutenção através dos ritos. Além disso, trariam consigo a capacidade de impulsionar aqueles indivíduos excepcionais, os heróis, a desafiar o status quo vigente, através de "justificativas morais". Evidentemente, é esta função que nos conduz à variação dos mitos de lugar para lugar, revestindo-se das mais variadas formas;

4) Função Pedagógica - por último, e talvez o mais importante, os mitos ensinam como viver uma vida humana sob qualquer circunstância: trata-se de histórias que são capazes de transmitir a sabedoria necessária para além da vida em sociedade. O mito serviria, então, como um guia individual de orientação para os momentos críticos do homem, abarcando lições passíveis de mudanças nos diversos estágios da vida humana³⁰.

³⁰ Eliade já concebe as funções do mito de forma um pouco diversa, apesar das diferenças serem mais em sua denominação do que em seu caráter intrínseco. Primeiramente, ele nos revela que "a função mais importante do mito é "fixar" os modelos exemplares de todos os ritos e de todas as atividades humanas significativas: alimentação, sexualidade, trabalho, educação, etc. Comportando-se como ser humano plenamente responsável, o homem imita os gestos exemplares dos deuses, repete as ações deles, quer se trate de uma simples função fisiológica, como a alimentação, quer de uma atividade social, econômica, cultural, militar etc"(Eliade, M. O Sagrado e o Profano, Op. cit., p. 87). Pode-se concluir, dessa maneira, que essa função primordial dos mitos, exposta por Eliade, na verdade engloba as funções pedagógica e sociológica citadas por Campbell. Além disso, ao afirmar que "viver" os mitos nos conduz a uma experiência "religiosa", em muito distinta das experiências vividas cotidianamente, Eliade caminha para o estabelecimento de uma outra importante função da linguagem mítica. Segundo o autor, o caráter exemplar acima citado, que leva a uma repetição dos modelos divinos, apresenta um duplo resultado: "1. por um lado, ao imitar os deuses, o homem mantém-se no sagrado, e, conseqüentemente, na realidade; 2. por outro

De certa maneira, a exemplaridade dos mitos - suas funções pedagógica e sociológica, como prefere Campbell - é o aspecto cuja relação com o homem moderno pode ser melhor identificada. Eliade considera a transmissão dos mitos nas sociedades arcaicas o equivalente da instrução "mais ou menos oficial" no âmbito da sociedade moderna; seu valor pedagógico, porém, é muito mais potente do que o papel que a educação formal representa para nós, já que se refere não apenas a um conhecimento intelectual e normativo, mas especialmente à sabedoria de se estar vivo e saber viver da melhor maneira possível nas condições apresentadas³¹.

Até o final do século XIX, algumas figuras da Antigüidade clássica serviam como padrões de comportamento, amplamente disseminados pelas instituições educacionais européias, muito embora houvesse uma negligência das possibilidades oferecidas pelas mitologias como poderosa fonte de modelos exemplares para uma sociedade. Há muito os personagens históricos haviam ocupado o lugar dos deuses e heróis míticos, apesar do caráter de tal sobreposição estar totalmente vinculado aos antigos mitos, como veremos mais adiante. O que se pode observar hoje, de acordo com Eliade, é que "essa imitação dos modelos não se processa unicamente por intermédio da cultura escolástica. Em concorrência com a pedagogia oficial, e muito tempo depois desta última ter cessado de exercer a sua autoridade, o homem moderno é submetido à influência de toda uma mitologia difusa, que lhe propõe um número de modelos a imitar"³². Essa necessidade da "renovação" dos arquétipos, até atingir o estágio de modelo exemplar, ainda

lado, graças à reatualização ininterrupta dos gestos divinos exemplares, o mundo é santificado"(Ibid., p. 88). Também nesse aspecto, podemos sobrepor a visão de Eliade às primeiras funções descritas por Campbell, a mística e a cosmológica.

³¹ Também Campbell reconhece nessa capacidade exemplar dos mitos a função mais vital de todas, na medida em que é através destes que o indivíduo atinge um grande equilíbrio interno, assim como lhe possibilita um desenvolvimento em sua integridade de acordo com: "a) ele mesmo (o microcosmo), b) sua cultura (o mesocosmo), c) o universo (o macrocosmo), e d) aquele espantoso e definitivo mistério que está tanto além como em seu interior e em todas as coisas". Nós, homens à beira do século XXI, talvez não tenhamos essa noção tão clara. Não há como deixar de lado a História, de quem nos intitulamos os filhos. Mircea inclusive sugere que, na Antigüidade, no que diz respeito à questão da exemplaridade, não havia grandes divisões entre Mitologia e História; o esforço pessoal era concentrado na imitação dos arquétipos, deuses e heróis míticos e, à medida que algum indivíduo se destacava dos demais, também sua vida se tornava um paradigma. É isso que se nota ao ler Tito Lívio e Plutarco, por exemplo.

³² ELIADE, M. Mitos, Sonhos e Mistérios. Lisboa: Ed. 70, 1991, p. 22.

de acordo com Eliade, está vinculada à insatisfação do indivíduo de nossas sociedades com sua história pessoal, além de uma tendência em procurar transcender o seu momento histórico local.

Neste momento acho pertinente fazer um parêntese para discutir um dos grandes mal-entendidos gerados pelo uso indiscriminado do termo mito. Quando é dito que Marilyn Monroe, Elvis Presley ou Charles Chaplin se tornaram mitos, talvez se possa encontrar aí uma tentativa deliberada, seja ela por parte da mídia, dos críticos ou da indústria do entretenimento, em transformar tais personalidades em paradigmas e modelos exemplares. Quando Madonna subiu ao palco de sutiã, crucifixo e meias de renda no início da década de 80, houve uma ampla cobertura da mídia que, mesmo quando fazia uma crítica impiedosa, revelava um certo rompimento com os padrões anteriores, ao mesmo tempo em que mostrava uma nova tendência. Adolescentes de todo o mundo procuraram imitá-la o mais fielmente possível, de uma forma que ultrapassava em muito a simples maneira de se vestir. Vejo aí a confusão que os modelos de comportamento lançados de maneira indiscriminada provocam nos indivíduos das sociedades contemporâneas, assim como se pode detectar sua necessidade premente em estabelecer padrões exemplares, na busca de um equilíbrio individual no âmbito de uma coletividade.

Se Marilyn, Rachel Welch ou Madonna são ou não recriações ou releituras de figuras míticas, como a Afrodite grega, em diferentes épocas, não vem ao caso no momento. Não discutirei aqui a validade de tais figuras servirem de modelos para os homens modernos. O que acho fundamental é não misturar a noção de arquétipo com a idéia de produto, e saber separar o conceito de exemplaridade aqui exposto da idéia de massificação comportamental, que se utiliza das “velhas novidades” como fator de sedução. Quando se diz que o mito tem a função de servir de modelo, também está envolvida a noção de realidade, já que, para o homem das sociedades arcaicas, “um objeto ou uma ação só se tornam reais na medida em que imitam ou repetem um arquétipo. Assim, a realidade só é atingida pela repetição ou pela participação; tudo o que não possui um modelo exemplar é “desprovido de sentido”, isto é, não possui realidade”. Além disso,

o homem das culturas tradicionais "só se reconhece como real na medida em que deixa precisamente de o ser"³³.

Essa necessidade de identificação com um modelo - como se viu no exemplo de Madonna e suas fãs - não pertence exclusivamente ao homem das sociedades arcaicas. Evidentemente, as justificativas e as formas em que isso se dá são um tanto diferentes para os homens modernos, mas o processo é basicamente o mesmo. Campbell já notara que temos "o mesmo corpo, com os mesmos órgãos e energias que o homem de Cro-Magnon tinha, 30.000 anos atrás. Viver uma vida humana em Nova Iorque ou nas cavernas é passar pelos mesmos estágios da infância à maturidade sexual. (...) é como se a mesma peça fosse levada de um lugar a outro, e em cada lugar os atores locais vestissem costumes locais e encenassem a mesma velha peça"³⁴. E é através da repetição dos gestos paradigmáticos e a imitação dos arquétipos que somos levados a uma "abolição do tempo profano", como o chama Mircea Eliade, e projetados no tempo mítico, colocando-nos em contato com esse sentido de realidade, sem o qual a experiência de se estar vivo seria incompleta. Isso somente se dá em "intervalos essenciais, ou seja, naqueles em que o homem é verdadeiramente ele próprio: no momento dos rituais ou dos atos importantes"³⁵, ao contrário do que pensam os adeptos do pensamento cartesiano, que só concebem o homem "como ele próprio" justamente quando afastado de tais manifestações³⁶.

O que nos importa, neste momento, é confrontar a função exemplar dos mitos nos homens das sociedades tradicionais e naqueles das sociedades modernas. Para isso, recorro novamente a Eliade, que traz à discussão o

³³ ELIADE, M. O Mito do Eterno Retorno. Lisboa: Ed. 70, 1969, p. 49. Evidentemente, o homem contemporâneo situa-se dentro do contexto fornecido pela cultura de massa, e isso não pode ser ignorado em momento algum. Embora este assunto seja comentado mais adiante, é essencial neste momento saber distinguir entre aquilo que chamamos de "capacidade exemplar" intrínseca aos mitos e a massificação comportamental.

³⁴ CAMPBELL, J. O Poder do Mito. São Paulo: Ed. Palas Athena, 1990, p. 39.

³⁵ ELIADE, M. O Mito do Eterno Retorno. Lisboa: Ed. 70, 1969, p. 50.

³⁶ Essa afirmação é algo que, sem dúvida alguma, deve causar um terrível estranhamento àqueles que ainda tragam consigo resquícios do pensamento positivista ou evolucionista. Para o sujeito que se norteia pelas premissas destas correntes do pensamento científico, realmente deve ser um choque constatar que, apesar dos avanços tecnológicos e intelectuais - isso sem falar nas grandes modificações sócio-culturais - os seres humanos continuam a responder às grandes questões de suas vidas da mesma maneira que muitos dos homens das sociedades arcaicas. Se hoje os cientistas tentam responder o que ou quem é Deus, ontem os teólogos o faziam, e antes deles os filósofos. Não importa a cargo de quem está tal busca; temos aí a constatação de que não podemos viver sem buscar alguma certeza acerca da ordem do Universo e das forças que o guiam.

elemento histórico, sem o qual não haveria possibilidade de justapor os dois níveis no mesmo panorama. Para demonstrar como de certa maneira o pensamento mítico ainda sobrevive na relação que estabelecemos com o mundo ao nosso redor, ele se pergunta em que medida a memória coletiva recorda um acontecimento histórico. Sua conclusão é de que, em algum momento, a personalidade histórica é abolida e a sua biografia é reconstituída de acordo com os modelos míticos, e isso pode ser verificado em inúmeros exemplos citados por Eliade, que reconhece o movimento das elites em interpretar sua história contemporânea através de um mito. Em *O Mito do Eterno Retorno*, Mircea traz à discussão algumas personalidades históricas que sofreram essa metamorfose até atingir o status de heróis míticos, e a relação que tais figuras estabelecem com os antigos mitos, através de uma semelhança necessária entre eles³⁷.

Porém, nem só na forma de instrução e de estabelecimento de modelos os mitos relacionam-se com o ser humano. A sua importância está justamente tanto em mediar o plano terreno e cotidiano através de suas funções pedagógica e sociológica, como também conectar o homem ao plano divino e sagrado pelas funções mística e cosmológica. Essa é, na verdade, a atribuição do mito que mais nos interessa neste estudo e, para se ter uma

³⁷ A partir da constatação de que “o acontecimento histórico em si só perdura na memória popular e a sua recordação só inspira a imaginação poética na medida em que esse acontecimento histórico se aproxima de um modelo mítico”, Eliade abre caminhos para se discutir as mitologias sob um prisma extremamente pragmático e inovador. Mesmo quando avança com o tema e chega a dizer que uma personagem ou um fato histórico não perduram na memória popular por mais de dois ou três séculos, devido a uma dificuldade em se reter os acontecimentos “individuais” e as “figuras autênticas”, Eliade nos leva a pensar seriamente nessa necessidade da utilização de outras estruturas para a manutenção da memória coletiva, ou seja, no uso de categorias em vez de acontecimentos, de arquétipos em vez de personagens históricas. Nesse sentido, Raoul Girardet produziu uma das obras mais provocativas e instigantes no terreno da história política recente parece seguir o caminho aberto pelas considerações de Mircea e de outros importantes pesquisadores das mitologias comparadas. A obra em questão é *Mitos e Mitologias Políticas*, SP, Cia. das Letras, 1987. Ao atentar para “a impossibilidade, presente na maioria dos casos, de traçar uma linha de demarcação relativamente precisa entre a fabulação legendária e o relato de ordem histórica”, assim como ao notar que um indivíduo, para atingir uma dimensão mítica, “ele tende a combinar vários sistemas de imagens ou de representações, a constituir-se, em outras palavras, como uma espécie de encruzilhada do imaginário onde vêm cruzar-se e embaralhar-se as aspirações e as exigências mais diversas, por vezes mais contraditórias”(Op. cit., p. 30), Girardet de certa maneira atualiza e reforça o conceito da necessidade que o homem moderno ainda tem de buscar os arquétipos já mencionados e situá-los na sua vida contemporânea. O autor chega até mesmo a propor quatro modelos notáveis para a figura do Salvador na memória coletiva francesa: Cincinnatus, Alexandre, Sólon e Moisés.

visão ampla das possibilidades inerentes à linguagem mítica, após o vislumbre de sua primeira grande função, tentaremos verificar como o homem efetua sua “religação” com aquele *mysterium tremendum et fascinans* citado por Rudolf Otto. Para isso, é necessário trazer de volta o conceito de hierofania sugerido por Mircea Eliade, já que em sua concepção pode estar a chave para a compreensão da forma como essa conexão se estabelece.

Ao notar que o sagrado manifesta-se sempre como uma realidade inteiramente diferente das realidades “naturais”, Eliade também conclui que o homem só pode tomar conhecimento do sagrado, na medida em que ele se manifesta, e se revela como algo absolutamente diferente do profano. Porém, ao compreenderem-se as hierofanias tanto como algo divino revelado como algo de uma “ordem diferente”, não nos livramos de um grande paradoxo, já que “manifestando o sagrado, um objeto torna-se outra coisa e, contudo, continua a ser ele mesmo, porque continua a participar do meio cósmico envolvente. Uma pedra sagrada nem por isso é menos uma pedra”. Essa aparente incongruência é desfeita quando se entende que o homem religioso encara a Natureza como suscetível de revelar-se como uma “sacralidade cósmica”. Além disso, é interessante verificar-se que “o homem das sociedades arcaicas tem a tendência para viver o mais possível no sagrado ou muito perto dos objetos consagrados. Esta tendência é compreensível, pois para os “primitivos”, como para o homem de todas as sociedades pré-modernas, o sagrado equivale ao poder e, em última análise, à realidade por excelência”³⁸.

Essa experiência do sagrado encontra-se atualmente extremamente diluída, quando não totalmente desconhecida, principalmente para o homem não-religioso das sociedades modernas; ao assumir apenas o mundo profano na sua totalidade, este mesmo sujeito dessacraliza o Cosmos de uma maneira que dificilmente pode ser detectada na recente história do espírito humano. Enquanto para o homem das sociedades arcaicas a oposição entre o sagrado e o profano traduz-se muitas vezes como uma oposição entre o real e o irreal, o indivíduo moderno parece relacionar-se com o Universo da mesma maneira

³⁸ ELIADE, M. *O Sagrado e o Profano*. São Paulo: ed. Martins Fontes, 1992, p. 18.

que lida com seu carro e seu aparelho de barbear. Através desta constatação, Eliade descreve o que ele chama dos “dois modos de ser no mundo”.

Enquanto “para a consciência moderna, um ato fisiológico - a alimentação, a sexualidade, etc. - não é, em suma, mais do que um fenômeno orgânico, qualquer que seja o número de tabus que ainda o envolva, para o “primitivo” um tal ato nunca é simplesmente fisiológico; é, ou pode tornar-se, um “sacramento”, quer dizer, uma comunhão com o sagrado”³⁹. Sem dúvida alguma, como nos adverte Eliade, esses “dois modos de ser no mundo”, o sagrado e o profano, interessam não apenas ao historiador das religiões ou ao sociólogo, como também dizem respeito a todo estudioso ansioso em investigar o infindável campo das “faces ocultas” da existência humana, já que trazem consigo um prisma totalmente diverso da análise lógica e racional a que o “pensamento científico” tem permanecido atado nos últimos séculos, além de abrir caminho para investigações muito mais abrangentes, acerca de algumas atividades humanas encaradas até então de uma forma extremamente preconceituosa e pejorativa. É nesse sentido que filmes como o **Drácula** de Coppola podem fornecer ao homem moderno a possibilidade de “reconexão”, de “religação” com o sagrado dentro de si, na medida em que, enquanto recriação de um grande tema mítico, traz consigo aquelas “pistas para as potencialidades espirituais” do ser humano, mencionadas por Campbell.

E assim, chegamos ao ponto vital da discussão sobre a funcionalidade dos mitos, e também o mais difícil de se tratar: a experiência do sagrado enquanto uma conexão entre o indivíduo e o universo, assim como àquilo que subjaz a ambos; como essa “abertura” para a dimensão do mistério dificilmente pode ser descrita em termos de palavras - basta verificar-se o volume de obras de pensadores tão diversos que se debruçaram sobre essa questão em pouco mais de dois mil anos - e, certamente devido ao cunho científico deste trabalho, optei por um caminho que desenvolve uma idéia que é cara tanto a Eliade quanto a Campbell: a noção de espaço sagrado, ou seja, a relação que o homem estabelece com algo que lhe é tanto transcendente como imanente.

³⁹ Ibid., p. 20.

Primeiramente, Mircea Eliade constata que para o homem religioso o espaço não é homogêneo. Para esse indivíduo, haveria um espaço sagrado, significativamente “forte”, e outros espaços não-sagrados, sem a mesma consistência ou estrutura do anterior. Essa seria uma das grandes diferenças em relação ao homem voltado para a “experiência profana”, e para quem o espaço é homogêneo e neutro, onde nenhuma ruptura diferencia qualitativamente as diversas partes de sua massa. O que Eliade também nota é que “seja qual for o grau de dessacralização do mundo a que tenha chegado, o homem que optou por uma vida profana não consegue abolir completamente o comportamento religioso”; nesse sentido, trabalhando com essa noção da não-homogeneidade do espaço, o referido autor descreve a experiência representada por uma igreja, numa cidade moderna. Ao cruzar a porta que separa os dois espaços (o interno e o externo), o indivíduo com tal ato “indica ao mesmo tempo a distância entre os dois modos de ser, profano e religioso. (...)O limiar, a porta, mostra de uma maneira imediata e concreta a solução de continuidade do espaço; daí a sua grande importância religiosa, porque se trata de um símbolo e, ao mesmo tempo, de veículo de passagem, quando finalmente no interior do recinto sagrado, o mundo profano é transcendido”⁴⁰.

A genialidade deste exemplo está no fato de tentar averiguar essa necessidade do ser humano entrar em contato com algo que lhe é tanto imanente como transcendente e que, a princípio, não pode ser atingido com os sentidos e a percepção do homem “desperto”; essa sua busca o conduz então à utilização de símbolos e elementos que não aqueles racionalmente convencionais, e é assim que se efetiva os anseios do “homem religioso” de viver o mais próximo possível do “Umbigo do Universo”, do “Centro do Mundo” e, assim, de uma maneira mais concisa, de seus próprios mitos. Ao avançarmos com esse estudo da elaboração de um simbolismo do centro, notaremos o quanto esta concepção espacial está impregnada da linguagem mítica já que, em última instância, é o próprio mito que exerce o papel de principal elo de ligação entre o Homem, o Sagrado e o Universo do qual faz parte. Como esclarece Eliade “a experiência do sagrado torna possível a

⁴⁰ Ibid., pp. 27-29.

“fundação do Mundo”: lá onde o sagrado se manifesta no espaço, o real se revela, o Mundo vem à existência. Mas a irrupção do sagrado não somente projeta um ponto fixo no meio da fluidez amorfa do espaço profano, um “centro” no “caos”; produz também uma rotura de nível, quer dizer, abre a comunicação entre os níveis cósmicos (entre a Terra e o Céu) e possibilita a passagem, de ordem ontológica, de um modo de ser a outro”⁴¹.

Essa mudança de níveis perceptivos, antes de constituir-se numa ruptura de modos de vida, é que dá coerência e solidez ao comportamento do ser humano dentro do seu ambiente social e familiar. Mircea Eliade é extremamente perspicaz ao notar que a “existência humana só é possível graças a essa comunicação permanente com o Céu(...) e não se pode viver sem uma “abertura” para o transcendente; em outras palavras, não se pode viver no Caos”⁴². Dessa maneira, a ocupação de qualquer território no sentido de transformá-lo em um “espaço vital”, representa a transformação do caos em cosmos, através de rituais que o tornam real. E o real é por excelência o sagrado⁴³.

⁴¹ Ibid., p. 59. É dessa maneira que todo espaço sagrado implica em uma hierofania, bem como se entende de que forma a própria construção de um templo ou de um santuário não se constitui meramente num trabalho humano, mas numa reprodução da obra dos deuses que deram origem ao Universo. Essa passagem do Caos para o Cosmos marca a preocupação na escolha de um local e da posterior edificação de uma igreja ou de um altar para a consolidação de um novo “Centro do Mundo”. Quando, então, um espaço assume esse aspecto de “Cosmos” é porque, na verdade, já foi anteriormente consagrado por determinados rituais que ativaram os antigos mitos e dessa forma abriram a comunicação com os deuses e seu mundo, ou seja, abriram as portas da percepção do homem para a dimensão do mistério revelada pelo Sagrado.

⁴² Ibid., p. 36. Assim como uma Jerusalém celeste foi criada por Deus antes da Jerusalém erguida por mãos humanas, todas as cidades indianas são construídas seguindo o modelo mítico da cidade celeste onde, na Idade do Ouro, habitava o Soberano Universal. Se avançarmos no estudo de mitologias tão diversas quanto a egípcia, a iraniana e a mesopotâmica, para citar apenas algumas, também encontraremos exemplos correspondentes ao que acaba de ser dito. Ao notar tais semelhanças, Mircea Eliade conclui que “o mundo que nos rodeia, no qual se sente a presença e a obra do homem - as montanhas que transpõe, as regiões povoadas e cultivadas, os rios navegáveis, as cidades, os santuários - tem um arquétipo extraterrestre, concebido quer como um “plano”, como uma “forma”, quer pura e simplesmente como uma “réplica” que existe a um nível cósmico superior” (Eliade, *O Mito do Eterno Retorno*, Op. cit., p. 23).

⁴³ Tudo o que foi dito acima, os elementos da concepção espacial como uma hierofania, foi agrupado por Eliade em quatro pontos, dentro do que ele chama de “Sistema do Mundo” das sociedades tradicionais: a) um lugar sagrado constitui uma rotura na homogeneidade do espaço; b) essa rotura é simbolizada por uma “abertura”, pela qual se tornou possível a passagem de uma região cósmica a outra; c) a comunicação com o Céu é expressa indiferentemente por certo número de imagens referentes ao Axis mundi: pilar, escada, montanha, árvore, etc; d) em torno desse eixo cósmico estende-se o “Mundo”; logo, esse eixo representa o Centro do Mundo (O Sagrado e o Profano. Op. cit., p. 38). Ao recuperar a importância do simbolismo do centro para o homem religioso - mesmo que de uma maneira muito condensada e breve - espero ter fornecido os elementos essenciais para reforçar a idéia da segunda grande função que os mitos trazem consigo: o deslocamento da consciência

Enquanto Eliade trabalha basicamente essa idéia através do processo de edificação de templos e da ocupação de espaços fisicamente bem delimitados, Joseph Campbell avança num sentido um tanto diverso. Obviamente o trabalho do primeiro tem-se revelado, ao longo dos anos, de importância capital para qualquer interessado no estudo das religiões comparadas, e o respeito que dedico a suas idéias está mais do que expresso nas páginas anteriores. Porém, acredito que o enfoque mais diretamente relacionado ao tema aqui proposto seja aquele fornecido por Campbell, quando trata daquilo que chama de “Jornada Interior”, ou seja, a noção de que a necessidade dessa busca que o homem empreende para chegar a sua “religação” com o Sagrado transcende espaço e tempo, e mais importante, supera conceitos e definições. O Axis mundi na verdade pode ser encontrado no próprio homem, e é assim que entendo Campbell ao dizer que o céu e o inferno, assim como todos os deuses, estão dentro de nós.

Nesse aspecto é que um grande obstáculo surge diante de nossas vistas: a limitação das palavras e dos conceitos nelas implícitos. Se tenho usado o termo Sagrado como sinônimo de uma divindade suprema, de um mistério que ao mesmo tempo se encontra em todas as criaturas e também lhe é muito mais abrangente, é porque concordo plenamente com a dificuldade detectada por Campbell ao trabalhar essa “jornada interior” oferecida pelos mitos. Realmente “Deus” é uma palavra ambígua, em nossa língua, pois parece referir alguma coisa conhecida. Mas o transcendente é desconhecido e incognoscível. Deus, em suma, transcende qualquer coisa, mesmo o nome “Deus”. (...) Tudo o que conhecemos é limitado pela terminologia dos conceitos de ser e não-ser, plural e singular, verdadeiro e falso. Sempre pensamos em termos de opostos. Mas Deus, o supremo, está além dos pares de opostos, já contém em si tudo”⁴⁴.

Por trás desta concepção, está aquilo que, para nós, “homens de pouca fé”, tem sido a grande causa das angústias e temores contemporâneos: a compreensão de Deus, ou da divindade, como algo exterior a nós mesmos.

humana para um outro nível, a abertura para a dimensão do mistério e do Sagrado. Acredito que os quatro elementos acima enunciados revelem bem a necessidade do ser humano de encontrar algum elemento de ligação entre sua vida terrestre e cotidiana e algo que lhe dê um sentido maior e mais “real” de sua existência no mundo.

⁴⁴ CAMPBELL, J. O Poder do mito. São Paulo: Ed. Palas Athena, 1990, p. 51.

Um dos fatores que mais reforçam tal processo é a dificuldade em entender-se a eternidade como a fonte da vida temporal. “A eternidade se derrama a si mesma no mundo. É a idéia mítica, básica, do deus que se torna múltiplo em nós. Na Índia, o deus que repousa em mim é chamado o “habitante” do corpo. Identificar-se com este aspecto divino, imortal, de você mesmo é identificar-se com a divindade. A eternidade está além de todas as categorias de pensamento. Este é um ponto fundamental em todas as grandes religiões do Oriente. Nosso desejo é pensar a respeito de Deus. Deus é um pensamento. Deus é um nome. Deus é uma idéia. Mas sua referência é a algo que transcende a todo pensamento. O supremo mistério do ser está além de todas as categorias de pensamento. Como Kant disse, a coisa em si é não-coisa. Transcende a coisidade e vai além de tudo o que poderia ser pensado... e o mito é aquele campo de referência àquilo que é absolutamente transcendente”⁴⁵.

É nesse sentido que os mitos possuem a capacidade de transmitir ao homem comum - desde que aberto e receptivo para tal - aspectos de sua própria vida assim como revelar-lhe os modos de se ligar ao Sagrado através da experiência dos mistérios que O constituem. A chave que permite tal “entrega” pode se dar tanto através dos “centros do mundo”, como nos revela com precisão Mircea Eliade, como através de uma “jornada interior”. Muito se tem falado (principalmente em sociedades de estrutura judaico-cristã) sobre o papel dos profetas e santos como elos fundamentais de ligação entre Deus e o homem, e o que se deixa de lado completamente é a capacidade intrínseca que cada um de nós possui para realizar tal conexão. Campbell mesmo reconhece que todos podemos apurar os ouvidos no intuito de “ouvir as escrituras”; porém, nem todos desenvolveremos a capacidade efetiva de ouvi-las de fato. Para que isso se dê, é necessário todo um trabalho de treinamento e depuração, não apenas de ordem mental mas, principalmente, de vivenciar cotidianamente o Sagrado. Assim, mesmo situações reconhecidamente profanas como ir ao cinema, podem constituir-se numa ampliação de consciência e percepção que transcende em muito - evidentemente não me refiro a todo e qualquer filme, como veremos adiante -

⁴⁵ Ibid.

o aspecto lúdico e escapista, até então alardeado como uma das principais contribuições da linguagem cinematográfica.

Com certeza esse processo não é nada simples, e é aí que os mitos podem ser de grande ajuda. Para o homem das sociedades contemporâneas ocidentais então, essa possível “religação” torna-se mais complicada pois envolve toda uma série de preconceitos e posturas cultural e historicamente construídas, e que apenas com muita dificuldade podem ser superadas. Porém, “todo indivíduo que teve uma experiência com o mistério sabe que há uma dimensão do universo que não corresponde àquela avaliável pelos sentidos”. Por trás dessa experiência está a compreensão que a maior parte do pensamento oriental, assim como dos povos primitivos, tem de Deus, não como “fonte última ou causa das energias e do mistério do universo” - como na maneira ocidental de pensar - mas sim encarando seus deuses como “manifestações e provimento de uma energia que é, na verdade, impessoal”⁴⁶. Esse reconhecimento envolve muito mais do que fé, e Campbell é genial ao dizer que não precisa ter fé pois tem experiência. Isso implica em uma vivência e uma sabedoria que supera os sentidos com os quais estamos acostumados a lidar diariamente⁴⁷.

Para Eliade, desenvolvendo o que já foi dito quanto a sua relação com o espaço, o homem religioso não encara o Tempo nem como algo

⁴⁶ CAMPBELL, J. O Poder do Mito. São Paulo: Ed. Palas Athena, 1990, p. 217.

⁴⁷ Apenas a título de exemplificação desse processo de conexão com o Sagrado, podemos considerar uma técnica precisa como a iôguica, que culmina num trabalho de meditação e ligação Deus-homem (a própria raiz da palavra, *yuj*, significando religar) e que envolve todos os aspectos da vida cotidiana do indivíduo aliados a um trabalho preciso de ordem mental. No segundo volume de *As Máscaras de Deus* (Ed. Palas Athena, SP, 1994, p. 21), Joseph Campbell esclarece: “o termo indiano *yoga* deriva da raiz verbal sânscrita *yuj*, “ligar, juntar ou unir”, etimologicamente relacionada com “emparelhar” - uma canga de bois - e é, em certo sentido, análoga à palavra religião (latim *re-ligio*), “ligar, de volta ou atar”. O homem, a criatura, é ligado de volta a Deus pela religião. Entretanto, a religião, *religio*, refere-se a uma vinculação historicamente condicionada por meio de uma aliança, sacramento ou livro sagrado, enquanto a ioga é a vinculação psicológica da mente com o princípio superior “pelo qual a mente conhece”. Além do mais, na ioga o que é unido é, finalmente o Si-Próprio consigo mesmo, consciência com consciência”. Campbell também traça um paralelo com as orações católicas - diferentes das rezas que tentam “negociar” com Deus para a obtenção de favores ou graças - que em determinado sentido são muito próximas à mantra yoga desenvolvida por hindus e budistas⁴⁷. Tais exemplos são por demais ricos para serem desenvolvidos no pouco espaço que tenho no momento e se o trago à tona é no sentido de demonstrar, de certa maneira, como essa necessidade de um contato mais próximo com o Sagrado tem levado os homens a buscar alternativas e técnicas que o conduzam em tal direção. No capítulo VIII de *O Poder do Mito* (op. cit.), Campbell revela mais alguns aspectos do que foi dito. Para um estudo mais profundo e detalhado da técnica iôguica, recomenda-se a leitura da *Yoga*, de M. Eliade e os comentários organizados por I.K. Taimni sobre os *Yoga-Sutras* de Patanjali, A Ciência da Yoga, Ed. Teosófica, Brasília, 1996.

homogêneo nem como algo contínuo. Existe, por um lado, um tempo profano, que corresponde à vida cotidiana do sujeito - dentro de uma “duração temporal ordinária” - e, portanto, composta de atos privados de significado religioso, e por outro lado um tempo sagrado, cuja principal característica é ser reversível - “indefinidamente recuperável e repetível” - já que torna presente um tempo mítico primordial. Esse tempo sagrado “apresenta-se sob o aspecto paradoxal de um Tempo circular, reversível e recuperável, espécie de eterno presente mítico que o homem reintegra periodicamente pela linguagem dos ritos; o homem religioso recusa-se a viver unicamente no que chamamos de “presente histórico”⁴⁸. A passagem de uma ordem de tempo para outra é, portanto, efetuada através dos ritos, e ao se entender como a narração de um mito apresenta consequências tanto para aquele que o recita como para aqueles que ouvem na medida em que transpõem o tempo profano e se lançam num tempo sagrado e mítico, podemos ter um vislumbre da importância que tais cerimônias ou rituais carregam em si.

Em primeiro lugar, qual seria então a principal diferença entre o homem não-religioso e o homem religioso, no que diz respeito à sua relação com o tempo? Eliade reconhece que mesmo para o primeiro há uma variação nos ritmos temporais através de tempos “diferentemente intensos”: o tempo predominantemente monótono do trabalho e o tempo do lazer e dos espetáculos. Porém, de modo diverso, o homem religioso conhece intervalos que são “sagrados”, que apresentam uma estrutura e uma “origem” totalmente diferentes. Para o homem não-religioso, seja qual for a ordem do ritmo temporal em que se situe, há a consciência de tratar-se sempre de uma experiência humana, onde não se inscreve nenhuma presença divina. “O tempo não pode apresentar nem rotura nem mistérios, tem um começo e um fim, que é a morte”⁴⁹.

⁴⁸ ELIADE, M. *O Sagrado e o Profano*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1992, p. 64.

⁴⁹ Ibid., p. 65. A idéia que o homem religioso carrega consigo - a de que através dos ritos se pode “parar” a duração profana e inserir um tempo sagrado e não-histórico - assenta-se sobre a compreensão de dois elementos: 1. pela repetição anual da cosmogonia, o tempo era regenerado, ou seja, recomeçava como o Tempo Sagrado, pois coincidia com o *illud tempus* em que o Mundo viera pela primeira vez à existência; 2. participando ritualmente do “fim do mundo” e de sua “recriação”, o homem tornava-se contemporâneo do *illud tempus*, portanto, nascia de novo, recomeçava sua existência com a reserva de forças vitais intacta, tal como no momento do seu nascimento (Ibid., p. 73).

Isso pode ser constatado na maior parte das sociedades primitivas, onde o “Ano Novo” equivale à “supressão do tabu da nova colheita”. “Isto significa que os “cortes do tempo” são comandados pelos rituais que regem a renovação das reservas alimentares, isto é, os rituais que asseguram a continuidade da vida de toda a comunidade”⁵⁰. Em seu Mito do Eterno Retorno, mais especificamente na segunda parte intitulada A Renovação do Tempo, Eliade desenvolve um importante estudo sobre as diferentes formas que cada cultura tem para realizar essa circularidade do tempo; porém, independente da divisão que cada povo faça ao tentar delimitar o fim de um período e o início de um novo ano, o que nos interessa aqui é o fato de que essa renovação cíclica do tempo implica na abolição da “história”, ao mesmo tempo em que traz em si a noção de “purificação”, através da expulsão anual dos pecados, doenças e demônios, numa tentativa em se recuperar a pureza do instante da Criação.

É assim que “o tempo de origem de uma realidade, quer dizer, o Tempo fundado pela primeira aparição desta realidade, tem um valor e uma função exemplares: é por essa razão que o homem se esforça por reatualizá-lo periodicamente mediante rituais apropriados. Mas a “primeira manifestação” de uma realidade equivale à sua “criação” pelos Seres Divinos ou Semidivinos: reencontrar o Tempo de origem implica, portanto, a repetição ritual do ato criador dos deuses. A reatualização periódica dos atos criadores efetuados pelo seres divinos *in illo tempore* constitui o calendário sagrado, o conjunto das festas. Uma festa desenrola-se sempre no Tempo original. É justamente a reintegração desse Tempo original e sagrado que diferencia o comportamento humano durante a festa daquele de antes ou depois”⁵¹. Além

⁵⁰ ELIADE, M. O Mito do Eterno Retorno. Lisboa: Ed. 70, 1969., pg. 66.

⁵¹ ELIADE, M. O Sagrado e o Profano. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1992, p. 76. Eliade reconhece isso e nos diz que “de certo ponto de vista, essa “saída” periódica do Tempo histórico pode parecer uma recusa da história, portanto uma recusa da liberdade criadora. Trata-se em suma, do eterno retorno *in illo tempore*, num passado que é “mítico”, que nada tem de histórico. Pode-se concluir então que a eterna repetição dos gestos exemplares revelados pelos deuses ab origine opõe-se a todo o progresso humano e paralisa toda a espontaneidade criadora. Certamente esta conclusão é, em parte, justificada. Em parte somente, porque o homem religioso, mesmo o mais primitivo não rejeita, em princípio, o progresso: aceita-o, mas confere-lhe uma origem e uma dimensão divinas. Tudo o que, na perspectiva moderna, nos parece ter marcado “progressos” em relação a uma situação anterior - tudo isso foi assumido pelas diversas sociedades primitivas, no decurso de sua longa história, como outras tantas novas revelações divinas”(Ibid. p. 80).

disso, quando falamos na abolição da história, é importante não se perder em interpretações errôneas de tal processo.

A capacidade que os mitos têm em colocar o homem em uma maior proximidade com seus deuses é que nos interessa no momento, reforçando as idéias já discutidas quando se falou da funcionalidade dos mitos e da necessidade do homem religioso em colocar-se junto ao “centro do mundo”. O que nos importa nesses sistemas de percepção do homem das sociedades arcaicas é a sua intenção anti-histórica, ou seja, sua recusa em aceitar-se como um ser histórico e a recusa do uso da memória para recriar determinados acontecimentos desprovidos de modelos arquetípicos - aquilo que Eliade chama de “vontade de desvalorização do tempo”.

Seria ingênuo, ou mesmo leviano, desconsiderar o valor que o tempo histórico possui para o homem contemporâneo. O que de certa maneira me instiga a questioná-lo é que, além das idéias de Eliade aqui expressas - assim como importantes reflexões efetivadas ao longo do século XX a partir de Henri Bergson - temos hoje em mãos importantes conquistas na área da psicologia que, efetivamente, é uma das áreas do conhecimento que mais tem contribuído para o esfacelamento do pensamento racional, trazendo consigo um processo de reconsiderações que em muito tem auxiliado o trabalho do pesquisador que se propõe a lidar com linguagens simbólicas, entre as quais situo o estudo dos mitos. Se, além disso, considerarmos que os símbolos e imagens que atuam dentro da linguagem mítica são fundamentais para uma maior compreensão desses mecanismos de auto-conhecimento e da relação que travamos com o que nos é desconhecido, a postura acadêmica diante dos mitos e ritos sofrerá uma modificação considerável. Nesse sentido, tanto as festas populares quanto os modernos espetáculos artísticos podem ser avaliados e pesquisados de um prisma totalmente diverso daquele que até então têm estado confinados⁵².

⁵² Nesse sentido é que Eliade propõe um enunciado que engloba os referidos ritos e comportamentos: “se não se lhe prestar qualquer importância, o tempo não existe; por outro lado, quando se torna perceptível (devido aos “pecados” do homem, isto é, quando este se afasta do arquétipo e mergulha na duração), o tempo pode ser anulado. No fundo, encarada na sua verdadeira perspectiva, a vida do homem arcaico, se bem que se desenrole no tempo, não suporta a sua carga, não se sujeita à sua irreversibilidade, em suma, ignora aquilo que, justamente, é característico e decisivo na consciência do tempo. Tal como o místico e o religioso em geral, o primitivo vive num presente contínuo” (Eliade, *O Mito do Eterno Retorno*, Op. cit., p. 100). Nas palavras do próprio Eliade, “se a “saída do Tempo” continua

Além disso, “o calendário sagrado apresenta-se como o “eterno retorno” de um número limitado de gestos divinos, e isto é verdadeiro não somente para as religiões primitivas, mas também para todas as outras religiões. É graças a esse eterno retorno às fontes do sagrado e do real que a existência humana lhe parece salvar-se do nada e da morte. A perspectiva muda totalmente quando o sentido da religiosidade cósmica se obscurece. É o que se passa quando, em certas sociedades mais evoluídas, as elites intelectuais se desligam progressivamente dos padrões da religião tradicional. A santificação periódica do Tempo cósmico revela-se então inútil e insignificante. Ora, a repetição esvaziada de seu conteúdo conduz necessariamente a uma visão pessimista da existência”⁵³. É nesse sentido que o judaísmo traz consigo uma importante inovação: a idéia de que o tempo tem um começo e terá um fim. Dessa maneira, a noção de tempo cíclico é ultrapassada e há uma supervalorização - que será ainda mais alargada pelo cristianismo - do acontecimento histórico.

sendo a via real para a libertação isso não quer dizer que todos aqueles que não a conseguiram estejam implacavelmente condenados à ignorância e à escravidão”. Afinal, “se o Tempo é, também ele, uma manifestação da Divindade, viver no Tempo não é, em si, uma “má ação”: a “má ação” é acreditar que não existe nada fora do Tempo” (Eliade, *Imagens e Símbolos*, Op. cit., p. 88).

⁵³ ELIADE, M. *O Sagrado e o Profano*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1992, p. 94.

Capítulo 2

ILUSÃO OU REALIDADE ?

**“Eu atravessei oceanos
de tempo para te encontrar...”**
(Drácula, no roteiro de James Hart)

O livro de Bram Stoker é estruturado sobre a narrativa de quatro personagens: Jonathan Harker, Jack Seward, Mina Murray e Abraham Van Helsing. O roteiro de James Hart segue os mesmos passos, permitindo que cada relato individual da estória do conde apresente um ângulo diferente de acordo com cada narrador, chegando a um resultado uno, embora de modo algum unívoco. Da mesma maneira, os temas míticos presentes na trajetória de Drácula podem ser considerados ramificações de um grande tema central: a batalha entre o Bem e o Mal. A partir dele, o foco se subdivide em dois aspectos; o principal deles, o mais denso, diz respeito à questão da imortalidade, seguido de perto do segundo, a exposição do caminho que os extremos, as polaridades, percorrem até chegar à sua união. Além do desenvolvimento destes dois tópicos, dois outros “sub-temas” revelam-se extremamente importantes na estrutura dramática de Drácula: a jornada do herói e o diálogo entre a Ciência e as crenças populares. Enquanto a discussão do primeiro é tema do terceiro capítulo, o debate entre a Razão e a Intuição servirá de condutor para a discussão efetuada nas páginas seguintes.

Um dos pontos mais reveladores em *Drácula* - e possível de ser verificado de maneira até mesmo mais contundente em *Frankenstein* e em *Dr. Jekyll e Mr. Hyde* - é o vislumbre do valor que a Ciência atingira nos últimos séculos, o homem controlando seu próprio destino, aprofundando seu conhecimento sistemático, através das possibilidades oferecidas pelas inovações tecnológicas. "Não há limites para a Ciência", argumenta *Drácula* ao acompanhar Mina a um cinematógrafo. Sem dúvida, algo estranho de se ouvir de um ser que escapa a todas as especulações científicas e objetivas da natureza humana.

Os elementos presentes na narrativa também são extremamente esclarecedores. Dr. Seward usa um fonógrafo para registrar suas pesquisas de cunho nitidamente psicológico. Mina datilografa seu diário, em uma pequena máquina de escrever. Os médicos utilizam-se de transfusão de sangue para tentar salvar a jovem Lucy Westenra, enquanto o Conde leva sua amada a um cinema. Realmente, para o sujeito do final do século XIX, a Ciência parecia não possuir nenhum limite. O mundo parecia ter mudado mais em poucas décadas do que em vários milênios de vida humana sobre a superfície terrestre. Nesse sentido, o diálogo entre Dr. Seward e seu antigo mestre, prof. Van Helsing, traz indicações marcantes do embate entre a nova postura assumida pelos estudiosos e as tradições populares, que continuavam apontando para um caminho obscuro e desconhecido para os padrões científicos.

Embora demonstre interesse pela nascente psicologia, Jack Seward faz parte de um grupo de pesquisadores criados sob o signo da especulação lógica e racional. Quando se defronta com a "doença" de Lucy - atacada por *Drácula* -, percebe toda a fragilidade de seus métodos de estudo. É quando chama seu antigo mestre; aquele que lhe ensinará que, embora seja inegável o valor da Ciência, ela não traz consigo todas as respostas que necessitamos. Diante de seu antigo aluno, Van Helsing dispara: "Jack, você é um cientista. Não acredita que existam coisas no universo que não pode compreender, mas que são reais? Você só é capaz de ver e ouvir aquilo que lhe determina a razão."⁵⁴ A máxima shakesperiana de que há mais mistérios

⁵⁴ No texto de Bram Stoker, a argumentação de Van Helsing é registrada no diário do Dr. Seward: " _ E a perda de sangue, por que foi causada? Você é inteligente, mas tem muitos

entre o céu e a terra é resgatada pelo velho professor, e somos, então, levados a considerar as figuras emblemáticas de Drácula, Frankenstein e Dr. Hyde sob um outro prisma.



Fig. 2 - Seward e Van Helsing: entre a Razão e a Intuição.

É nesse embate, nesse diálogo entre a Lógica e o Desconhecido, que o presente trabalho se inscreve. Ao propor um resgate dos temas míticos através de um estudo mais sistemático, tento estabelecer um elo, uma ponte que estabeleça a comunicação entre estes dois extremos demarcados pelo próprio homem. De todos os autores que, de uma maneira ou de outra, procuraram abordar ao longo deste século a questão do simbolismo e das

preconceitos. Não acha que existem coisas que não podemos compreender, mas que existem? Que algumas pessoas vêem coisas que os outros não podem ver? Existem coisas velhas e novas que não podem ser contempladas pelos olhos dos homens, porque eles conhecem algumas coisas que os outros lhes disseram. Nossa ciência não pode explicá-las e, então, diz que não há nada a explicar... Vivemos rodeados de mistérios. Quero lembrar-lhe que existem coisas feitas hoje pela ciência da eletricidade que teriam sido consideradas absurdas pelos próprios homens que descobriram a eletricidade e que, por sua vez, teriam sido, outrora, queimados como feiticeiros" (Op. cit., p. 67).

formas e imagens que os temas míticos desenvolveram ao longo de seu processo de sobrevivência, talvez Carl Jung tenha sido um dos que mais contribuíram para que este tema fosse resgatado dos círculos a que o pensamento racional e positivista o relegara para elevá-lo, novamente, a uma categoria de pleno interesse e conhecimento, passível de ser tratado com grave seriedade por diversos pesquisadores e estudiosos.

Quando tomamos contato com seus trabalhos e idéias, entendemos porque Jung tornou-se um dos grandes reponsáveis por colocar em dúvida o valor conferido à razão e pelo confronto entre a linguagem lógica e a linguagem simbólica, no sentido de outorgar a esta última o valor que lhe havia sido retirado. Efetivamente, ele deu um grande passo ao verificar que, "por existirem inúmeras coisas fora do alcance da compreensão humana é que freqüentemente utilizamos termos simbólicos como representação de conceitos que não podemos definir ou compreender integralmente. Esta é uma das razões porque todas as religiões empregam uma linguagem simbólica e se exprimem através de imagens". O ser humano nem sempre percebe ou entende alguma coisa por completo; ele depende sempre da capacidade de seus sentidos. Porém, "os sentidos do homem limitam a percepção que este tem do mundo à sua volta. Utilizando instrumentos científicos pode, em parte, compensar a deficiência dos sentidos. (...)Não importa que instrumentos ele empregue; em um determinado momento há de chegar a um limite de evidências e de convicções que o conhecimento consciente não pode transpor"⁵⁵.

⁵⁵ JUNG, C.G. O Homem e seus Símbolos. São Paulo: Ed. Nova Fronteira, 1991, p. 21. Como bem nota Mircea Eliade em *Imagens e Símbolos* (Op. cit), o fantástico movimento que as descobertas psicanalíticas causaram, trouxe à tona determinadas palavras-chave - como imagem, símbolo, simbolismo - que desde então têm se tornado uma constante em qualquer texto que discorde da supremacia absoluta da linguagem lógica e racional. Também as importantes pesquisas acerca das "mentalidades primitivas" colaboraram para revelar a importância dos simbolismos para o pensamento arcaico e seu papel fundamental para qualquer sociedade tradicional. O "renascimento" do interesse religioso no começo do século, as diversas experiências poéticas, a proposta surrealista, enfim, todos esses fatores foram responsáveis por reforçar o interesse no símbolo como "modo autônomo de conhecimento". Eliade nota que esse movimento faz parte de uma reação contra o racionalismo, o positivismo e o cientificismo do século XIX, não como algo inédito ou casual, mas retomando uma orientação que havia sido geral na Europa até o século XVIII. Essa "invasão" dos símbolos na Europa Ocidental coincide também com os novos olhos através dos quais o "homem civilizado" mirava a Ásia e sua cultura. "Não que exista uma relação causal entre o despertar do mundo "exótico" ou "arcaico" no horizonte da história e a retomada de prestígio do conhecimento simbólico constatada na Europa. Mas o fato é que esse sincronismo é particularmente feliz. (...)Nesse sentido, todas as descobertas e vogas sucessivas relacionadas ao irracional, ao inconsciente, ao simbolismo, às experiências poéticas, às artes

O estudo dos símbolos pode abrir-nos as portas para a possibilidade de se apreender, de alguma maneira, um pouco do que a linguagem mítica traz em si. Evidentemente estaremos ainda utilizando uma outra linguagem, racional e lógica, para chegarmos a uma definição do Mito, e aí está o grande perigo. Tentar expressar o que há no interior de imagens e símbolos - assim como dos temas míticos - em palavras, significa, de alguma forma, reduzi-lhes a importância e até mesmo relegá-los a um plano secundário na estrutura do pensamento ocidental. Além disso, como descreve Eliade, "o símbolo revela certos aspectos da realidade - os mais profundos - que desafiam qualquer outro meio de conhecimento. As imagens, os símbolos e os mitos não são criações irresponsáveis da psique; elas respondem a uma necessidade e preenchem uma função: revelar as mais secretas modalidades do ser. (...) Quando um ser historicamente condicionado, por exemplo um ocidental dos dias de hoje, deixa-se invadir pela sua própria parte não-histórica, não é necessariamente para retroceder ao estado animal da humanidade, para descer às origens mais profundas da vida orgânica: inúmeras vezes, ele reintegra pelas imagens e símbolos que utiliza um estado paradisíaco do homem primordial"⁵⁶.

Também Carl Jung estava atento para esse processo de resgate da linguagem simbólica, desvalorizada e desprestigiada pelas correntes positivistas e cientificistas do século XIX; na verdade, foi um dos primeiros a denunciar o perigo que o homem moderno corria ao desprezar a capacidade de reagir às idéias e símbolos numinosos, através de um racionalismo exacerbado que culminaria por deixá-lo à mercê do "submundo psíquico". Tal homem podia ter se libertado de suas superstições, mas, como alertara Jung,

exóticas e não figurativas etc., serviram indiretamente ao Ocidente, preparando-o para uma compreensão mais viva, logo, mais profunda dos valores extra-europeus"(pp. 6-7).

⁵⁶ Ibid., pp. 8-9. Eliade estava atento para essa questão ao dizer, em *Imagens e Símbolos*, que "traduzir uma imagem na sua terminologia concreta, reduzindo-a a um único dos seus planos referenciais, é pior que mutilá-la, é aniquilá-la, anulá-la como instrumento de conhecimento"(Op. cit., p.12). Como declara J. Campbell em *As Transformações do Mito Através do Tempo* (Op. cit., p. 93) : "o maior problema dos símbolos é que as pessoas tendem a se perder no símbolo e por isso julgam ser necessário subir até as cabeceiras do Ganges para se chegar à fonte. O problema do mito, do misticismo, é não permitir que a mensagem se infiltre no símbolo. A mensagem está sempre no espírito, e quando se toma o símbolo pelo fato é preciso ir a Haridwar para se poder chegar à fonte do Ganges; perdeu-se a mensagem. Existe um erro semelhante na idéia de que é preciso ir a Israel para se chegar à Terra Prometida".

juntamente com suas crenças “irracionais”, perdera também seus valores espirituais de maneira expressiva. Como consequência, as sociedades contemporâneas estariam perdendo o sentido da vida e assistindo a uma desintegração de sua organização social através da decadência moral de seus próprios indivíduos. Infelizmente, os seres responsáveis pela manutenção de tal equilíbrio, nossos líderes espirituais, estão mais preocupados em proteger suas instituições e sistemas religiosos do que em mergulhar e compreender os mistérios contidos nos símbolos.

Naturalmente, o estudo aqui desenvolvido é uma prova irrefutável de que algo foi perdido pelo homem contemporâneo, no que diz respeito à leitura dos mitos e símbolos; não fosse assim, tornar-se-ia totalmente desnecessário discutir-se exaustiva e minuciosamente tal temática. Quando compreendemos os mitos - como o próprio Sagrado - como algo que nos é externo, quando não estranho, e não como um fator constitutivo de nossas próprias existências, temos o sinal de que um elo muito importante se rompeu dentro de cada um de nós, e que o esforço para recuperá-lo deve ser redobrado. Campbell reconhece que “quando a mitologia está viva, é desnecessário dizer o que ela significa. É como olhar para um quadro que nos diz realmente alguma coisa. (...)O mito deve funcionar como uma pintura. Pode-se explicá-lo se realmente já o experimentamos, interpretamos, ampliamos e assim por diante; mas é preciso que ele atue. E nós o perdemos”⁵⁷.

O que os mais variados estudos - dentre os quais destacamos tanto os de Jung quanto aqueles de Campbell e Eliade - nos revelam, é o fato de que as imagens míticas apresentam uma dimensão e uma profundidade que a

⁵⁷ CAMPBELL, J. *As Transformações do Mito Através do Tempo*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1991, p. 49. Essa perda só não é total porque os mitos, enquanto reflexos do Sagrado, são bem mais fortes e poderosos do que nossa propensão em ignorá-los e enterrá-los sob nossa vigorosa linguagem racional. Como forma de resgate, porém, Campbell oferece uma possibilidade: “no contexto de mitologia tradicional, os símbolos são apresentados em ritos socialmente preservados, através dos quais o indivíduo é chamado a vivenciar, ou fingir haver vivenciado, certos vislumbres, sentimentos e deveres. Por outro lado, dentro daquilo que chamo de mitologia “criativa”, essa ordem é invertida: o indivíduo experimentou algo pessoal - seja de horror, beleza ou mesmo uma intensa alegria - o qual tenta transmitir através de sinais; e se aquilo que produzir possuir certa profundidade ou importância, sua comunicação terá o valor e a força de um mito vivo - para aqueles, assim dizendo, que receberam e responderam eles mesmos, com reconhecimento, de uma forma não coercitiva” (CAMPBELL, J. *The Masks of God*. NY:Arkana, v.4, p.4). Aí encontra-se a possibilidade de resgatarmos a chave com a qual podemos abrir a porta que nos leva a uma maior compreensão dos mitos - assim como a percepção da sua existência nas sociedades contemporâneas.

mera especulação e discurso científicos não conseguem apreender na totalidade, chegando, quando muito, a um nível um pouco mais interno à sua superfície. Como conclui Eliade, “os símbolos jamais desaparecem da atualidade psíquica: eles podem mudar de aspecto; sua função permanece a mesma. O importante nessas imagens é que elas expressam sempre muito mais do que a pessoa que as sente poderia fazê-lo por meio da palavra. Aliás, a maioria dos humanos seriam incapazes de expressá-las”⁵⁸. Levando em consideração essa notável dificuldade em se discutir os temas míticos e suas imagens e símbolos sem cairmos num reducionismo empobrecedor e estéril é que acabamos por concluir que: 1) apesar dos perigos em se tentar descrever uma linguagem utilizando-se de uma outra, ou seja, analisar os mitos através de “palavras e números”, não vemos outra solução aparente para executar tal tarefa; 2) é essencial a compreensão da divisão da mente humana, proposta pela psicologia e pela psiquiatria, entre consciente e inconsciente.

Enquanto, no que diz respeito ao primeiro ponto, o máximo que consigamos fazer refira-se, basicamente, ao cuidado e ao constante alerta para que as “palavras e os números” sejam ultrapassados e transcendidos no sentido de uma maior compreensão dos temas e imagens míticos, podemos avançar em alguma medida na questão da importância do inconsciente no pensamento humano, através do estudos sistemáticos encaminhados em nosso século por importantes estudiosos. Nesse sentido, Carl Jung avança com a discussão ao propor que nosso processo de seleção se efetua de acordo com a razão e o conhecimento, embora o inconsciente seja comandado por nossas “tendências instintivas” representadas por formas de pensamentos correspondentes - isto é, por arquétipos.

Como o presente trabalho não pretende enveredar por discussões psicológicas mais profundas, o que nos interessa no momento, até mesmo com um preparativo para análises posteriores, é notar que parte da mente humana ainda mantém condições de “operar” através de símbolos e imagens, de uma maneira que escapa do controle rígido do pensamento consciente. Nesse sentido, um dos pontos mais importantes levantados por Jung diz

⁵⁸ ELIADE, M. *Imagens e Símbolos*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1985, p. 13.

respeito à compreensão de que “parte do inconsciente consiste, portanto, de uma profusão de pensamentos, imagens e impressões provisoriamente ocultos e que, apesar de terem sido perdidos, continuam a influenciar nossas mentes conscientes”⁵⁹.

Não é necessário conhecer a mitologia para viver os grandes temas míticos. Ao compreender-se que, como diz Campbell, os símbolos mitológicos tocam e animam centros de vida além do alcance dos vocabulários da razão e coerção, adentramos num terreno que, apesar de sua superfície escorregadia e enganadora, pode trazer ao homem moderno uma percepção mais clara do mundo em que vive. Os mitos deixam de ser meras superstições e contos de fadas, e podem, finalmente, ser encarados na sua real perspectiva.

Talvez as idéias de Jung possam ser-nos úteis neste momento, principalmente no que diz respeito à diferenciação entre um sinal e um símbolo proposta pelo autor: “o sinal é sempre menos do que o conceito que ele representa, enquanto o símbolo significa sempre mais do que o seu significado imediato e óbvio. Os símbolos, no entanto, são produtos naturais e espontâneos”; além disso, “os símbolos não ocorrem apenas nos sonhos; aparecem em todos os tipos de manifestações psíquicas. Existem pensamentos e sentimentos simbólicos, situações e atos simbólicos”. Se juntarmos a esses elementos o fato de que há ainda símbolos cuja natureza e origem não são apenas individuais mas coletivas, teremos a conexão que pode nos levar até as “representações coletivas” provenientes de “sonhos primitivos e de fecundas fantasias”⁶⁰.

⁵⁹ JUNG, C.G. *O Homem e seus Símbolos*. São Paulo: Ed. Nova Fronteira, 1991, p. 32. A noção de arquétipos desenvolvida por Jung pode ser de extrema importância para o historiador das religiões comparadas, como reconhece Campbell. Apesar de sua origem desconhecida, o fato de que certas idéias se repitam em qualquer época e em qualquer lugar do mundo - mesmo onde não é possível explicar a sua transmissão por descendência direta ou por “fecundações cruzadas” resultantes da imigração - deve ser considerado como um elemento marcante da presença do inconsciente no pensamento humano. Apesar de não ser necessário, como reconhece Eliade, “utilizar as descobertas da psicologia profunda ou a técnica surrealista da escrita automática para provar a sobrevivência subconsciente, no homem moderno, de uma mitologia abundante e, na nossa opinião, de um valor espiritual superior à sua vida “consciente””(Imagens e Símbolo, Op. cit, p.12), os estudos levados adiante por pesquisadores do porte de Jung podem ser-nos de grande importância na descrição da linguagem mítica utilizando-nos da linguagem verbal.

⁶⁰ Ibid., p. 55. Dentre os modernos autores que têm se preocupado com a importância do simbolismo nas sociedades contemporâneas, Gilbert Durand parece-nos ser um dos pesquisadores que mais avançaram com o estudo das formas simbólicas. Partindo da noção de que a consciência dispõe de duas maneiras de representar o mundo - uma direta, na qual a própria coisa parece estar presente na mente, e outra indireta, quando, por qualquer razão, o objeto não pode se apresentar à sensibilidade “em carne e osso” - Durand tenta verificar em

É o caso, por exemplo, das imagens religiosas. Enquanto “o crente lhes atribui origem divina e as considera revelações feitas ao homem, o cético garante que foram inventadas”. Para Jung, ambos estão errados. Apesar de existir uma certa verdade quando este último considera essas imagens objetos de uma “elaboração cuidadosa e consciente”, ocorrida ao longo dos séculos, e do crente também ter razão ao situar a origem delas “soterrada nos mistérios do passado que parece não ter qualquer procedência humana”, Jung nos mostra que sem a noção da existência dessas representações coletivas, o caminho que leva até uma maior compreensão dos temas míticos estará irremediavelmente comprometido. Nesse sentido é que também propõe a distinção entre os símbolos naturais e os símbolos culturais. “Os primeiros são derivados dos conteúdos inconscientes da psique e, portanto, representam um número imenso de variações das imagens arquetípicas essenciais. (...) Os símbolos culturais, por outro lado, são aqueles que foram empregados para expressar “verdades eternas” e que ainda são utilizados em muitas religiões”⁶¹.

Embora estes últimos tenham passado por uma série de transformações através de processos em certa medida conscientes, ainda carregam consigo muito da sua numinosidade original ou “magia”, importante em nossa estrutura mental e na edificação da sociedade humana, provocando profundas reações emotivas em algumas pessoas. O principal mérito dessa discussão é revelar o rompimento do homem com a natureza, tornando-se ele incapaz de se identificar emocionalmente (ainda que inconscientemente) com os fenômenos naturais que são, conseqüentemente, desprovidos de suas

que medida a imaginação simbólica representa uma importante interface do pensamento ocidental. De fato, ainda no início, ele reconhece que as diferenças entre ambas espécies de pensamentos não são assim tão nítidas, e que “seria melhor afirmar que a consciência dispõe de diferentes graus da imagem, cujos dois extremos seriam constituídos pela adequação total, a presença perceptiva ou inadequação mais acentuada, ou seja, um signo eternamente privado de significado, e esse signo nada mais é do que o símbolo”. Ao constatar que o símbolo se define como algo pertencente à categoria do signo, conclui que “a maioria dos signos são apenas subterfúgios de economia, remetendo a um significado que poderia estar presente ou ser verificado” (A Imaginação Simbólica. São Paulo: Ed. Cultrix, 1988, p. 12).

Dessa maneira, Durand faz a distinção desses signos em dois tipos: “os signos arbitrários, puramente indicativos que remetem a uma realidade significada, senão presente pelo menos sempre representável, e os signos alegóricos, que remetem a uma realidade significada dificilmente apresentável”. O que nos leva, então, “à imaginação simbólica propriamente dita, quando o significado não é mais absolutamente apresentável e o signo só pode referir-se a um sentido, não a um objeto sensível”. Assim, “o símbolo é, portanto, uma representação que faz aparecer um sentido secreto; ele é a epifania de um mistério”.

⁶¹ Ibid., p. 93.

implicações simbólicas. Porém, enquanto a vertente central dos estudos de Jung é demonstrar que “essa enorme perda é compensada pelos símbolos dos nossos sonhos”, pretendo propor o resgate das imagens e temas míticos através da “mitologia criativa” proposta por Campbell, efetuada, principalmente, através dos trabalhos de grandes artistas do nosso século⁶².

Essa constatação leva-nos diretamente a um dos principais motivos que animaram as mentes curiosas e criativas no final do século XVIII, ganhando força ao longo de todo o século XIX: o questionamento da morte como um fim. A possibilidade da vida no além-túmulo parecia irresistível para o homem contemporâneo, fosse ele um sujeito letrado ou um mero camponês. E assim, as mais diversas produções artísticas pareciam colocar ao alcance de todos, a concretização do maior desejo do ser humano, a imortalidade. Evidentemente, nossa principal preocupação diz respeito às manifestações artísticas, embora as próprias reorientações da vida religiosa e mística do referido período também apontem para isso⁶³. Desde **O Morro dos Ventos Uivantes**, romance de Emile Brönte e de **Giselle**, um dos primeiros ballets românticos com música de Adolphe Adam sobre estória de Teophile Gautier, até óperas como **O Navio Fantasma** de Wagner e **Le Villi** de Puccini, o tema da vida após a morte inspirava as mais variadas criações. Estas obras são apenas alguns poucos exemplos de como a imaginação artística se impregnava da idéia universal de que algumas pessoas não morrem completamente e retornam para assombrar os homens vivos. E a estória de

⁶² Talvez as palavras de Mircea Eliade consigam esclarecer o que tenho em mente. Refiro-me, especificamente, à sua proposta de que “o homem moderno é livre para menosprezar as mitologias e as teologias; isso não o impedirá de continuar a se alimentar dos mitos decadentes e das imagens degradadas”. Essa afirmativa nos leva, diretamente, à compreensão de que devemos verificar em que medida os mitos são recuperados e preservados ao longo do tempo. Eliade prossegue com suas idéias ao dizer que “os psicólogos, em primeiro lugar C.G. Jung, mostraram até que ponto os dramas do mundo moderno derivam de um desequilíbrio profundo da psique, tanto individual como coletivo, provocado em grande parte pela esterilização crescente da imaginação. “Ter imaginação “ é gozar de uma riqueza interior, de um fluxo ininterrupto e espontâneo de imagens. Porém, espontaneidade não quer dizer invenção arbitrária. Etimologicamente, “imaginação” está ligada a *imago*, “representação”, “imitação”, a *imitor*, “imitar, reproduzir”. Excepcionalmente, a etimologia responde tanto às realidades psicológicas como à verdade espiritual. A imaginação imita modelos exemplares - as Imagens -, reproduzindo-os, reatualizando-os, repetindo-os infinitamente. Ter imaginação é ver o mundo na sua totalidade”(Imagens e Símbolos. Op. cit., pp. 15-16).

⁶³ Um panorama mais detalhado do momento em que a religiosidade muda seu curso a partir do final do século XVIII, pode ser encontrado em SILVA, E.M. O Espiritualismo no Século XIX: Reflexões Teóricas e Históricas Sobre Correntes Culturais e Religiosidade. Campinas: Publicações do IFCH, UNICAMP, 1997.

Bram Stoker é, dessa maneira, o ponto culminante da recriação desse tema. O seu *Drácula* é o epítome do encontro de eixos tão diversos quanto a Ciência, as crenças populares e a imaginação artística; ainda mais se considerarmos sua obra não apenas como a criação individual de uma mente fantasiosa e imaginativa, mas sim como altamente referente aos folclores da Transilvânia e da Irlanda, terra da mãe do autor.

É o uso dessa imaginação artística que nos interessa no momento: a possibilidade de verificação das maneiras que os temas míticos são criados e desenvolvidos, através da análise de algumas produções do homem ao longo de milênios. E é nessa recuperação das imagens e dos símbolos míticos que reside a grande genialidade dos trabalhos tanto de Mircea Eliade quanto de Joseph Campbell. Seus estudos definiram a importância e o valor da utilização da pesquisa das imagens e símbolos míticos, e sua posterior confrontação e comparação, como uma importante metodologia para uma maior compreensão do ser humano.

Quando trazemos à tona a importância dos modernos artistas na criação - e por que não dizer da própria manutenção - dos símbolos envolvendo os temas míticos, é importante que se faça uma importante distinção entre as atitudes em relação às divindades efetivadas de um lado pelo padre e de outro pelo poder criativo do poeta, do artista ou do filósofo. Nas palavras de Campbell, "o primeiro tende àquilo que chamaria de uma leitura positivista da imagem de seu culto. Tal leitura é encorajada pela atitude de rezar, já que na prece é extremamente difícil manter o equilíbrio entre crença e descrença que é própria à contemplação de uma imagem ou idéia de Deus. O poeta, o artista e o filósofo, por outro lado, sendo eles próprios produtores de imagens e inventores de idéias, percebem que toda representação - seja na matéria visível de uma pedra ou na matéria mental da palavra - é necessariamente condicionada pela falibilidade dos órgãos humanos"⁶⁴. A capacidade de leitura dos símbolos é o que, de fato, se constitui no ponto central do estudo proposto pela história das religiões comparadas.

⁶⁴ CAMPBELL, J. *The Masks of God*. New York: Arkana, 1991, v. 3, p. 518. Partindo desse pressuposto, Campbell propõe, então, a obediência de certas condições para que um símbolo funcione de acordo com seus propósitos. "Primeiro, o código deve ser compreendido tanto pelo emissor quanto pelo receptor. Os Códigos são de duas ordens: 1. herdados (instintivos) e 2. aprendidos; nessa última categoria há a) os elementos de códigos acionando reflexos condicionados, e b) os elementos de códigos conscientemente controlados. Os canais

Se a Ciência havia destruído a crença européia na existência de monstros, isto não significava que as pessoas tivessem deixado de pensar neles. A diferença é que agora podiam ser encontrados no fértil terreno da ficção; a imaginação artística parecia responder, de maneira inversamente proporcional, às descobertas científicas, criando seres monstruosos com a mesma rapidez que novas tecnologias eram desenvolvidas. Se entendermos esse aspecto da criação de monstros como uma demonstração da sobrevivência de uma importante parcela de nossa vida interior que havia sido rejeitada e negada - numa espécie de força vital que se perdeu -, compreenderemos o próprio sentido da busca empreendida pelo prof. Van Helsing para capturar o vampiro.

A passagem do século XIX para o século XX marca, de uma maneira incontestável, uma grande modificação, não apenas no que diz respeito às inovações de ordem tecnológica e nas novas abordagens do pensamento mas, principalmente, no que diz respeito às manifestações artísticas. Evidentemente, não nos interessam aqui as possibilidades abertas pela linha de produção industrial ou pelas novas perspectivas de mudanças sociais exploradas através do pensamento de Karl Marx. De certa forma, esses fatores caminham ao lado da trilha que pretendo percorrer; contudo, a proposta aqui é desenvolver a idéia de que há uma mudança considerável no que diz respeito ao trabalho do artista e na própria concepção de arte, além de verificar a maneira como o cinema, através de alguns filmes, parece acompanhar tal movimento.

Na verdade, tal como Eliade e Campbell já haviam notado, os temas ligados às mitologias nunca desapareceram. Evidentemente, nem sempre foram apresentados ou representados de uma maneira muito aparente ou estiveram livres de uma possível distorção de seus elementos. Porém, se caminhamos pela História da Arte ocidental com um olhar atento, poderemos notar que, desde a Grécia Antiga até meados do século XIX, os temas míticos serviram de motivo para trabalhos e obras de diferentes sensibilidades

geralmente são a visão, a audição, o olfato, o paladar ou o tato. O emissor e o receptor podem ser o mesmo ou não; e qualquer um que se esqueça do significado de suas próprias criações em um outro momento, encontrar-se-á, bem provavelmente, diante da possibilidade dos símbolos serem lidos de maneira errônea, até mesmo para aquele que os criou" (CAMPBELL, J. *The Masks of God*. New York: Arkana, 1991, v.4, p. 666).

artísticas, desde as iluminuras medievais, passando por Michelangelo e Shakespeare, e chegando até Mozart e Wagner. Sem dúvida alguma, muitos desses trabalhos não ultrapassaram a superfície do encanto que histórias como as de Prometeu ou a Expulsão do Paraíso parecem oferecer. Porém, em outros tantos exemplos podemos verificar que os temas representados avançaram com tal genialidade, tanto em conteúdo como em forma, que ainda hoje temos nossa atenção atraída, e, como resultado, somos remetidos a um outro nível de consciência que o mero discurso ou a leitura dos textos sagrados não consegue nos levar.

Enquanto Jack Seward parece fascinado pelo estudo psicológico e, portanto, científico de seus pacientes, Van Helsing é a imagem da compreensão de que nem tudo pode ser explicado apenas com o auxílio da Ciência. Tomemos a etimologia da palavra monstro; seu significado original, do latim *moneri*, pode ser entendido como um aviso, um alerta da presença do divino, do sagrado. Nesse sentido, embora a tendência mais óbvia seja interpretar, cheios de temor, os monstros como uma imagem de nossa própria selvageria e da morte que trazem consigo, podem também representar algo muito maior: um respeito, por vezes até mesmo assustador, diante do inexplicável. Dessa maneira, Van Helsing parece muito mais ligado às correntes artísticas de vanguarda em ebulição no final do século XIX e início do século XX, do que seu ex-aluno e colega.

Em primeiro lugar é necessário compreender-se de que forma a Arte Moderna representa uma nova postura no ofício do artista. Como E. H. Gombrich nos alerta, essa novidade não é na verdade tão nova assim. Aquilo que críticos e historiadores da arte reconhecem como a principal conquista do período - a recusa em se pintar aquilo que se via e a possibilidade de expressar suas questões mais íntimas e internas artisticamente - parece ser mais uma retomada de valores muito mais antigos do que aparentemente nos possa parecer ; isso sem negar, logicamente, que exista uma sensível diferença entre a postura de um Van Gogh e aquela do sujeito que “decorou” as cavernas de Altamira⁶⁵.

⁶⁵ Quando dizemos que o artista era “instado a pintar o que via”, na realidade estamos remetendo a uma idéia que só ganhou força durante o Renascimento. Como o próprio Gombrich nos faz ver, “o artista primitivo costumava construir, digamos, um rosto a partir de formas simples, em vez de copiar um rosto verdadeiro”, assim como os egípcios

Ao longo de cerca de quatrocentos anos, as manifestações artísticas - notadamente as artes visuais - caminharam no sentido de uma fixação de convenções e estudos para captar uma realidade exterior ao artista. Mesmo movimentos que tentaram combater essa convencionalidade pouco fugiram de suas regras. Quando finalmente os impressionistas declararam que seus métodos de representação lhes permitiam passar para as telas o ato da visão com "exatidão científica", na verdade demonstraram que essa realidade objetiva, senão impossível de ser captada, é algo que somente se faz com a intervenção de uma subjetividade. Em um primeiro nível, a do artista que a capta; e num segundo momento, a do espectador que a observa.

Somando-se a isso a incrível contribuição dada por Freud e seus seguidores, no sentido de se demonstrar o quão difícil é separar-se aquilo que vemos daquilo que conhecemos, os artistas chegaram a um impasse. No mesmo período, o florescimento de exposições com objetos e produções de culturas muito diversas dos moldes europeus, como a africana e a chinesa, levaram a um questionamento da própria natureza da arte, como um meio de revelar não mais a realidade exterior, mas o reflexo dessa realidade no interior do indivíduo. A célebre frase de Van Gogh, "pinto o que sinto, e sinto o que pinto", pode muito bem servir de paráfrase dessa nova postura diante do mundo e da forma de representá-lo. É a arte não mais como uma mera cópia do ambiente que nos rodeia, mas como a possibilidade de captação de uma outra dimensão da consciência humana.

Nesse sentido, os olhos do poeta, os olhos do artista vêem o que os homens mais comuns não são capazes de ver. Eles nos trazem de volta o mistério que nossas mãos não podem tocar, nossos ouvidos não podem ouvir nem nossos cérebros pensar. Logicamente os artistas aqui denominados não são necessariamente aqueles sujeitos que cursaram um conservatório ou uma escola de belas-artes, ou seja, aqueles "artistas diplomados", mas sim indivíduos que, fazendo uso de uma linguagem não verbal, através de sons,

desenvolveram métodos de representar numa pintura "o que conheciam e não o que viam" (GOMBRICH, E.H. *História da Arte*. São Paulo: Ed. Círculo do Livro, s/d., p. 445). Mesmo no caso da arte medieval, a principal preocupação diz respeito à necessidade de se contar uma história sagrada muito mais do que em representar a realidade da forma que ela nos surge diante dos olhos. Esses são apenas alguns exemplos que, embora levantados de uma forma muito simples e condensada, são suficientes para nos conduzir à diferenciação que as manifestações atingiram em determinado período.

cores, formas ou movimentos corporais conseguem atingir um grau de comunicação com seus espectadores que a simples linguagem lógica e racional nem sequer vislumbra a possibilidade de existência. A História da Arte é pródiga em notar que alguns se sobressaem dentre os inúmeros. Alguns se destacam pela técnica apurada ou por novas conquistas no tratamento dos materiais; a estes caberá quando muito um verbete numa enciclopédia embolorada no canto da biblioteca. Porém, os artistas aos quais nos referimos pertencem a uma estirpe muito diferente. Chamo-os aqui de “artistas-sacerdotes”, desenvolvendo as idéias de Campbell e Eliade. São sujeitos que não mais se contentam em repetir dogmas e recitar catecismos ou textos sagrados, mas os vivem na sua própria experiência profana, e os transmitem em suas obras.

Para desenvolver essa idéia, acho sensato iniciar a discussão a partir de uma obra de G. Deleuze, *Proust e os Signos*. Partindo da concepção platônica da anamnese, na qual aprender é relembrar, Deleuze desenvolve a noção de que esse aprendizado se efetua através de signos a serem decifrados. “Não se descobre nenhuma verdade, não se aprende nada, se não por decifração e interpretação”. Porém, esses signos não são do mesmo tipo nem aparecem da mesma maneira - portanto, não podem ser decifrados do mesmo modo. Os que nos interessam no momento são os chamados “signos da arte” que, como que desmaterializados, encontram seu sentido numa “essência ideal”⁶⁶.

⁶⁶ Deleuze propõe a divisão em quatro signos básicos: 1. os signos da mundanidade; 2. os signos do amor; 3. os signos das impressões ou qualidades sensíveis; 4. os signos da arte. Dentro da primeira categoria, os chamados signos da mundanidade, o “aprendiz” deve compreender as regras que o tornam aceito ou não em um determinado mundo; estes são, na verdade, signos extremamente mutáveis, e de um momento para outro podem modificar-se ou ser substituídos por outros signos. Geralmente surgem como um substituto de uma ação ou de um pensamento, ocupando-lhes o lugar; não remetem a coisa alguma, mas ocupam-lhe o lugar. Como Deleuze declara, estes são signos vazios, mas sem eles o aprendizado seria incompleto e até mesmo impossível. Nos signos do amor, o signo é o próprio ser amado, exprimindo um mundo possível, embora desconhecido por nós. Surge a idéia da pluralidade de mundos: o ser amado envolve e implica em um mundo que é preciso ser decifrado. Essa interpretação diz respeito a mundos que se formaram sem nós, que se formaram com outras pessoas e nos quais não somos, de início, mais do que um objeto como outros tantos. A grande complexidade de tais signos está em reconhecer que os gestos do amado, no mesmo instante em que nos são dirigidos e dedicados, ainda exprimem um mundo desconhecido do qual somos excluídos. Em uma terceira categoria, Deleuze agrupa os signos das impressões - ou qualidades sensíveis. Estas qualidades, ao mesmo tempo em que nos proporcionam uma estranha alegria, transmitem-nos uma “espécie de imperativo”: quando experimentadas, não aparecem mais como uma propriedade do objeto que a possui, mas como o signo de um objeto completamente diferente. Exigem um grande esforço do

É por isso que todos os demais signos convergem para a arte. Todos os aprendizados, pelas mais diversas vias, são aprendizados inconscientes da própria arte. No nível mais profundo, o essencial está nos signos da arte. Porém, surge a dúvida: onde está a superioridade dos signos da arte com relação aos demais?

Deleuze revela-nos que todos os outros signos são materiais, devido principalmente à sua emissão, já que aparecem encobertos nos objetos que os portam. Os signos da arte são os únicos imateriais. Enquanto descobrimos o sentido de um signo em alguma outra coisa, ainda subsistirá um pouco de matéria rebelde ao espírito. Apenas a arte dá-nos a verdadeira unidade - unidade de um signo imaterial e de um sentido inteiramente espiritual. “A essência é exatamente essa unidade do signo e do sentido, tal qual é revelada na obra de arte. Nisto consiste a superioridade da arte sobre a vida: todos os signos que encontramos na vida ainda são signos materiais e seu sentido, estando sempre em outra coisa, não é inteiramente espiritual”. Deleuze vai além, e chega a afirmar que somente a arte - no que diz respeito à manifestação das essências - é capaz de nos dar “o que procurávamos em vão na vida.”

Só pela arte podemos sair de nós mesmos. Enquanto nos demais signos somos limitados pela subjetividade do indivíduo, pela “presença da qualidade última no âmago do indivíduo”, apenas através da arte podemos “saber o que vê outrem de seu universo que não é o nosso, cujas paisagens nos seriam tão estranhas como as que porventura existem na Lua. Graças à arte, em vez de contemplar um só mundo, o nosso, vêmo-lo multiplicar-se, e dispomos de tantos mundos quantos artistas originais existem, mais diversos entre si do que os que rolam no infinito”⁶⁷. Essas palavras de Proust podem dar a entender que toda essência é subjetiva e que a diferença se dá mais entre sujeitos do que entre objetos. Porém, como Deleuze nota, Proust

trabalho do pensamento, já que envolvem a busca do sentido do signo. O sino que toca e nos remete ao enterro de uma pessoa querida; a canção ouvida que nos leva a um momento tão especial de nossas vidas; a “madeleine” de Proust que o leva de volta à infância. Estes não são mais signos vazios, como os signos mundanos que nos provocam uma “exaltação artificial”. Também não são signos enganadores que nos fazem sofrer, como os do amor. Porém, ainda são signos materiais, não apenas pela sua origem sensível, mas porque todo sentido desenvolvido significa sempre algo ou alguém.

⁶⁷ DELEUZE, G. Proust e os Signos. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987, p. 42.

confere a essas essências uma realidade independente, nos moldes das Idéias platônicas.

Essa essência - apesar de revelar-se como aquela “qualidade última no âmago do sujeito” - é muito mais profunda do que o próprio sujeito; é de uma outra ordem. Não é o sujeito que explica a essência, é, antes, a essência que se implica, se envolve, se enrola no sujeito. Não são os indivíduos que constituem o mundo, mas os mundos envolvidos, as essências, que constituem os indivíduos⁶⁸.

É assim que Deleuze interpreta o tempo redescoberto de Proust; não aquele dos signos sensíveis, que é “apenas um tempo que se redescobre no seio do próprio tempo perdido, e que também mobiliza todos os recursos da memória involuntária”, mas o tempo redescoberto em seu estado puro, contido nos signos da arte, já que “a arte está para além da memória e recorre ao pensamento puro como faculdade das essências”. Como então o artista consegue transmitir essa essência para outro sujeito? Deleuze constata que a essência se “encarna nas matérias”, que podem ser a cor para o pintor, o som para o músico ou a palavra para o escritor. “O verdadeiro tema de uma obra não é o assunto tratado, sujeito consciente e voluntário que se confunde com aquilo que as palavras designam, mas os temas inconscientes, os arquétipos involuntários, dos quais as palavras, como as cores e os sons,

⁶⁸ Na tradição ariano-védica, temos a concepção de que há uma “essência” única que permeia todo o Universo, “o Ser Universal” que habita todo indivíduo e que lhe dá vida - uma noção muito semelhante a de Bruno quando se refere a Deus tanto como imanente como transcendente ao homem. Heinrich Zimmer, em **Filosofias da Índia**, desenvolve um estudo muito interessante, principalmente para leitores ocidentais, dos pontos principais da Vedanta. Primeiro “a força divina que impregna o universo e habita em cada criatura, a essência anônima sem face por trás das inúmeras máscaras, é nossa única realidade interior”. Além disso, como exposto no Vedântasara, “o grande tema de todo ensinamento vedantino é a identidade da mônada vital individual com Brahman, cuja natureza é pura consciência ou espiritualidade”. O caminho a ser tomado é representado pela transcendência de todos os atributos qualificantes e dos pares de opostos, “onde as idéias de separatividade e variação se extinguem” (ZIMMER, H. *Filosofias da Índia*. São Paulo: Ed. Palas Athena, 1986, p. 282-286). O que a Vedanta nos fornece de maneira sensível, nesse caso, é a concepção de que, mesmo levando em conta a identidade além de qualquer mudança entre Jiva e Brahman - o homem e Deus - a “reconexão” entre ambos deve ser estabelecida através de uma conscientização e um “laborioso processo de esforço humano temporal”. É como descreve Zimmer: “a sublime experiência do devoto que contempla a visão interior do seu Deus em concentrada absorção é apenas um prelúdio do inefável momento final da completa iluminação, além até mesmo das esferas da forma divina. Para chegar a esta meta suprema, deve desarraigar-se até o último traço, até o próprio germe da “ignorância” (avidya), com o que a beatitude do Brahman não-dual apresenta-se automaticamente”(Ibid.)

tiram o seu sentido e a sua vida". Ou seja, "a arte é uma verdadeira transmutação da matéria"⁶⁹.

Partindo de um comentário de sua esposa Jean Erdman - uma ex-bailarina do grupo de Martha Graham - dizendo que "a maneira do místico e a maneira do artista estão relacionadas, sendo que o místico não tem um ofício", Joseph Campbell constata que a diferença entre ambos vai mais além, já que "o ofício liga o artista ao mundo, enquanto o místico volta-se para dentro de si mesmo". Diferenças à parte, a verdade é que existem muitas semelhanças entre o processo que ambos efetuam para conseguir uma comunicação mais ampla com seus interlocutores. Quando faz esta constatação, Campbell dá impulso àquilo que já anunciara timidamente em algumas obras anteriores: que a aproximação entre o sacerdote e o artista é muito mais tangível do que se supunha. Ambos são, numa primeira instância, "mestres da linguagem metafórica". Entretanto, o sacerdote "está comprometido pela sua vocação com um vocabulário já cunhado, do qual é o representante. Ele é um artista-ator, agindo segundo textos já elaborados à perfeição, e sua arte está na execução. Os artistas criativos, em contraste, só são criativos na medida em que são inovadores"⁷⁰.

Essas inovações, como nota Campbell, podem ser de dois níveis: a primeira relacionando-se com as inovações técnicas (e que, como já foi dito acima, pouco nos interessam no momento); a outra diz respeito às "visões inovadoras", ou seja, a maneira que o artista encontra para trazer à

⁶⁹ DELEUZE, G. Proust e os Signos. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987, p. 46-7. Se ainda há necessidade de um meio de expressão do artista, sejam a tinta e os pincéis ou a partitura e o violino, o que surge a partir destes elementos é muito superior ao próprio material e até mesmo à mão que fez nascer a obra de arte. O que a arte é capaz de fazer é "elevar" o indivíduo que dela se aproxima e a absorve até uma dimensão que todos os demais signos não conseguem transpor. A arte, como os mitos, traz em si a possibilidade de uma "reconexão" com o sagrado que o homem contemporâneo parecia ter perdido. E se, ambos - arte e mito - estivessem ligados por alguma razão? É o que tanto Campbell quanto Eliade parecem ter notado, sem terem desenvolvido plenamente as potencialidades desta idéia, mas deixando trilhas abertas para que se avançasse com os estudos sobre tais possibilidades. Em *A Provação do Labirinto* (Op. cit., p. 104), Eliade diz: "Penso que o sagrado está camuflado no profano como, para Freud ou Marx, o profano estava camuflado no sagrado. Penso que é legítimo reencontrar os patterns e os ritos iniciáticos em certos romances. Mas isto é todo um problema e espero bem que alguém se dedique a isto: decifrar a camuflagem do sagrado no mundo dessacralizado". Campbell conseguiu ir um pouco mais além a ponto de detectar algumas destas camuflagens. Porém, o trabalho continua e a cada investigação enriquece um pouco mais o trabalho destes dois precursores de uma nova mentalidade na história das religiões comparadas.

⁷⁰ CAMPBELL, J. *A Extensão Interior do Espaço Exterior*. Rio de Janeiro: Ed. Campus, 1991, p. 123-5.

consciência, através de suas obras, a sua realidade e a sua verdade mais íntimas. E é exatamente neste ponto que se pode detectar uma grande diferença entre sacerdotes e artistas, pelo menos para Campbell. Enquanto é função dos primeiros “representar as exigências da vida no mundo, da ética contra a metafísica, a arte de viver no conhecimento da transcendência sem dissolver-se nela num êxtase de auto-indulgência”, os artistas parecem colocar-nos diante desta transcendência de uma forma mais direta, através de uma categoria da revelação da arte que está no sublime, numa constatação do próprio Campbell.

Este sublime está além daquilo que entendemos por beleza, pois enquanto esta “intensifica tanto o nosso senso da vida que a estética pode ser chamada de “fisiologia aplicada”, o sublime, transcendendo definições físicas, sugere magnitudes que excedem à vida - não a refutando, mas aumentando-a”. Para uma maior discussão, Campbell recorre à James Joyce e sua divisão da arte em “própria” e “imprópria”. Em primeiro lugar, esclarece-nos que para transcender a ordem da beleza devemos ultrapassar as matérias sensíveis ou inteligíveis da obra através de uma percepção estética desinteressada. Enquanto estivermos ligados a outros interesses além do estético, estaremos à mercê da “arte imprópria”⁷¹.

Nesse caso, a “maneira da arte” leva-nos além dos opostos, oferece-nos a oportunidade de uma visão transcendental, revelando aos homens as coisas como elas realmente são, ou seja, infinitas. Muitas obras de arte religiosa, como reconhece Campbell, trariam em si essa capacidade, não fosse a falta daquilo que Joyce denomina de “radiação”(claritas): “o coração é despertado não pela forma da obra, mas pelo seu conteúdo, e se este é de uma tradição desconhecida ou extinta, a obra pode ser interessante como a nota de dólar, economicamente, mas deixa de ser uma obra de arte viva”.

⁷¹ A “arte imprópria” se dá, basicamente, em duas ordens: ou provoca o desejo do objeto representado - chamando-a, neste caso, de pornográfica - ou provoca a aversão ou medo dele - constituindo-se assim, como quer Joyce, em uma arte didática. O que ambas tem em comum é o fato de nos fazer mover, nos induzir a uma ação, e é, por isso mesmo, cinética. Já a arte “própria” é estática, pois não somos induzidos a nenhuma ação física mas, ao contrário, mantidos em uma “contemplação sensória (estética) e em gozo”. Assim, Campbell vê nessa elevação da mente acima do desejo e da aversão a relação entre a “maneira do artista” e a “maneira do místico”. “Sem essa transformação ao mesmo tempo da consciência e da visão, a porta da arte não foi atravessada. As técnicas de estúdio apenas, não só são inúteis, como podem também enganar mesmo o próprio artesão talentoso”(CAMPBELL, J. A Extensão Interior do Espaço Exterior, Op. cit, p. 128-9).

Artistas criadores de tais obras servem-se de uma tradição assegurada, como um sacerdote, mas não como criadores inovadores. Estes sim, teriam o poder de nos remeterem à dimensão do “ponto imóvel”, tal qual descrito no poema de T. S. Eliot:

No ponto imóvel do mundo que gira. Nem carne, nem descarnado;
 Nem vindo de, nem indo para; no ponto imóvel, ali é a dança,
 Mas nem imobilidade, nem movimento. E não a chamem fixidez,
 Onde o passado e o futuro se juntam.
 Nem movimento para algum lugar nem de algum lugar,
 Nem ascensão nem declínio. Exceto pelo ponto, o ponto imóvel
 Não haveria dança, e há apenas a dança.
 Posso dizer apenas ali estivemos: mas não posso dizer onde.
 E não posso dizer quanto tempo, pois seria colocá-lo no tempo...⁷²

Além do poder mítico expresso no texto de Bram Stoker, uma outra importante constatação pode ser feita em sua obra, e ela diz respeito à insatisfação que as pessoas parecem demonstrar para com as respostas fornecidas pelas religiões tradicionais, nas sociedades contemporâneas. Um mundo faminto por uma nova espiritualidade leva o mais comum de seus homens a buscar um sentido mais profundo para sua existência. Durante alguns séculos, alguns cientistas trabalharam no sentido de tornar a Ciência sinônimo de Verdade Suprema, o que conduziu os indivíduos a buscarem nela a solução e

⁷² CAMPBELL, J. A Extensão Interior do Espaço Exterior. Rio de Janeiro: Ed. Campus, 1991, p. 144. É aí que está a “justificativa da arte, sua força terapêutica e seu milagre”, como diz Campbell; a arte é o espelho na superfície de contato entre essas duas situações: a natureza ao mesmo tempo dentro e fora de nós. Nesse sentido é que a “maneira da arte” assemelha-se aos mitos e aos rituais, já que estes também “restabelecem em nós a nossa verdade profunda, que é uma com a de todo ser”. Através da arte “própria”, somos remetidos a um outro nível de consciência, embora este estivesse sempre conosco. É o sentido mais exato daquilo que o Cristianismo chama de “imanência e transcendência de Deus”. A própria palavra “catarse” (do grego *kátharsis*: purificar), como usada por Aristóteles em sua *Poética* e essencial para a tragédia, “era uma expressão que se referia, no vocabulário religioso grego, a uma transformação espiritual provocada pela participação num rito. A mente, “purificada” de metas, desejos e medos meramente seculares, liberada para o êxtase espiritual” (Ibid. p.141). É a vitória do sublime sobre a beleza, ou, como a catarse descrita por Platão, “a derrota das sensações prazerosas”. As palavras de Heinrich Zimmer descrevendo as imagens sagradas da Índia servem-nos de conclusão para o que foi dito acima: “para a arte indiana, o homem é deus, e a arte é criada para que ele possa sentir essa verdade e não precisar mais da arte(...) sua razão de ser está no fato de que ela aponta para além de si mesma” (Op. cit., p. 146). Essa concepção de obra de arte, a possibilidade de se “abrir janelas para a eternidade através dos muros da cultura”, pode muito bem servir-nos de contrapeso para o modo que olhamos para as manifestações artísticas de nossa sociedade, e nossos acadêmicos e pensadores ainda têm um longo trajeto adiante para que se possa chegar a um denominador comum para as maneiras de ver a arte.

resposta para todos os seus problemas; e ao longo desse processo, vislumbramos a guerra estabelecida entre o pensamento científico e a fé religiosa. Ao mesmo tempo que o homem se aproxima da Ciência, afasta-se de Deus.

Van Helsing é, nesse sentido, a imagem do cientista que se confraterniza com o “inimigo”, apontando para uma postura diferente em relação a seus colegas, já que, ao respeitar o sobrenatural, o inexplicável, nos revela que a Ciência pode ser um dos caminhos que nos levam à Verdade Suprema, porém, de maneira alguma, deve ser confundida com a própria Verdade. O mais importante, porém, é recordar que, nesse momento, a imaginação artística já havia se tornado o principal veículo de idéias renegadas e abafadas pelo pensamento científico, recuperando e preservando temas míticos capazes de alimentar a necessidade premente do ser humano manter-se, em alguma medida, sacralizado e em contato com o Divino.

Mircea Eliade não parece tão preocupado em discutir de que forma as manifestações artísticas dialogam com a linguagem mítica, apesar de apontar para tal relação de maneira contundente. Em primeiro lugar, em sua obra também há a preocupação de demonstrar como se dá a sobrevivência dos mitos. Ora apontando para a Reforma, “que inaugurou o retorno à Bíblia e ambicionava reviver a experiência da Igreja primitiva”, ora dizendo que “a Revolução Francesa tomou como paradigmas os romanos e espartanos”, até chegar a uma discussão sobre o comunismo marxista, cujas estruturas escatológicas e milenaristas podem ser observadas quando Marx retoma “um dos grandes mitos escatológicos do mundo asiático-mediterrâneo: o papel redentor do Justo (hoje, o proletariado), cujos sofrimentos são invocados para modificar o status ontológico do mundo”⁷³. Porém, como o próprio Eliade reconhece, a coisa se complica quando há uma confrontação entre as estruturas míticas, os mass media e a sociedade de massas. Sua constatação de que “por meios múltiplos, mais homologáveis, o homem moderno esforça-se, também ele, por sair da sua “história” e viver um ritmo temporal qualitativamente diferente”, resgatando assim o comportamento mítico, esse mesmo homem encontra duas possibilidades: o espetáculo e a leitura.

⁷³ ELIADE, M. *Mito e Realidade*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1991, pp. 157-8.

Quanto à primeira possibilidade - os espetáculos - Eliade é reticente: “basta recordar a origem ritual da tauromaquia, das corridas, dos encontros desportivos; todos têm este ponto em comum: desenrolarem-se num “tempo concentrado”, de uma grande intensidade, resíduo ou sucedâneo do tempo mágico-religioso. O “tempo concentrado” é igualmente a dimensão específica do teatro e do cinema. Mesmo não levando em conta as origens rituais e a estrutura mitológica do drama e do filme, resta o fato importante de que estas duas espécies de espetáculo utilizam um tempo totalmente diverso do “período profano”, um ritmo temporal concentrado e ao mesmo tempo partido que, para além de toda a implicação estética, provoca uma profunda ressonância no espectador”.

Quando partimos para a leitura, talvez tenhamos mais subsídios para verificar a presença da estrutura mítica na literatura, já que a continuidade mitolenda-epopéia-literatura tem sido um dos grandes temas verificados por lingüistas e historiadores neste século. O que Eliade faz questão de frisar é que “os arquétipos míticos sobrevivem de uma certa maneira nos grandes romances modernos. As provas que uma personagem de romance deve ultrapassar têm o seu modelo no Herói mítico. (...) Quanto à literatura de cordel, a sua estrutura mitológica é evidente. Todos os romances populares apresentam a luta exemplar entre o Bem e o Mal, o herói e o celerado (incarnação moderna do Demônio), e recuperam os grandes motivos folclóricos da rapariga perseguida, do amor salvador, da protetora desconhecida, etc.”. Além disso, a própria criação poética implica na abolição do tempo, da história concentrada na linguagem; “para o grande poeta, o passado não existe; o poeta descobre o mundo como se assistisse à cosmogonia, como se fosse contemporâneo do primeiro dia da Criação. De um certo ponto de vista, pode afirmar-se que todos os grandes poetas refazem o mundo porque se esforçam por vê-lo como se o Tempo e a História não existissem. Eis o que faz recordar estranhamente o comportamento do “primitivo” e do homem das sociedades tradicionais⁷⁴.

Porém, como reconhece Eliade, é na leitura que se dá um fenômeno específico do mundo moderno, ausente em outras civilizações: ela substitui não apenas a literatura oral, como também a recitação dos mitos nas sociedades

⁷⁴ ELIADE, M. Mitos, Sonhos e Mistérios. Lisboa: Ed. 70, 1992, p. 24.

arcaicas. Talvez mais do que nos próprios espetáculos, a leitura é capaz de uma ruptura do presente e uma “saída do tempo”. Mais adiante pretendo retornar à importância da literatura nesse processo. O que acho essencial neste momento, é justificar o porquê de optar pelos espetáculos - e mais precisamente, pelo cinema - para verificar a presença dos mitos nas sociedades contemporâneas.

A conclusão a que qualquer estudioso um pouco mais compenetrado pode chegar é que, evidentemente, o comportamento mítico não foi totalmente abolido pelo mundo moderno. Houve, sim, mudanças e camuflagens; porém, seu desaparecimento, saudado por muitos, é algo totalmente ilusório e enganador. Mesmo tendo em vista o que foi dito logo acima acerca do papel da leitura na sobrevivência da linguagem mítica, acredito que os espetáculos possam servir ao propósito deste trabalho de uma maneira muito mais abrangente. Em primeiro lugar, porque considero a leitura uma atividade tremendamente solitária e individualizante, em contraposição aos espetáculos que, de alguma maneira, nos transmitem uma idéia de compartilhamento e de vivência coletiva - pelo menos num primeiro momento - que acredito essencial para a experiência dos temas míticos. Na verdade, em ambos encontramos os dois momentos envolvidos no processo: a exposição dos mitos através de um ritual, e a “jornada interior” que se dá quando o indivíduo mergulha em seu próprio ser ao tentar absorver aquilo que vê ou ouve⁷⁵.

É nessa perspectiva que se enquadra uma importante parcela da produção artística realizada ao longo do século XX. As possibilidades embutidas nesse “novo” panorama e sua absorção por grandes artistas podem ser observadas num texto de Kandinsky:

“Salta aos olhos que essas duas analogias da arte nova com certas formas de épocas passadas são diametralmente opostas. A primeira, toda

⁷⁵ O que acredito ser vital ter em mente, independente de qual a opção feita, é que o resgate das estruturas míticas é um campo aberto para novas descobertas e um fator importante para um conhecimento mais profundo e mais contundente do próprio ser humano. Como nas palavras expostas por Eliade em *Mitos, Sonhos e Mistérios*, “não é menos verdade que a compreensão do mito se contará um dia entre as mais úteis descobertas do século XX. O homem ocidental já não é dono do mundo: diante dele, já não há “indígenas”, mas sim interlocutores. É bom que se saiba como estabelecer diálogo; é indispensável compreender que já não existe solução de continuidade entre o mundo “primitivo” ou “atrasado” e o Ocidente moderno. Já não basta, como bastava há meio século, descobrir e admirar a arte negra ou oceânica; é preciso redescobrir as fontes espirituais dessas artes em nós mesmos, é preciso tomar consciência do que resta ainda de “mítico” numa existência moderna, e que assim sucede, justamente porque esse comportamento é, também ele, consubstancial como a condição humana, enquanto expressão da angústia perante o Tempo”(Op. cit., p. 26).

exterior, será sem futuro. A segunda é interior e encerra o germe do futuro. Após o período de tentação materialista a que aparentemente sucumbiu, mas que repele como uma tentação ruim, a alma emerge, purificada pela luta e pela dor. Os sentimentos elementares, como o medo, a tristeza, a alegria, que teriam podido, durante o período da tentação, servir de conteúdo para a arte, atrairão pouco o artista. Ele se esforçará por despertar sentimentos mais matizados, ainda sem nome. O próprio artista vive uma existência completa, relativamente requintada, e a obra, nascida de seu cérebro, provocará, no espectador capaz de experimentá-las, emoções mais delicadas, que nossa linguagem é incapaz de exprimir”⁷⁶.

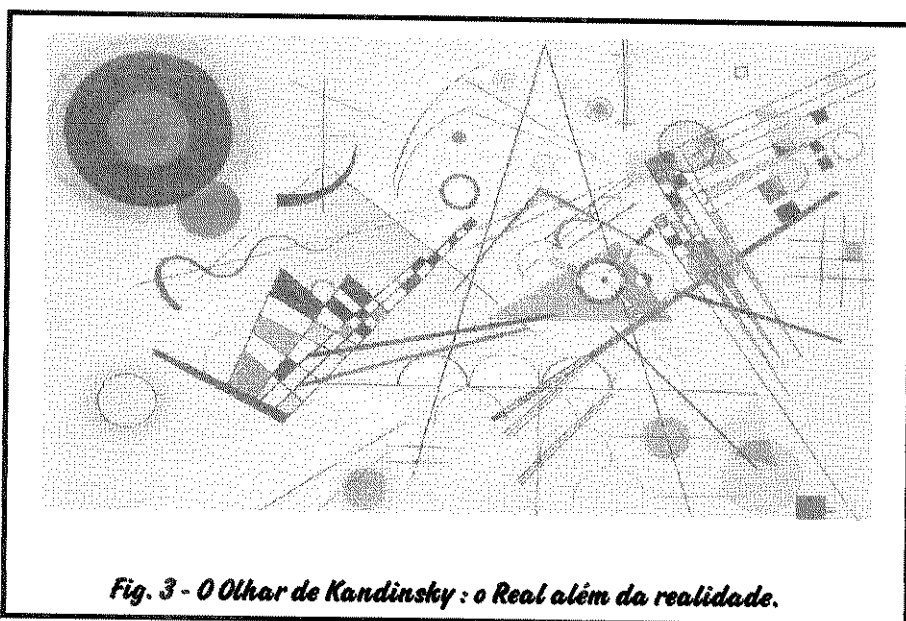


Fig. 3 - O Olhar de Kandinsky : o Real além da realidade.

Kandinsky estava consciente de que essa reaproximação não era especificidade da pintura, nem mesmo das artes visuais. “Apesar, ou melhor, em virtude do isolamento da Arte, nunca as artes estiveram mais próximas umas das

⁷⁶ KANDINSKY, W. Do Espiritual na Arte. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1997, p. 28. Kandinsky talvez tenha sido um dos artistas que mais avançaram com essa concepção de arte, resgatando um aspecto extremamente importante na história da humanidade que havia sido abafado ao longo de alguns séculos. Sua postura, assim como a de alguns dos mais brilhantes criadores do nosso século, liga-se, assim, ao momento em que Campbell, descrevendo o processo movido contra Galileu em 1630, descreve como o “término da era do pensamento mítico que se iniciou no Oriente Próximo em aproximadamente 7500 a.C., com a invenção da agricultura e chegou à maturidade por volta de 3500 a.C. na Suméria. A imagem simbólica da Montanha do Mundo Axial, com a cidade do Senhor na Terra em seu topo, erguendo-se sobre as águas abissais e rodeada pelas esferas celestes acima, que já havia sido visto no ziggurat de Nippur, reconhecida também na Torre de Babel, Monte Sinai e no Olimpo, e desenvolvida no trabalho de Dante como uma figura da jornada da alma, representa, do primeiro ao último, o período mundial que Leo Frobenius designou o Estágio Monumental da história da humanidade”(The Masks of God. New York: Arkana, 1991, v. 4, p. 574).

outras do que nestes últimos tempos, neste momento decisivo da Mudança de Rumo Espiritual. Já vemos despontar a tendência para o “não realista”, a tendência para o abstrato, para a essência interior. Conscientemente ou não, voltam-se cada vez mais para essa essência da qual a arte deles fará surgir as criações de cada um; eles a sondam, avaliam seus elementos imponderáveis. (...) Não basta comparar os procedimentos das mais diferentes artes: este ensino de uma arte por uma outra não pode dar frutos se permanecer unicamente exterior. Deve ajustar-se aos princípios de uma e de outra. Uma arte deve aprender de outra arte o emprego de seus meios, inclusive os mais particulares, e aplicar depois, segundo seus próprios princípios, os meios que são dela e somente dela”⁷⁷.

Em comum, as mais diversas manifestações artísticas teriam o fato de que, segundo Kandinsky, “na arte o espírito é a fonte, a matéria (forma) é a expressão”. Dessa maneira, se o caminho trilhado pelo pintor foi o Abstracionismo - que ainda parece ser sinônimo de “irrealidade” para a grande parte do público e que, evidentemente, está longe da visão e da proposta do artista - não devemos excluir outros estilos e pintores que não compartilharam da sua maneira de representar mas que chegaram muito próximos dessa “essência” em seus trabalhos, assim como a abstração não é um passaporte por si só para atingir-se as alturas pretendidas por Kandinsky. Picasso, também um dos grandes artistas do século XX, partiu de pressupostos muito distintos. Em suas pesquisas cubistas, a realidade era tanto o ponto de partida quanto o de chegada, como uma grande mandala. Porém, ao realizar tal percurso, seu trabalho trazia algo que transcendia essa realidade do modo que a observamos. Sua afirmação de que “um touro é um touro e um cavalo é um cavalo: são animais sacrificados, e isso é tudo pelo que sei” é refutada por Campbell, que nos esclarece que cavalos não são feitos de papier-maché e nem touros possuem um olho no meio da testa. “Tal prevaricação é justificada, entretando, pelo fato de que os símbolos míticos apontam para além do alcance do “significado”, e mesmo na esfera dos significados existem muitos “significados”. (...) Símbolos de ordem

⁷⁷ Ibid., pp. 57-8.

mitológica, como a vida, que se desdobram da sombra à luz, estão em todos os níveis de uma só vez”⁷⁸.

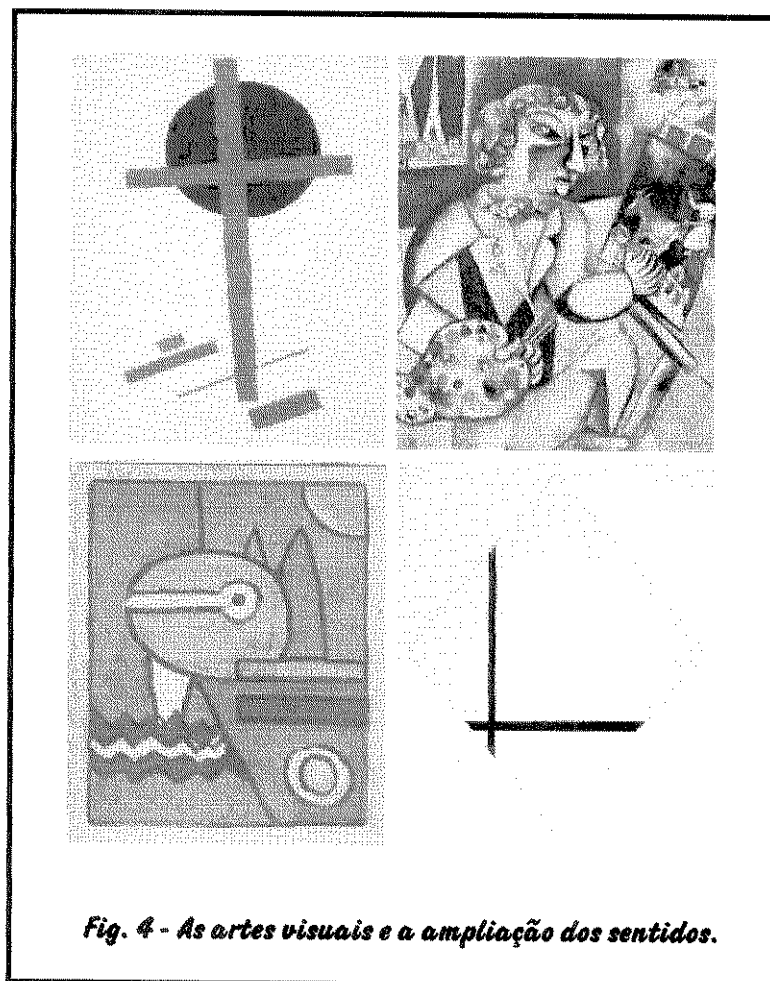


Fig. 4 - As artes visuais e a ampliação dos sentidos.

Essa compreensão da necessidade de adequarem-se os símbolos a sua própria cultura permeou não apenas os trabalhos de Picasso, Kandinsky, Mondrian, Marc Chagall, Paul Klee e Kazimir Malevitch, para notar apenas alguns expoentes das Artes Visuais, mas também pode ser sentida

⁷⁸ CAMPBELL, J. *The Masks of God*. New York: Arkana, 1991, v. 4, p. 671. Tanto é verdade a afirmação de Campbell, que poucos artistas parecem fascinar tanto os estudiosos e oferecer-lhes uma infinidade de interpretações como tem sido o caso de Picasso e suas obras. Carl Jung, que também foi um desses estudiosos fascinados pelo pintor - embora seus trabalhos nem sempre tenham poupado o artista do rótulo de esquizofrênico - percebeu muito bem a importância dos símbolos dentro de sua obra. Particularmente em *The Spirit in Man, Art and Literature*, no qual traça um interessante perfil do simbolismo de Picasso através da análise do quadro *As Três Bailarinas*. Essa sua percepção de que nem sempre “um touro é um touro” permitiu a Jung dar um salto muito grande em relação a seus contemporâneos e elevar a psicanálise a um patamar de destaque na produção intelectual do século XX. Sua definição, em *O Homem e seus Símbolos*, é precisa: “o que chamamos símbolo é um termo, um nome ou mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na vida diária, embora possua conotações especiais além do seu significado evidente e convencional. Implica alguma coisa vaga, desconhecida ou oculta para nós. (...) Assim, uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato. Esta palavra ou esta imagem têm um aspecto “inconsciente” mais amplo, que nunca é precisamente definido ou de todo explicado” (Op. cit., p.20). Talvez aí o estudo dos mitos possa ser-nos de grande ajuda.

nas obras de grandes artistas do nosso século. Dentre eles, uma figura destaca-se pelo brilhantismo na execução e pela grande criatividade na concepção: Martha Graham, um dos maiores nomes, se não o maior, no campo da dança contemporânea. À sua cabeceira sempre havia um livro de Carl Jung alternando com algum outro de Joseph Campbell, em busca de estabelecer uma comunicação mais direta com nossos arquétipos e, a partir daí, compreender o significado oculto no inconsciente. Como observa Walter Sorell num artigo para a revista *Dance Magazine*, “suas coreografias possuíam a marca dos anos 20, com uma poderosa influência dos textos psicanalíticos tão populares no período. Sem isso, e particularmente sem o conceito de inconsciente coletivo firmado por Jung apontando para o misticismo, ela jamais poderia ter-se tornado o protótipo da bailarina-coreógrafa instrospectiva de nossos dias”.

Além disso, “a mitologia é profundamente trágica e consciente da morte, como vemos na forma que o homem tem projetado seus deuses, reis e heróis em uma ampla tela de um passado imaginado, em momentos de grande iluminação. O mito revela que o mundo é significativo e precioso. Dramáticas ou líricas, as ressurreições narrativas de Graham - das fronteiras americanas ou das culturas perdidas dos nativos norte-americanos até a recuperação de imagens das heroínas gregas ou bíblicas - tornaram-se contribuições de valor inestimável”⁷⁹.

Assim como Martha Graham e duas antecessoras de peso no mundo da dança - Isadora Duncan e Ruth St. Denis - inúmeros artistas entregaram-se ao fascínio de um mundo totalmente novo repleto de possibilidades criativas no âmbito das manifestações artísticas. No terreno da composição musical, os temas míticos parecem nunca ter sido suprimidos de vez; porém, a partir dos trabalhos de Richard Wagner sua presença ganhou uma nova dimensão até chegar a uma produção do porte de Igor Stravinsky no início do século XX. Infelizmente não é possível estendermo-nos muito neste aspecto, já que cada um dos referidos artistas (que ainda são apenas uma pequena amostra daqueles que nos seriam de grande interesse) é capaz de fornecer

⁷⁹ SORELL, W. - MARTHA AND MYTH in DANCE MAGAZINE/JULY 1991, pg. 55.

material para vários volumes nos quais ocupariam, sem dúvida alguma, o foco central.

O que não podemos deixar de comentar é a importância desse momento e a influência exercida em toda a produção intelectual e artística do nosso tempo. Campbell, mais próximo à literatura, já revelara que “os grandes romances podem ser excepcionalmente instrutivos. Nos meus vinte e nos meus trinta, até nos meus quarenta anos, James Joyce e Thomas Mann eram meus professores. Eu lia tudo o que eles escreveram. Ambos escreveram em termos do que se poderia chamar de tradição mitológica”⁸⁰. Ou ainda, “Na arte de ambos, Joyce e Mann, tais relações sublimemente intuídas estão indicadas através dos ecos de motivos que são abundantes em seus trabalhos, sugerindo analogias, homologias, sincronicidades significantes e por aí afora”⁸¹.

A constatação de que haveria, de certa maneira, uma “experiência compartilhada” por mentes brilhantes nesse mesmo período é levada adiante por Joseph Campbell: “Carl Jung, durante os anos em que Thomas Mann trabalhava em sua **A Montanha Mágica** (c.1912-1921), estava próximo, embora percorrendo seu próprio caminho de forma independente, das interpretações da psique e seus símbolos míticos que estão marcadamente de acordo com aquelas do novelista - como mais tarde o próprio Jung reconhece em seu **Freud and the Future**, lançado em 1936. Ambos estavam com a mesma idade (Mann, 1875-1955; Jung, 1875-1961) e assim cruzando juntos, naqueles anos catastróficos da Primeira Guerra Mundial, o meridiano de sua existência. Da mesma forma, em certo sentido, a própria Europa atravessava uma fase semelhante: pelo menos é o que pensava um outro contemporâneo, o historiador Oswald Spengler (1880-1936), cuja obra-prima, **O Declínio da Civilização Ocidental**, apareceu em 1923 - entre o **Ulysses**, 1922, e **A Montanha Mágica**, 1924”⁸².

Na verdade, porém, um estudo mais sistemático da presença dos temas míticos nas manifestações artísticas ainda está para ser elaborado.

⁸⁰ CAMPBELL, J. O Poder do Mito. São Paulo: Ed. Palas Athena, 1990, p. 4.

⁸¹ Ibid., p. 649.

⁸² CAMPBELL, J. - THE MASKS OF GOD, V. 4, ARKANA, NY, 1991, pg. 643. Para um estudo mais apurado das obras de Mann e Joyce, recomenda-se a leitura de toda a Parte IV do referido volume.

Geralmente, há sempre uma aproximação que privilegia ou algum determinado artista ou um gênero, ou senão, parte para um enfoque psicanalítico, antropológico ou mesmo histórico num nível mais geral. Campbell iniciou um processo belíssimo, ao qual seremos eternamente gratos. Contudo, suas análises situam-se basicamente no campo literário, e uma visão mais globalizante do modo como as diversas tendências artísticas caminham é necessária quando há uma proposta de se resgatar à linguagem mítica o seu devido valor. Esse trabalho passa, num primeiro momento, pela questão da interpretação dos símbolos e imagens, e não é, em absoluto, tarefa fácil ou de apenas um pesquisador isolado.

Além disso, a questão da interpretação é muito complexa, visto por muitas vezes poder revelar-se ardilosa e mesmo perigosa, e faz-nos caminhar numa corda bamba o tempo todo. Isso sem contar com a subjetividade e o universo que cada indivíduo traz em si; Campbell já nos alertara para isso ao dizer que “a imaginação artística, entendendo-a como um ritual mítico e religioso, se dá em representações que estão além de um “significado”; portanto, é capaz de comportar muitos “significados” possíveis simultaneamente (muitos dogmas), tanto no nível dos sonhos quanto no nível desperto, e com efeitos também no inconsciente. “Durante o curso da aventura interior”, Heinrich Zimmer nota ao comentar a sílaba AUM, “a ênfase muda do mundo externo para o interno, e finalmente do manifestado para o imanifestado, acarretando um poderoso aumento nos poderes adquiridos; entretando, tanto o inferior quanto o superior permanecem partes constituintes de um todo...cada quarto [as quatro partes da sílaba] está em pé de igualdade com os demais”. Assim também ocorre em cada símbolo mítico: ele toca e une uma pessoa em todas as camadas de sua vida presente: o mistério absoluto do seu ser e o espetáculo que é seu mundo, a ordem dos seus instintos, seus sonhos e seu pensamento. Isto tudo, atualmente, de uma forma extremamente próxima”⁸³.

Constatando a diversidade das formas adotadas pelas diferentes linguagens artísticas, cada uma com suas próprias especificidades, chego à conclusão de que as diferenças entre a leitura de um texto ou a apreciação de

⁸³ Ibid., p. 677.

uma pintura, a audiência de um espetáculo teatral ou de dança, ou mesmo de um concerto de música, e a exibição de um filme em um cinema - pelo menos no que diz respeito à arte como “condutora dos mitos” - parece ser mais de grau do que de gênero. Enquanto os romances e os quadros indicam uma relação mais íntima e privada com o material trabalhado, as demais manifestações citadas sugerem um envolvimento dos indivíduos num nível coletivo proporcionado em grande parte pelo próprio local de sua execução. O que talvez seja de grande importância, e na verdade, um dos fatores principais pela escolha do cinema como a linguagem a ser melhor apreciada, é que este - ao contrário das exibições coreográficas ou musicais, e até mesmo teatrais - atinge uma parcela muito maior da população, tanto pela vasta distribuição das salas de exibição como pelo preço do ingresso, tornando sua experiência muito mais acessível que as demais formas de expressão.

Sob esse prisma, o cinema deixa de atuar apenas como uma “válvula de escape”, um território lúdico e um mundo de fantasias, e atinge o status de mantenedor de temas essenciais para a vivência do “homem-total”. Assim como Jack Seward é ao mesmo tempo o diretor do hospício e um possível lunático, experimentando em si próprio as sensações das drogas que injeta em seus pacientes, de certa maneira, todos os principais envolvidos na história do conde vampiro experimentam uma espécie de insanidade, mesmo que temporária, questionando-se das diferenças entre o que é real e o que é irreal. Nós, os espectadores, nos fazemos participantes da narrativa e também tentamos equilibrar nossas consciências entre o tênue fio que separa a Realidade da Ilusão; ou então agimos como o prof. Van Helsing, talvez a figura mais consciente em toda a história, um conhecedor da natureza do Mal que, por trás de sua aparente frieza, abriga a compreensão de que tudo faz parte de um grande plano divino.

Capítulo 3

HERÓIS E VILÕES

**“Eu não sou nada. Não tenho vida nem alma.
Sou odiado, temido. Estou morto aos olhos
do mundo. Ouça-me: eu sou o monstro que
os homens querem matar. Eu sou Drácula.”**
(Drácula, no roteiro de James Hart)

Há muito tempo, numa galáxia muito, muito distante...Com essas palavras, George Lucas iniciava sua saga **Guerra nas Estrelas** (Star Wars) e afirmava definitivamente uma nova etapa na produção cinematográfica. No momento de seu lançamento, em 1977, o sucesso alcançado por Lucas consolidou uma tendência que teve suas origens no fim dos anos 60 e início da década de 70. Logo após o sucesso inusitado de **Sem Destino** (Easy Rider), os estúdios se convenceram da possibilidade de atingir-se um grande retorno financeiro trabalhando com custos reduzidos através da contratação de jovens talentos. É nesse momento que um grupo notável encontra-se em Hollywood, recém-saído das faculdades de cinema, prestes a tomar a cidade de assalto. Entre eles Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, o próprio Lucas, Brian de Palma, John Millius e - com uma formação diferente, vindo de um aprendizado televisivo - Steven Spielberg. Diferentemente das gerações anteriores de cineastas, não eram essencialmente influenciados por grandes textos teatrais ou grandes romances, mas sim por outros filmes e pela televisão.

Esses “filhos da era audio-visual” cresceram vendo filmes e em suas próprias produções podemos notar o volume de “referências” - idéias retiradas de outras películas - que surgem ao longo da narrativa. Tomando a frente desse grupo, Coppola conheceu o sucesso e o prestígio que pouquíssimos diretores obtiveram em tão pouco tempo. Recém-agraciado com um Oscar pelo roteiro de **Patton**, foi escolhido para dirigir **O Poderoso Chefão** (The Godfather), sendo recompensado por público e crítica em uma calorosa recepção a sua obra. Dessa maneira, recuperando uma analogia de John Millius, pode ser comparado ao cavalo de Tróia, passando pelos portões da cidade e abrindo caminho para seus companheiros. Com seu êxito, auxiliou muitos de seus amigos. Num primeiro momento, atuando como produtor, ajudou George Lucas a levar adiante seu projeto para **Loucuras de Verão** (American Graffiti), outro sucesso retumbante de público.

Por volta da mesma época, Steven Spielberg estava para detonar um novo conceito na produção de filmes: o “campeão de bilheteria” (blockbuster); com seu filme **Tubarão** (Jaws), atingiu um incrível sucesso em escala mundial legitimando essa noção de campeão, e ao longo dos anos 70 foi tomando forma e se firmando como o principal responsável pela recuperação de toda a indústria cinematográfica norte-americana. O que pouca gente poderia notar, nesse momento, é que o que faz um filme se tornar um desses blockbusters é o desejo gerado em seu público de assisti-lo várias vezes, numa espécie de ritual que se repete e reforça as principais idéias da narrativa fílmica.

Com o sucesso de **Loucuras de Verão**, Lucas entrou em acordo com a Fox para fazer um épico espacial, nos moldes de Flash Gordon. Mesmo correndo um risco pessoal - mais de um milhão de dólares saiu do seu próprio bolso na pré-produção do filme - juntou um elenco desconhecido e uma série de efeitos especiais e criou talvez o maior fenômeno cinematográfico das últimas décadas. O filme era **Guerra nas Estrelas**, que veio a firmar esse conceito de campeão de bilheteria numa “estória positiva, com heróis e vilões, essencialmente um filme divertido de assistir”, como o definiu o próprio Lucas na época de seu lançamento. E o resto é história.

No final da década de 70 Hollywood e seu futuro estavam nas mãos desses jovens diretores. Em 1979, cinco dos filmes criados por membros

dessa geração - **American Grafitti** e **Star Wars** de Lucas, **Jaws** e **Close Encounters Of The Third Kind** de Spielberg e **The Godfather** de Coppola - estavam entre as maiores bilheterias de todos os tempos. Qual era o segredo? Alguns críticos mais céticos podem afirmar que o fato deles estarem fazendo filmes B em grande escala, sem um aprofundamento maior e injetando fortunas na produção de enredos inspirados nesse tipo de produção, contribuiu em muito para a retomada de um público que estava se dissipando e deixando as salas de exibição. Pode-se mesmo sugerir que o fenômeno dos “campeões de bilheteria” só pode ser compreendido quando ligado ao comércio dos produtos inspirados nesses filmes, trazendo para a discussão a questão do marketing e dos poderosos e influentes agentes de divulgação. Porém, acredito que essas respostas não são suficientemente vigorosas para esclarecer essa fenomenal recepção por parte do público e nem mesmo servem como base para uma discussão mais séria sobre sua influência dentro da linguagem cinematográfica.

George Lucas também comentara, no momento da estréia de **Guerra nas Estrelas**, que há muito tempo as pessoas não iam ao cinema para ver uma aventura simples, sadia e divertida. Por trás dessa sua afirmação pode estar, senão a resposta definitiva, pelo menos uma explicação mais razoável de seu apelo junto ao público, tendo em mente a noção de que um “campeão de bilheteria” traz consigo a vontade de rever esses filmes. Assim como essas mesmas características não são exclusivas dos filmes mencionados e podem muito bem ser notadas em inúmeras outras películas produzidas ao longo do nosso século - tanto quanto a noção de diversão pode ser exaustivamente questionada - podemos tentar avançar na verificação do poder da narrativa enquanto agente comunicador para entender-se um pouco mais o fascínio que determinadas histórias exercem sobre o público contemporâneo.

E nesse aspecto, a figura do conde Drácula tem demonstrado ser, sem sombra de dúvida, uma das imagens com maior apelo tanto junto aos criadores quanto ao público, ultrapassando em muito uma centena de produções dedicadas, de alguma maneira, a transportar a história do vampiro para as telas cinematográficas. Que estranho fascínio exerce a trajetória do Conde Drácula, capaz de levar diretores tão diversos a se inspirarem no tema

do vampiro sedento por sangue e por vida eterna? Ou, mais importante ainda, o que leva milhões de espectadores a acompanhar tão avidamente a narrativa de seus feitos?

Essas questões serviram, basicamente, para a estruturação da presente dissertação, já que este trabalho tenta verificar em que medida o cinema, ao longo de seu primeiro século de existência, recorreu invariavelmente aos temas míticos como mola propulsora de suas próprias criações. O homem contemporâneo parece ter incorporado o referido processo de transferência para o território da ficção e da criação artística dos antigos mitos, buscando agora no cinema, mesmo que inconscientemente, a resposta para seus questionamentos mais profundos. Evidentemente, seria um absurdo propor um estudo que verificasse em que medida essa recriação dos temas míticos se deu no âmbito da totalidade da produção cinematográfica, dos Lumière até nossos dias. E embora nossa preocupação neste momento diga respeito ao cinema contemporâneo, inúmeros exemplos podem ser encontrados em películas muito mais antigas do que o **Dracula** de Coppola - como será demonstrado a seguir, quando nos referirmos ao tratamento mítico dos filmes. O que parece claro é que, influenciados direta ou indiretamente pelas idéias de estudiosos como Joseph Campbell e Mircea Eliade acerca da história e da estrutura dos mitos, roteiristas e diretores contemporâneos têm mergulhado cada vez mais no vasto oceano dos temas míticos e, incorporando-os às especificidades da estrutura dramática, têm proposto um amálgama da sabedoria intrínseca a essas histórias com suas próprias narrativas.

Um dos poucos e bons livros que parece desenvolver as possibilidades que a linguagem cinematográfica oferece ao estudioso das maneiras que os temas míticos são incorporados pelas produções artísticas contemporâneas foi lançado em 1992: *Illuminating Shadows - The Mythic Power of Film*, escrito por Geoffrey Hill. Ao analisar quase duas dezenas de filmes de épocas e procedências diversas, o autor tenta traçar um panorama dos mitos incorporados pelo cinema. Embora a aproximação que Hill desenvolve em seu trabalho seja um tanto diversa daquela que tento demonstrar aqui, sua

apresentação não poderia ser mais oportuna, para iniciarmos a discussão acerca da “interpretação mítica” dos filmes.

Hill observa que, embora nos consideremos seres “tecno-seculares”, capazes de descartar qualquer menção a um possível sentimento religioso, nossa participação na jornada de sofrimentos do herói combatendo o vilão, ao longo da narrativa fílmica, revela um fervor e uma reverência não muito diferente de um crente em seus serviços religiosos. Nesse sentido é que conduz sua observação de que “nossa participação no cinema é nossa participação no mito. Embora os nomes, épocas e estilos tenham mudado, os mitos que eram familiares aos nossos ancestrais são os mitos projetados nas telas cinematográficas”⁸⁴. Dessa maneira, dependendo das necessidades das novas gerações, os arquétipos revestem-se com as peculiaridades de cada cultura e, assim, os mitos permanecem através dos tempos.

Para justificar suas idéias, Geoffrey Hill analisa o percurso que conduz o mito através de diferentes épocas até chegar-se ao cinema. O caminho seria basicamente este:

Consciência=> Sonho=>Mito=> Religião=> Arte=> Drama=> Literatura=> Cinema

O primeiro estágio, da consciência ao sonho, é sugerido através de estudos e teorias que colocam a própria consciência humana e os sonhos como o início do mito e da religião. Joseph Campbell dá um suporte precioso a essa passagem em sua célebre constatação de que o mito seria o sonho público, enquanto o sonho seria o mito privado, já que este último representa

⁸⁴ HILL, G. *Illuminating Shadows*. New York: Shamballa Press, 1992, pp. 3-4. Hill vai além, dizendo que os arquétipos permanecem os mesmos, apenas a maneira como se apresentam é que difere em cada geração; “dependendo da época e da cultura, o tolo arquétípico pode aparecer na forma do escudeiro de um cavaleiro, de um bobo da corte, de um deus brincalhão, de um palhaço de vaudeville ou do comediante teatral. O herói pode ser o matador de dragões, o assassino do gigante, o corajoso guerreiro turco ou o piloto de carros de corrida. O feiticeiro será o mágico, o bruxo, o cientista maluco, o sacerdote ou mesmo o psicanalista. O dragão poderá aparecer como o antigo regime, o comerciante avaro, o pai despota, o ganancioso criador de gado ou o diretor da escola”(Ibid. p.6). Além disso, nossa participação no cinema “exige uma devoção espiritual tal qual aquela empregada em qualquer religião. Na Índia, um país notável pela diversidade e riqueza das práticas religiosas, o cinema é uma das maiores indústrias. (...) Durante os anos dos “palácios de sonhos” cinematográficos da década de 20, as grandes salas de exibição norte-americanas rivalizavam e até ultrapassavam os templos e catedrais contemporâneos, tanto em elegância de suas fachadas e decoração interna, quanto ao apelo popular”. Sua conclusão, a partir daí, é que “o cinema tornou-se para o mundo moderno a catedral coletiva da *participation mystique* primitiva. Ele é a casa de sonhos tribal da civilização contemporânea”(Ibid. p.4).

a experiência pessoal de aspectos profundos que dão suporte às nossas vidas conscientes. Como Hill nota, “todos os povos sonham, e todos os povos têm seus mitos. Quando nossa consciência pessoal se mistura à consciência coletiva ou às suas respectivas tribos, tais expressões culturais tornam-se mitos estabelecidos dessa mesma cultura, já que todos os indivíduos de uma determinada sociedade compartilham a consciência com os demais, e todos os povos têm a necessidade de mitos culturais que atuem como guias e força motriz para a alma coletiva”⁸⁵. Como já tratamos deste tópico quando trabalhamos com a função pedagógica e sociológica dos mitos, creio não ser necessário estendermos mais essa discussão.

Num segundo momento, na passagem do mito à religião, Hill descreve que no instante em que as sociedades desenvolvem um sistema de linguagem escrita, as histórias da comunidade são de algum modo preservadas para a posteridade. Dessa forma, quando os mitos avançam da tradição oral para a escrita, também há uma transformação de sua condição em sistemas religiosos mais organizados, dramas religiosos e tradições formalizadas. O que o referido autor constata, evidentemente influenciado pelas idéias de Mircea Eliade, é que, embora possam ser verificadas modificações nos diversos aspectos políticos, ideológicos e culturais dentro de uma sociedade, o mito sempre estará presente, mesmo que camuflado, circunscrevendo as mais diversas manifestações e expressões humanas, qualquer que seja o veículo disponível na ocasião”. A partir do momento em que os mitos coletivos são incorporados pelo corpo sistemático de uma determinada religião, são os ritos e as cerimônias que se encarregam de levá-los adiante, e quando há alguma mudança na forma de apresentação desses rituais, os mitos tendem a encontrar novas formas de expressão para comunicar suas antigas verdades.

Essa novas formas é que nos levam até a arte. Das antigas cavernas que serviam aos povos primitivos como um importante elemento religioso até as modernas performances artísticas, a arte parece ter sempre servido como um importante “condutor” dos mitos. Apesar de ser muito discutível a denominação de “arte” a fenômenos tão diversos ao longo da história da

⁸⁵ Ibid., p. 7.

humanidade - considerando que cada cultura possui suas próprias especificidades na relação com suas manifestações e formas de expressão - a visão de Ezra Pound do artista como a “antena da raça” tem seus méritos, já que a consciência do mundo ao seu redor parece ser muito mais ampliada do que o restante dos homens. Ou, se quisermos colocar de outra maneira podemos jogar com a afirmação de Martha Graham de que nenhum artista está adiante de seu tempo: ele é o seu tempo. Os outros é que estão atrás. Vendo e ouvindo coisas que parecemos não ver nem ouvir, os artistas reformulam e reapresentam os mitos em formas assimiláveis por cada nova geração. Northrop Frye consegue vê-los como “fazedores de mitos”, constatando que é o artista quem se incumbe de dar forma aos mitos, retendo em suas mãos os raios que destroem uma sociedade e criam uma outra.

Não é necessária uma grande acuidade ou uma visão extraordinária para notar o quanto o drama, desde os tempos mais remotos, encontra suas raízes nos mitos e na religião. Como nota Hill, “os povos primitivos sempre representaram sua devoção religiosa através de canções, danças ou apresentações teatrais. A civilização e o teatro evoluíram juntos. (...)Após a conquista da Grécia pelas tropas romanas, o drama tornou-se uma espécie de escapismo, numa atitude que, infelizmente, permanece ainda fortemente presente em nossas mentes”⁸⁶. A Igreja também ajudou em muito a secularização do teatro, dando-lhe os últimos golpes, mesmo quando permitia ocasionalmente sua utilização na evangelização das massas iletradas durante a Idade Média e na colonização dos ameríndios. Porém, não há como negar sua conexão com os antigos mitos e muito menos o papel desempenhado pelos dramas no desenvolvimento literário. A influência mítica e religiosa na consciência humana é recriada e assume novas vestes via literatura. O mito, assim, se manifesta em peças, rituais religiosos e eventualmente em literatura; ou ainda, como diz Northrop Frye, “literatura é mitologia reconstruída”.

Do *Livro de Jó*, passando pelas epopéias homéricas até o *Mahabharata*, o valor literário caminha junto ao seu valor religioso e mítico. Mesmo na literatura mais secular - do *Moby Dick* de Melville até *O Velho e o*

⁸⁶ Ibid., pp. 11-12.

Mar de Hemingway - os traços míticos são por demais evidentes para que não se note a conexão com os demais elementos dessa cadeia proposta por Geoffrey Hill. O que nos leva diretamente ao cinema.

Hill nota que não foi somente o brilhantismo técnico e a carga dramática ininterrupta que tornaram o filme **Guerra nas Estrelas** capaz de atrair uma multidão de espectadores para as salas de exibição. Mesmo agora, vinte anos após seu lançamento, críticos mal-informados insistem em dissecar apenas o aspecto comercial e as inovações técnicas, como se apenas estes fatores fossem suficientes para levar os três filmes da trilogia produzida por George Lucas a estarem entre as dez maiores bilheterias de todos os tempos. Parece fazer sentido a constatação de Hill de que a natureza mítica do espírito humano eleva a mente dos espectadores a um estado alterado de expectativa, durante este fenômeno moderno de adoração do herói mítico que, através de uma familiaridade com símbolos, religião e mitologia pode ser encontrado nos filmes mais seculares.

Para reforçar suas idéias, Geoffrey Hill resgata a estória metafórica contada por Platão sobre os habitantes das cavernas que, atados ao chão, eram capazes de ver apenas as sombras projetadas na parede à sua frente. Um desses sujeitos, libertando-se dessa “escravidão”, passa a ver a brilhante variedade de cores e modelos num mundo totalmente novo da “existência iluminada”. A analogia com as possibilidades oferecidas pela câmera cinematográfica, ou seja, seu poder de nos transportar a um novo universo, já havia sido notada por um respeitável grupo de intelectuais e estudiosos, desde Yeats - que via o cinema como o mundo das idéias platônicas - até McLuhan notando que para qualquer direção que a câmera aponte, a audiência segue e aceita. Nesse sentido, Hill apresenta uma divisão dos filmes relacionados à linguagem mítica em cinco categorias:

- num primeiro grupo estariam os filmes cujo conteúdo mítico é bem mais óbvio e intencional, já que resgatam estórias e personagens míticas consagradas, como em **Jasão e o Velo de Ouro** (Jason and the Argonauts), **O Manto Sagrado** (The Robe), **Os Dez Mandamentos** (The Ten Commandments) e **Sansão e Dalila** (Samson and Delilah);

- em um outro grupo, encontrar-se-iam filmes que se utilizam de um tema mítico e o revestem com uma nova roupagem, nem sempre capaz de ser observado à primeira vista. É o caso da estória de Pigmalião, o sujeito que cria um ser e fatalmente envolve-se com sua criatura, que pode ser notado em **Minha Querida Dama** (My Fair Lady), **O Despertar de Rita** (Educating Rita) e **Uma Linda Mulher** (Pretty Woman); ou ainda o romance de Píramo e Tisbe que encontramos em **Romeu e Julieta** ou **West Side Story**;
- em certos filmes, o foco seria centrado em assuntos e personagens religiosos, que não são intencionalmente baseados nos antigos mitos, embora a importância de seu conteúdo espiritual seja extremamente poderosa, como em **Elmer Granty, Carruagens de Fogo** (Chariots of Fire), **Gandhi** e **O Pequeno Buda** (The Little Buddah);
- existiriam também filmes “cine-míticos”, que se debruçam sobre os próprios filmes, focalizando o poder mítico do cinema. Seria o caso de filmes como **A Rosa Púrpura do Cairo** (The Purple Rose of Cairo), **Cinema Paradiso** e **Apartamento Zero** (Apartment Zero);
- finalmente, em uma outra categoria, estariam os filmes intencional e nitidamente míticos, porém sem relação aparente com narrativas mitológicas anteriores; num gênero que inclui a trilogia **Guerra nas Estrelas**, grande parte dos desenhos animados de Walt Disney - de **Peter Pan**, passando por **A Pequena Sereia** (The Little Mermaid) até chegar ao **Rei Leão** (The Lion King) - e mesmo em filmes insuspeitos como **Splash**, **Uma Sereia em Minha Vida** (Splash) ou **ET, O Extra-Terrestre** (ET).

Embora devamos considerar essa divisão muito mais dentro de um sentido funcional e didático - e por isso mesmo, nem sempre tão clara na categorização do seu objeto de estudo - ela pode ser de grande valia já que nos permite separar e priorizar o gênero de filmes que são o tema do presente trabalho. Dessa forma, mesmo com as possíveis ressalvas que se façam à maneira que determinados filmes “passeiam” por mais de uma das

categorias citadas, o grupo que nos interessa neste momento é aquele exposto no último bloco, filmes que recriam e reconstróem os temas míticos de uma maneira muito peculiar e criativa, adequando-os para o público a que se destinam. No intuito de demonstrar as diferenças básicas entre a recriação de um tema mítico - naquilo que chamo de um tratamento mítico - e a mera transposição dos mitos para a tela, pretendo apresentar uma primeira aproximação do tipo de análise levada a termo neste trabalho, através de três filmes, dois deles revelando como o cinema pode reapresentar e recontar antigas estórias míticas - **A Felicidade Não Se Compra** e **O Mágico de Oz** - e um outro filme que revela que nem sempre a adaptação de um antigo mito já consolidado é suficiente para chegar-se às platéias da mesma forma que os dois exemplos citados, como é o caso de **Os Dez Mandamentos**.

Em primeiro lugar, vejamos o caso de **A Felicidade Não Se Compra** (*It's A Wonderful Life*), lançado em 1946 e dirigido por Frank Capra. Aparentemente, trata-se de uma estória sem qualquer relação com algum tema mítico; se voltarmos à divisão proposta por Hill, veremos que em primeiro lugar, o filme de Capra não reproduz nenhum mito já consagrado, nem mesmo se preocupa em dar uma nova roupagem a algum destes temas. Muito menos há uma preocupação em trabalhar com figuras religiosas - lidando com dogmas ou sistemas religiosos - e tampouco podemos situá-lo na categoria de um "cine-mítico". Portanto, se há, de alguma forma, a presença do mito, é mais na maneira da narrativa e no tratamento propriamente dito do que nos elementos anteriormente citados. A estória de George Bailey é, à primeira vista, a trajetória de um sujeito comum que enfrenta alguns obstáculos e que vive uma vida relativamente tranqüila numa pequena cidade do interior norte-americano. Porém, olhando atentamente, verificamos o quanto seus anseios e necessidades internas de realizar grandes viagens e executar importantes tarefas o cega para o mais óbvio: sua maior viagem e sua maior tarefa está sendo realizada diariamente em Bedford Falls, sua cidade natal.

Como um Prometeu moderno, George Bailey é marcado na própria pele pelo fato de trazer uma parcela da "chama divina" ao seu povo. Em uma primeira leitura somos tentados mesmo a conferir a George o título de

“benfeitor da Humanidade”, o que parece fazer sentido. Porém, seu percurso é ainda mais peculiar, inicialmente por verificar que, na verdade, são os deuses - ou melhor, os anjos - que atravessam seu caminho, tornando-o um herói “casual”, daqueles que não escolhem (pelo menos conscientemente) seu próprio caminho, mas sim é levado até ele. Além disso, essa primeira leitura é abafada por uma percepção muito maior da proposta do filme: através da genialidade de Frank Capra, somos lançados à compreensão de que as vidas de homens comuns, aparentemente sem grandes saltos ou façanhas, são, em um outro nível, muito mais completas e ricas interiormente do que aquelas existências de grandes personalidades conhecidas. A iniciação de George se dá em sua própria cidade entre sua própria gente. Sua jornada interior realiza-se dentro daquela grande função dos mitos, que é compreender a ordem divina e decifrar seus símbolos.



Fig. 5 - George Bailey vence o Dragão.

O fato de **A Felicidade Não se Compra** ter se tornado um clássico de natal, daqueles anualmente reapresentados a cada fim-de-ano, mostra-nos seu valor pedagógico e seu caráter mítico, capaz de transcender gerações e fronteiras, revelando um importante aspecto da natureza humana e sua relação com o Sagrado. Geoffrey Hill faz uma leitura extremamente interessante dos elementos recuperados de antigos mitos presentes no filme. Acho conveniente, a título de exemplificação, recuperar alguns de seus comentários. O principal deles diz respeito às tentações enfrentadas por George Bailey. Joseph Campbell nos revela que a história da busca espiritual

ainda é uma velha história que funciona; “a relação entre os mitos, a cosmologia e a sociologia têm de aguardar até que o homem se familiarize com o novo mundo que o rodeia. O mundo, hoje, é diferente do que era há cinquenta anos. Mas a vida interior do homem é exatamente a mesma. Existe uma proeza heróica universalmente válida representada na história de Jesus. Primeiro, ele atinge o limite da consciência do seu tempo, quando vai a João Batista para ser batizado. Depois, ultrapassa o limiar e se isola no deserto, por quarenta dias. Na tradição judaica, o número 40 é mitologicamente significativo”⁸⁷. Se traçarmos um paralelo com a idade de George Bailey no filme, veremos que ele deve estar beirando os quarenta anos - na cena da infância, George é apresentado em 1919 com doze anos, o que nos leva até o pós-guerra, por volta de 1946 ao número referido - e atingindo aquele “limite de consciência” entre a população de Bedford Falls. Além disso, poderemos também encontrar uma outra relação, através dos comentários de Campbell sobre as três tentações sofridas por Jesus no deserto. Primeiro a tentação econômica, quando o Diabo lhe diz para transformar pedras em pão e Jesus lhe responde que nem só de pão vive o homem. George Bailey também é tentado, ainda na juventude, a entrar no ramo das indústrias de plásticos por seu amigo Sam Wainwright, e tornar-se um milionário longe daquela “miserável cidadezinha” onde nasceu. Também Violet pode estar enquadrada neste aspecto da tentação, já que aparece como a “garota leviana” que entra na competição com Mary para conquistar o coração de George, usando recursos nada sutis para a sedução do herói. Neste aspecto, George não apenas resiste a seus encantos como ainda consegue redimí-la, como fez Jesus com Maria Madalena.

A seguir, Campbell revela-nos a tentação política de Jesus, quando este é levado ao topo de uma montanha pelo Diabo dizendo-lhe que tudo aquilo que vê de lá de cima lhe será dado caso aceite prostar-se e adorá-lo solenemente. A recusa de Jesus também é a recusa de George, quando Potter - ao notar que seu adversário é forte demais para ser combatido e deve ser trazido para suas tropas - lhe oferece um salário de vinte mil dólares por ano mais um contrato de três anos de trabalho. O discurso do velho

⁸⁷CAMPBELL, J. O Poder do Mito. São Paulo: Ed. Palas Athena, 1990, p. 148.

mesquinho é tão hábil que quase consegue convencê-lo a abandonar seus projetos e vender sua alma por alguns trocados em sua conta bancária. Porém, a maior tentação ainda está por vir; é aquilo que Campbell chama de “ênfase espiritual”, o fato de se julgar tão espiritual a ponto de se colocar acima deste mundo e das preocupações da carne, e que é representada na história de Jesus quando o Diabo o desafia a atirar-se do alto de um templo para demonstrar essa sua espiritualidade e testar sua fé em Deus.

Esse é o momento decisivo do filme, o instante em que George, desesperado e esgotado, pressionado pelo descuido do tio e a perda dos oito mil dólares, resolve suicidar-se. É aí que os anjos intervêm, e a fé do herói é posta à prova por Clarence, o anjo enviado em resposta às preces de seus amigos e familiares. Ao fazê-lo ver como seria o mundo caso não tivesse nascido - como era seu desejo naquele momento - George consegue perceber o quanto seus atos mais corriqueiros e despretensiosos representaram, na verdade, toda a estruturação da vida de milhares de pessoas. Ao compreender que as grandes guerras podem ser travadas em pequenos campos de batalha, ele recupera a vontade de viver e continuar lutando contra o temível monstro representado por Potter, já que sua inimiga mais feroz foi derrotada: sua própria ignorância da sua grande missão.

Capra foi muito criticado por não punir o vilão ao final da estória, mesmo indo contra aos códigos éticos e morais impostos à indústria cinematográfica. Porém, verificando agora, seu desfecho é muito mais interessante do que nossa necessidade de vingança e justiça parece apontar. Na verdade, o dragão foi vencido no momento em que George optou pela vida; ele não está morto e deve ser derrotado a cada dia. Quando é restituído todo o poder ao herói, que já o possuía mesmo em um nível latente, não importa mais o monstro representado por Potter. Suas maldades alimentaram e fortaleceram George, que dessa forma, elevou-se a um patamar que nem mesmo as artimanhas e golpes desferidos por seu inimigo podem tocar.

O segundo filme a merecer uma aproximação representativa dessa definição de tratamento mítico é **O Mágico de Oz** (The Wizard Of Oz), lançado em 1939 e dirigido por Victor Fleming. Nesse caso, a presença de elementos míticos é bem menos casual do que no filme anterior. Para

começar, o conto de fadas original, que nasceu para entreter crianças americanas, no qual o filme é baseado, foi escrito por um membro da Sociedade Teosófica, L. Frank Baum, que chegou mesmo a editar um jornal onde publicava artigos seus sobre Teosofia. Lançado em 1900, o livro contendo esse “autêntico conto de fadas americano” está impregnado de alegorias teosóficas.

Dorothy é jogada no mundo da diversidade e da existência material por Toto, seu cachorro, o arquétipo da natureza animal presente em todos nós. Sempre que a garota tenta agarrá-lo ou protegê-lo, é lançada em sérias dificuldades que apenas com muito custo consegue superar. Ela só é apanhada pelo ciclone e levada a Oz devido à superproteção dedicada ao animal, quando foge de casa e se desentende com os tios. Neste aspecto, há uma outra grande simbologia: o ciclone. O termo grego do qual deriva esta palavra significa um círculo ou uma serpente enrolada. Levando-se em consideração a designação dada pelo ocultismo à matéria - Serpente do Mundo - compreende-se qual o sentido embutido nessa simbologia da “encarnação” de Dorothy no mundo das aparências. Essa idéia é confirmada quando já na terra dos Munchkin, orientada por Glinda, a fada boa do Sul, acerca do caminho a percorrer para chegar a Oz, a menina segue a estrada dos tijolinhos amarelos que se inicia exatamente com a representação de uma espiral.

E esse seu “mergulho na matéria” só é completo ao assimilar os veículos inferiores que lhe possibilitam experimentar e vivenciar o mundo da diversidade antes de voltar a Kansas, a terra da unidade. Até mesmo a ordem em que ela encontra seus “parceiros” é extremamente importante: o Espantalho, o Homem de Lata e o Leão Covarde; aquilo que cada um deles busca, um cérebro, um coração e coragem são, na verdade, o que Dorothy deve adquirir para retornar a sua casa de uma forma completa. De acordo com a literatura teosófica, o homem inferior, a personalidade, aquela que é descartada a cada encarnação, é composto de três veículos: o corpo mental (responsável pelos pensamentos), o corpo astral (lidando basicamente com as emoções) e o corpo físico (agente operante das ações). Essa tríade é representada por um triângulo com o vértice para baixo, sendo o mais

superior dentre eles exatamente o corpo mental, aquele que a cada encarnação é o primeiro a ser incorporado. É o Espantalho quem representa essa função. Ao ajudá-lo a encontrar um cérebro, Dorothy estará desenvolvendo seu corpo mental até a perfeição.

O mesmo ocorre com seus outros parceiros de jornada. O Homem de Lata, assim como as emoções, deve ser polido constantemente para que não enferruje e perca o brilho, reflexo de sua pureza original; O Leão deve aprender a agir com perícia e destemor, usando sua bravura para atingir seus objetivos. Quando Dorothy lhes diz, a certa altura, que sente conhecê-los há muito tempo, apesar de achar isso improvável, parece estar confirmando aquilo que foi dito acima: seus veículos inferiores, ou o material do qual são compostos, já estavam presentes em Kansas - simbolicamente na figura dos empregados da fazenda - já que, como afirma a filosofia oriental e a própria Teosofia, a matéria é apenas uma, o que varia é a funcionalidade em planos diversos.

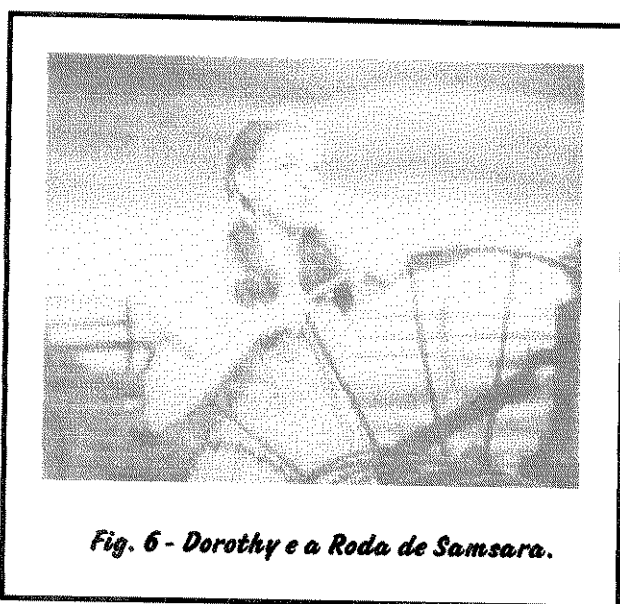


Fig. 6 - Dorothy e a Roda de Samsara.

Outro aspecto que não pode deixar de ser mencionado é a simbologia contida nas figuras de tia Em e tio Henry, representantes das forças primordiais feminina e masculina. Quando o Logos, a divindade suprema, se manifesta, inicia esse processo pela primeira grande divisão dos opostos, aquilo que a filosofia oriental chama Shiva-Shakti tattva, a separação entre positivo e negativo, masculino e feminino, consciência e matéria. Nesse sentido, os nomes utilizados servem para reforçar essa idéia: Henry significa

“o soberano da casa” sugerindo o arquétipo masculino, enquanto Em , a inicial de *mother* (além do fato de que duas mulheres extremamente importantes na vida de Baum tinham as mesmas iniciais, sua esposa Maud e sua sogra Matilda) parece sugerir o arquétipo feminino. É por eles que Dorothy está ansiosa em voltar para casa. Para isso deve percorrer uma jornada cheia de perigos e aventuras, seguindo sempre a estrada dos tijolinhos amarelos. O filme omite muitas dessas aventuras, embora seja bem feliz na escolha daquelas representadas.

Evidentemente, poderíamos desenvolver outras importantes idéias presentes no filme e no livro, porém, como a proposta aqui é fazer uma breve exposição daquilo que acredito ser a recuperação de temas míticos e suas possibilidades de expressão na linguagem cinematográfica, devemos seguir adiante e deixar para outro momento uma análise mais apurada e cuidadosa. Nesse sentido, para justapor a esse conceito de tratamento mítico - verificado nos dois filmes comentados acima - um outro tipo de aproximação muito diferente, julguei correto trazer uma película que, embora tenha como tema um grande mito ocidental, dentro daquela primeira categoria proposta por Geoffrey Hill, não parece desenvolver sua estória da mesma maneira que os demais filmes citados anteriormente. Trata-se de **Os Dez Mandamentos** (*The Ten Commandments*), lançado em 1956 e dirigido por Cecil B. DeMille.

DeMille, dentro de uma tradição inaugurada com a religião judaica, lê o Antigo Testamento como um livro histórico, no qual as ações são executadas por personagens históricas, e deixar de lado seu caráter metafórico e simbólico. Campbell é contundente neste ponto: “como todas mitologias primitivas servem para validar costumes, sistemas de relações e clamores políticos de seus respectivos grupos locais, também os grandes textos sagrados parecem caminhar no mesmo sentido. Na superfície podem sugerir que tenham sido compostos como consciência histórica. Aprofundando a leitura eles se revelam tendo sido concebidos como mitos: leituras poéticas do mistério da vida a partir de um determinado ponto de vista de alguém que se debruça sobre tal mistério. Ler um poema como uma crônica de um fato é, no mínimo, errar o alvo”⁸⁸. Com certeza, esta dissertação não se propõe a

⁸⁸ CAMPBELL, J. *The Masks of God*. New York: Arkana, 1991, v. 3, p. 95.

uma exegese do texto bíblico. No entanto, se algumas concepções são abordadas é no sentido de uma melhor discussão dos filmes.

Freud já havia provocado um grande estardalhaço no começo do século com seu **Moisés e o Monoteísmo** ao apontar para as inconsistências na apresentação do líder hebreu, que aparece no início como um nobre egípcio e no momento seguinte como um pastor árabe que se torna um xamã do deserto. Sua teoria descreve a existência de pelo menos duas figuras distintas na estória de Moisés, um que conduziu um grupo de colonizadores semíticos no Delta, obviamente impressionado pela crença monoteísta de Akhenaton, e outro que, após a morte ou assassinato deste primeiro, assumiu a liderança, tratando-se, neste caso, de um sacerdote medianita de um explosivo deus árabe: Yahweh. Deixando de lado as críticas que o texto sofreu ao longo do tempo, tanto favoráveis como contrárias, Campbell nota que “ele fornece a única explicação psicológica plausível da característica peculiarmente compulsiva da crença bíblica, a qual se encontra em rígido contraste com as aproximações descomprometidas, poéticas e até dramáticas da mitologia dos gregos do mesmo período”⁸⁹. Como resultado, o filme de De Mille se torna letra morta, e com isso perde as possibilidades de abertura que filmes como **O Mágico de Oz** ou **A Felicidade Não Se Compra** revelam para novas gerações de espectadores.

Neste momento, a compreensão do sentido embutido na palavra “abertura” é essencial para que se entenda a diferença do caráter entre os dois filmes citados acima e **Os Dez Mandamentos** de DeMille. Visando uma maior clareza, acredito que algumas definições propostas por Umberto Eco para lançar a idéia de obra aberta, de grande importância nas discussões estéticas contemporâneas, possam ser-nos de grande utilidade neste instante. Ao definir o discurso aberto, típico da arte (e porque não dizer, da linguagem mítica?) como “ambíguo já que não tende a nos definir a realidade de modo unívoco, definitivo, já confeccionado, apresenta-nos as coisas de um modo novo para além dos hábitos conquistados” e o discurso persuasivo como algo que, ao contrário, “quer levar-nos a conclusões definitivas; prescreve-nos o que devemos desejar, compreender, temer, querer e não

⁸⁹ Ibid., p. 126.

querer”⁹⁰, parece estar se referindo, de alguma maneira, a tudo aquilo que já foi dito sobre as possibilidades que os mitos possuem enquanto portadores de mensagens simbólicas, capazes de comunicar-nos aquilo que nossos sentidos físicos não podem apreender, em oposição ao tipo de discurso adotado por DeMille em seu filme.

Como nos mostra Eco, “na Idade Média desenvolveu-se a teoria do alegorismo que prevê a possibilidade de se ler a Sagrada Escritura não só em seu sentido literal, mas em três outros sentidos, o alegórico, o moral e o anagógico”, o que poderia levar-nos a entender tal obra como dotada de certa “abertura”. Porém, “nesse caso “abertura” não significa absolutamente “indefinição” da comunicação, “infinitas” possibilidades da forma, liberdade da fruição; há somente um feixe de resultados frutivos rigidamente prefixados e condicionados, de maneira que a reação interpretativa do leitor não escape jamais ao controle do autor”⁹¹. É isso que parece se revelar no filme de DeMille, pois, além de não abrir-nos para a “dimensão do Mistério”, nos aprisiona a seus próprio valores históricos e morais. Vejamos, sinteticamente, como isso se dá.

Na primeira parte do filme - na qual se narra do nascimento de Moisés até a descoberta de sua origem hebréia - todos os elementos são utilizados para colocar em destaque o caráter moral do herói hebreu, diminuindo ou simplesmente ignorando os aspectos simbólicos contidos na narrativa. A representação das principais personagens - o faraó como o pai magoado, a princesa Nefertiti como uma maluca apaixonada, o rival Ramsés como um insano vingativo e invejoso - tornam-se caricaturas melodramáticas, ajudando a sepultar a riqueza metafórica envolvida na vida de Moisés. Ao preterir essa visão figurada em detrimento de uma vertente “pseudo-histórica”, DeMille compromete todo o restante da película, já que a narrativa desloca seu foco

⁹⁰ ECO, U. A Obra Aberta. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1991, p. 280.

⁹¹ Ibid., pp. 42-3. O exemplo utilizado por Eco acerca da expressão de Dante sobre a décima terceira Epístola é esclarecedor e o reproduzo aqui: “Esta maneira de tratamento, para que seja mais clara, pode ser vista nos versos: *In exitu Israel de Egypto, domus Jacob de populo barbaro, facta est Judea santificatio ejus, Israel potestas ejus*. De fato, se os considerarmos ao pé da letra, significam a saída dos filhos de Israel do Egito, ao tempo de Moisés; se considerarmos sua alegoria, significam nossa redenção por obra de Cristo; se considerarmos seu sentido moral, significam a conversão da alma, do luto e da miséria do pecado ao estado de graça; se considerarmos seu sentido anagógico, significam a saída da alma santa da servidão desta corrupção para a liberdade da glória eterna”.

do tema mítico do Salvador (enquanto uma representação da liberação da consciência de seus veículos inferiores) e centraliza-se numa aproximação da estória de Caim e Abel, numa leitura por demais literal da Sagrada Bíblia.

O tratamento mítico torna-se o principal aspecto diferenciador na forma de se narrar uma estória através da linguagem cinematográfica. Enquanto filmes como **A Felicidade Não Se Compra** e **O Mágico de Oz** - erroneamente rotulados de infantis ou fantasiosos - conseguem desenvolver suas alegorias e metáforas sem descaracterizá-las e, principalmente, aproximando-as de um tema mítico universal, outras tantas películas - como no caso de **Os Dez Mandamentos** -, mesmo trazendo como ponto central a vida ou os feitos de alguma personagem mitológica ou religiosa, não conseguem caminhar no mesmo sentido, já que essa temática apenas, não é suficiente para que a mente do espectador seja remetida a um outro nível de consciência, característica básica de uma narrativa mítica.

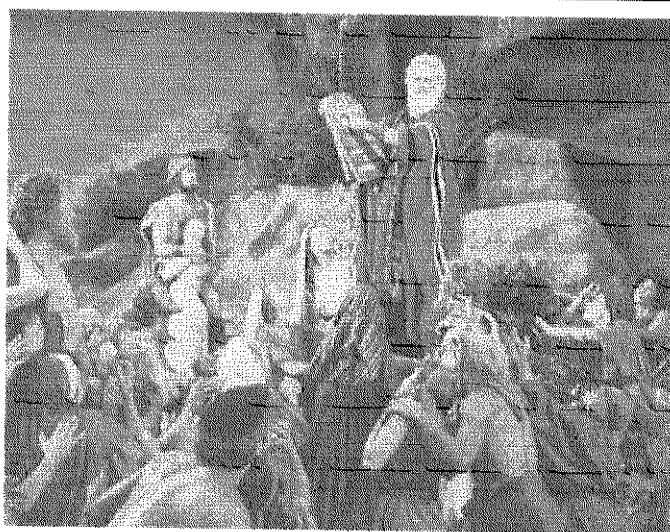


Fig. 7 - O Moisés histórico de DeMille.

Nesse momento, é oportuno que se faça uma importante ressalva, para que todo o trabalho não se perca numa ingenuidade perigosa. Há dois pontos que não podem passar despercebidos e que, embora não sejam exaustivamente discutidos aqui, devem fazer parte da discussão. O primeiro deles diz respeito ao contexto em que a linguagem cinematográfica se efetiva. Todo o seu desenvolvimento, ao longo deste século, caminha intrinsecamente ligado ao estabelecimento de uma sociedade de massa. Se é verdade que um

filme pode ser considerado uma obra de arte, também é inegável seu valor como produto, ainda mais se levarmos em consideração que o filme aqui analisado é, tipicamente, um filme “hollywoodiano”, cujo maior alcance de público está tanto na sua gênese quanto em seus frutos. Por maior que tenha sido o esforço empreendido até aqui para demonstrar que os temas míticos recuperados pelo cinema sejam, de alguma maneira, um modo de se buscar uma reconexão com o sagrado, seria ingenuidade supor que esse processo seja desvinculado de outros interesses que não aqueles de caráter religioso ou místico, principalmente por parte de produtores e empresários dessa imensa “indústria cinematográfica”.

Essa constatação nos leva diretamente ao segundo ponto, referente à diversidade de interpretações em culturas distintas. Embora o tópico que norteia toda a pesquisa diga respeito às possibilidades que o cinema oferece de se recuperar e se recriar os temas míticos e conduzi-los a uma difusão de ordem planetária, também é necessário constatar-se que a recepção que cada povo - ou mesmo diferentes classes sociais, indivíduos de faixa etária diferenciada, etc. - dá a esses filmes e às suas mensagens não é, de modo algum, idêntica⁹². O que nos interessa no momento - sem deixar de lado estes dois aspectos, que pretendo desenvolver em um trabalho posterior - é apenas verificar em que medida os mitos impregnam a linguagem cinematográfica com suas especificidades.

É nesse sentido que o trabalho com o filme de Francis Ford Coppola pode ajudar-nos a levar adiante tal verificação. Um dos motivos mais recorrentes quando se depara com a narrativa dos temas míticos diz respeito à acentuada polarização de valores. Bem e Mal, Verdade e Mentira, Herói e Vilão surgem como extremos que fazem girar a roda-da-fortuna, a grande aventura humana. É o caso, então, de se perguntar, quem assume afinal, o papel de herói em **Drácula**? Van Helsing, seu inabalável perseguidor, movido

⁹² Dois autores podem servir de referencial a um estudo mais direcionado ao aspecto da recepção e consumo dos filmes. O primeiro deles, Edward Hall, é essencial no que diz respeito às especificidades que diferentes culturas carregam consigo; nesse sentido, dois trabalhos seus servem de apresentação às suas idéias: *The Silent Language*. New York: Fawcett World Library, 1969 e *Beyond Culture*. New York: Peter Smith Pub lno, 1992. O outro autor é Michel de Certeau, com sua vigorosa conceituação do “consumidor-produtor”, o indivíduo receptor como importante agente criador. Como referência, citamos *A Cultura no Plural*. Campinas: Ed. Papirus, 1996 e *A Invenção do Cotidiano*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1995.

por um desejo de firmar a ordem onde há o caos, ou Jonathan Harker, tentando escapar da situação que o destino lhe projetou? Ou ainda, Mina, a amada que se vê fascinada pelo lado obscuro do conde, portando consigo o resgate de um anjo caído? E se o próprio Drácula fosse o grande herói, nessa incrível aventura?

Essa é, sem dúvida alguma, uma das perguntas mais difíceis de se responder quando nos deparamos com a estória narrada por Bram Stoker e levada adiante pelo engenhoso roteiro de James Hart. Para avançarmos com tal discussão, é necessário, de início, compreender-se que, no âmbito das sociedades contemporâneas, as polaridades não se apresentam tão bem demarcadas, e aí está outro aspecto da especificidade contida na estória do conde vampiro. O estudo das mitologias comparadas nos ajuda a compreender, assim, que parece haver uma estrutura básica quando se depara com a narrativa de um tema mítico.

Em um de seus mais interessantes livros, *O Herói de Mil Faces*, Joseph Campbell reconhece a necessidade de se compreender que os contos de fadas e as tragédias apresentam uma diferença que vai além da simples estrutura narrativa: “o final feliz do conto de fadas, do mito e da divina comédia do espírito deve ser lido, não como uma contradição da tragédia universal do homem. (...)A tragédia é a destruição das formas e do nosso apego às formas; a comédia a alegria inexaurível, selvagem e descuidada, da vida invencível. Em consequência, tragédia e comédia são termos de um único tema e de uma única experiência mitológicos que as incluem e que são por elas limitados”. Assim, tais estórias deixam de ser percebidas apenas como um mero reflexo da capacidade criativa do ser humano no terreno da narrativa e passam a significar algo muito mais importante. “É próprio da mitologia, assim como do conto de fadas, revelar os perigos e técnicas específicos do sombrio caminho interior que leva da tragédia à comédia. Por conseguinte, os incidentes são fantásticos e “irreais”: representam triunfos de natureza psicológica e não de natureza física. Mesmo quando a lenda se refere a uma personagem histórica real, as realidades da vitória são representadas, não em figurações da vida real, mas em figurações oníricas”⁹³.

⁹³ CAMPBELL, J. *O Herói de Mil Faces*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1993, pp. 33-4.

O caminho tomado pelo herói pode ser expresso nos mesmos padrões de *separação-iniciação-retorno* presentes nos rituais de passagem. Talvez a diferença mais notável entre os contos e as histórias míticas esteja no fato de que “tipicamente, o herói do conto de fadas obtém um triunfo microcósmico, doméstico, e o herói do mito, um triunfo macrocósmico, histórico-universais”; é o mesmo que dizer que “os heróis tribais ou locais, tais como o imperador Huang-ti, Moisés ou o asteca Tezcatlipoca, comprometem as bênçãos que obtêm com um único povo; os heróis universais - Maomé, Jesus, Gautama Buda - trazem uma mensagem para o mundo inteiro”. A conclusão de que há poucas variações no “plano essencial” da trajetória do herói, leva Campbell a afirmação de que “os dois - o herói e seu deus último, aquele que busca e aquele que é encontrado - são entendidos, por conseguinte, como a parte externa e interna de um único mistério auto-refletido, mistério idêntico ao do mundo manifesto. A grande façanha do herói é alcançar o conhecimento dessa unidade na multiplicidade e, em seguida, torná-la conhecida”⁹⁴.

De certa maneira, podemos notar que mesmo nos mais seculares contos de fadas em determinado momento surgem motivos mitológicos típicos. E compreendendo isso, acredito que um dos grandes méritos da trilogia de George Lucas - assim como de outros filmes notáveis - é conseguir manter-se fiel a essa idéia de entretenimento, de diversão (sua grande preocupação, como se verifica em sua própria declaração citada acima) e avançar com as grandes questões que envolvem a existência humana, apta a ser absorvida em níveis diversos por parte do público.

Em seu livro, Campbell revela a existência de uma determinada seqüência de ações heróicas que podem ser encontradas em todas as partes do mundo, nas mais diversas épocas, o que o leva a afirmar que não existe senão um herói mítico, arquetípico, que tem sido reinventado e revestido das mais diversas formas, sem contudo perder seu caráter original. Assim, ele divide a trajetória do herói em três grandes estágios: a separação ou a partida; as provas e vitórias da iniciação; e o retorno e reintegração à

⁹⁴ Ibid., pp. 41-2. Campbell reconhece também que “é preciso distinguir entre mitos que têm a ver com a seriedade da vida, vivida em termos da ordem social ou natural, e simples histórias, que lidam com alguns motivos semelhantes, mas se destinam apenas a entreter. (...) Um conto de fadas é o mito para a criança. Há mitos certos para cada estágio da vida. À medida que envelhece, você precisa de uma mitologia mais consistente”(O Poder do Mito, Op. cit. p. 147).

sociedade. Em cada uma dessas etapas, reconhece algumas subseções que dão consistência a cada um desses estágios, formando um painel tal qual o exposto no esquema abaixo.

A Partida :

1. O chamado da aventura;
2. A recusa do chamado;
3. O auxílio sobrenatural;
4. A passagem pelo primeiro limiar;
5. O ventre da baleia.

As Provas Iniciais :

1. O caminho de provas;
2. O encontro com a deusa;
3. A mulher como tentação;
4. A sintonia com o pai;
5. A apoteose;
6. A benção última.

O Retorno :

1. A recusa do retorno;
2. A fuga mágica;
3. O resgate com ajuda externa;
4. A passagem pelo limiar do retorno;
5. Senhor dos dois mundos;
6. Liberdade para viver.

Acompanhar a trajetória do herói é empreender nossa própria jornada interior. Cada passo, cada etapa, cada proeza nos mostra todo um universo desconhecido de nossos sentidos físicos, e nos remete a um outro nível de existência. Enquanto em diversas narrativas - inclusive, dentro da linguagem cinematográfica, evidentemente - essa estrutura proposta por Campbell esteja mais evidente, no caso da estória de Bram Stoker deparamo-nos com

um fator complicador logo de início. Afinal, Drácula é o herói ou o vilão? Ou melhor, podemos falar em herói e vilão na estória do conde vampiro?

Em primeiro lugar, cabe aqui uma constatação: não importa quem seja o herói numa narrativa mítica, quem transpõe os limites da consciência e da matéria é o próprio homem, a humanidade como um todo. Talvez seja essa percepção que tenha levado Campbell a propor uma “mitologia planetária” como o grande avanço esperado do indivíduo do terceiro milênio, ou seja, a compreensão de que o caminho está aberto a todos, e não apenas podemos, como temos a obrigação trilhá-lo, de preferência em conjunto. E o cinema pode ser o elemento essencial da experiência inerente a tal jornada, no contexto das sociedades contemporâneas. Além disso, acredito que o maior mérito dessa estrutura proposta por Campbell, seja exatamente apresentar as várias etapas da jornada do herói como pontos de transformação de sua própria consciência, mais do que demonstrar seu vigor e tenacidade.

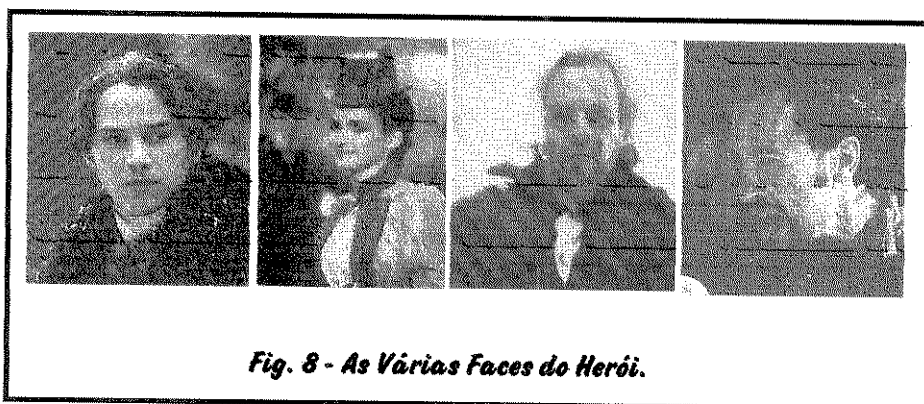


Fig. 8 - As Várias Faces do Herói.

Nesse sentido, se visualizarmos que o grande tema mítico por trás da estória de Stoker é a batalha travada entre o Bem e o Mal, então Dracula, decididamente, é o vilão e Van Helsing o grande herói. Porém, numa leitura mais atenta, podemos notar que, de certa maneira, todos os principais envolvidos na trama do conde podem ser considerados heróis, já que, entrando na aventura de alguma forma, o caminho percorrido os levará a um processo em que todos sairão notadamente transformados. Tendo essas questões em mente, pretendo, neste momento, caminhar um pouco pela estrutura proposta por Campbell.

Cada uma das subseções mencionadas, por si só, representa todo um universo temático capaz de ser desenvolvido por qualquer um que se

proponha a narrar uma estória. Embora a verificação de como a linguagem cinematográfica recupera essa mesma estrutura seja fascinante, pretendo me ater, neste momento, à primeira etapa proposta por Campbell, ou seja, ao momento em que se efetua a partida do herói. O propósito deste resgate é verificar em que medida os temas míticos são estabelecidos, assim também como são modificados, na trajetória do conde, já que, evidentemente, não podemos falar em transposição pura de antigos mitos, ignorando as especificidades do público ao qual se destina.

Logo de início, notamos que existem duas espécies de aventuras básicas, dois modelos de heróis: aqueles que se preparam intencionalmente para a proeza a ser realizada e aqueles que são lançados a ela sem que a tenham buscado ou mesmo desejado. Em ambos, porém, reconhecemos sua capacidade para enfrentar as situações que surgem em seu caminho; enquanto os primeiros acreditam nessa sua capacidade desde o início (mesmo com o risco de se superestimarem), os demais só descobrem seu potencial depois de superados os obstáculos. Assim, no momento em que se ouve o “chamado da aventura”, “seja a filha do rei, prestes a ser retirada da felicidade de sua unidade dual com o Rei Papai, ou Eva, a filha de Deus, pronta a deixar o idílio do Paraíso, ou ainda o extremamente concentrado Futuro Buda, irrompendo pelos últimos horizontes do mundo criado, as mesmas imagens arquetípicas são ativadas, simbolizando o perigo, o restabelecimento das certezas, as provas, a passagem e a estranha santidade dos mistérios do nascimento”. Dizendo de outra maneira, entende-se que “esse primeiro estágio da jornada mitológica significa que o destino convocou o herói e transferiu-lhe o centro de gravidade do seio da sociedade para uma região desconhecida”⁹⁵. Nesse momento, mesmo que o herói retorne a suas ocupações cotidianas, estas não mais lhe trarão o mesmo prazer vivenciado anteriormente em sua execução. É por isso que esse novo período, esse novo estágio de sua vida apresenta um fascínio irresistível e enquanto não for encarado e experimentado, o herói não mais terá sequer um momento de paz, interior ou exterior.

⁹⁵ Ibid., pp. 61-5.

Se em **Guerra nas Estrelas** os dois modelos de herói são nitidamente apresentados - Luke Skywalker, aquele que empreende a aventura conscientemente, atendendo o "chamado interno" prontamente, assim que o reconhece; e Han Solo, que é levado a entrar na aventura, de uma maneira materialista e até mesmo cínica, pela mera recompensa financeira oferecida -, no caso de *Drácula* nem sempre essas diferenças são perceptíveis. Deixando de lado o próprio conde - que pode ser considerado o grande gerador de toda a aventura, se tomarmos o ponto de vista das demais personagens -, os principais envolvidos na estória são como que arrastados para a jornada, sem que sequer tenham discernimento daquilo que os aguarda. Enquanto Jonathan Harker é jogado na aventura, através de uma ordem de seu patrão para que atenda a solicitação de um nobre estrangeiro e viaje ao seu encontro, Seward é arrastado para o mesmo caminho pela necessidade de livrar sua jovem amada, Lucy Westenra, de uma inexplicável doença que tomou conta de seu corpo e de sua alma. Dessa maneira, Harker traz consigo, para o olho do furacão que se tornou sua vida, sua noiva Mina, e a coloca no centro das ações e dos interesses do conde vampiro. Já Van Helsing é chamado pelo inexperiente Seward, incapaz de defrontar-se com algo que não consegue explicar. Enquanto os dois primeiros são literalmente jogados na aventura, Mina e Van Helsing, apesar de um primeiro passo que pode ser considerado involuntário, assumem a jornada com a certeza daqueles que sentem uma grande transformação em pleno processo.

Assim, todos empreendem uma profunda jornada que os levará à maior aventura que alguém possa vivenciar, atravessando diferentes obstáculos internos e externos e seguindo, cada qual, um percurso extremamente individual. Até a proposta de Bram Stoker de contar a estória através do relato destas quatro personagens adquire um novo brilho, se analisado sob este prisma. Porém, por mais que Jonathan, Seward, Mina e Van Helsing percorram caminhos distintos, seu objetivo é o mesmo: derrotar o lado sombrio da existência humana, representado pelo conde Drácula; e somente no momento em que se unem para derrotar o vampiro, é que compreendem a grandeza de sua tarefa, cumprindo assim, com sucesso, sua aventura. Campbell divide em dois tipos as proezas possíveis de serem

realizadas pelo herói: a proeza física - na qual o herói pratica um ato de coragem, seja salvando uma vida ou participando de uma batalha - e a proeza espiritual - na qual o herói é encaminhado a um nível superior da vida espiritual humana, trazendo consigo uma importante mensagem. Não importa em qual destes tipos se enquadre a aventura proposta já que em ambas podemos notar que “a façanha convencional do herói começa com alguém a quem foi usurpada alguma coisa, ou que sente estar faltando algo entre as experiências normais franqueadas ou permitidas aos membros da sociedade. Essa pessoa então parte numa série de aventuras que ultrapassam o usual, quer para recuperar o que tinha sido perdido, quer para descobrir algum elixir doador da vida”⁹⁶.

Um dos pontos mais interessantes na narrativa contemporânea, da qual *Drácula* talvez seja um dos momentos mais marcantes, é a multifacetação do herói. Em uma sociedade que dificilmente consegue distinguir o bom do mau, o certo do errado, a luz das trevas, a estória de Bram Stoker representa a possibilidade de coexistência dos extremos, sem contudo perder de vista a supremacia do Bem sobre o Mal. Embora, como já foi dito, as principais figuras em *Drácula* apresentem uma grande dificuldade na compreensão daquilo que se passa ao redor e na distinção entre essas polaridades, o chamado para a aventura torna-se um imperativo. Não interessa onde você se encontre, seu destino virá buscá-lo de alguma maneira. Seja em sua própria casa, como o menino Eliot em *ET*, que subitamente depara-se com um alienígena em seu próprio quintal, ou como o anão Willow que, conscientemente, aceita a missão de conduzir e proteger a princesa recém-nascida - Elora Danan - da perseguição da perversa rainha Bavmorda, em *Willow, Na Terra da Magia*, o importante é manter olhos e ouvidos atentos para reconhecer o chamado, mesmo que isso não se dê nos primeiros instantes. Os exemplos são inúmeros, e podem ser encontrados em um grande número de filmes.

O que se deve notar é que nem sempre o chamado é ouvido ou atendido imediatamente; dessa maneira chegamos ao segundo momento na trajetória do herói, a chamada “recusa do chamado”. “Com frequência, na vida

⁹⁶ CAMPBELL, J. *O Poder do Mito*. São Paulo: Ed. Palas Athena, 1990, p. 131.

real, e com não menos freqüência, nos mitos e contos populares, encontramos o triste caso do chamado que não obtém resposta; pois sempre é possível desviar a atenção para outros interesses. A recusa à convocação converte a aventura em sua contraparte negativa. Aprisionado pelo tédio, pelo trabalho duro ou pela “cultura”, o sujeito perde o poder da ação afirmativa dotada de significado e se transforma numa vítima a ser salva”⁹⁷.

Entre as personagens centrais de *Drácula*, o único que parece não oferecer resistência ao chamado é o professor Van Helsing, mesmo porque, como se verá adiante, ele passa a ocupar uma posição bastante diferenciada de seus companheiros. Sua certeza nunca é compartilhada. A dúvida traz o medo, e a recusa ao chamado está diretamente associada aos temores humanos frente ao desconhecido, mesmo que esse desconhecido possa significar a chance de liberação de todas as dúvidas. Nesse ponto, o romance é a alegoria da sociedade britânica do fim do século XIX que, sufocando o aspecto “selvagem” e “natural” do homem, apregoa uma estabilidade e uma moral sufocantes. O que Bram Stoker parece dizer-nos, através do seu *Drácula*, é que somente confrontando nosso lado animal conseguiremos chegar até nosso lado divino, a Deus afinal.

Desde Seward duvidando do diagnóstico de Van Helsing, até Jonathan perdendo a lucidez e o senso de realidade, as tentativas de recusa em *Drácula* são um importante sinal. Mesmo nos momentos finais, na caçada ao vampiro, presenciamos Mina desabafando, amargurada, “meu pobre Jonathan, o que fiz a você?”, e ouvindo como resposta “não...não...eu é que fiz isso a nós dois”. Pior que a dúvida é o remorso, ou ainda, a busca de uma explicação para o infortúnio que os atingiu. Porém, o momento que talvez melhor ilustre essa irrefreável tendência humana de buscar um lugar no qual se agarrar, quando chega a tempestade, é representado pela sedução de Mina; mesmo sabendo que tomara um caminho sem retorno, sua primeira reação é a fuga. Quando retorna a Londres, agora casada com Jonathan, seu primeiro pensamento é dirigido ao conde e à sua vontade de revê-lo. O chamado pode ser ignorado, sufocado ou até mesmo combatido; entretanto, a aventura é maior que o maior dos temores humanos: o desconhecido.

⁹⁷ CAMPBELL, J. *O Herói de Mil Faces*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1993, p. 66.

O terceiro estágio, ainda no momento da partida, se dá quando o herói recebe um “auxílio sobrenatural”; “para aqueles que não recusaram o chamado, o primeiro encontro da jornada do herói se dá com uma figura protetora (que, com frequência, é uma anciã ou um ancião), que fornece ao aventureiro amuletos que o protejam contra as forças titânicas com que ele está prestes a deparar-se”. Ao responder ao chamado, partindo corajosamente para a consumação de sua missão, o herói tem como aliadas todas as forças do inconsciente; é como se a própria Natureza se predispucesse a ajudá-lo em sua trajetória. Enquanto “nos contos de fadas, esse ajudante pode se tratar de algum ser que habite a floresta, algum mágico, eremita” nas “mitologias mais elevadas desenvolvem o papel na grande figura do guia, do mestre, do barqueiro, do condutor de almas para o além”⁹⁸.

Quando me referi, acima, ao papel diferenciado que Van Helsing desempenha na trama, tinha em mente esta terceira etapa proposta por Campbell. Embora também o considere um herói, em uma análise mais detalhada da captura do conde, ou melhor, da consolidação do poder do Bem sobre o Mal, o professor representa um guia, uma fonte de energia e de certezas que as demais figuras parecem não possuir. Quando diz a Mina que há escuridão na vida, mas também há luzes, e que ela é uma dessas luzes, talvez uma das maiores, Van Helsing faz-nos crer que sua visão é muito mais ampla do que aquela de seus companheiros. Ou ainda, quando tranquiliza Jonathan Harker dizendo que, pelo fato de não ter provado o sangue das noivas do conde, sua vida pode ser salva, demonstra um conhecimento que conforta e ao mesmo tempo, revigora todos os demais. Esses são apenas dois exemplos de seu discernimento em meio a toda confusão que a chegada de Drácula traz para a vida das demais personagens. Ironicamente, em uma estória onde o sobrenatural é a tônica, o “auxílio sobrenatural”, citado por Campbell só podia mesmo vir de um cientista.

E é assim, contando com o auxílio das forças da Natureza e do inconsciente - do seu destino, em suma - que o herói parte para a sua aventura até o ponto em que deve efetuar a “passagem pelo primeiro limiar”.

⁹⁸ Ibid., pp. 74-6.

"As regiões do desconhecido (deserto, selva, fundo do mar, terra estranha, etc.) são campos livres para a projeção de conteúdos inconscientes". Ao mesmo tempo que "é melhor não desafiar o vigia dos limites estabelecidos" é "somente ultrapassando esses limites, provocando o outro aspecto, destrutivo, dessa mesma força, que o indivíduo passa, em vida ou na morte, para uma nova região da experiência"⁹⁹.

No caso da estória de Drácula, embora não possamos aplicar essa estrutura como uma transposição passo a passo, podemos recuperar os elementos essenciais a cada etapa, no sentido de verificar como que, mesmo camuflados e embaralhados, tais elementos se fazem presentes, de alguma maneira. Nesse sentido é que, entendendo a passagem pelo limiar como a representação da abertura da consciência do herói para níveis mais sutis da existência, algo que requer uma transcendência dos seus meros sentidos físicos, Coppola utiliza-se de uma idéia genial, justamente no momento em que se dá o primeiro encontro entre o conde e Mina, como uma ilustração desse instante em que o herói deve transpor seus próprios limites e aceitar o desafio de enfrentar o desconhecido.

Drácula, como uma primeira aproximação, pergunta à jovem onde se localiza o cinematógrafo. Mina responde-lhe que, se busca cultura, deveria ir a um museu. Mais do que uma brincadeira, o roteiro de James Hart propõe - neste diálogo e ao longo de toda a sequência - uma fantástica alegoria, utilizando-se de dois importantes ícones contemporâneos. O museu, entendido como um porto seguro, o local, por natureza, onde encontramos o que nos é conhecido; relíquias, obras-de-arte, velhos móveis, tudo nos leva a um estado de espírito que remete à própria idéia de manutenção do que nos é conhecido. O cinematógrafo, ao contrário, representa - ainda mais se levarmos em conta o período em que se dá a ação - um novo mundo, um território desconhecido. Não é à toa que Mina, ao mesmo tempo assustada e fascinada, deixa-se levar pelas mãos do conde, numa espécie de transe hipnótico, ignorando a demarcação das fronteiras entre o real e o imaginário. Ao apresentar o cinema como o local onde a consciência transpõe seus próprios limites, Coppola estabelece toda uma diferente concepção para a

⁹⁹ Ibid., pp. 83-5.

linguagem cinematográfica, definindo a sala de exibição como a “catedral coletiva da *participation mystique* primitiva”, proposta por Geoffrey Hill:

Finalmente, no último momento dessa sua primeira etapa, o herói defronta-se com a imagem do “ventre da baleia”. A idéia de que a passagem do limiar mágico é uma passagem para uma esfera de renascimento é simbolizada na imagem mundial do útero, ou ventre da baleia. O herói, em lugar de conquistar ou aplacar a força do limiar, é jogado no desconhecido, “dando a impressão de que morreu”. Campbell é extremamente feliz ao comparar a imagem desse útero ao interior de um templo. “O interior do templo, ou ventre da baleia, e a terra celeste, são uma só e mesma coisa. Eis porque as proximidades e entradas dos templos são flanqueadas e defendidas por colossais gárgulas. (...)Portanto, alegoricamente, a entrada num templo e o mergulho do herói pelas mandíbulas da baleia são aventuras idênticas; as duas denotam, em linguagem figurada, o ato de concentração e de renovação da vida”¹⁰⁰.

A imagem do ventre da baleia é, dentre as demais, a que maior relevância tem no âmbito deste trabalho, já que, ao trazer consigo todo o simbolismo inerente à idéia de renascimento, nos faz confrontar a noção de que, se desejamos realmente conhecer o mundo e, principalmente, nos conhecer, é necessário que deixemos para trás muito da nossa pré-concepção daquilo que nos rodeia, e retiremos de nossos olhos a venda que nos impossibilita de enxergar esse mesmo mundo de uma outra maneira. Como esse é um dos pontos mais importantes na estória de Drácula, proponho resgatá-lo ao longo do próximo capítulo, através de um mergulho nos elementos míticos resgatados e recriados pelo livro de Bram Stoker e pelo filme de Coppola, de uma maneira mais contundente e ampla.

¹⁰⁰ Ibid., pp. 91-3.

Capítulo 4

O BEM VENCE O MAL

**“Onde está meu Deus?
Ele me abandonou. É
chegada a hora. Dê-me Paz”.**
(Drácula, no roteiro de James Hart)

Após ter percorrido as várias instâncias que acompanham a trajetória dos temas míticos e sua intensa relação com manifestações artísticas, no sentido de apresentar a possibilidade de compreender e visualizar os mitos como algo muito distinto da visão tradicional que os entende como “fábula” e “ilusão” - resgatando o sentido de “estória verdadeira”, exposto no primeiro capítulo desta dissertação, como maneira de resgatar seu valor para as sociedades contemporâneas -, creio que é chegado o momento de tentar buscar os elementos que relacionem a estória de Drácula aos temas míticos. Ao longo deste capítulo, tentarei trazer à luz tais elementos, demonstrando a viabilidade de uma análise que tenha como eixo central o método fenomenológico que dá base aos estudos das religiões e mitologias comparadas.

Essa primeira aproximação é essencial para que todo o empreendimento posterior seja bem sucedido, já que partimos da constatação de que toda análise pressupõe um projeto, ou seja, ela deve seguir as

inquietações que levaram o analista a empreender esta tarefa, servindo-lhe, ao mesmo tempo, de guia e de respaldo, para que o resultado desse processo não se torne uma mera análise formal e estéril, uma “análise pela análise”. Esta afirmação pode soar desnecessária; porém, ao verificar como os filmes vêm sendo analisados em trabalhos diversos, através das últimas décadas, pode-se constatar o quanto a análise fílmica corre o risco de tornar-se mais um exercício de egocentrismo do analista, sobrepondo teses pseudo-intelectuais ao próprio objeto de estudo, substituindo o filme por palavras.

Outra importante constatação que extraímos quando verificamos esses estudos que têm a linguagem cinematográfica como tema central é a profusão de métodos levados a cabo pelos mais diferentes investigadores. Jacques Aumont e Michel Marie, logo na introdução de seu *L'Analyse des Films*, revelam a inexistência de um método universal de análise de filmes, além de alertar-nos para o fato de que a análise fílmica dificilmente chega a ser considerada como uma disciplina autônoma, permanecendo, na grande maioria dos casos, atrelada a uma outra área do conhecimento humano. Se no referido livro, os autores buscam uma maneira de separar a análise fílmica das demais áreas do conhecimento - concebendo os filmes como obras em si mesmas, “independentes e infinitamente singulares” -, minha preocupação aqui é um tanto diversa, já que, evidentemente, pretendo analisar o **Drácula** do ponto de vista das mitologias e religiões comparadas. Com os referidos autores, compartilho a opinião de que o objetivo básico da análise é fazer com que a obra seja melhor apreciada, através de uma maior compreensão, valorizando a linguagem cinematográfica como um importante instrumento de expressão e da própria visão de mundo da sociedade em que é criado. Porém, de forma alguma descarto a possibilidade de aliar o trabalho específico com o filme às pesquisas e estudos efetuados no âmbito das Ciências Humanas.

A presente análise é resultado de um processo muito particular, devido, tanto à natureza peculiar da pesquisa, quanto à dificuldade em encontrar-se uma metodologia que se adequasse inteiramente ao escopo deste projeto. Evidentemente, alguns referenciais são de extrema importância, e considero necessário trazê-los à luz antes de empreender a análise propriamente dita.

Nesse sentido, duas propostas influenciaram o meu olhar sobre o Drácula: Geoffrey Hill e sua busca do poder mítico na linguagem cinematográfica, e a análise fílmica através da narrativa.

Como forma de continuidade de seus estudos nas áreas da religião, mitologia, antropologia e simbologia, Hill elaborou um método pessoal de análise, no qual as principais ferramentas metodológicas e ideológicas dizem respeito ao conceito de tempo, aos arquétipos, à simbologia, à numerologia e aos significados de nomes, locais, cores, movimentos e polaridades, entendendo a arte, mais especificamente o cinema, como reflexo de uma “alma social”, relacionando cinema ao inconsciente coletivo junguiano. Porém, sua proposta refere-se, basicamente, ao que denomina de “análise cíclica”, extraindo esse conceito de ciclicidade dos trabalhos de três grandes estudiosos: Carl Gustav Jung, Mircea Eliade e Northrop Frye.

Hill considera esses autores fundamentais para seu método de interpretação de filmes, exatamente por terem desenvolvido modelos cíclicos de análise. De Jung recupera os estudos de alquimia e sua proposta de utilização das quaternidades e mandalas para configurar o processo psicológico de individuação, entendendo-as como um reflexo dos ciclos da natureza, e como um percurso necessário para a transcendência dos pares de opostos e a compreensão da unidade. De Eliade, Hill resgata, basicamente, as idéias contidas em seu *O Mito do Eterno Retorno*, ou seja, a noção de que o ciclo da eternidade afeta a consciência humana, através do estabelecimento das diferenças entre o tempo histórico e o tempo mítico (já comentado nos capítulos anteriores). Finalmente, de Northrop Frye, Geoffrey Hill recupera a relação das quaternidades alquímicas com os quatro grandes gêneros literários, através da proposição de uma interpretação definida a partir de um diagrama circular.

A principal preocupação de Hill pode ser resumida em suas próprias palavras: “os cineastas, como viajantes cósmicos do tempo, como criadores de uma cinemasofia, transcendem o tempo histórico, atingindo um nível no qual participam intuitivamente do eterno retorno. Ao vivenciar o tempo mítico, sua criatividade alcança uma qualidade primeva, evocando um movimento numinoso capaz de provocar uma reflexão sublime nos participantes deste

processo. Se vemos nossos protagonistas cinematográficos como peregrinos do tempo religioso, e se conseguimos voluntariamente deter nosso ceticismo e nossa descrença até o ponto de participarmos desta mágica, nós também seremos capazes de compartilhar um pouco desta riqueza mítica da Idade de Ouro, muito mais na forma de *sophia* do que nos tradicionais objetivos acadêmicos de um simples conhecimento”¹⁰¹. De certa maneira, a presente dissertação compartilha desta concepção de cinema com Geoffrey Hill; porém, se suas análises possuem o grande mérito de incorporar o estudo dos temas míticos à análise dos filmes, tornando viável o método comparativo empregado na história das religiões e mitologias, apresenta também o inconveniente de, por vezes, tornar-se hermética demais, uma obra para “iniciados”.

Como forma de aliviar possíveis falhas, busquei um certo apoio na análise fílmica através da narrativa, cujos códigos têm sido estudados com maior profundidade que os demais, já que a narratividade, como notam J. Aumont e M. Marie, é uma das grandes formas simbólicas de nossa civilização; nesse sentido, a análise fílmica ganha maior consistência, já que certos modelos elaborados para se estudar o romance, trazem consigo uma interessante metodologia que pode ser resgatada para se estudar até mesmo os filmes menos narrativos. Evidentemente, algumas diferenças são sensíveis entre a análise literária e a análise de uma película cinematográfica. Em primeiro lugar, no cinema, bem como em todas produções significativas, não existe conteúdo que seja independente da forma na qual se exprime; o estudo verdadeiro do conteúdo de um filme supõe necessariamente o estudo da forma desse conteúdo. Dessa maneira, o analista não lida apenas com palavras enquanto portadoras de imagens mentais, mas sim com as próprias imagens enquanto elemento aglutinador do texto e de sua representação visual.

Grande parte dessa proposta de estudo vem da análise temática, saída basicamente da crítica literária na década de 60, que se utilizava, basicamente, dos conceitos de arquétipo de Jung e das categorias de Bachelard para definir seus temas. O trajeto que essa análise temática,

¹⁰¹ HILL, G. *Illuminating Shadows*. New York: Shamballa Press, 1992, p. 36.

concebida como uma hermenêutica, percorre até chegar à análise estrutural da narrativa, cujos modelos são novamente propostos para a análise de obras literárias - permitindo, porém, uma certa transposição para o domínio da linguagem cinematográfica -, deve muito aos estudos de Vladimir Propp, particularmente seu *A Morfologia do Conto Popular Russo*. Sua proposição de que o conto maravilhoso seria uma sucessão de seqüências de funções, apesar de pouco aproveitável na grande maioria dos casos de análise, serviram para sugerir aproximações “estruturais” da narrativa fílmica. O passo seguinte consistiu em ultrapassar as limitações da proposta de Propp, sugerindo modelos e esquemas menos rígidos e mais amplamente válidos para diferentes leituras.

Nesse ponto, a figura de Roland Barthes ganha terreno, compreendendo que a teoria da narrativa deveria conceber um modelo hipotético de descrição para, a seguir, caminhar em direção das espécies que participam e se cruzam nesse modelo. Para se chegar à essa descrição, Barthes revela três níveis sucessivos: as funções, as ações e a narração. Esses três níveis são agrupados em duas categorias dentro de uma “unidade de conteúdo”: as unidades distribuicionais (as funções) e as unidades integrativas (as ações e a narração); enquanto as primeiras se definem pelas relações que travam entre si, estas últimas se encarregam da correlação entre níveis distintos, ou seja, dados concernentes às personagens, aos aspectos de suas identidades, ambientações, etc. O grande problema é ainda definir a “sintaxe funcional”, ou seja, a maneira que essas diferentes unidades se agrupam umas às outras dentro da narrativa.

Somente com os estudos de Algirdas-Julien Greimas, um semântico, é que o interesse passará do campo da sintaxe para aquele da significação. Diferentemente de Propp, a análise proposta por Greimas aplica-se não ao “corpo da narrativa”, mas a todo “micro-universo” coerente, entendendo-se por “micro-universo” desde as narrativas míticas até um texto narrativo. A construção esquemática sugerida por tal análise comporta uma boa margem de interpretação do analista, não se limitando a uma sistematização lógica encerrada em si mesma, e é isso que faz com que um filme narrativo clássico

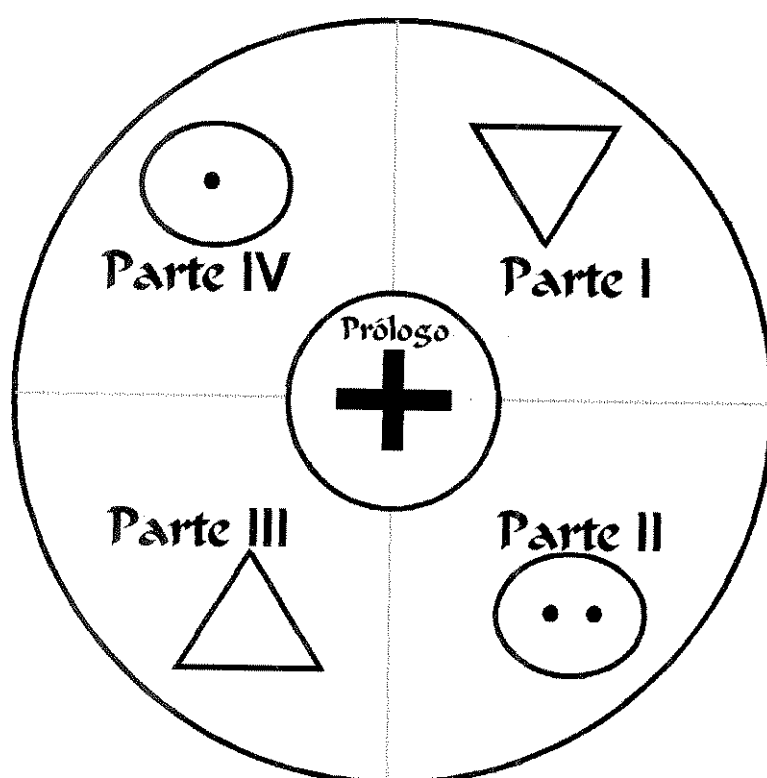
possa ser lido de diversas maneiras, dependendo da escolha de um eixo privilegiado, para o qual todos os demais elementos convergem.

Após essa rápida apresentação dos modelos que serviram de guia para o presente trabalho, não podemos deixar de mencionar o fato de que, a análise a seguir representa um resultado da junção destes dois processos metodológicos. Evidentemente, nenhum desses modelos se encontra aqui em um “estado puro”, mas, exatamente por servirem de contraponto um ao outro, minha leitura do *Drácula* deve muito mais a uma hermenêutica, como proposta pela história das religiões comparadas - portanto, extremamente vinculada ao poder de síntese e ao olhar pessoal do pesquisador -, do que a uma estrutura de análise fílmica previamente modelada.

Inicialmente, a “análise cíclica” proposta por Hill relaciona-se diretamente ao estudo do **Drácula** de Coppola e Hart, já que o filme pode ser considerado claramente uma mandala, na qual se inscreve todo o processo de manifestação. Não é à toa que o grande tema mítico do filme diga respeito à busca da imortalidade. E o que representa a imortalidade senão a compreensão de que a vida é um círculo, sem início nem fim? Nesta constatação está a chave para a compreensão do poder mítico do tema recriado pela estória de Bram Stoker. Revelar que a imortalidade, avidamente perseguida pelo ser humano, está além da preservação de seu corpo físico, é ultrapassar o equívoco cometido numa primeira leitura do referido texto, que geralmente se atém a um aspecto vaidoso e superficial do próprio conde. Assim, a jornada do *Drácula* atinge uma outra dimensão, na qual o ponto de chegada é o mesmo da partida, ou seja, seu objetivo primordial transforma-se no resgate de sua condição divina, abandonada no momento em que assume seu lado humano.

O simbolismo trabalhado tanto por Stoker quanto por Hart e Coppola é contundente. O monstro no qual se transforma o conde, um ser metade homem, metade animal, é, na verdade, uma grande alegoria do estado no qual o ser humano se encontra no âmbito do mundo manifesto, afastado do Pai, atirado num universo de polaridades, no meio da intensa batalha entre o Bem e o Mal. Nesse sentido, a idéia de criar um prólogo no qual se dá a apresentação do personagem central como uma figura em busca de seu

grande amor, lançada num turbilhão de questões acerca do próprio significado da vida, torna-se um dos principais méritos da referida adaptação cinematográfica. Nesse caso, o conde não apenas adquire um história anterior ao seu estado monstruoso, revelando as condições que o levaram a se tornar um vampiro, como, num outro nível, é proposta a causa de seu verdadeiro sofrimento: a separação Deus-homem. Esquemáticamente, a estrutura do filme pode ser expressa no seguinte gráfico:



Em nome de Deus, Drácula luta e mata. Ainda no campo de batalha, ambos se confundem. “Deus seja louvado, sou vitorioso”, exalta. Em poucos instantes, uma premonição lhe diz que essa unidade está se rompendo. Sua amada Elisabeta, desesperada diante das falsas notícias da morte do conde, atira-se do alto de seu castelo, caindo no rio que cerca o penhasco. A separação homem-mulher, a primeira grande polaridade, dá início ao processo de distanciamento entre o homem e seu Deus. Consciência e matéria são dois lados da mesma moeda, e será a necessidade de uni-las novamente que levará Drácula à mais emocionante aventura humana: o resgate de sua condição divina. Há uma relação direta entre o plano que apresenta o suicídio de Elisabeta e os planos iniciais, quando uma cruz

desaba do alto de um templo e se parte no chão. Ambas as imagens indicam a queda humana, o aprisionamento do espírito na matéria.

Intencionalmente ou não, a principal figura neste prólogo é a cruz, o símbolo por excelência da manifestação, o momento em que o grande tempo mítico, circular, se transforma em tempo histórico, linear. Dos 54 planos apresentados, a imagem da cruz se apresenta em pelo menos 30 planos, isso sem contar com imagens acidentais, como espadas cruzando-se ou elementos arquitetônicos nos quais duas linhas se cruzam. Sem dúvida alguma, na tradição cristã a figura da cruz é a imagem mais poderosa e alegórica em todo seu repertório simbólico; porém, a cruz já era conhecida e utilizada para fins místicos milhares de anos antes da Era Cristã, estando ligada indissolúvelmente a vários rituais do Egito, Grécia, Babilônia, Índia, México, Peru e China¹⁰².

A sequência inicial é a própria cruz, o centro do círculo que se divide em dois e, posteriormente, em quatro. E é assim que o momento culminante do prólogo se dá no instante em que Drácula, rompendo com Deus, finca sua espada no centro da cruz, provocando uma grande inundação de sangue, o símbolo por excelência da vida humana. Ao beber desse sangue, torna-se definitivamente homem. Drácula e Deus já não são se confundem, não há unidade, mas sim a marca de uma distinta separação. Além disso, nas histórias míticas, a compreensão de que o herói é uma espécie de deus ou semi-deus, só é geralmente percebida nas etapas finais. Em **Drácula**, essa constatação está presente desde o início, sendo, na verdade, a mola propulsora de toda sua aventura. O próprio castelo do conde encontra-se no alto de uma montanha, ou seja, em linguagem simbólica, a morada dos

¹⁰² Em *O Poder do Mito*, Joseph Campbell descreve a importância da simbologia da cruz ao dizer que "o símbolo da cruz deve ser encarado como símbolo da eterna afirmação de tudo quanto existiu e existirá. A cruz simboliza não apenas o momento histórico do Calvário, mas o mistério, que atravessa tempo e espaço, da presença e participação de Deus na agonia de todas as criaturas vivas" (Op. cit., p. 122). Além disso, "Jesus está na Cruz Sagrada, a árvore, e ele próprio é o fruto da árvore. Jesus é o fruto da vida eterna, que estava na segunda árvore proibida do jardim do Éden. Quando o homem comeu o fruto da primeira árvore, a árvore do conhecimento do bem e do mal, foi expulso do Paraíso. O paraíso é o lugar da unidade, da não-dualidade entre macho e fêmea, bem e mal, Deus e seres humanos. Comendo a dualidade, você se põe no caminho da expulsão. A árvore que leva de volta ao Paraíso é a árvore da vida imortal, através da qual você aprende que eu e o Pai somos um. Voltar àquele Jardim é o objetivo de muitas religiões. Na tradição cristã, Jesus crucificado está numa árvore, a árvore da vida eterna, e ele é o fruto da árvore" (Ibid. 113).

deuses¹⁰³. Sua condição inicial é claramente divina. Há uma grande distinção, nesse sentido, entre imortalidade e eternidade. Enquanto a primeira adquire um sentido de perpetuação e manutenção da vida humana, a eternidade representa o estado daquilo que é imutável, daquilo que permanece além do mundo das aparências, das polaridades, ou seja, daquilo que é verdadeiramente onipresente e onipotente. A estória de Drácula é exatamente a estória da troca dessa condição do eterno pela perseguição da imortalidade, deixando de entender a morte como a transcendência da vida humana, para compreendê-la como seu fim.

Deixar de estar do lado de Deus, para tornar-se contrário a Ele, é que faz de Drácula um anjo caído. Compreender a importância de tais figuras para a tradição das religiões monoteístas é vislumbrar todo o mecanismo que faz girar a estória do conde vampiro. A base dessas crenças em anjos e demônios confunde-se com a própria formação da religião judaica, impregnada das influências recebidas de culturas próximas e extremamente poderosas, como a babilônica, a egípcia e a assíria, nas quais as figuras de espíritos alados - alguns deuses per se e outros como mensageiros dos deuses - eram vigorosamente atuantes. São essas figuras que cumprem o papel de intermediar a relação Deus-homem, daí o principal motivo de serem representadas com asas, podendo percorrer tanto o céu quanto a terra. Parte homem, parte animal - fosse esse animal um touro, uma águia ou um leão -, os anjos servem de canal para o divino. Drácula, posteriormente, será descrito como um ser capaz não apenas de comandar como de tomar a forma de diversos animais e dos principais elementos. Porém, sua fusão com a figura de um morcego é contundente e reveladora da força que as imagens

¹⁰³ Como reconhece Eliade em seu *Trafado das Histórias Religiosas*, "a montanha está "mais próxima" do Céu, o que a investe de uma dupla sacralidade: por um lado, participa no simbolismo espacial da transcendência ("alto", "vertical", "supremo", etc.), e, por outro lado, é o domínio por excelência das hierofanias atmosféricas e, como tal, a morada dos deuses. Todas as mitologias têm uma montanha sagrada, variante mais ou menos ilustre do Olimpo grego. Todos os deuses possuem lugares reservados ao seu culto nos pontos altos. (...)A montanha é freqüentemente considerada como o ponto de reencontro entre o Céu e a Terra, portanto um "centro", o ponto pelo qual passa o eixo do mundo, região saturada de sagrado, sítio onde podem realizar-se as passagens entre as diferentes zonas cósmicas. (...)Devido ao fato de ser o ponto de encontro entre o Céu e Terra, o "monte" acha-se no "centro do mundo" e é certamente o ponto mais elevado da Terra. Por isso as regiões consagradas - "lugares santos", templos, palácios, cidades santas - são assimiladas a "montanhas" e elas mesmas se tornam "centros", isto é, são integradas de maneira mágica no cume do monte cósmico"(Op. cit., p. 133).

angélicas tiveram na constituição de seu caráter, e o estabelecimento de sua representação no imaginário do século XX.

Porém, avançando com essa concepção de Drácula como um anjo caído, há outra importante idéia servindo de fundamento, e que também pode ser encontrada na tradição judaica. Durante o exílio imposto por Nabucodonosor, os judeus fixaram-se durante um certo tempo na antiga Pérsia, onde tomaram conhecimento do Zoroastrismo, professando a existência de dois deuses e seguindo o princípio do dualismo. Nesse sentido, o mundo estaria dividido entre duas forças essenciais: o Bem e o Mal. Essas forças estariam eternamente em conflito, algumas vertentes pregando o triunfo do Bem sobre o Mal, e outras defendendo a eternidade desse conflito, com a supremacia temporária de um sobre o outro. Também a cultura persa era extremamente rica na presença de anjos e espíritos, alguns bons e outros maus, travando a batalha entre a Luz e as Trevas. Aí está a origem, ainda que arcaica, da figura de Satã, e de sua importância para as religiões monoteístas.

Na tradição judaica, após uma terrível batalha travada no Céu, todos os anjos rebeldes foram lançados ao Inferno, e Satã, aquele que havia sido criado “ao lado de Deus” e que agora era seu principal antagonista, permanecia ocupando um importante lugar no sistema angelical, em oposição a Miguel, seu conquistador e figura-chave para as três grandes religiões monoteístas. Na fonte da queda de Satã estava seu descontentamento em ser apenas uma criatura de Deus, ansiando por uma posição de igual medida. Depois de ser afastado, Satã também deseja que todos se afastem, e é isso que torna a batalha entre ambos a mola propulsora da separação Deus-homem, tornando o ser humano ignorante de sua condição divina. Drácula, num sentido geral, é a recriação da figura de Satã, no âmbito das sociedades contemporâneas. Esse é o ponto de partida da grande jornada humana, captado com exatidão pelo olhar de Francis Ford Coppola¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Idéia semelhante pode ser encontrada na introdução de F.F.Coppola para *Dracula, The Film and the Legend* (New York: Newmarket Press, 1992); ainda nesse volume podem ser encontradas algumas notas reunidas do diário de filmagem do diretor, extremamente esclarecedoras das preocupações centrais do roteirista James Hart e do próprio Coppola.

A partir desse prólogo, o roteiro de James Hart é desenvolvido ao longo de quatro partes, até que o círculo se feche novamente. A primeira dessas partes mistura elementos da estrutura de Campbell para a jornada do herói com a exposição da natureza dual do ser humano e de seu mundo. Nesse sentido, Jonathan Harker desempenha o papel do sujeito arrastado para a aventura, numa recriação contemporânea da partida do herói; interessante notar que essa atualização do mito revela um importante aspecto das sociedades contemporâneas, já que ele é levado a essa aventura não por uma grande ambição espiritual ou humanitária, mas pela própria possibilidade de ascender a uma posição social e econômica mais elevada. Como escreve em seu diário, Harker tem a nítida sensação de estar deixando o Ocidente e entrando no Oriente, partindo de um mundo conhecido rumo ao desconhecido. Essa associação do Oriente a algo exótico, a um ideal de liberdade e prazer sensual, em contraste à um rígido padrão moral inglês, é recuperado por Coppola, através dos elementos da direção de arte - que incorpora motivos bizantinos e turcos à sobriedade vitoriana - e da própria narrativa, colocando um exemplar de **As Mil e Uma Noites** nas mãos de Mina.

Porém, o elemento mítico mais marcante nesta primeira parte é apresentado no momento da chegada de Harker à Transilvânia: a imagem de um triângulo, uma representação simbólica do aspecto temporal do homem em contraste com seu aspecto espiritual. No sloka 42 do *Tao Te King*, Lao-Tsé afirma: O Tao produziu o Um, o Um produziu o Dois, o Dois, o Três e o Três todas as coisas. Abaixo da divisão dos opostos, existe todo um processo que dá sustentação ao universo manifesto, e cuja base está estruturada numa tríade. O triângulo observado por Harker possui o vértice apontado para cima, numa clara alegoria de que o caminho ascendente de religião homem-Deus está em andamento, lembrando que o ápice representa o centro criador a partir do qual o universo e todas as coisas vêm à luz. Contudo, existe um outro aspecto envolvido na simbologia do triângulo que também é apresentado nessa primeira parte do filme, e sua explicação envolve a visualização do Selo de Salomão, dois triângulos idênticos, justapostos,

porém com os vértices contrários, um apontando para cima e outro para baixo.

Nesse sentido, a direção que um triângulo indica determina o seu significado; apontando para cima representa o homem-espiritual, como um olhar apontado para o Céu, numa alegoria de sua natureza divina. Já o triângulo com o vértice para baixo, apresenta o homem-temporal, voltado para a matéria. O triângulo já era sagrado, e utilizado como símbolo religioso nas tradições esotéricas do Extremo Oriente, antes mesmo de Pitágoras tê-lo proclamado a primeira das figuras geométricas. O homem-total, como descrito por Eliade, traz consigo a compreensão da natureza deste símbolo, não num nível superficial ou intelectual, mas em sua própria essência, através de suas atitudes em relação à vida. Embora o triângulo exposto na referida cena esteja apontando para cima, a tríade que dá sentido a essa primeira parte de *Dracula* é aquela cujo vértice aponta para baixo; antes de analisá-la, contudo, é essencial constatar que a idéia de que a jornada do herói dá base para o verdadeiro processo de religação com o Sagrado, também está intrínseca na chegada de Jonathan Harker ao castelo do conde.

Lá está novamente a montanha, a morada dos deuses, envolta pela escuridão, assustadora e magnífica, a nos dizer que, embora tenha perdido o principal elo de ligação com Deus, ainda carrega consigo a possibilidade desse contato. Quando o conde abre as portas de seu castelo para Harker, temos diante de nós uma figura andrógina, lembrando-nos da natureza una de todas as coisas. Eiko Ishioka, a figurinista do filme, conscientemente optou por enfatizar a qualidade andrógina de seu caráter, no contexto de uma “assexualidade aterradora”. A concepção da “bissexualidade universal” como consequência da bissexualidade divina, da qual nos fala Eliade, é o modelo e princípio de toda existência, já que “no fundo, em semelhante concepção está contida a idéia de que a perfeição, portanto o Ser, consiste, em suma, numa unidade-totalidade. Tudo o que é por excelência deve ser total, comportando a *coincidentia oppositorum* em todos os níveis e em todos os contextos”¹⁰⁵.

¹⁰⁵ ELIADE, M. *Mefistófeles e o Andrógino*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1991, p. 111. Eliade, na referida obra, efetua um interessante estudo sobre a natureza mítica da androginia, partindo da tentativa de Leone Ebreo, em seu *Dialoghi d'Amore*, em vincular o mito do andrógino de Platão à tradição bíblica da queda, interpretada como uma dicotomia do Homem Primordial: “a divisão das Substâncias começara em Deus e se efetudara progressivamente até na natureza do homem, que foi, assim, separado em macho e fêmea.

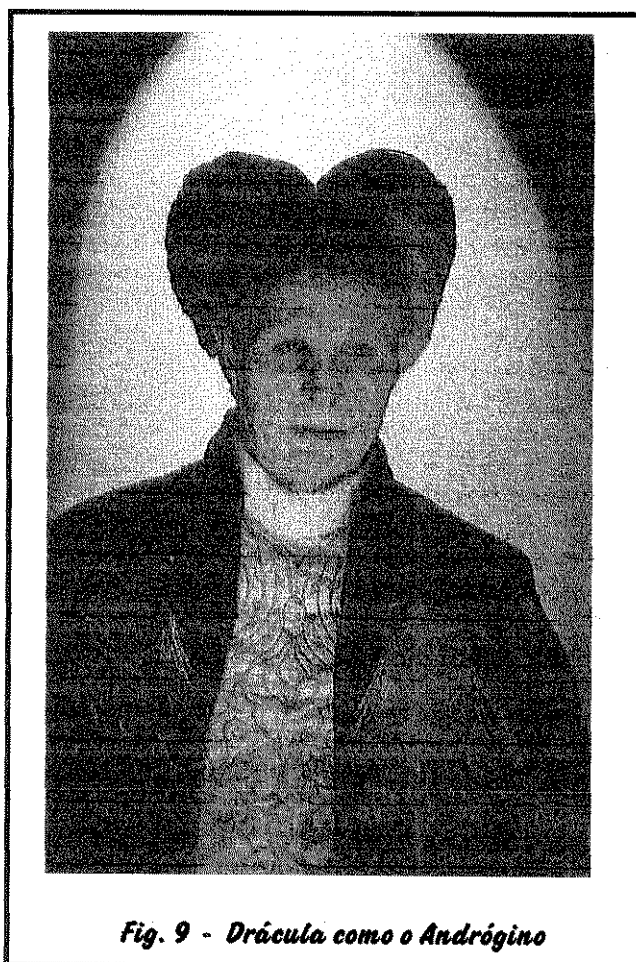


Fig. 9 - Drácula como o Andrógino

Na caracterização de Drácula também há outros elementos essenciais. Explicando sua genealogia a Jonathan Harker, o conde revela que a Ordem de Drácula é representada por um dragão. Como escreve Coppola em seu diário de filmagem, o conde é primeiramente apresentado como o matador de dragões, como um São Jorge, para depois tornar-se ele mesmo o dragão. Ishioka transpõe essa concepção multifacetada e ambígua para os próprios trajes de Drácula; seu brasão é uma combinação de diversas figuras, como o

Por isso é que a reunião das Substâncias deve começar no homem e concluir-se de novo em todos os planos do ser, inclusive Deus. Em Deus não existe mais divisão, pois Deus é Todo e Uno"(Op. cit, p.107). A concepção do filme mescla o contexto em que Stoker produz sua obra, já que, de acordo com Eliade, "o decadentismo francês e inglês voltam esporadicamente ao tema do andrógino, mas trata-se sempre de um hermafroditismo mórbido, até satânico. Como em todas as grandes crises espirituais da Europa, também aqui se encontra uma degradação do símbolo. Quando o espírito não é mais capaz de apreender a significação metafísica de um símbolo, este passa a ser compreendido em planos cada vez mais grosseiros. (...)Só o andrógino ritual constituía um modelo, pois implicava não a acumulação dos órgãos anatômicos, mas, simbolicamente, a totalidade dos poderes mágico-religiosos associados aos dois sexos"(Ibid., pp. 102-3).

dragão, o lobo, a cobra, pássaros e fogo numa única forma, e a cor predominante é o vermelho, numa clara alusão ao sangue que o mantém vivo. Seu aspecto andrógino - a marca que revela sua origem una - mistura-se, assim, à sua opção em romper com essa unidade, e viver num mundo de extremos. Como um monarca, reina sobre a matéria, o mundo das sombras, a Maya hindu, onde nem tudo é aquilo que aparenta ser. Na cena em que finalmente fecha a compra das propriedades em Londres, sua figura e sua sombra parecem distintas, numa alegoria do que ocorre quando os opostos são entendidos como antagonistas entre si, e não como partes de um mesmo princípio.

O vermelho do traje do conde vincula-se à metáfora primordial expressa na imagem do sangue. O sangue é tanto a vida quanto a morte. Em **Nosferatu**, Murnau o associa à praga; na visão de Coppola, a conexão evidente diz respeito à AIDS. O sangue que é a fonte de vida para Drácula, implica na morte de um outro alguém; trata-se, na verdade, da representação simbólica da “vida que se alimenta da vida”, um tema mítico por excelência, desde as arcaicas sociedades caçadoras, e que, aqui, adquire uma representação vigorosa de que viver é trazer a morte a alguém ou a algo¹⁰⁶. A idéia de que Drácula é tanto a fonte da vida quanto da morte é indicada no fato de que, ao longo do filme, apenas ele usa roupas em vermelho. A única exceção é o vestido de Mina no seu “primeiro encontro” com o conde.

A alegoria dessa “descida à matéria”, o fio condutor dessa primeira parte, é concretizada pelo triângulo apontado para baixo. E aí temos o tema desenvolvido em dois segmentos. O primeiro se dá no envolvimento da jovem Lucy com seus três pretendentes. Os três rapazes são apresentados com características bem marcantes, e há uma relação direta com a Dorothy de **O Mágico de Oz** e seus companheiros de jornada. Também eles representam os aspectos que conferem à consciência a oportunidade de se tornar

¹⁰⁶ Numa das cenas mais impressionantes de Drácula, Reinfield, completamente transtornado, berra a Seward que precisa de vidas. Essa sua necessidade é parte do trato feito com Drácula, que lhe havia prometido a imortalidade. Em *O Poder do Mito*, Joseph Campbell revela que o homem vive de matar; “assim é a vida. O homem é um caçador e o caçador é uma besta predatória. Nos mitos, a besta predatória e o animal que é predado desempenham dois papéis significativos. Representam dois aspectos da vida - o agressivo, mortífero, conquistador, criativo; e, do outro lado, a matéria ou a matéria subjugada”(Op. cit., p. 76).

manifesta. Quincy Morris, o fazendeiro texano, é a própria ação, o impulso físico que dá movimento; Arthur Holmwood, o jovem aristocrata, é toda emoção, o coração pulsante (não é à toa que Lucy o elege entre os demais para tornar-se seu marido). Finalmente, Jack Seward, o “brilhante Jack” como o trata Lucy, a mente vigorosa e potente, é a própria inteligência que sustenta e dá brilho ao grupo. Separados, pouco ou nada podem; porém, reunidos, dão não apenas suporte e consistência à vida, como, em certo sentido, tornam-se a própria vida.



Fig. 10 - Lucy e a Triade Inferior.

O mergulho na matéria também é representado na cena da sedução de Jonathan, ainda no castelo de Drácula. Avisado pelo conde de que não deve deixar seu quarto, Jonathan ignora o aviso. Como o Adão primordial, a desobediência representa o risco inerente, embora essencial, à separação Deus-homem. Fora do paraíso, o homem torna-se senhor de si mesmo, e como tal, deve superar os obstáculos que surgem diante dessa nova perspectiva. As três noivas de Drácula representam não apenas a tentação da carne - uma das etapas iniciatórias da estrutura proposta por Campbell para o herói - como a própria necessidade do homem misturar-se à matéria, caso deseje reconectar-se ao Sagrado. Uma das histórias míticas que servem de base para as noivas pode ser encontrada na mitologia greco-romana, na narrativa que conta a desventura das três filhas do rei Míneas da Tessália, que

se recusavam em seguir Baco e participar de suas orgias. Diante da incapacidade do deus em persuadi-las, transformou-se então em várias animais, aterrorizando-as a ponto de levá-las à loucura, quando passaram a cometer os mais hediondos crimes, chegando mesmo a dilacerar o pequeno filho de Leucipa, uma das irmãs. Tempos depois, julgando suficiente tal punição, Baco resolveu poupá-las, transformando-as em morcegos. A relação entre os elementos é por demais evidente para ser ignorada. Além disso, entendendo-se a figura de Baco como uma alegoria da supremacia do caos sobre o cosmos, Drácula torna-se também um reflexo desse aspecto do deus grego.



Fig. 11 - A Tentação da Carne.

A transição entre a primeira e a segunda partes, numa espécie de afirmação do caráter descendente e material desse primeiro momento, é exposta na sequência do labirinto, o instante máximo da fusão da consciência na matéria. O elemento água, presente na forma de chuva, relaciona a cena tanto à idéia de um renascimento quanto, na vertente psicológica, ao mergulho no subconsciente. A entrada de Lucy, seguida por Mina, no labirinto traz consigo o simbolismo de uma iniciação, um rito de passagem¹⁰⁷. Mais do

¹⁰⁷ Na série de entrevistas que Mircea Eliade concedeu a Claude-Henri Rocquet, e reunidas em livro com o título de *A Provação do Labirinto*, o historiador se posiciona diante desse simbolismo: "um labirinto é a defesa, por vezes mágica, de um centro, de uma riqueza, de uma significação. Penetrar aí pode ser um ritual iniciático, como o vemos pelo mito de Teseu. Esse simbolismo é o modelo de toda a existência que, através de numerosas provas, avança para o seu próprio centro, para si mesmo, para o Atman, para empregar o termo indiano. (...)Tive várias vezes a certeza de o tocar e, tocando-o, aprendi muito, reconheci-me.

que uma ligação entre as duas primeiras partes do filme, o labirinto é uma clara alegoria da busca empreendida pelo ser humano atrás de seu próprio centro, no momento em que o conhecimento que tem de si e das coisas ao seu redor não se dá com tanta clareza. Nesse sentido, Lucy - que desde o início do filme é apresentada como uma personagem ansiosa por experiências sensuais, entregue às fantasias da paixão - encontra aquilo que almeja: a realização de suas paixões.



Fig. 12 - A Iniciação do Labirinto.

Ao entregar-se à besta, Lucy torna-se o reflexo do caráter animal inerente a todo ser humano, revelando a Mina, o verdadeiro Teseu desse labirinto moderno, um vislumbre da sua trajetória imediata. A jovem aristocrata é, na verdade, um instrumento que serve de guia ao herói, ou à heroína no nosso caso (assim como a nós, espectadores), dando-lhe as pistas necessárias para a concretização da aventura, assim como Ariadne e seu novelo forneceram o auxílio necessário ao mítico herói grego. Quando comento acerca da água ser uma alegoria do renascimento, remeto à

Depois, de novo, perdi-me. É a nossa condição: não somos nem anjos nem puros heróis. Uma vez atingido o centro, somos enriquecidos, a consciência alarga-se e aprofunda-se, tudo se torna claro, significativo; mas a vida continua: outro labirinto, outros encontros, outras espécies de provações num outro nível..."(Op. cit., p.137).

compreensão de que esse momento representa uma passagem essencial para uma nova “realidade”, um ponto através do qual nada mais permanecerá o mesmo após sua ultrapassagem. Lucy e Mina são, nesse instante, corporificações do desejo em suas duas formas: a paixão, identificada com a sensualidade da primeira, e o amor, o caminho principal para o resgate da condição divina, através da pureza de Mina.

E é através da busca desse amor, o motivo aparente de sua sobrevivência, que Drácula encontra sua própria natureza, tornando-se capaz, afinal, de resgatar sua origem divina. Esse é o caráter do reencontro Drácula-Mina nas ruas de Londres, no início da segunda parte da estória: o reconhecimento da unidade no mundo das polaridades. No intuito de aproximar-se da jovem inglesa, o conde pede-lhe que o ajude a encontrar o caminho para o cinematógrafo, já que é um recém-chegado e não conhece sua cidade. Toda a seqüência é tremendamente esclarecedora em dois pontos básicos; o primeiro deles está presente na revelação do mundo da matéria, a Londres simbólica, como um mundo feminino, no qual o homem, a alegoria da consciência, apesar de ser um visitante, necessita de um aprendizado para que possa mover-se com desenvoltura nesse mesmo mundo. Mina, assustada e espantada, diz ao conde que o conhece, embora não saiba de onde nem como. Os opostos se reconhecem, embora ainda como dois, e aí, novamente, a concepção dos figurinos é significativa, pois Mina - assim como Elisabeta - é mostrada em vestidos verdes, numa clara alusão ao tom vermelho dos trajes de Drácula. Vermelho e verde, como cores complementares, são a alegoria por excelência da oposição complementar entre consciência e matéria, espírito e corpo, bem e mal.

O outro ponto diz respeito à visualização do cinematógrafo como uma alegoria do mundo manifesto. Assim como a caverna platônica ou a *Maya* hindu, ele é apresentado como um universo de imagens refletidas, de truques óticos, onde ilusão e realidade podem tornar-se tanto sinônimos quanto antônimos. É nesse ambiente que Mina experimenta, ela mesma, o fascínio e a sedução de sua natureza animal. Toda a seqüência é desenvolvida através dessa concepção expressa na tentação da carne, numa clara alusão à confusão instaurada quando as polaridades são entendidas como diferenças;

e é isso do que se trata a segunda parte do filme: a afirmação das polaridades no mundo da temporalidade.



Fig. 13 - O Cinematógrafo e a Imagens Refletidas.

Dois elementos ilustram essa distinção. O primeiro é a imagem da lua, apresentado na chegada de Mina à casa de Lucy, conduzida por Drácula, numa referência ao mundo temporal em que ambos agora vivem, e do qual fazem parte¹⁰⁸. O outro elemento, representativo desse ambiente polar, está na marca deixada pelo vampiro, ou seja, os dois pequenos furos no pescoço de suas vítimas; essa marca é um emblema evidente dessa polaridade, numa espécie de epítome do tempo histórico e humano representado pela figura do conde. A explicação do prof. Van Helsing a seus alunos, sobre a natureza do morcego, serve de contraparte à doença de Lucy, apresentada como principal fonte de alimento de Drácula. A relação traz à tona, novamente, a “vida que se alimenta da vida”, característica desse universo do qual o conde é o desdobramento mítico por excelência.

Entendendo essa segunda parte como a queda definitiva do homem na matéria, o momento no qual a distinção entre as polaridades revela-se ainda

¹⁰⁸ No seu *Trafado de História das Religiões*, Eliade revela: “O sol permanece sempre igual a si mesmo, sem qualquer espécie de “devir”. A lua, em contrapartida, é um astro que cresce, decresce e desaparece, um astro cuja vida está submetida à lei universal do devir, do nascimento e da morte. Como o homem, a lua tem uma “história” patética, porque a sua decrepitude, como a daquele, termina na morte. (...)Este retorno às suas formas iniciais, esta periodicidade sem fim, fazem com que a lua seja, por excelência, o astro dos ritmos da vida. Não é, pois, de surpreender que ela controle todos os planos cósmicos regidos pela lei do devir cíclico: águas, chuva, vegetação, fertilidade. As fases da lua revelaram ao homem o tempo concreto, distinto do tempo astronômico, que só posteriormente foi descoberto”(Op. cit, p.195).

mais acirrada, a cena-chave, que configura essa quebra entre o divino e o humano, se dá no jantar em que Drácula seduz Mina. Ao provar o absinto - bebida extremamente popular entre artistas e boêmios no período vitoriano, conhecido como “Fada Verde”, pelo seus poderes alucinógenos, uma espécie de LSD da época - Mina entra em um espécie de torpor extático, um transe xamânico, e, finalmente, toma parte num processo de anamnese, nos moldes descritos por Platão. Seu vestido agora é vermelho, pois, mesmo que por um momento, se dá sua fusão com Drácula, os dois se tornam um. Ela agora pode recordar-se do suicídio da princesa, atirando-se no rio; sua percepção da separação entre matéria e consciência, a primeira polaridade, é aguçada pela explicação do conde de que Elisabeta lhe foi tirada pela trapaça humana. E que trapaça é essa senão o mundo entendido como um local distinto de Deus, como uma doce recordação do Paraíso Perdido?



Fig. 14 - A Atração dos Opostos.

Mina pode sentir a princesa como um “rio de lágrimas de tristeza”. Para o Budismo, a vida é sofrimento. É essa afirmação que a jovem vivencia em sua visão de Elisabeta atirando-se no rio, a alegoria máxima da queda humana. Porém, assim como suas próprias lágrimas são transformadas em diamantes pelo conde, todo sofrimento é também a fonte geradora de toda alegria, assim como o caminho para a religação do homem com seu Deus e

com sua natureza original. No momento em que a trajetória descendente atinge seu ponto mais baixo, surge a possibilidade de inverter o processo e retornar ao Pai. É o que prefigura a fuga de Jonathan que, não por coincidência, atira-se também ao rio que circunda o castelo do conde. Sua chegada ao convento representa, nesse sentido, um reencontro com a imagem da cruz, a capacidade de resgate da condição divina inerente a todo ser humano, através de um processo de reconhecimento de sua real natureza.

Porém, para que essa religação se efetive, os opostos deverão ser novamente unidos. Empreender o caminho de volta significa ultrapassar o semi-círculo que representa a trajetória descendente, e superar a ilusão representada pelas polaridades para chegar-se à Realidade Una. Nesse sentido é que Mina - descrita por Van Helsing como a “Luz de todas as luzes”, no momento em que este revela a clara percepção de que, se há trevas na vida, há também luzes - adquire o status de um oposto polar à figura de Drácula, anunciando que a fusão de ambos é não apenas uma possibilidade, mas sim um aspecto essencial para que o círculo se feche novamente. A união, contudo, só é atingida no momento em que um dos opostos se anula em seu extremo; e assim, a segunda parte do filme encerra essa trajetória descendente com o casamento de Mina e Jonathan, uma alegoria da união, em um nível inferior, da polaridade homem-mulher, ao mesmo tempo que indica que o caminho de volta está sendo retomado.

É então que a figura do prof. Van Helsing, anteriormente apresentada com características mais próximas a um feiticeiro, a um xamã, assume sua verdadeira identidade na história do conde vampiro. Ao descobrir que Drácula é o inimigo que havia procurado por toda sua vida, Van Helsing toma a si o encargo de destruir o conde, assim como o arcanjo Miguel tornara-se o principal oponente de Satã, o enviado de Deus, responsável por reestabelecer a Unidade num mundo de diversidade. Nesse momento em que o tema mítico da batalha entre o Bem e o Mal se torna mais evidente, temos também uma primeira aproximação de que esses extremos só existem por serem parte de um mesmo princípio. Mircea Eliade resgata a expressão *coincidentia oppositorum* para descrever o processo envolvido nessa fusão,

remetendo ao termo empregado por Jung - assim como os demais *complexio oppositorum*, reunião dos opostos, *mysterium coniunctionis*, etc. - para designar a totalidade do Si-mesmo e o mistério da dupla natureza do Cristo.



Fig. 15 - A União na Matéria.

Para desenvolver suas idéias, Eliade recupera no *Fausto* de Goethe a noção de que o papel de Mefistófeles é estimular a atividade humana, entendendo o mal, assim como o erro, como algo produtivo. Na concepção de Goethe, Mefistófeles é o espírito que nega, que protesta, sobretudo que detém o fluxo da vida e impede que as coisas se façam. A atividade de Mefistófeles não é dirigida contra Deus, mas contra a Vida. Também Drácula parece seguir os mesmo passos. Ao prometer a vida eterna, o vampiro não apenas afasta seus seguidores de Deus, como também nega-lhes a única possibilidade de um real contato com essa Eternidade, entendida como um domínio divino por excelência. Dessa maneira, Drácula, assim como Mefistófeles, "não se opõe diretamente a Deus, mas à sua criação principal, a Vida. No lugar do movimento e da Vida ele se esforça por impor o repouso, a

imobilidade, a morte. Pois o que pára de mudar e de transformar-se decompõe-se e perece. Essa “morte na Vida” traduz-se pela esterilidade espiritual”¹⁰⁹.

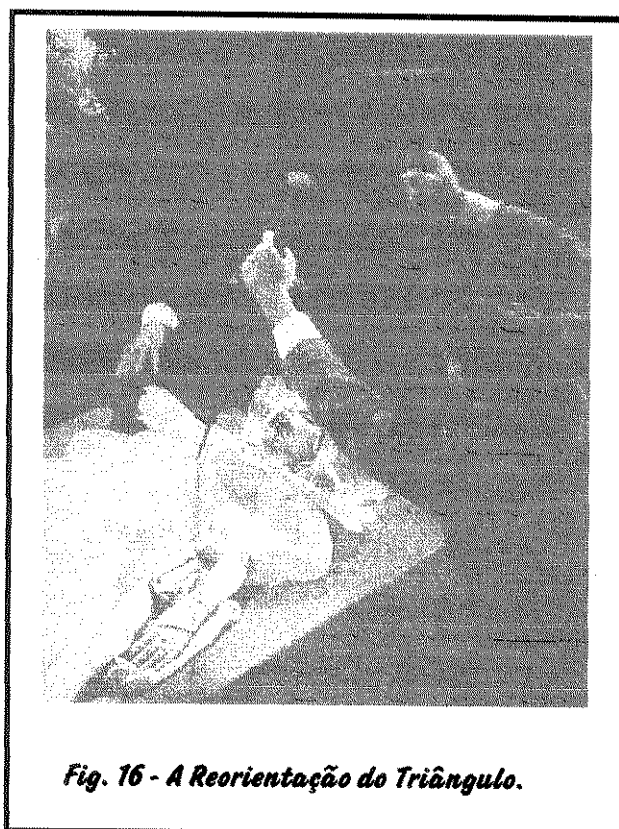


Fig. 16 - A Reorientação do Triângulo.

O primeiro passo para que essa união seja restabelecida, consiste na inversão da direção do triângulo. A orientação não é mais a matéria, a terra, mas sim o espírito, o céu. Nesse sentido, a cena em que Van Helsing e os três pretendentes de Lucy perseguem-na, cravam uma estaca em seu coração e cortam-lhe a cabeça, é a representação simbólica do processo de separação do agente, a consciência, de seu instrumento, a matéria. E é exatamente isso o que Lucy pode significar, a “matéria encarnada”, vivificada pelo espírito, do qual os três jovens, Morris, Holmwood e Seward, são a

¹⁰⁹ ELIADE, M. *Mefistófeles e o Andrógino*. SP: Martins Fontes, 1991, p. 79. Eliade revela que “para o historiador das religiões, a *coincidentia oppositorum* ou o mistério da totalidade é discernível tanto nos símbolos, nas teorias e nas crenças referentes à realidade última, ao *Grund* da divindade, quanto nas cosmogonias que explicam a Criação pela fragmentação de uma Unidade primordial, nos rituais orgiásticos que perseguem a inversão dos comportamentos humanos e a confusão dos valores, nas técnicas místicas de união dos contrários, nos mitos do andrógino e nos ritos de androginização, etc. De maneira geral, pode-se dizer que todos esses mitos, ritos e crenças têm como objetivo lembrar aos seres humanos que a realidade última, o sagrado, a divindade ultrapassam suas possibilidades de compreensão racional, (...) e que a perfeição divina não deve ser concebida como soma de qualidades e virtudes, mas como liberdade absoluta que está além do Bem e do Mal”(Op. cit., pp. 81-2).

incorporação. Afastada deles, nada é além de matéria, e como tal, desconectada de todo e qualquer caráter divino, torna-se maligna, sujeita às ordens do Anti-Cristo. Ao vomitar sangue sobre o professor, está definitivamente afastando-se do último elemento que a liga à vida. Sua decaptação representa a ultrapassagem da matéria, e o início da jornada de volta aos braços do Pai.

Porém, a polaridade ainda persiste, e a batalha também se torna mais acirrada. O chegada do Anti-Cristo é anunciada por Reinfield, numa espécie de Anti-João Batista. Como o Cristo, Drácula também promete a vida eterna, e é essa promessa que traz para junto de si a hoste de seus aliados. Em seus acessos extáticos, Reinfield berra que o sangue é a vida, numa clara alusão à passagem bíblica, dizendo: “Guarda-te somente de lhes comer o sangue: porque o sangue é a vida, e por isso, não deves comer a vida com a carne” (Deuteronômio 12:23). Obviamente, tal proibição é direcionada aos filhos de Deus, e Drácula, como seu principal antagonista, faz do sangue seu alimento essencial. Contudo, o conde não conta com o poder da luz mesmo entre seus discípulos, e diante de Mina, Reinfield se curva, percebendo, mesmo que por um instante, a diferença entre a imortalidade, prometida por Drácula, e a Eternidade, como um dom divino, do qual a jovem é a emissária. Essa é a traição da qual fala Drácula; tanto o Bem quanto o Mal dependem da fé exclusiva de seus seguidores, e tamanho é o insulto através desse seu ato, que Reinfield é morto impiedosamente pelo conde vampiro.

Nesse caso, a dúvida é um sinal de fraqueza, e, como num exército, fraqueza é sinônimo de derrota. E, também, como numa guerra, os exércitos devem se armar. É o início da caçada ao monstro. Heróis e vilões são colocados em posições opostas. A batalha não será fácil, e Van Helsing toma a frente, num revelador ritual no qual Drácula é expulso de seu esconderijo, não por acaso as ruínas de uma antiga abadia, através do exorcismo que conta com os principais elementos da primeira parte do filme: o crucifixo, três velas fincadas na terra e água-benta. Abençoando a matéria, recupera seu caráter divino, e enfraquece o conde, que parte para o encontro de Mina, invadindo seu quarto numa tentativa desesperada de vencer a guerra.

Esse encontro representa o passo fundamental para a reunião dos opostos, embora, num primeiro momento, isso se caracterize ainda num aspecto inferior, ou seja, na forma da paixão, do desejo carnal. Mina revela o desejo de permanecer junto ao conde, “para sempre”. Esse desejo não se dilui nem mesmo ao tomar conhecimento da sua real natureza; ao contrário, parece amá-lo cada vez mais, e num impulso para permanecer ao seu lado, aceita a proposta de Drácula para que morra em sua vida e renasça na dele. Novamente a promessa da vida eterna, a última tentação que Satã oferece para trazer a figura iluminada de Mina para junto de suas hostes. Nesse momento, ela passa a representar a figura do próprio Cristo, o filho de Deus capaz do supremo sacrifício de habitar na carne para a salvação de toda a Humanidade. Porém, ainda sem ter desenvolvido a clareza necessária para saber a importância de sua decisão, Mina prova do sangue de Drácula que, num instante de arrependimento, tenta afastá-la de si. Nesse instante se dá o grande milagre, a centelha divina que ainda habita no conde se faz iluminar.

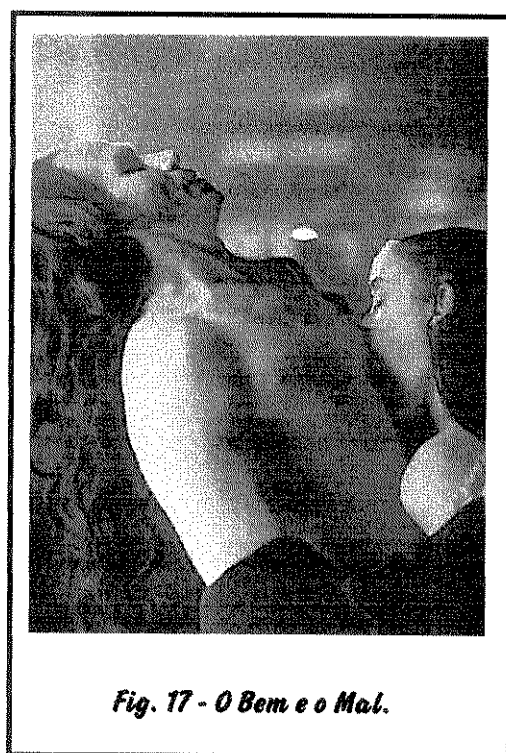


Fig. 17 - O Bem e o Mal.

Essa centelha toma forma no amor que dedica a Mina - suficientemente forte para que não a queira condenada a viver nas Trevas -, fazendo-o hesitar. Porém, a jovem não tem dúvidas, é toda certeza. A convicção de que a união de ambos é mais importante que tudo não a deixa ceder, mesmo que

esteja à beira de lançá-los num abismo. É o momento em que o exército da Luz, sob o comando de Van Helsing, avança para impedir que Mina, a Luz, seja levada para o lado negro, afastando assim qualquer possibilidade de vitória.

O diálogo travado entre Van Helsing e Drácula, nesse momento, representa o ponto central da história do conde, revelando todo o panorama mítico que dá suporte à narrativa. Ao expressar toda a sua dor e ódio, Drácula brada, "olhe o que seu Deus fez comigo!" Essa sua fala reflete a batalha do Bem contra o Mal numa concepção moderna, a mesma que, de certa maneira, está também presente nas histórias de Frankenstein e de Jeckyl e Hyde. A noção do Bem e do Mal como opostos vem da mesma fonte que coloca Deus e o homem em dois extremos. E desse distanciamento, é gerada a divisão que transforma a Unidade original numa grande diversidade, a própria vida como a entendemos. O que as histórias mencionadas têm em comum é a idéia de que o lado negro está no próprio homem; na verdade, não é Deus quem cria Drácula, o vampiro monstruoso, a encarnação do mal, mas sim os próprios homens, ou seja, ele só é entendido como tal, na medida em que os homens tornam-se incapazes de considerar o Bem e o Mal, o homem e Deus, como as duas faces de uma mesma moeda. Assim, toda a essência dessa batalha dos opostos está na reunião do dois no um - o que nem sempre é percebido por um olhar "demasiadamente humano".

Ao enfrentar o vampiro, Van Helsing pede luz. Ordena que seus auxiliares o iluminem. Nesse momento, a sua idéia é de que o Mal deve recuar, deve ser submetido, para que o Bem seja instaurado. Porém, assim quando Drácula se transforma em dezenas de ratos, escapando por entre seus dedos - numa constatação de que o homem não controla a natureza (nem a si mesmo) por ordens - Van Helsing também percebe que a destruição do vampiro só será possível se esta vier do próprio conde. Quando diz a Mina que sua salvação depende da destruição de Drácula, Van Helsing já sabe que apenas um deles permanecerá vivo, e, como o arcanjo Miguel, combatendo do lado da Luz, deve auxiliar para que esta, na figura de Mina, seja a vitoriosa sobre as Trevas, no momento da fusão.

Evitar a morte de Mina é evitar que a imortalidade, proposta por Drácula, predomine sobre a Eternidade, ou seja, que a união se dê no campo da temporalidade, marcando definitivamente a separação do homem de Deus. É esse aspecto, o resgate da condição divina, que é desenvolvido na última parte do filme, quando Jonathan Harker e os três pretendentes de Lucy separam-se de Van Helsing e Mina, tentando deter o conde e obter, assim, uma vitória definitiva. Logo na separação, quando estes últimos seguem a viagem rumo ao castelo de Drácula, vemos novamente o triângulo apontado para cima, observado no momento da chegada de Jonathan à Transilvânia. O retorno aos braços do Pai parece eminente, e ao ouvirmos Mina pronunciar que conhece “este lugar”, temos a confirmação de que aquele território também lhe pertence, embora nem mesmo a jovem tenha consciência disso. Reforçando a idéia de que os maiores santos são também os maiores pecadores, Mina é chamada pelas Trevas e tenta seduzir Van Helsing; nem mesmo a “luz das luzes” está livre da “tentação” de tornar amor em paixão. Porém, o sentido de dever do professor, seu *Dharma*, é mais forte, e a traz de volta, mesmo que marcada na testa com um sinal de sua fraqueza, não por acaso na forma de uma meia-lua, a representação do domínio temporal sobre si.

Como contraparte da lua, apresentada na segunda parte do filme, indicando o mundo da temporalidade e do passageiro, a figura do sol domina toda a ação, revelando o universo do que permanente, do divino. E assim, o elemento mítico mais representativo desta última parte é, evidentemente, o sol. Eliade revela que o fenômeno da solarização progressiva das divindades celestes é muito mais freqüente e antigo do que imaginamos, e pode ser notado tanto na África quanto no Extremo Oriente; “é assim que as camadas arcaicas das culturas primitivas denunciam já o movimento de transferência dos atributos do deus uraniano para a divindade solar, assim como a coalescência do ser supremo com o deus solar”. A simbologia é clara; o sol é a representação máxima da divindade, o supremo general do exército da Luz, e o temor do professor de que ele se ponha, é o medo de que as Trevas

sejam vitoriosas, de que “talvez seja tarde demais”. Não é à toa que a grande batalha se dê exatamente no momento do poente¹¹⁰.

Essa distinção entre o Bem e o Mal em **Drácula**, revela uma nova percepção da ruptura de orientação que atinge o homem ocidental do oriental. Como revela Campbell, “no Extremo Oriente, assim como na Índia, seja nos campos míticos do Xintoísmo, Taoísmo, Confucionismo ou no [Budismo] Mahayana, o mundo não é algo a ser modificado, mas apenas conhecido, reverenciado, e cujas leis devem ser obedecidas”; o Zoroastrismo, uma das maiores influências na tradição judaico-cristã, traz consigo uma nova visão mítica, na qual “o mundo, entendido como tal, é corrupto - não por natureza, mas por acidente - e deve ser reformado pela ação humana”¹¹¹. Nesse sentido, a estória do conde vampiro é um desenvolvimento dessa concepção de que o Bem triunfará sobre o Mal, que o Ocidente, principalmente através das referências escatológicas judaico-cristãs, levaram adiante. Porém, o grande diferencial que a estória de Drácula oferece - mais ainda no filme do que no próprio livro de Bram Stoker - é uma aproximação dessa visão oriental de que a natureza de ambos é Una, tornando clara a idéia de que a Idade de Ouro, o retorno ao Paraíso Perdido, apenas se dará no momento em que Bem e Mal, Luzes e Trevas, positivo e negativo fundirem-se na unidade.

Essa unidade, contudo, revela um importante aspecto da recriação de um tema mítico e da forma como se manifesta em determinadas sociedades. Apesar do Bem e do Mal serem apresentados como “modalidades complementares” ou “momentos sucessivos”, dentro de uma concepção divina, numa perspectiva transcendental e atemporal, na experiência cotidiana do homem, dentro de sua concepção histórica e concreta, um se opõe ao outro. É o que Eliade propõe ao dizer que “o que é verdadeiro na eternidade não é necessariamente verdadeiro no temporal”. Embora nossos esforços para superar o campo das polaridades possa nos conduzir a uma

¹¹⁰ ELIADE, M. Tratado de História das Religiões. Lisboa: ed. Cosmos, 1990, p.165. Eliade prossegue: “o pôr do Sol” não é percebido como uma “morte”(ao contrário do caso da Lua durante os três dias de obscuridade) mas como uma descida do astro às regiões inferiores, ao reino dos mortos. Ao contrário da Lua, o Sol goza do privilégio de atravessar o Inferno sem sofrer a modalidade da morte. (...) Se bem que imortal, o Sol desce todas as noites ao reino dos mortos; ele pode levar consigo homens e, ao pôr-se, dar-lhes a morte. Mas, ao mesmo tempo, ele pode, por outro lado, guiar as almas através das regiões infernais e no dia seguinte trazê-las para a luz”(Ibid., p.174)

¹¹¹ CAMPBELL, J. The Masks of God. New York: Arkana, 1991, V. 3, p. 191.

perspectiva transubjetiva, a um conhecimento metafísico, o que sentimos em nossas experiências imediatas ainda é um universo constituído por pares de contrários.

É isso que Van Helsing e seus seguidores parecem compreender, ao deixar para Mina a difícil tarefa de exterminar Drácula. Nesse momento, o centro da cruz, rachado pela espada de Drácula - numa clara alegoria do rompimento entre Deus e o homem - se recompõe. As velas se acendem novamente, e a marca de Mina desaparece, ao vislumbrar que apenas seu amor poderia libertar a todos dos poderes das trevas. E num gesto de supremo amor, crava a espada no peito do conde, cortando-lhe a cabeça em seguida. Assim como Jesus se submete à morte na cruz, em nome de toda a humanidade, Drácula acaba por pedir a Mina que lhe dê paz, entregando-se para que as Trevas dêem lugar à Luz. O caminho da volta é marcado pelas derradeiras palavras de Drácula, relacionadas, certamente não por acaso, ao Novo Testamento; no Evangelho de João, Jesus, em seus últimos momentos diz: “É chegada a hora” (It’s finished), a mesma frase dita pelo conde a Mina. Porém, pouco antes pergunta onde está seu Deus, que o abandonara, remetendo novamente à mesma passagem bíblica, agora narrada nos Evangelhos de Mateus e Marcos, para quem as últimas palavras de Jesus teriam sido a célebre “Pai, por que me abandonaste?”

Ao olhar para cima, Mina vê a imagem que é claramente uma recriação do símbolo chinês do yin e yang, o diagrama de um ovo dividido em gema e clara, trevas e luz, Bem e Mal. Os opostos estão novamente reunidos, não pela força, mas sim pelo amor. O círculo se fecha novamente; a jornada chega ao fim. Mais do que uma caçada ao monstro mítico, a estória de Drácula é uma reconstituição do caminho que leva o homem até Deus. É isso o que o filme de Coppola traz como acréscimo a essa estória centenária, filmada inúmeras vezes: a constatação de que a batalha entre o Bem e o Mal não é ultrapassada por exércitos ou por armas, mas sim pelo amor e pela união de seus aspectos polares.

Porém, como já foi dito acima, numa experiência de mundo que ainda trafega na polaridade, apenas um dos aspectos deve ser o vencedor, apenas um deve prevalecer. Na tradição judaico-cristã, a vitória deve ser do Bem. A

Luz deve submeter as Trevas, entendendo a unidade como a submissão de um ao outro. É notável que, assim como o Drácula, Frankenstein e Dr. Jeckyl também tragam consigo essa determinação e sejam punidos com a própria morte, um por ousar trazer para si o poder criador pertencente ao divino, sem a devida reverência, e o outro por ousar conhecer e enfrentar o lado negro inerente a cada um de nós. Apesar de que, num nível metafísico, essas histórias tragam em si possibilidades de interpretações voltadas para uma “realidade transcendental”, situá-las no contexto em que foram produzidas pode levar-nos a uma melhor compreensão da importância inerente à recriação dos mitos. Nesse caso, a vitória do Bem sobre o Mal em Drácula, está claramente inserida num arcabouço ideológico-cultural.

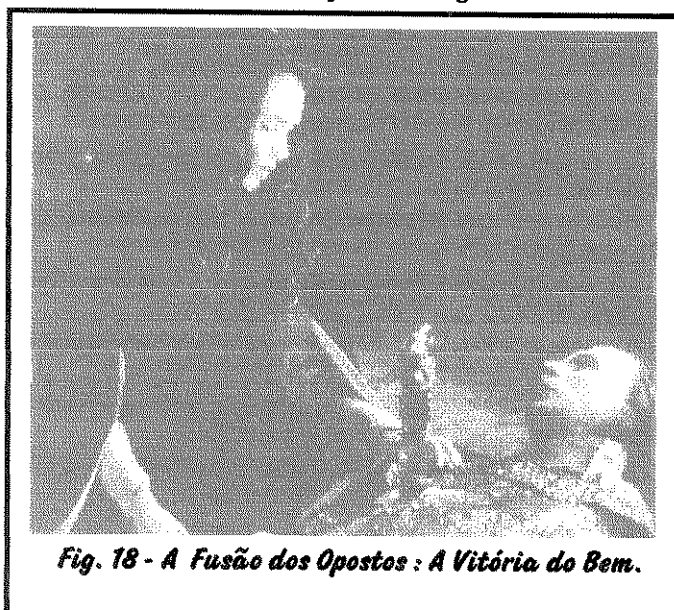


Fig. 18 - A Fusão dos Opostos : A Vitória do Bem.

Trabalhar com os aspectos culturais e históricos de uma mitologia, entendida como algo vivo, pulsante, que está sendo constantemente recriada torna-se, assim um grande desafio. Se caminharmos a partir de uma estrutura mítica, até chegarmos às especificidades das quais se revestem, talvez possamos encontrar, finalmente, a mitologia que vem sendo criada no âmbito das sociedades contemporâneas; a mitologia planetária de Campbell, entendida como uma união dos temas míticos de diferentes culturas, pode estar sendo elaborada nas telas de cinema. Aqui e agora, diante de nossos olhos.

Considerações Finais

Tecer as considerações finais após viajar pelo mundo das imagens de Drácula e do universo das idéias de Campbell, Eliade, Hill, entre tantos, seria como tentar prender o instante mágico do movimento numa imagem estática. Além disso, propor conclusões que se julgassem definitivas seria, no mínimo, ir de encontro à própria essência do projeto aqui desenvolvido, tirando-lhe a principal característica, que reside justamente em ampliar nossa percepção ao mesmo tempo que amplia as possibilidades de leituras e interpretações de uma película cinematográfica.

Quando notei que o tema, apesar de fascinante e sedutor, apresentava muitas possibilidades de estudo, optei por seguir o caminho que mais fosse fiel à proposta original; nesse sentido, priorizei a definição do Mito como uma revelação do sagrado, uma possibilidade de reconexão do homem temporal com o homem espiritual. À medida em que a experiência do sagrado encontra-se, atualmente, extremamente diluída - principalmente para o homem não-religioso das sociedades modernas -, e verificando que esse mesmo homem só pode tomar conhecimento do sagrado através de suas manifestações, é que o Mito foi aqui entendido não mais como uma "ilusão" ou "fábula", mas como um meio capaz de transmitir aos seres humanos aspectos de suas próprias vidas (muitos dos quais imperceptíveis ao olhar comum), assim como uma possibilidade de se ligar ao sagrado e aos mistérios que o constituem.

Um outro ponto importante que foi visualizado por este trabalho, refere-se ao resgate das imagens e temas míticos por grandes artistas do século XX,

através de uma vasta produção que reflete a noção de que as mitologias nunca desapareceram, apenas se modificaram e podem ser encontradas nas sociedades contemporâneas, em um nível altamente simbólico, nas artes visuais, no teatro, na literatura, na música e, principalmente, no cinema. Os “artistas-sacerdotes”, como os chamei no segundo capítulo, podem funcionar como a ponte entre a razão e a intuição, entre a ciência e a religião, demonstrando que o sagrado e a religiosidade não são domínio apenas de dogmas e sistemas religiosos fechados.

Certamente, embora as mesmas relações possam ser encontradas nas referidas manifestações artísticas, a escolha da linguagem cinematográfica como objeto de estudo obedece certos critérios. Primeiramente, além de tratar-se de uma questão de opção pessoal do pesquisador, os filmes são tremendamente representativos pela própria possibilidade de atingir um público bem mais amplo e heterogêneo do que espetáculos teatrais, apresentações de óperas ou ballet, e mesmo o universo de indivíduos envolvidos com a leitura. Além disso, a narrativa cinematográfica representa um campo de estudo riquíssimo no que diz respeito ao tratamento de imagens, símbolos e temas recriados, utilizando-se de elementos recorrentes ao imaginário contemporâneo.

Nesse sentido, podemos empreender uma análise fílmica que tenha por base os temas míticos, numa aproximação comparativa, desprovida da pretensão de propor um método de análise indiscriminadamente válido, mas que traga consigo uma diferente sensibilidade, capaz de aliar à leitura de determinadas películas um importante aspecto espiritual, que, por muitas vezes, pode passar despercebido ao homem dessacralizado deste fim de milênio. Através dessa análise, acredito que tenha sido possível verificar que, de fato, existem muitas semelhanças e pontos em comum entre os elementos presentes nos temas míticos e na narrativa cinematográfica.

Se hoje tantos pesquisadores preferem trabalhar com as diferenças, trabalha-se aqui com as semelhanças. Essa é, na verdade, a maneira que encontrei de conciliar estudos de ordem acadêmica e a real necessidade de inserção na transformação qualitativa do ser humano, descartando as facilidades que os mais diversos manuais de auto-ajuda têm oferecido a

leitores ávidos por soluções imediatas e receitas para sua realização pessoal. O estudo da linguagem simbólica e dos temas míticos torna-se, dia a dia, um imperativo dentro desse processo de compreensão da verdadeira dimensão que o sagrado representa para os homens, particularmente em épocas de crise espiritual e de renovação de valores, como esta na qual vivemos.

A leitura aqui efetuada do **Drácula** de Coppola não se propõe única nem definitiva. Porém, se ela se tornou possível, foi devido a todo o processo inicial da pesquisa, envolvendo as especificidades dos estudos na área de história das religiões comparadas, assim como a busca de uma relação entre a narrativa cinematográfica e os temas míticos. Ao analisar o referido filme desse prisma, evidenciou-se o apelo “religioso” que determinadas películas podem trazer consigo, como também levantou-se uma questão, a ser verificada, acerca da “casualidade” ou da “intencionalidade” dessa proposta apresentada por certos diretores em suas obras.

O caminho a seguir envolve, evidentemente, essa aproximação, assim como também deve vislumbrar uma contextualização dessas recriações dos temas míticos. Embora muito possa ser dito do aspecto “natural”, “biológico” da criação dos mitos, o aspecto cultural e histórico é um imperativo no atual panorama acadêmico. Dessa maneira, a trilha aberta pelo estudo das imagens relacionadas às religiões e mitologias, ao longo deste século, mostra-se incrivelmente generoso para o pesquisador que se proponha a discutir as novas formas de religiosidade na sociedade mediática, num contexto mais amplo do que aquele que até há pouco tempo dominava o panorama intelectual e acadêmico. Espero que este trabalho possa, de alguma maneira, dar continuidade aos estudos dos autores mencionados, de quem serei eterno devedor, assim como, igualmente, acredito ter sugerido trilhas a serem percorridas, tendo a clara convicção de que o sagrado - acima dos sistemas religiosos - e as formas através das quais se manifesta, constituem um campo de estudos riquíssimo e ainda longe de um esgotamento.

APÊNDICE I *

Reflexões Sobre o Sagrado no Início do Século XX

Mircea Eliade define o ano de 1912 como um marco no estudo científico da história da religião; nesse ano, alguns importantes trabalhos são publicados ou aguardam a sua primeira edição. São eles o *Formas Elementares da Vida Religiosa*, de Emile Durkheim ; *Ursprung der Gottesidee*, de Wilhelm Schmidt; *La Religione Primitiva in Sardegna* de Raffaele Pettazzoni; *Wandlungen und Symbole der Libido*, de Carl Jung e o *Totem e Tabu*, de Sigmund Freud. Esses trabalhos representam quatro abordagens diferenciadas do tema: a sociológica, a etnológica, a psicológica e a histórica, e mesmo apesar de nenhuma dessas aproximações ser realmente nova, esses trabalhos conseguiram atingir resultados mais duradouros que seus predecessores, a ponto de ainda hoje serem constantemente citados e, além disso, permanecerem como modelo para uma legião de não-especialistas no assunto¹¹². Considero, assim, interessante vislumbrar tais enfoques, mesmo que de uma maneira extremamente sucinta e esquemática.

A visão de Durkheim, apesar do impulso dado ao tema, parece oferecer ainda enorme motivo para debates teóricos. Através da noção de que a religião seria basicamente uma projeção da experiência social, sendo o sagrado e o clã elementos da mesma natureza, tem dado margem a grandes mal-entendidos e somente foi abordada de maneira mais coerente por alguns de seus colegas e alunos, que se dedicaram a trabalhos na área da sociologia da religião.

* Mantive como apêndices uma parcela das reflexões que sedimentaram o caminho da presente pesquisa, as quais considerei relevantes ao trabalho, como leitura de apoio.

¹¹² Um panorama mais detalhado pode ser encontrado em *Origens* (Op. cit.) de Mircea Eliade, particularmente nos capítulos 2, 3 e 4, e no primeiro volume de *As Máscaras de Deus* (Op. cit.) de Joseph Campbell, basicamente em seu prólogo.

Dentre os estudiosos que resolveram enfrentar a questão e avançar com suas pesquisas, talvez um dos mais contundentes tenha sido Levy-Bruhl, com sua hipótese da mentalidade pré-lógica, através da qual o pesquisador moderno poderia apreender o sentido e função dos símbolos e mitos. Marcel Mauss, Georges Dumézil e Maurice Leenhardt, ao defrontarem-se com a questão do sacrifício, da magia e do ritual entre os primitivos deram uma contribuição ímpar ao desenvolvimento da história das religiões. Maior estardalhaço foi provocado pela obra de Lévi-Strauss, que se ocupou da linguagem mítica com grande vigor e interesse.

Digno de nota é também Joachim Wach, a quem Mircea Eliade reverencia sobretudo por ter compreendido a importância de um trabalho interdisciplinar entre os vários campos do conhecimento, e avançado com a elaboração de uma metodologia para a constituição da história das religiões ou, como a denominou, **Religionwissenschaft**. Ainda de acordo com Eliade, Wach permitiu uma grande virada na sociologia da religião ao rejeitar a visão intransigente de que a vida religiosa seria um epifenômeno da estrutura social; sem dúvida, "um fato religioso "puro" é coisa que não existe, sendo sempre também um fato histórico, sociológico, cultural e psicológico"¹¹³. Porém, quando se privilegia apenas um aspecto da vida religiosa, denominando-o de "primário" e significativo, em detrimento dos demais, estamos muito próximos de um método reducionista sempre perigoso e invariavelmente limitador.

Essa visão pode ser verificada na obra de Durkheim assim como em trabalhos de outros sociólogos da religião; porém, está presente de forma mais contundente nos estudos de Sigmund Freud, particularmente em *Totem e Tabu*. A sua idéia de um assassinato primordial como origem da religião tem sido, desde então, alvo de inúmeras críticas e ataques; no que se refere aos pontos de vista acerca da origem e da estrutura da vida religiosa, o universo acadêmico e científico incumbiu-se de dar-lhe inúmeras respostas¹¹⁴. Porém, a descoberta do inconsciente assim como também o método da psicanálise

¹¹³ ELIADE, M. *Origens*. Lisboa: Ed. 70, 1991, pg. 34.

¹¹⁴ Eliade cita as críticas de Schmidt à teoria de Freud; entre elas: 1) o totemismo não se verifica nos primórdios da religião; 2) não é universal, nem todos os povos passaram por ele; 3) das centenas de tribos totêmicas, apenas quatro conhecem um rito do cerimonial de matar e comer o "totem-deus"; 4) os povos pré-totêmicos nada conhecem do canibalismo, e o paricídio entre eles seria uma pura impossibilidade; etc.. In *Origens*, pg. 36.

possui um valor incalculável para as mais diversas abordagens, e particularmente ao tipo de estudo aqui pretendido, já que encorajou uma pesquisa mais profunda dos símbolos e mitos, assim como acirrou o moderno interesse pelas religiões e mitologias arcaicas e orientais.

Além disso, a convicção de Freud de que as imagens e símbolos são portadoras de mensagens, percebidas ou não pela mente consciente, foi talvez um dos maiores apoios que os historiadores das religiões e mitologias encontraram ao longo deste século. E não podemos deixar de notar ainda o impulso dado ao então discípulo Carl Gustav Jung, a quem na verdade prestamos tributo pelo trabalho realizado nesta área. Ao impressionar-se, contrariamente a Freud, pela presença de "forças universais transpessoais" na mais profunda psique, verificada através das impressionantes semelhanças entre mitos e símbolos e figuras mitológicas de povos e civilizações muito distantes, Jung lança a idéia da existência de um inconsciente coletivo, que manifestar-se-ia através daquilo a que chamou "arquétipos"¹¹⁵.

Infelizmente, a discussão dos conceitos de Jung dariam por si só material para diversas teses, e aqui podemos apenas abordá-los de maneira a configurar-se um panorama no qual estão inseridos; dessa forma, seu grande mérito nesse terreno parece ter sido o de influenciar o desenvolvimento da teoria de Adolf Bastian, que notando a uniformidade de certas noções e práticas presentes em grupos bastante distintos, denominou-as de "idéias elementares", elaborando um intrincado painel de "constantes" e "variáveis" nas mitologias de diversas culturas. Tais noções também trazem de volta e revigoram muitas das idéias platônicas, particularmente o conceito de anamnese que será discutido posteriormente.

Outro ponto a ser notado é que, também contrariamente a Freud, Jung parecia convencido de que a experiência religiosa possuía um sentido e um objetivo muito mais vigorosos do que aqueles percebidos pelo antigo mestre, e portanto menosprezá-los seria desconsiderar seu valor e descartar sua

¹¹⁵ Em *As Máscaras de Deus*, v.1 (Op. cit., pg. 39) Campbell comenta como Jung identifica dois sistemas fundamentalmente diferentes de reações motivadas de forma inconsciente no ser humano. A um deles chama "inconsciente pessoal", detentor de um repertório de imagens esquecidas, negligenciadas ou suprimidas da memória e oriundas da experiência pessoal; ao outro chama "inconsciente coletivo", cujo conteúdo, os arquétipos, seria comum a povos inteiros ou a períodos históricos.

enorme riqueza. Muito embora não seja possível determo-nos na obra de Jung, a discussão contemporânea do mito não pode nem deve se privar de alguns conceitos por ele elaborados. Com certeza, o espaço é exíguo e a intenção deste trabalho apenas encosta nas propostas de Jung, o que não impede que sejam retomadas suas idéias no momento oportuno.

Avançando então com esta apresentação condensada, notamos uma terceira vertente no tratamento dispensado ao tema, representado exatamente pela etnologia histórica, na figura de Wilhem Schmidt, um dos grandes lingüistas e etnólogos do século XX. Sua abordagem bateu de frente com as visões a-históricas de Tylor, Frazer, Durkheim e da maioria dos antropólogos, ao compreender que "uma questão tão decisiva como a da origem da idéia de Deus não pode obter uma resposta sem que primeiro se utilize um método histórico sólido que nos permita distinguir e clarificar as estratificações históricas das chamadas culturas primitivas"¹¹⁶. Essa percepção conduziu-o a uma distinção entre as sociedades arcaicas e as complexas, observada através dos desenvolvimentos e influências por elas sofridos.

Além dessa compreensão da diferença de tratamento entre as sociedades, Schmidt foi um dos primeiros a reconhecer a complexidade que envolve o fenômeno religioso, chegando mesmo a afirmar que o homem primitivo descobriu a idéia de Deus partindo de uma procura lógica de uma causa. Evidentemente essa sua definição foi duramente criticada, mesmo porque buscar a causa primária do sentimento religioso não é nada simples e nem pode ser encontrado num ponto único, visando uma resposta definitiva.

Apesar dessas críticas, o trabalho de Schmidt abriu trilhas e apontou direções para toda uma geração de pesquisadores, entre eles seus colaboradores e alunos, que por várias vezes re-enforcaram essas concepções ao longo de seus próprios estudos. Ao livrar a antropologia da necessidade de cobrir todos os domínios da religião primitiva, Schmidt também levou à noção de que a antropologia não deve ser considerada a única chave para as grandes questões como a origem e o crescimento da religião.

¹¹⁶ ELIADE, M. *Origens*. Lisboa: Ed. 70, 1991, pg. 40.

Finalmente, chegamos à última vertente a ganhar impulso no século XX: a visão histórica através da figura de Raffaele Pettazzoni; ao compreender o grau de complexidade e as dimensões de sua disciplina, Pettazzoni foi um dos primeiros historiadores a tentar dominar todo o campo da **allgemeine Religionswissenschaft**. Seus métodos, evidentemente, não eram os de um sociólogo ou de um psicólogo, e ao lançar-se nesse empreendimento intelectual não se pretendia um especialista num único campo. Nesse sentido, através de seus trabalhos a figura do historiador das religiões viu-se obrigada a estudar pelo menos várias religiões, para poder compará-las e "assim compreender as modalidades dos comportamentos, instituições e idéias religiosas"¹¹⁷.

Pettazzoni também indicou o procedimento a ser adotado ao se tentar alcançar uma interpretação histórico-religiosa, ou seja, a necessidade de se articular os resultados de diferentes investigações dentro de uma perspectiva geral. Ao tentar demonstrar a preeminência de se historicizar qualquer pesquisa relativa ao sentimento religioso e às formas das quais se reveste, Pettazzoni, influenciado pelas idéias de Croce, poderia ter feito desmoronar as tentativas de produção de qualquer obra com uma visão mais generalista e desestimular pesquisas em outras disciplinas, desembocando num trabalho puramente historiográfico que provavelmente faria desaparecer a história das religiões como uma disciplina autônoma. Porém, graças a sua extrema acuidade e consciência, ao propor uma complementaridade da "história" e da "fenomenologia", deu novo fôlego à disciplina, além de torná-la significativa para a cultura moderna, não mais como um mero objeto de curiosidade intelectual, mas como algo inestimável para a vida cotidiana do homem.

¹¹⁷ Ibid., pg. 45.

APÊNDICE II

Um Breve Relato da Trajetória do Mito

Inicialmente, Joseph Campbell vê no período do homem de Neandertal, cerca de 60.000 a.C., os primeiros indícios de experiência e pensamento mitológicos, através de sepultamentos humanos e da adoração de crânios de ursos das cavernas. Esses indicadores, porém, ainda são muito vagos e imprecisos para que se possa sair do terreno das suposições e conjecturas¹¹⁸. Porém, quando é verificada a emergência das civilizações citadinas, o historiador das religiões comparadas encontra um campo muito mais fecundo e menos hipotético para levar adiante seus estudos. É nesse momento que Campbell verifica um dado notável: “o idílio intemporal das religiões da natureza rende-se a um processo temporalmente ordenado. Emergem civilizações que têm histórias: uma juventude, uma maturidade e uma decrepitude. (...) Há três centros principais, identificados como matrizes da origem da agricultura e da domesticação de animais. São o Sudeste da Ásia, hoje reconhecido como tendo sido provavelmente o centro primitivo; a área que compreende o Sudoeste da Ásia, a Ásia Menor e o Sudeste da Europa; e, evidentemente a América Central, o México e o Peru”¹¹⁹.

Partindo dessas considerações, Campbell resgata o período conhecido como Protoneolítico, aproximadamente entre 7500 e 5500 a.C., como a primeira fase de uma transformação crucial da sociedade, especialmente no momento em que se nota os primeiros sinais de uma agricultura de cereais - ainda que de uma maneira incipiente. Podemos encontrar aí - entre tantos exemplos da importância dos mitos para esses

¹¹⁸ No primeiro volume de *AS MÁSCARAS DE DEUS*, Joseph Campbell traça um importante panorama da mitologia primitiva e traz à tona importantes dados quanto ao precioso trabalho que as modernas escavações realizaram ao longo deste século. Particularmente, no capítulo 3 da referida obra, há uma exposição mais clara de algumas idéias aqui recuperadas.

¹¹⁹ CAMPBELL, J. *As Transformações do Mito ao Longo do Tempo*. São Paulo: ed. Cultrix, 1993, pg. 51.

povos, verificada no Oriente Próximo por arqueólogos e cientistas - a adoração de pássaros, cobras e crocodilos, uma elaborada tradição ritualística com sacrifícios humano e animal, além da presença notável de uma jornada mitológica até o reino dos mortos.

Numa segunda fase, durante o Neolítico Basal, cerca de 5500 até 4500 a.C., verifica-se a fundação das primeiras aldeias, centradas nas regiões próximas dos limites dos rios Tigre e Eufrates, estendendo-se até o Leste do Irã, para o Oeste da atual Turquia e para o Sul ao longo do Mediterrâneo, até chegar ao Egito. Neste período, quando aparecem uma grande quantidade de estatuetas femininas entre os fragmentos de cerâmica, surge uma analogia óbvia dos poderes da mulher com os da terra, uma associação entre a fertilidade da mulher e a idéia da maternidade da natureza.

Finalmente, chegamos ao Neolítico Superior, cerca de 4500 a 3500 a.C., quando certos símbolos abstratos e estilizados (a cruz de Malta, a suástica, a roseta, entre outros) apareceram pela primeira vez na documentação do pensamento humano. Algumas aldeias começaram a transformar-se em cidades mercantis , nas quais encontramos os primeiros zigurates, simbolizando, aparentemente, o centro do universo. Com a ampliação das comunidades, começa a haver uma diferenciação de profissões. “Em vez do que poderíamos designar como diletantes e amadores, temos profissionais cuja vida, assim como toda a sua dinastia, é inteiramente consagrada ao governo, ao sacerdócio, ao comércio ou à agricultura. Ocorre uma diferenciação de pessoas e um novo problema, isto é, o de conseguir que pessoas com formas de vida diferentes se sintam membros de um mesmo organismo”. Com o estabelecimento do sacerdócio profissional, “começamos a ter a concepção de uma ordem cósmica suscetível de ser matematicamente registrada. Isso represente uma transformação total na cultura e a introdução de algo ao mesmo tempo novo e diferente”¹²⁰.

Todos esses elementos (aqui expostos de uma maneira extremamente resumida) são de grande importância quando se estuda a história das mitologias e das religiões, e conduzem-nos diretamente às magníficas

¹²⁰ Ibid., pp. 59-60.

conquistas dos povos do Oriente Próximo e Norte da África que, evidentemente, são por demais extensas e ricas para serem apenas comentadas. Há um momento, porém, que deve ser recuperado, já que qualquer estudo que se debruce sobre o tema deve levar em consideração, e que diz respeito àquilo que Campbell denomina de “mudança de ênfase”, ocorrida por volta dos séculos IX e VIII a.C.. “Em vez de serem simplesmente apresentadas, as imagens passam a ser interpretadas. Vele dizer, abandona-se uma relação visual e ativa com as formas do mito - através das imagens míticas e dos rituais por cujo intermédio o mito é restituído à vida - e passa-se a refletir sobre essas coisas, a interpretá-las. Desse modo, as filosofias orientais representam um discurso que interpreta as idéias elementares¹²¹. O que aconteceu no Ocidente, particularmente depois do período de Aristóteles, foi uma investida gradual contra as idéias mitológicas, e por isso o criticismo ocidental tendeu a distanciar-se das idéias elementares. Entretanto, existe uma outra tendência subjacente a todo o pensamento ocidental. Está associada ao gnosticismo, à alquimia e a muitas maneiras de pensar desacreditadas que mantêm o interesse pelo que se poderia chamar de filosofia perene”¹²².

Um dos pontos fundamentais para a compreensão do caminho empreendido pelos mitos é dado por Joseph Campbell, ao dizer que “enquanto na África, no protegido oásis do Vale do Nilo, uma civilização arcaica conservou seu padrão essencial desde cerca de 1850 a.C. até o surgimento da Era Cristã, o Sudoeste Asiático, onde os primeiros padrões culturais do Neolítico Superior tinham surgido já por volta de 4500 a.C. e as primeiras cidades-estados um milênio depois, manteve não seu padrão, mas sua liderança, como principal elemento de desenvolvimento de toda e qualquer civilização - até precisamente 331 a.C., quando o brilhante jovem europeu,

¹²¹ Essas idéias elementares expressa por Campbell refere-se, evidentemente, aos estudos de Adolf Bastian - comentados nos capítulos anteriores - e diz respeito à sua proposta de que os mesmos temas e imagens aparecem constantemente em todas as mitologias e sistemas religiosos.

¹²² CAMPBELL, J. *As Transformações do Mito ao Longo do Tempo*. São Paulo: ed. Cultrix, 1993, p. 91. Campbell resgata o termo, filosofia perene, da obra de Ananda K. Coomaraswamy, depois retomada por Aldoux Huxley no livro de mesmo nome; seria ela uma reafirmação da importância das imagens míticas efetuada através de um discurso verbal. Seria possível encontrar nas mais diversas filosofias místicas as mesmas idéias recorrentes: “as continuidades que podemos reconhecer nos mitos se transferem para a filosofia”.

Alexandre o Grande (356-323 a.C.) aniquilou o exército do Rei dos Reis, Dario III (336-330 a.C.), e anunciou o prelúdio da Era Moderna, de sincretismo intercultural sob a liderança do Ocidente europeu”¹²³. Durante esse período, particularmente por volta do primeiro milênio antes da Era Cristã, no momento em que se efetivava o nascimento da civilização no Oriente Próximo, notamos o início de um processo que levará a uma grande divergência entre as mitologias do Oriente e do Ocidente. Enquanto nos temas míticos - e conseqüentemente, na psicologia - orientais o eterno retorno continua a revelar uma ordem de formas imutáveis e sua reaparição ao longo do tempo, a mitologia do Ocidente viu-se diante da impossibilidade de retornar a um estado anterior ao nascimento da individualidade, levando o homem ocidental à noção de que homem e Deus, criador e criatura, não eram mais o mesmo.

“Em conseqüência”, como descreve Campbell, “a nova mitologia produziu, no devido tempo, um processo que se afastava da visão estática anterior de ciclos repetidos. Assim, de uma criação feita no princípio do tempo de uma só vez e para sempre, de uma queda subsequente e de uma obra de restauração ainda em curso, surge uma mitologia progressiva de orientação temporal. O mundo não era mais para ser conhecido como mera demonstração no tempo dos paradigmas da eternidade, mas como um campo de conflito cósmico inaudito entre as duas forças, a da luz e a das trevas”¹²⁴. Tudo indica que o primeiro profeta dessa nova mitologia foi mesmo o persa Zoroastro, situado entre c.1200 e c.550 a.C., associado ao sistema que revela o conflito entre o senhor sábio, Ahura Mazda, e um princípio independente do mal, Angra Mainyu. Como resultado dessa disputa, o mundo torna-se um complexo no qual o bem e o mal, a luz e as trevas, a sabedoria e a ignorância, tentam obter a vitória definitiva.

Para que o homem pudesse assumir uma responsabilidade autônoma pela renovação do universo em nome de Deus, era necessária uma “poderosa fórmula mítica”. Nesse sentido, “a primeira manifestação histórica da força dessa nova visão mítica ocorreu no império arquemênida de Ciro, o Grande (morto em 529 a.C.), e Dario I (que reinou c.521 a 486 a.C.), que em algumas décadas estendeu seu domínio da Índia à Grécia e sob cuja proteção os

¹²³ CAMPBELL, J. As Máscaras de Deus. São Paulo: ed. Palas Athena, 1994, V. 2, p. 89.

¹²⁴ Ibid., p. 16.

hebreu do pós-exôdo tanto reconstruíram seu templo (Ezra 1:1-11) como reconstruíram sua herança tradicional. A segunda manifestação histórica dessa nova visão foi a aplicação por parte dos hebreus de sua mensagem universal a si próprios; a seguinte foi a missão mundial do Cristianismo e a quarta, a do Islamismo". A conclusão que Campbell nos apresenta é que "duas mitologias completamente opostas sobre o destino e virtude humanos, portanto, chegaram juntas ao mundo moderno. E ambas estão contribuindo com qualquer nova sociedade que possa estar em processo de formação. (...)Igualmente, as duas mitologias originam-se de uma única base no Oriente Próximo. E se o homem provasse de ambos os frutos ele se tornaria, disseram-nos, como o próprio Deus (Gênesis 3:22) - o que constitui a benção que o encontro do Oriente e do Ocidente hoje nos oferece a todos."¹²⁵

Ao longo de suas pesquisas envolvendo as mais diversas mitologias, Joseph Campbell chega a uma diferenciação em tópicos dos principais pontos que podem ser notados nos temas míticos ocidentais e orientais. Primeiramente, podemos condensar alguns desses temas notáveis na mitologia do deserto sírio-árabe da seguinte maneira:

1. dissociação mítica, na qual Deus é tido, num sentido teológico, como algo transcendente, e, conseqüentemente, a terra e as esferas passam a ser encaradas como algo nada divino;
2. a noção de uma revelação especial de um deus-pai tribal para um grupo escolhido;
3. como conseqüência do ponto anterior, floresce uma religião basicamente exclusiva, tanto no caso do Judaísmo (para um determinado grupo racial), como no Cristianismo e Islamismo (para aqueles que, professando a mesma fé, participam de seus ritos);
4. já que as mulheres pertencem mais a uma ordem natural do que àquela das leis estabelecidas, são impossibilitadas de exercer qualquer função clerical nestas religiões, e a idéia de uma deusa superior - ou até mesmo similar - ao deus legitimado, torna-se inconcebível;

¹²⁵ Ibid., p. 17.

5. os mitos, fundamentais na constituição de uma herança tribal, são interpretados historicamente, não simbolicamente.

Por outro lado, num período anterior, com raízes na Era do Bronze - fundamental tanto para a Índia quanto para a China, assim como para Suméria, Egito e Creta -, as principais idéias encontradas são:

1. o mistério definitivo, embora transcendente em definição, é imanente a todas as outras coisas;
2. o propósito da religião é encarado a partir de uma experiência da identidade individual dentro da não-identidade, além do ser e não-ser;
3. o universo e todas as demais coisas dentro dessa transcendência que se apresenta como uma manifestação multifacetada, dentro da ordem de uma lei natural, que é eterna, fazem parte de uma revelação que deve ser reconhecida como algo não dirigido apenas a uma pessoa ou povo específico, mas a todos os seres;
4. as mulheres desempenham papéis rituais, e ao entender-se a deusa universal como a personificação do poder de maya, cujo interior abarca todas as formas e pensamentos (mesmo os outros deuses), o poder feminino passa a ser reverenciado, senão como superior, pelo menos como anterior ao masculino;
5. desde que todas as personificações, formas, atos e experiências manifestam o mistério transcendente-imanente desconhecido, são encarados como representações simbólicas¹²⁶.

Para que o processo de junção de ambas mitologias possa ser efetuado, ou antes ainda, para que o estudo envolvendo as representações das quais os temas míticos se revestem ao longo do tempo seja bem sucedido, é necessário aliar-se as diversidades verificadas no momento em que utilizamo-nos da "hermenêutica criativa", citada por Eliade, com alguns cuidados no sentido de se verificar em que medida o próprio símbolo analisado já se impregnou do sagrado; "o símbolo não é importante apenas porque prolonga uma hierofania ou porque a substitui, mas, sobretudo, porque pode continuar o processo de hierofanização e porque, no momento

¹²⁶ CAMPBELL, J. *The Masks of God*. New York: Arkana, 1991, V. 4, cap. 10.

próprio, é ele próprio uma hierofania, quer dizer, porque ele revela uma realidade sagrada ou cosmológica que nenhuma outra “manifestação” revela”. Mais importante ainda é notar que “enquanto uma hierofania pressupõe uma descontinuidade na experiência religiosa - visto que existe sempre, sob um ou outra forma, uma ruptura entre o sagrado e o profano e uma passagem de um para outro, ruptura e passagem que constituem a própria essência da vida religiosa -, um simbolismo realiza a solidariedade permanente do homem com a sacralidade”¹²⁷.

¹²⁷ ELIADE, M. *Tratado de História das Religiões*. Lisboa: ed. Cosmos, 1990, pp. 525-6.

APÊNDICE III

O Tratamento Mítico nos Filmes

Considerarei oportuno resgatar, neste espaço, algumas considerações sobre os filmes mencionados no terceiro capítulo - quando tento definir o que considero o tratamento mítico dentro de um filme - no sentido de ampliar o panorama que me levou a verificar como em determinadas películas, os temas míticos são recriados com maior genialidade e clareza. No caso de **A Felicidade Não Se Compra** (*It's a Wonderful Life*) de Frank Capra, uma estória vem-me automaticamente à mente, a cada vez que o revejo. É Mircea Eliade quem a recupera, através de um texto de Heinrich Zimmer, e trata-se do seguinte:

“Um piedoso rabino, Eisik de Cracóvia, teve um sonho onde se ordena para ele ir a Praga. Aí, por debaixo da grande ponte que conduz ao castelo real, descobriria um tesouro escondido. O sonho reproduziu-se três vezes e o rabino decidiu-se a partir. Chegado a Praga, encontrou a ponte, mas esta estava guardada, dia e noite, por sentinelas. Eisik não ousava vasculhar. Andando às voltas, acabou por atrair a atenção do capitão dos guardas. Este perguntou-lhe amavelmente se tinha perdido alguma coisa. Com simplicidade, o rabino contou o seu sonho. O oficial desatou a rir: “Francamente, pobre homem!” disse-lhe ele, “usaste as tuas sapatilhas a percorrer todo este caminho por causa de um sonho? Qual seria a pessoa razoável que acreditaria num sonho?” Também o oficial tinha ouvido uma voz de sonho: “Ela falava-me de Cracóvia, ordenando-me a ir lá e a procurar um grande tesouro que se encontrava na casa de um rabino cujo nome era Eisik, Eisik filho de Jekel. O tesouro devia ser descoberto num canto poeirento, onde estava enterrado por detrás do fogão de aquecimento”. Mas o oficial não dava qualquer fé às vozes escutadas em sonho: o oficial era uma pessoa razoável.

O rabino inclinou-se profundamente, agradeceu-lhe e apressou-se a ir para Cracóvia. Escavou no canto abandonado de sua casa e descobriu o tesouro que pôs fim à sua miséria.

“Assim, pois”, comenta H. Zimmer, “o verdadeiro tesouro, aquele que põe fim à nossa miséria e às nossas provações, não está nunca muito longe, não é preciso procurá-lo num país distante, ele habita enterrado nos recantos mais íntimos da nossa própria casa, quer dizer, do nosso próprio ser”¹²⁸.

Assim, a estória de George Bailey é um dos temas míticos mais recorrentes em todas as mitologias: a jornada que o herói deve empreender como um rito de passagem, através das mais mirabolantes aventuras, nos locais mais inesperados, mas sempre retornando acrescido em seus poderes e internamente modificado de alguma maneira. A grande diferença, e aí reside a genialidade deste filme, é que esse mundo a ser conquistado é desesperadamente desejado por George, que acaba sempre tendo de permanecer em sua pequena cidade devido às circunstâncias mais improváveis. Logo nas primeiras cenas, George discute seus projetos com o pai, que tenta convencê-lo a ficar em Bedford Falls e assumir o pequeno negócio da família. Um trecho deste diálogo é extremamente revelador:

POP: I know it's soon to talk about it. **[Sei que ainda é cedo pra conversarmos sobre isso]**

GEORGE: Oh, now, Pop, I couldn't. I couldn't face being cooped up for the rest of my life in a shabby little office. **[Eu não poderia, papai. Não poderia ficar preso pro resto da minha vida num escritorzinho miserável]**

He stops, realizing that he has hurt his father. **[Ele pára ao notar que magoou seu pai]**

GEORGE (cont'd): Oh, I'm sorry, Pop. I didn't mean that remark, but this business of nickels and dimes and spending all your life trying to figure out how to save three cents on a length of pipe . . . I'd go crazy. I want to do something big and something important. **[Sinto muito, pai. Não queria dizer isso, mas esse negócio de trocados e centavos e passar a vida inteira tentando descobrir um jeito de guardar algum dinheiro...Ficaria maluco. Eu quero fazer algo grande e algo importante]**

POP (quietly): You know, George, I feel that in a small way we are doing something important. Satisfying a fundamental urge. It's deep in the race for a man to want his own roof and walls and fireplace, and we're helping him get those things in our shabby little office. **[Sabe, George, eu sinto que de alguma forma estamos fazendo algo importante. Satisfazendo uma necessidade fundamental. É essencial para a raça humana querer ter seu próprio**

¹²⁸ ELIADE, M. A Provação do Labirinto. Lisboa: Pub. Dom Quixote, 1987, p. 144.

teto, paredes e uma lareira, e nós estamos ajudando essas pessoas a conseguir isso em nosso escritorzinho miserável]

GEORGE (unhappily): I know, Dad. I wish I felt . . . But I've been hoarding pennies like a miser in order to . . . Most of my friends have already finished college. I just feel like if I don't get away, I'd bust.[**Eu sei, papai. Gostaria de sentir...Mas tenho economizado cada centavo como um unha-de-fome para...A maioria dos meus amigos já terminou a faculdade. Eu sinto como se, caso não parta agora, fosse me sentir um fracassado]**

POP: Yes . . . Yes . . . You're right, son.[**Sim, você tem razão, filho]**

Um pouco mais adiante, conversando com Mary, a garota apaixonada por ele, mas não incluída em seus planos, George atira uma pedra em um vidraça para fazer um pedido:

GEORGE: Well, not just one wish. A whole hatful, Mary. I know what I'm going to do tomorrow and the next day and the next year and the year after that. I'm shaking the dust of this crummy little town off my feet and I'm going to see the world. Italy, Greece, the Parthenon, the Colosseum. Then I'm coming back here and go to college and see what they know . . . and then I'm going to build things. I'm gonna build air fields. I'm gonna build skyscrapers a hundred stories high. I'm gonna build bridges a mile long . . .[**Bem, não foi apenas um pedido. Foi um punhado deles, Mary. Eu sei o que farei amanhã e depois de amanhã e no ano que vem e depois ainda. Vou limpar o pó dessa cidadezinha chinfrim dos meus sapatos e vou conhecer o mundo. Itália, Grécia, o Partenon, o Coliseu. Então voltarei para cá e irei à faculdade para verificar o que eles sabem...e então construirei coisas. Vou construir campos de pouso. Construirei arranha-céus de mais de cem andares. Vou construir pontes de uma milha de comprimento...**]

George compartilha com grande parte da humanidade essa necessidade de atravessar mares, cruzar continentes, realizar grandes façanhas e, de alguma maneira, modificar aquilo que considera errado no mundo. Porém, também como essa grande maioria da população, passa a vida toda sem sequer sair da cidadezinha onde nasceu. Ao invés de concretizar seus sonhos, George casa-se com a garota local por quem até então relutara em assumir sua paixão, e enche sua casa de filhos. A carreira escolhida é deixada de lado com a morte do pai e a necessidade de substituí-lo no comando de um pequeno negócio imobiliário. Uma nova possibilidade de escapar de Bedford Fall e conhecer um pouco o mundo surge em seu casamento e nos planos de sua lua-de-mel. Novamente seus projetos são

frustrados quando - devido aos problemas financeiros de sua empresa diante da ameaça feita pelo vilão da história, Henry Potter, de levá-lo à ruína - decide abrir mão do dinheiro economizado para sua viagem para recuperar seus negócios.

Sua última grande provação vem logo após a Segunda Guerra Mundial. Recusado pelas Forças Armadas devido a uma surdez ocasionada no momento em que salvara o irmão de afogamento na infância - o mesmo irmão que retorna agora como herói de guerra - e por isso mesmo "preso" a sua cidadezinha com a missão de ajudar a administrá-la em tempos tão difíceis, George vê seus amigos partindo e retornando cheios de estórias. Finalmente, seu tio Billy perde o envelope com uma grande quantia de dinheiro separada para o pagamento de uma importante conta, o que o leva a um total desespero, ao momento mais crítico de sua vida. É nesse momento em que ocorre a intervenção dos seres divinos.

Na verdade a intromissão dos deuses na vida dos mortais sempre representou um papel importante nos temas míticos. Nesse caso, ela se dá através das preces dos familiares e amigos de George, que chegam até os ouvidos dos "anjos", numa grande inovação de Capra: esses anjos são representados apenas por luzes e vozes, sem corpo ou caracterizações tão comuns na linguagem cinematográfica. Um emissário divino é então enviado para auxiliar George em seu momento mais crítico, próximo de cometer um suicídio, com a missão de não deixá-lo sucumbir às dificuldades e ensinar a esse sujeito desesperado - assim como a todos nós espectadores - uma grande lição.

Clarence, o anjo enviado, é quem o faz ver o quanto se enganara: ao correr atrás de sua "grande jornada" nem sequer notara que ela se realizara diariamente, em cada pequeno gesto e em cada ação efetuada generosamente. O salvamento do irmão (que acarretou na perda de parte da audição), o auxílio ao primeiro patrão, o velho Gower que estava prestes a fornecer veneno por engano a uma família vítima de difteria, o suporte prestado aos habitantes mais carentes da cidade e, principalmente, a luta árdua com o temível chefão local, Henry Potter representam muito mais do que todas suas viagens e projetos sonhados. O "homem mais rico da cidade",

como o chama seu irmão Harry na cena final, não precisou sair da cidade nem acumular sucessos em uma carreira brilhante, nem mesmo casar-se com a garota mais desejada da região ou tornar-se milionário para realizar sua jornada com a bravura de um grande herói, e assim, conduzir todos ao seu redor a um nível superior de existência.

Geoffrey Hill realça, em sua análise, as personagens apresentadas, traçando o perfil das três principais imagens arquetípicas do filme:

1. O Dragão - a fera representada por Henry Potter, o sujeito sempre vestido de negro, sem esposa ou filhos e com um crânio em sua escrivaninha; o vilão da estória é uma personificação do demônio na arquetípica batalha entre o bem e o mal. Sempre pronto para avançar sobre qualquer um que interfira em seus planos, encontra em George um antagonista, talvez o único da cidade, de peso;

2. São Jorge - George Bailey, o sujeito que apenas relutantemente aceita sua missão, ou seja, matar o dragão Potter através de sacrifícios pessoais e ações generosas. Nem sempre a trilha percorrida pelo herói é tão esplendorosa e vibrante; esse é um dos pontos altos do filme de Capra: dar ao homem comum o destaque e o valor de um verdadeiro herói. Aliás, a formação católica de Capra parece mais do que evidente ao longo da narrativa. O pai de George, Peter Bailey, possui o mesmo nome do primeiro papa, São Pedro, e se torna o responsável por lançar o filho na grande aventura de realizar sua missão. Missão está que nunca parece dizer respeito ao nosso herói até o final da estória, quando aprende uma valiosa lição do anjo Clarence;

3. Maria, Mãe de Deus - Mary, a esposa e mãe sempre atenta, servindo de suporte e amparo. Desde garota decidida a casar-se com George, espera pacientemente por sua decisão de aceitar seu amor. A mãe de George, durante o casamento de seu irmão, o aconselha a procurar Mary, dizendo que “ela o ajudará a encontrar as respostas”; e está certa, a resposta sempre esteve em George e espelhada em Mary. Apenas ele não conseguia ver isso ainda.

O poder mítico tanto de George quanto de Potter pode ser notado nos defeitos físicos que ambos apresentam. O herói é surdo de um ouvido

enquanto seu rival é paralítico. Como nota Hill, nas sociedades primitivas o xamã é freqüentemente uma pessoa portadora de uma grave enfermidade. Mesmo em textos mitológicos podemos encontrar vários exemplos, desde o ferimento recebido por Jacó ao combater o Anjo de Deus, passando pela mudez passageira de Moisés até os pontos fracos de Aquiles e Édipo, parece haver uma infinidade de personagens portadoras de tais enfermidades; o que, ao contrário de impedir seus avanços, aumenta sua força e acentua seus poderes. No caso do filme, George e Potter são poderosos à sua maneira, já que enquanto o primeiro é representado como um homem viril, potente e fértil, pai de quatro crianças, o velho é completamente estéril, sem filhos, sem amigos, apenas com seu dinheiro. Quando, num ato de total covardia, rouba os oito mil dólares, se esquece que oito é o número de um novo começo. “Em certo sentido, Potter é o Judas que trai Cristo por algumas moedas de prata. Enquanto os planos de Potter para um Pottersfield é pago pelo sangue da população local, ele não nota que o sangue do cordeiro imolado irá redimir o povo de sua praga. Podemos imaginar Henry Potter mais tarde enforcando-se e sendo enterrado sozinho em seu cemitério. Sua última tentativa em sabotar São Jorge torna-se, ironicamente, um novo começo para o herói e sua gente”¹²⁹.

Já em **O Mágico de Oz** (*The Wizard of Oz*), os símbolos esotéricos e míticos são bem mais palpáveis. A idéia de representar Kansas em um tom monocromático já estava sugerida no texto de Baum¹³⁰. O que o filme conseguiu fazer foi potencializar as diferenças entre as duas terras, Oz e Kansas. Como nota John Algeo, “os dois países são obviamente de importância capital para a estória e seu significado. Kansas é retratada como

¹²⁹ HILL, G. *Illuminating Shadows*. New York: Shamballa Press, 1992, p. 83.

¹³⁰ Baum é extremamente engenhoso ao descrever a fazenda do Kansas : “When Dorothy stood in the doorway and looked around, she could see nothing but the great gray prairie on every side. Not a tree nor a house broke the broad sweep of flat country that reached to the edge of the sky in all directions. The sun had baked the plowed land into a gray mass, with little cracks running through it. Even the grass was not green, for the sun had burned the tops of the long blades until they were the same gray color to be seen everywhere”. Logo a seguir, quando a heroína chega a Oz, a descrição é tremendamente outra: “The cyclone had set the house down very gently--for a cyclone--in the midst of a country of marvelous beauty. There were lovely patches of greensward all about, with stately trees bearing rich and luscious fruits. Banks of gorgeous flowers were on every hand, and birds with rare and brilliant plumage sang and fluttered in the trees and bushes. A little way off was a small brook, rushing and sparkling along between green banks, and murmuring in a voice very grateful to a little girl who had lived so long on the dry, gray prairies”.

um paisagem desinteressante, cinza, sem cor, tediosa, assim como é constantemente descrito o mundo comum e aborrecido da realidade. Oz, por outro lado, é vibrante e repleto de cores e aventuras, com pessoas e coisas interessantes, representando assim o mundo da imaginação e da fantasia”¹³¹.

Embora a descrição de Oz seja fascinante e Dorothy pareça gostar do lugar, sua verdadeira vontade, seu real desejo - desde o momento em que coloca os pés na cidade dos Munchkin - é retornar para Kansas. Oz pode ser bom para uma visita, mas a garota ainda prefere viver em Kansas. E há um explicação para tal anseio: Kansas é o reino ao qual realmente pertencemos, um plano onde ainda não há separação de consciências, “o mundo no qual não existe diferenciação - apenas a Unidade: nada de cores, que representam a diversidade, nem mesmo o branco e o preto que são opostos, mas apenas a unidade do cinza; nenhuma variedade de vales e montanhas, mas apenas a uniformidade suave das Grandes Planícies; nada de água, que é a causa e o símbolo da vida e do crescimento, mas apenas a seca de um mundo de uma realidade imutável. Kansas representa o mundo da Unidade, aquele de onde viemos e ao qual estamos destinados a regressar um dia”¹³². É o devachan, o nirvana budista; o paraíso cristão. E é por isso que Dorothy anseia tão ardorosamente em retornar para sua casa.

Ao contrário, Oz com sua profusão de cores e tonalidades, paisagens esplendorosas e habitantes inusitados, representa o mundo da manifestação, o reino de Maya, onde a separatividade impera e somos induzidos a considerar as coisas à parte umas das outras. Algeo analisa o mapa da Terra de Oz, editado pela International Wizard of Oz Club, Inc. e nota que há uma área verde central, a Cidade das Esmeraldas, que é cercada por quatro regiões, cada uma com uma cor diferente, evidentemente simbólica, separadas por extensos desertos e envolvidas dentro de um formato quadrangular. Esses ingredientes - barreiras intransponíveis, o quadrado, as cores simbólicas, o círculo e o centro - são, para Algeo, suficientes para que possamos relacionar Oz a uma mandala. Como se sabe, mandalas representam a psique humana e o mundo de samsara - o reino de

¹³¹ ALGEO, J. The Wizard of Oz: The Perilous Journey. in THE QUEST, SUMMER 1993, p. 51.

¹³² Ibid.

nascimentos e mortes, os renascimentos humanos representados como um círculo contínuo, uma roda sempre em movimento. Dorothy foi lançada nesse ciclo de existências e deseja retornar a sua verdadeira casa, a terra da unidade e da bem-aventurança.

Em relação ao livro, o filme desenvolve na primeira parte - ainda na fazenda do Kansas - um importante aspecto desconsiderado no texto. De início, coloca todos os atores que desempenharão os papéis centrais no reino de Oz caracterizados em outras personagens. Assim, o Leão, o Espantalho e o Homem de Lata aparecem como os ajudantes da fazenda de tio Henry e tia Em; evidentemente, os principais auxiliares de Dorothy na sua jornada através do mundo manifestado, já estão ao seu lado no mundo da unidade. Pelo menos potencialmente, suas figuras estão associadas à própria heroína, embora esta nem se dê conta disso. Também a bruxa do Oeste e o Mágico convivem de certa maneira com Dorothy. A primeira como sua virtual inimiga, Miss Gulch - na verdade a causa de todo o transtorno que acabará conduzindo a jovem garota a se afastar dos tios e ser apanhada pelo ciclone que a levará até Oz - e o Mágico como um clarividente mambembe, Professor Marvel.

Logo que conhece o Espantalho e toma o rumo de Oz, Dorothy depara com um pomar, e se encanta por uma macieira. Sua tentação em apanhar o fruto é muito grande, e assim como a mordida numa maçã foi responsável pela expulsão do Paraíso e a queda na matéria na tradição judaico-cristã, a garota confirma seu mergulho no mundo do qual agora deve liberar-se. Em um outro momento, quando empreendem o caminho até o castelo da malvada bruxa do Oeste para apanhar sua vassoura e trazê-la para o mágico, são atacados por macacos alados - novamente um arquétipo da natureza animal no ser humano, evidenciando sua natureza divina também, na presença de suas asas - representando o poder que a própria matéria tem em agarrar-se à consciência até fazer-nos acreditar que aquilo que realmente existe é apenas a matéria. Sua soberana, a bruxa, é na verdade a representação de Maya, a ilusão, a força que atrai as consciências para um mundo de aparências e polaridades. Seu instrumento de pressão é uma ampolheta, o tempo que

corre inexoravelmente para o sujeito que acredita apenas no mundo manifesto.

E é exatamente isso que tanto o livro quanto o filme nos mostram: no mundo de Maya, as coisas nem sempre são aquilo que parecem ser. O espantalho que busca um cérebro é quem, na verdade, tem as melhores idéias durante a jornada. Assim como o Leão que é forçado a agir e, mesmo sem se dar conta de tal, mostra uma bravura sem igual entre seus parceiros. O Homem de Lata, na mesma medida, é o que mais se abala e vibra nos principais momentos, demonstrando uma sensibilidade extremada. E restamos, então, a figura-chave da aventura de Dorothy: o próprio mágico de Oz. John Algeo faz uma leitura muito interessante da personagem, e acredito ser esse seu comentário muito interessante e pertinente para que o deixemos de lado:

“Em certo sentido, a figura do mágico, enclausurado em seu trono na Cidade das Esmeraldas, onde tenta desesperadamente disfarçar sua fraude e mistificação, é uma sátira a qualquer tipo de autoridade, e em particular à autoridade religiosa. Quando os visitantes chegam à Cidade das Esmeraldas, são ordenados a colocarem um par de óculos verdes, para que tudo lhes pareça verde. Esses óculos são como os dogmas que os mágicos religiosos insistem em derramar em seus seguidores”¹³³. A ironia é que a cidade é realmente verde, como se demonstrando que a religião é de fato um repositório de maravilhas e tesouros, mas mesmo sacerdotes e ministros parecem não ter fé em seu valor natural, recorrendo constantemente a espetáculos artificiais e desnecessários.

No momento de analisar **Os Dez Mandamentos**, não nos interessou investigar a possível existência histórica de Moisés, ou analisar as verossimilhanças presentes nos textos bíblicos. O intuito foi ampliar as possibilidades de leitura desses mesmos textos e compreender, mesmo que através de um vislumbre, sua importância simbólica e metafórica. É preciso notar que há muitos séculos as fábulas orientais atribuíam a Baco tudo o que os judeus relacionam a Moisés. H.P. Blavatsky chega a relacionar alguns

¹³³ Ibid., p. 54.

pontos de semelhança entre ambos, impressionantes demais para serem ignorados:

1. Baco nasceu no Egito e teve duas mães: a ninfa Semele e seu próprio pai Júpiter, que recolheu o menino do seio de sua mãe, morta por um raio, mantendo-o em sua coxa até o dia de seu nascimento. Moisés nasceu no Egito e também teve duas mães, uma que o deu à luz e outra que o adotou;
2. Baco foi encontrado boiando na ilha de Naxos. Esta circunstância valeu-lhe o sobrenome de Myfas, que significa “salvo das águas”. Moisés foi abandonado na margem do Nilo e por ter sido salvo das águas, foi chamado Moisés, de *mo*, que em egípcio significa “água” e *yse*, “salvo”;
3. Baco cruzou o Mar Vermelho com um exército composto de homens e mulheres a fim de conquistar as Índias. Moisés também atravessou este mar, com uma hoste igualmente composta de homens e mulheres para encontrar a Terra da Promissão;
4. Baco, da mesma forma que Moisés, transformou as águas em sangue;
5. A fábula dota o deus Baco de cornos e lhe coloca na mão um tirso temível (bastão terminado em pinha e enfeitado de hera e pâmpanos). Moisés tinha dois raios luminosos na fronte e trazia na mão uma vara miraculosa;
6. Baco foi criado no monte Nisa, Moisés passou quarenta dias no monte Sinai, do que Nisa parece ser um anagrama;
7. Baco vingou-se de Penteu, rei de Tebas, que se opunha à introdução do culto de tal deus em seu reino. Moisés castigou o Faraó que não queria que o povo de Deus saísse para celebrar sacrifícios;
8. E finalmente, Baco plantou a vinha em diversos lugares e, nos dias de Moisés, os exploradores enviados, por este, à terra de Canaã regressaram com um enorme cacho de uvas, que dois homens transportavam em um varal¹³⁴.

¹³⁴ BLAVATSKY, H.P. Glossário Teosófico, p. 381.

Se além disso, levarmos em consideração o Hino a Adonis, de Orfeu, para quem Apolo, Baco, Dioniso, o Sol, Adonis são nomes de um mesmo personagem, torna-se significativa, como nota Joseph Campbell, que o antigo festival da Páscoa judaica, que teria sido primeiramente celebrado por volta de 621 a.C., em comemoração ao êxodo, ocorre na mesma data da ressurreição anual de Adonis, que na tradição cristã tornou-se a Páscoa. Enquanto nos cultos pagão e cristão a ressurreição é de um deus, na tradição judaica celebra-se a ressurreição do Povo Eleito, que teria recebido o conhecimento e o amparo de seu Deus nos momentos de tormenta e desespero.

Se me utilizei destes poucos mas contundentes exemplos, foi no sentido de demonstrar que, a partir do momento que DeMille narra a vida de Moisés a partir de referências históricas e geográficas precisas, baseando-se em textos antigos e na própria Bíblia, deixa de lado grande parte de seu valor metafórico e simbólico, seduzido pelo fascinante “mundo dos fatos históricos”.

Dentro dessa leitura, há ainda a presença de um narrador que, em grande parte das cenas, permanece comentando os passos do herói e, dessa forma, induzindo o espectador a interpretar as imagens da maneira como o próprio diretor as concebeu. Assim, vê-se Moisés atravessando o deserto após sua expulsão do palácio real e, ao invés de sermos absorvidos pela noção de iniciação que percorre toda sua estória, somos levados a acompanhar a resistência física do homem Moisés numa visão que privilegia sua bravura ante as injustiças impostas por seus inimigos, esquecendo-nos do principal: a fusão do ser humano com o sagrado que dentro dele habita. O comentário do narrador não poderia ser mais contundente: “sabendo agora que viver pode ser pior que morrer e impelido para a frente pelo crisol candente do deserto onde se fundem os homens pios e os profetas a serviço de Deus, chegando ao limite da resistência humana macerado no pó de onde veio, o material está pronto para as mãos do obreiro”; na tela vê-se o pobre homem rastejando, derramando as últimas gotas de água em sua boca até cair de cansado próximo a um oásis.

O caráter mítico e oculto da narrativa perde-se totalmente. Em seu livro **Hidden Wisdom in the Holy Bible**, Geoffrey Hodson faz uma leitura

riquíssima do “lado oculto” dos textos bíblicos, e seus comentários sobre a trajetória de Moisés podem servir de medida para verificar-se o quanto DeMille equivocou-se - ou por simples ignorância ou por displicência - nessa sua leitura. Moisés não representa mais um iniciado nos Mistérios, um Adepto, e passa a operar, de uma maneira totalmente incoerente e descabida, como uma personalidade histórica que, devido a um vislumbre qualquer das injustiças e arbitrariedades cometidas pelos poderosos de determinada sociedade, passa a combatê-los em nome dos seres infelizes que são esmagados por esses sujeitos¹³⁵. Com todo o respeito devido aos textos bíblicos, Moisés conduzindo seu povo para a Terra Prometida pode ser comparado a Dorothy retornando ao Kansas. Entre as várias semelhanças na simbologia, até mesmo a imagem da terra seca e árida da outra margem do Mar Vermelho pode ser comparada à fazenda na qual a menina se criou. Porém, enquanto **O Mágico de Oz** desenvolve alegoricamente a elevação da consciência sobre o véu de Maya e sua liberação dos veículo inferiores, **Os Dez Mandamentos** se perde num discurso anacrônico e pretensamente histórico da vida do líder hebreu.

Após a leitura da referida obra de Hodson - através da qual se pode verificar o caráter simbólico envolvido em muitas passagens da vida de Moisés - torna-se contrangedor assistir algumas cenas do filme de DeMille. Da compreensão do Monte Horeb como a representação geográfica da elevação da consciência e sua fusão com a unidade de toda existência até a sarça ardente como o símbolo tanto das atividades coordenadas da geração da vida que se espalha por todo o universo quanto dos resultados dessa coordenação e o ponto máximo da iluminação de Moisés, vemos Charlton

¹³⁵ HODSON, G. - HIDDEN WISDOM IN THE HOLY BIBLE, V. 2, THE THEOSOPHICAL PUBLISHING HOUSE, ILLINOIS, 1994. Nas páginas 269-70, Hodson descreve de maneira sintética o caráter simbólico do êxodo dos hebreus: entendendo a figura do Adepto como o mais alto produto de sua época, Moisés pode ser encarado como “o hierofante dos mistérios com seu cajado de tirso. O Mar Vermelho, representando a qualidade da obediência (afastado por cada uma das mãos ao levantar-se o cajado), simboliza a corrente ígnea tripla dos poderes criativos na natureza (kundalini) para o candidato ao Adeptado. O vento leste é o poder hierofântico, o Atma solar, através do qual cada hierofante executa os deveres de seu ofício. A terra seca é tanto “o caminho para o sagrado”(Is. 35:8) quanto sushumna ou o canal etérico central dentro da espinha dorsal e do cérebro, com suas duas correntes ascendentes, positivo e negativo. As duas grandes paredes de água, erguidas e mantidas em pé por ambas as mãos e pelo cajado do mágico, representam essas forças negativa e positiva sob perfeito controle. Assim, em termos da linguagem sagrada dos mistérios, Moisés conduz os israelistas para fora da terra do Egito e avançando pelas águas divididas do Mar Vermelho chega ao Sinai e a Canaã”.

Heston escalando uma montanha e encontrado um ramo em chamas, ao som da voz de Deus, evindemente num tom grave e solene. É assim que a jornada interior se torna, pelo menos no filme, uma experiência de fatores externos e estranhos ao próprio indivíduo.

Poderíamos avançar ainda mais em nossa verificação dos erros cometidos por DeMille em sua produção ao deixar de lado a leitura simbólica de um tema mítico; porém, acredito que o essencial já tenha sido discutido no sentido de se compreender a diferença básica entre filmes que são direcionados para aquele tratamento mítico ao qual me referi acima, e aqueles que se concentram no imediatismo de sua mensagem. Esse é um dos motivos pelos quais alguns filmes permanecem como importantes agentes comunicadores atravessando diversas gerações e outros acabam por não conseguir expressar nada além de palavras e imagens sem sentido após o momento de seu lançamento. Dorothy e George Bailey já fazem parte da linguagem mítica contemporânea. O Moisés de DeMille virou pó, junto com seu criador.

BIBLIOGRAFIA

- AUMONT, J.** A Imagem. Campinas: Papirus ed., 1993.
- _____ A Estética do Filme. Campinas: Papirus ed., 1995.
- _____ L'Analyse des Films, Nathan, 1988, Paris.
- BARTHES, R.** Mitologias. Rio de Janeiro: ed. Bertrand Brasil, 1993.
- BACHELARD, G.** A Poética do Espaço. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1988.
- BURCH, N.** Práxis do Cinema. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992.
- _____ La Lucarne de l'Infini, Nathan, 1990, Paris.
- BRODE, D.** The Films of Steven Spielberg. New York: Citadel Press Book, 1994.
- CALLOIS, R.** O Mito e o Homem. Lisboa: ed. 70, 1972.
- CAMPBELL, J.** A Extensão Interior do Espaço Exterior. Rio de Janeiro: ed. Campus, 1991.
- _____ O Herói de Mil Faces. São Paulo: ed. Pensamento, 1993.
- _____ As Transformações do Mito Através do Tempo. São Paulo: ed. Cultrix, 1993.
- _____ As Máscaras de Deus, v.1 - Mitologia Primitiva. São Paulo: ed. Palas Athena, 1992.
- _____ As Máscaras de Deus, v.2 - Mitologia Oriental. São Paulo: ed. Palas Athena, 1994.
- _____ The Masks of God, v.3 - Occidental Mythology. New York: Arkana, 1991.
- _____ The Masks of God, v.4 - Creative Mythology. New York: Arkana, 1991.
- _____ O Poder do Mito. São Paulo: ed. Palas Athena, 1990.
- _____ A Imagem Mítica. Campinas: Papirus ed., 1994.
- CANCLINI, N.** A Socialização da Arte. São Paulo: Ed. Cultrix, 1984.

BIBLIOGRAFIA

- AUMONT, J.** A Imagem. Campinas: Papirus ed., 1993.
- _____ A Estética do Filme. Campinas: Papirus ed., 1995.
- _____ L'Analyse des Films, Nathan, 1988, Paris.
- BARTHES, R.** Mitologias. Rio de Janeiro: ed. Bertrand Brasil, 1993.
- BACHELARD, G.** A Poética do Espaço. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1988.
- BURCH, N.** Práxis do Cinema. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992.
- _____ La Lucarne de l'Infini, Nathan, 1990, Paris.
- BRODE, D.** The Films of Steven Spielberg. New York: Citadel Press Book, 1994.
- CALLOIS, R.** O Mito e o Homem. Lisboa: ed. 70, 1972.
- CAMPBELL, J.** A Extensão Interior do Espaço Exterior. Rio de Janeiro: ed. Campus, 1991.
- _____ O Herói de Mil Faces. São Paulo: ed. Pensamento, 1993.
- _____ As Transformações do Mito Através do Tempo. São Paulo: ed. Cultrix, 1993.
- _____ As Máscaras de Deus, v.1 - Mitologia Primitiva. São Paulo: ed. Palas Athena, 1992.
- _____ As Máscaras de Deus, v.2 - Mitologia Oriental. São Paulo: ed. Palas Athena, 1994.
- _____ The Masks of God, v.3 - Occidental Mythology. New York: Arkana, 1991.
- _____ The Masks of God, v.4 - Creative Mythology. New York: Arkana, 1991.
- _____ O Poder do Mito. São Paulo: ed. Palas Athena, 1990.
- _____ A Imagem Mítica. Campinas: Papirus ed., 1994.
- CANCLINI, N.** A Socialização da Arte. São Paulo: Ed. Cultrix, 1984.

- CASSIRER, E.** Language and Myth. New York: Dover Pub., 1953.
- CHAMPLIN, C.** George Lucas, The Creative Impulse. New York: Abrams, 1992.
- CHION, M.** O Roteiro do Cinema. São Paulo: ed. Martins Fontes, 1989.
- COPPOLA, F.F. & HART, J.** Dracula, The Film and the Legend. New York: Newmarket Press, 1992.
- COWIE, P.** Coppola. London: Faber & Faber, 1989.
- DARTON, R.** O Grande Massacre de Gatos. Rio de Janeiro: Graal ed., 1986.
- DELEUZE, G.** A Imagem-Movimento. São Paulo: ed. Brasiliense, 1983.
- _____ A Imagem-Tempo. São Paulo: ed. Brasiliense, 1985.
- _____ Proust e os Signos. Rio de Janeiro: ed. Forense Universitária, 1987.
- DURAND, G.** A Imaginação Simbólica. São Paulo: ed. Cultrix, 1988.
- _____ As Estruturas Simbólicas e Antropológicas do Imaginário. Lisboa: ed. Presença, 1990.
- DURKHEIM, E.** As Formas Elementares da Vida Religiosa, in Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, s/d.
- ELIADE, M.** O Sagrado e o Profano. São Paulo: ed. Martins Fontes, 1992,.
- _____ Imagens e Símbolos. São Paulo: ed. Martins Fontes, 1991.
- _____ Mefistófeles e o Andrógino. São Paulo: ed. Martins Fontes, 1991.
- _____ Mito e Realidade. São Paulo: ed. Perspectiva, 1991.
- _____ Mitos, Sonhos e Mistérios. Lisboa: ed. 70, 1992.
- _____ Origens. Lisboa: ed. 70, 1991.
- _____ O Mito do Eterno Retorno. Lisboa: ed. 70, 1969.
- _____ A Provação do Labirinto. Lisboa: Pub. Dom Quixote, 1987.

- _____. Tratado de História das Religiões. Lisboa: ed. Cosmos, 1990.
- FERRO, M.** Cinema e História. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- GEERTZ, C.** A Interpretação das Culturas. Rio de Janeiro: ed. Guanabara, 1989.
- GIRARDET, R.** Mitos e Mitologias Políticas. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.
- GOLDGRUB, F.** Mito e Fantasia. São Paulo: ed. Atica, 1995.
- HALLBAWCHS, M.** Le Memoire Collective. Paris: Press Universitaires de France, 1968.
- HILL, G.** Illuminating Shadows. New York: Shamballa Press, 1992.
- HODSON, G.** Hidden Wisom in The Holy Bible. Wheaton: Theosophical Publishing House, 1994.
- JUNG, C.G.** O Homem e seu Símbolos. São Paulo: ed. Nova Fronteira, 1985.
- LAMBERT, F.** Mythographies. Paris: Edilig, 1990.
- LEVI-STRAUSS, C.** Mito e Significado. Lisboa: ed. 70, 1978.
- _____. O Cru e o Cozido. São Paulo: ed. Brasiliense, 1991.
- _____. A Oleira Ciumenta. São Paulo: ed. Brasiliense, 1990.
- _____. Antropologia Estrutural. Rio de Janeiro: ed. Tempo Brasileiro, 1973.
- MALONE, P.** Movie Christs and Antichrists. New York: Crossroad, 1990.
- MCNALLY, R. & FLORESCU, R.** Em Busca de Drácula e Outros Vampiros. São Paulo: ed. Mercuryo, 1995.
- METZ, C.** O Significante Imaginário. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- _____. A Significação no Cinema. São Paulo: ed. Perspectiva, 1972.
- PAGELS, E.** As Origens de Satanás. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.
- PADEN, W. E.** Religious Worlds. Boston: Beacon Press, 1988.

- PANOFSKY, E.-** Estudos de Iconologia. Lisboa: Estampa, 1986.
- SAID, E.W.** Cultura e Imperialismo. São Paulo: Cia. das Letras, 1995, SP.
- STOKER, B.** Drácula. Rio de Janeiro: Ediouro, 1994.
- VERNANT, J.P.** Mito e Religião na Grécia Antiga. Campinas: Papirus ed., 1992.
- _____ Mito e Pensamento entre os Gregos. São Paulo: EDUSP, 1973.
- WOLLEN, P.** Signos e Significação no Cinema. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.
- XAVIER, I.** O Discurso Cinematográfico. São Paulo: Paz e Terra, 1984.
- ZIMMER, H.** Mitos e Símbolos na Arte e Civilização da Índia. São Paulo: ed. Palas Athena, 1989.
- _____ Filosofias da Índia. São Paulo: ed. Palas Athena, 1986.
- _____ A Conquista Psicológica do Mal. São Paulo: ed. Palas Athena, 1987.

FILMOGRAFIA

Os Caçadores da Arca Perdida (Raiders of the Lost Ark) - dir.: Steven Spielberg, 1981, Paramount/Cic-Vídeo.

Indiana Jones e o Templo da Perdição (Indiana Jones and the Temple of Doom)- dir.: Steven Spielberg, 1984, Paramount/CIC-Vídeo.

Indiana Jones e a Última Cruzada (Indiana Jones and the Last Crusade) - dir.: Steven Spielberg, 1989, Paramount/Cic-Vídeo.

O Mágico de Oz (The Wizard of Oz) - dir.: Victor Fleming, 1939, MGM/UA Home Vídeo.

A Felicidade Não Se Compra (It's a Wonderful Life) - dir.: Frank Capra, 1946, Republic Entertainment.

Drácula (Bram Stoker's Dracula) - dir.: Francis Ford Coppola, 1992, Columbia TriStar Home Video.

Willow, Na Terra da Magia (Willow) - dir.: Ron Howard, 1989, Columbia TriStar Home Video.

ET, o Extra-Terrestre (ET) - dir.: Steven Spielberg, 1982, MCA Universal Home Vídeo.

Frankenstein (Mary Shelley's Frankenstein) - dir.: Kenneth Branagh, 1994, Columbia TriStar Home Video.

O Segredo de Mary Reilly (Mary Reilly) - dir.: Stephen Frears, 1995, Columbia TriStar Home Video.

Os Dez Mandamentos (The Ten Commandments) - dir.: Cecil B. DeMille, 1956, Paramount/Cic-Vídeo.

Guerra Nas Estrelas (Star Wars) - dir.: George Lucas, 1977, Fox Home Video.

O Império Contra-Ataca (The Empire Strikes Back) - dir.: Irvin Kershner, 1980, Fox Home Video.

O Retorno do Jedi (Return of The Jedi) - dir.: Richard Marquand, 1983, Fox Home Video.

Excalibur (Excalibur) - dir.: John Boorman, 1981, Universal Home Video.