



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM EDUCAÇÃO**

VERÔNICA VALÉRIO SANTOS

**POR UMA EDUCAÇÃO DA SENSIBILIDADE: NARRATIVA, MITO,
MEMÓRIA E TRANSCENDÊNCIA EM CINEMA PARADISO**

Orientadora: Professora Doutora Laura Maria Coutinho

BRASÍLIA

2013

VERÔNICA VALÉRIO SANTOS

**POR UMA EDUCAÇÃO DA SENSIBILIDADE: NARRATIVA, MITO,
MEMÓRIA E TRANSCENDÊNCIA EM CINEMA PARADISO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação, da Universidade de Brasília (UnB), na área de pesquisa Educação, Tecnologias e Comunicação (ETEC), como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre, sob a orientação da Professora Doutora Laura Maria Coutinho.

BRASÍLIA

2013

VERÔNICA VALÉRIO SANTOS

**POR UMA EDUCAÇÃO DA SENSIBILIDADE: NARRATIVA, MITO, MEMÓRIA E
TRANSCENDÊNCIA EM CINEMA PARADISO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação, da Universidade de Brasília (UnB), na área de pesquisa Educação, Tecnologias e Comunicação (ETEC), como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre, sob a orientação da Professora Doutora Laura Maria Coutinho.

Aprovada em ___ de _____ de _____

BANCA EXAMINADORA

Membros titulares:

Prof^a. Dra. Laura Maria Coutinho – Orientadora
Universidade de Brasília (UnB) – Faculdade de Educação (FE)

Prof^a. Dra. Tânia Siqueira Montoro
Universidade de Brasília (UnB) – Faculdade de Comunicação (FAC)

Prof. Dr. Erlando da Silva Rêses
Universidade de Brasília (UnB) – Faculdade de Educação (FE)

Membro Suplente:

Prof. Dr. Lúcio França Teles
Universidade de Brasília (UnB) – Faculdade de Educação (FE)

Aos que virão...

AGRADECIMENTOS

Registro, neste espaço de reverência e de honraria, a minha gratidão à Existência e a todos aqueles que direta e indiretamente contribuíram para a concretização de mais um projeto de vida.

À minha orientadora, Laura Maria Coutinho, pela dignidade e pela sabedoria com que conduziu a minha jornada acadêmica e por ter sido “a voz guia” neste percurso de consciência, nos últimos dois anos.

À Universidade de Brasília, por me acolher nesse Templo de Sabedoria e por permitir a realização deste projeto. A seus funcionários e a seus professores – os Mestres que cruzaram meu caminho e que possibilitaram a abertura para novos níveis de entendimento e de percepção do mundo. Em especial: Tânia Siqueira Montoro, Erlando da Silva Rêses, Lúcio França Teles, Paulo Sérgio de Andrade Bareicha, Vânia Lúcia Quintão Carneiro, Maria Luíza Pinho Pereira e Carmenísia Jacobina Aires.

Aos colegas de UnB e aos companheiros de grupo de pesquisa, sobretudo, Edileuza Penha de Souza e Maria Emília Bottini, pelas preciosas leituras e orientações.

À Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal, particularmente ao núcleo de apoio da Eape. Aos colegas de profissão e aos alunos que por mim passaram e àqueles que ainda passarão...

Aos meus amigos, que, nesses tempos de reclusão e de imersão nos estudos, mesmo longe, permaneceram perto. Especialmente, Maria das Graças, Brígida e Sr. João. *Gratitudine* ao sicilianíssimo Carlo Arena e a Juliane Vargas.

À minha família, meus pais, Sylvio e Neves, e meus irmãos Sylvio Jr., Denise e Tiago, pelo apoio em todos os momentos.

À minha querida avó Onofra (*in memoriam*), que na força da ancestralidade, ancorou-me no feminino sagrado universal e consagrou a força das mulheres em nossa família.

Aos meus ancestrais...

Figura 1: imagens do filme Cinema Paradiso, Giuseppe Tornatore (1988).



Fonte: *Cinema Paradiso*, Giuseppe Tornatore (1988), França/Itália.

Enfim, há o cinema. Ele é a memória incerta da infância e a memória do século.

RIVERA (2009)

RESUMO

A presente pesquisa é parte integrante do grupo Linguagens Audiovisuais, Arte, Conhecimento e Educação no mundo contemporâneo, na área de pesquisa Educação, Tecnologias e Comunicação (ETEC), da Pós-Graduação da Universidade de Brasília, sob coordenação da professora Dra. Laura Maria Coutinho. Nesta pesquisa, foram realizados estudos sobre os elementos narrativos que incidem em linguagem cinematográfica, a partir da análise do filme *Cinema Paradiso*, França-Itália, de Giuseppe Tornatore (1988) em sua relação com a educação. Assim, foi possível identificar aspectos que podem contribuir para uma educação da sensibilidade ao vislumbrar o cinema como elemento catalizador e propulsor desse espaço de construção dos saberes sensíveis, presentes em muitas dimensões que repercutem em forma de narrativa, mito, memória e transcendência. Trata-se também de uma reflexão sobre o cinema, no dinamismo da vida moderna, expresso pelo consumismo, pelos novos comportamentos e pelos novos valores, e sua relação com a educação da sensibilidade, na construção da memória na escola e na vida.

Palavras-chave: Cinema. Narração. Educação da sensibilidade. Memória.

ABSTRACT

This research is part of the Audiovisual Languages, Art, Knowledge and Education in the contemporary world group in the Education and Communication Technologies (ETEC) research area of the Post Graduate Education Program of the University of Brasilia, under the coordination of Professor Laura Maria Coutinho. In this research, studies were performed on the narrative elements present in film language, based on the analysis of the film Cinema Paradiso, France-Italy, Giuseppe Tornatore (1988) in its relation to education. It was possible to identify aspects that can contribute to the education of sensitivity by envisioning the film as a catalyst and promoter of a space for the construction of the sensitive knowledge present in many dimensions disseminated in the form of narrative, myth, memory and transcendence. It is also a reflection on cinema in the dynamism of modern life expressed by consumerism, new behavior and new values and their relationship with the education of sensitivity in the construction of memory at school and in life.

Keywords: Cinema. Narration. Education of sensitivity. Memory.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1:	<i>Frame</i> : imagens do filme <i>Cinema Paradiso</i> , Giuseppe Tornatore (1988)...	6
Figura 2:	<i>Frame</i> : Alfredo, com Totò, projeta o filme na parede do velho sobrado....	24
Figura 3:	<i>Frame</i> : Totò faz das sobras de películas seus brinquedos.....	58
Figura 4:	<i>Frame</i> : a janelinha da cabine de projeção.....	61
Figura 5:	Foto: entre os meninos, a professora Acervo pessoal: Carlo Arena, Sicília, Itália, 1953.....	73
Figura 6:	<i>Frame</i> : em cena, Giuseppe Tornatore homenageia os projecionistas.....	133
Figura 7:	<i>Frame</i> : as imagens dos filmes censurados pelo Padre Adelfio.....	134

LISTA DE SIGLAS E ABREVIações

CEM	Centro de Ensino Médio
CLCT	<i>Companhia Lavatori Del Cinema e Del Teatro</i>
DC	Democracia Cristã
DF	Distrito Federal
DVD	<i>Digital Video Disc</i>
ECA	Estatuto da Criança e do Adolescente
EJA	Educação de Jovens e Adultos
ETEC	Educação, Tecnologias e Comunicação
EUA	Estados Unidos da América
PCI	Partido Comunista Italiano
PIL	Projeto de Intervenção Local
PSIUP	Partido Socialista Italiano de Unidade Proletária
RAI	<i>Radio Audizioni Italia</i>
STOR	Setor de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação
UnB	Universidade de Brasília

SUMÁRIO

PRÓLOGO.....	12
1. ESPAÇOS DE EDUCAÇÃO DA SENSIBILIDADE.....	14
2. ESPAÇOS DA NARRATIVA.....	23
2.1. O Neorrealismo.....	28
2.2. O cinema italiano e o fascismo.....	35
2.3. A igreja e a política de controle cultural.....	37
2.4. <i>La vecchia Sicilia</i> em seus muitos espaços.....	41
2.5. Giuseppe Tornatore: o contador de histórias.....	45
3. ESPAÇOS DA MEMÓRIA.....	48
3.1. O quarto azul.....	49
3.2. As coisas.....	53
3.3. A infância e seus brinquedos.....	56
3.4. A projeção dos sonhos.....	61
4. ESPAÇOS MÍTICOS.....	66
4.1. O mar.....	66
4.2. <i>La madre</i>	69
4.3. A cegueira.....	78
4.4. O Louco da Praça.....	88
5. ESPAÇOS LÚGUBRES.....	103
6. ESPAÇOS DE AUSÊNCIA.....	124
EPÍLOGO.....	135
REFERÊNCIAS.....	137
FILMOGRAFIA CITADA.....	143

PRÓLOGO

O filme *Cinema Paradiso*, França-Itália, de Giuseppe Tornatore (1988), apresenta-se como objeto empírico desta pesquisa, dadas a sua beleza plástica, a sutileza poética e a riqueza de enredo e de roteiro. Concebida, metodologicamente, numa abordagem qualitativa, esta pesquisa sustenta-se em quatro eixos de direcionamento, integrantes e complementares – narração, experiência, imagem e memória –, tendo como referencial teórico Walter Benjamin, Pier Paolo Pasolini, Gaston Bachelard, Milton José de Almeida, entre muitos outros.

Como problema de pesquisa, dispomo-nos a desvendar a narrativa fílmica de *Cinema Paradiso*, que reluz e desperta tanto encantamento, e a buscar compreender como os caminhos de construção dessa narrativa podem repercutir em uma realidade pedagógica, a partir da educação da sensibilidade.

O percurso que delineia a jornada existencial de Totò (Salvatore Cascio), personagem central dessa obra de Tornatore, idealizado segundo a “Jornada do Herói”, tratada por Joseph Campbell (2007), em “O Herói de Mil Faces”, será vislumbrado com base na análise das muitas dimensões que transcendem dos espaços da memória, e, aqui, serão apresentadas em seis capítulos.

No primeiro capítulo, “Espaços de Educação da Sensibilidade”, apresento a minha narrativa de vida como amante do cinema e como educadora. Busco entender a reverberação da educação da sensibilidade, por meio da linguagem cinematográfica, em minha trajetória acadêmica e profissional. Assim como os espectadores da fictícia cidade de Giancaldo, na Sicília, onde transcorre o filme, percorri tempos e espaços fílmicos e, por meio deles, construí uma educação da memória a partir de narrativas em imagem e movimento, que me permitiu entranhar os caminhos da docência em práticas pedagógicas variadas, e vivenciar experiências distintas, como o uso pedagógico do cinema em sala de aula. Trago, como exemplo, o relato sobre a produção do filme documentário *A Doce Fel*, realizado com os alunos da Educação de Jovens e Adultos (EJA), no Centro de Ensino Médio 03 do Gama/Distrito Federal (CEM 03), em 2009.

No segundo capítulo, denominado “Espaços da Narração”, busca-se compreender como se constitui a história do cinema na Itália, quais são os desdobramentos do plano teórico de uma narrativa, e que elementos da linguagem estão presentes em *Cinema Paradiso*. Assim, torna-se possível descortinar temas

emblemáticos como o fascismo, a influência e o domínio da Igreja Católica, e o Neorealismo, dentro da narrativa de Tornatore.

No terceiro capítulo, “Espaços da Memória”, são as ideias de Milton José de Almeida que ressoam quando busco compreender a percepção estética da memória. Num percurso onírico, seremos transportados aos locais de memórias que compõem, segundo Gaston Bachelard (1993), o microcosmo da infância – neste caso, a do personagem Totò. Qual a importância dos vestígios e das reminiscências que dimanam dos locais de memória presentes nesse filme?

O quarto capítulo, “Espaços Míticos”, é o momento sensível em que nos permitimos divagar sobre a dimensão poética do filme, entrecortada pelos elementos míticos e arquetípicos que transcendem dessa história.

No capítulo seguinte, “Espaços Lúgubres”, percorremos a simbologia da “morte” que se fragmenta em vários contextos, dentro dessa narração, a partir das muitas alegorias apresentadas, numa perspectiva benjaminiana. Como a morte do projetorista Alfredo (Philippe Noiret) será capaz de desencadear o resgate da memória afetiva de Totò e tornar-se o fio condutor da narrativa de *Cinema Paradiso*? De que forma, ela, a morte, impulsiona as transformações na cidade, nos espaços de cinema e na vida das pessoas, nessa dinâmica da vida contemporânea?

Por fim, no último capítulo, “Espaços de Ausência”, percorremos os espaços que simbolizam os vazios, as lacunas e as distâncias na vida de Totò e em Giancaldo. Aqui, buscamos entender como se compõe a alegoria da ausência, da saudade, da nostalgia e da melancolia, nas esperas, nos encontros e nos desencontros. Em Giancaldo, a sala de cinema é o espaço onde ausências e carências se encontram. A sala de cinema torna-se um espaço de transcendência dos afetos, dos amores e das intimidades sexuais reprimidas, e que se expressam em dimensões imagéticas, acompanhando a evolução da cinematografia italiana e mundial, e, ainda, a transfiguração da cidade frente à modernidade.

1. ESPAÇOS DE EDUCAÇÃO DA SENSIBILIDADE

O cinema realiza um tipo de educação da sensibilidade que a vida real não é capaz de realizar. Essa educação só é possível porque a linguagem de cinema estabelece um distanciamento entre personagem e espectador, entre a intenção e o gesto, entre a visão e a audição. Realiza, também, outro tipo de estreitamento: um amálgama de sentidos e significações para cada detalhe que se oferece à visão e audição.

Laura Maria Coutinho (2009)

Na fictícia Giancaldo, nos anos pós-bélicos, à época da infância de Totò, o analfabetismo era uma realidade marcante e, como sempre, definia os espaços de exclusão. Entretanto, as pessoas, os homens, as mulheres, os velhos, os jovens, os adolescentes e as crianças eram, todas elas, educadas pela ótica do cinema, apesar do controle ostensivo da Igreja Católica. “Esse é o olhar cinematográfico que educa, em estética e magia, o olhar do homem contemporâneo. Não sabemos mais ver sem as câmeras, e esse olhar é sempre ficção e realidade juntas”, afirma Laura Maria Coutinho (2009, p. 86).

O termo “educar”, segundo Antônio Geraldo da Cunha (2010, p. 235), tem a sua origem no latim, *educare*, inicialmente composta por *ex* (“fora”) e *ducere* (“guiar, conduzir, liderar”). Remete, assim, à ideia de condução: levar uma pessoa para fora de si mesma. Paulo Freire (2005, p. 78), em sua perspectiva libertária da “Pedagogia do oprimido”, enfatiza que “ninguém educa ninguém, ninguém educa a si mesmo, os homens se educam entre si, mediatizados pelo mundo”. Constituímos-nos, então, mediatizados por sons e imagens em constante movimento. Milton José de Almeida (2001) salienta, ainda, que, para nós, infelizmente, grande parcela de educadores, o texto escrito é o referencial mais importante, pois fomos, e ainda somos formados num modelo de educação que presume “uma inteligência do mundo mediada pela linguagem oral-escrita” (2001, p. 8). Daí, resulta a nossa grande dificuldade em lidar com recursos audiovisuais, no ambiente escolar. Nestes termos, prossegue:

Parece que a escola está em constante desatualização, que é sublinhada pela separação entre a cultura e a educação. A cultura localizada num saber-fazer e a escola num saber-usar, e nesse saber-usar restrito, desqualifica-se o educador, que vai ser sempre um instrumentista desatualizado. Essa é uma das razões da separação entre a educação e a cultura. Outra, talvez, mais importante, é que, atualmente, há uma grande

maioria de pessoas cuja inteligência foi e está sendo educada por imagens e sons, pela quantidade e qualidade de cinema e televisão a que assistem e não mais pelo texto escrito.

Mas não podemos deixar de pensar que nós mesmos, em parte, e uma maioria, totalmente, estamos formando nossa inteligibilidade do mundo a partir das imagens e sons das produções do cinema e da televisão. É também estranho que os programas e as teorias de alfabetização não lidem com a “alfabetização” de imagens e sons, com essa moderna forma de entender e agir no mundo (ALMEIDA, 2001, p. 8).

Educadora com longa atuação profissional como professora de Língua Portuguesa em estabelecimentos de ensino público e privado – atualmente, com vínculo profissional junto à Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal –, presenciei e vivenciei distintas situações de uso do audiovisual como recurso didático-pedagógico, especialmente em relação ao cinema. Das muitas experiências dessa minha narrativa pedagógica, seja como docente, seja como discente, somam-se vivências surpreendentes e emocionadas; outras controversas e muito distantes do que geralmente idealizamos em nossos planejamentos instrutivos. Das experiências positivas, trago, no frescor da memória, o relato de uma vivência lúdico-pedagógica como professora no Centro de Ensino Médio 03 do Gama/Distrito Federal (CEM 03), com estudantes da Educação de Jovens e Adultos (EJA), em 2009, quando da produção do filme documentário *A Doce Fel*.

Sob orientação do cineasta Renan Santana, desenvolvemos uma oficina de cinema com os alunos da EJA, para uma melhor compreensão técnica sobre “o fazer cinema”. Nos encontros semanais na escola, no corpo a corpo com os alunos – grande parte de nosso público advém do Entorno Sul do Distrito Federal¹ –, Santana discorreu a respeito da sua trajetória pessoal e profissional nos bastidores da arte cinematográfica e da responsabilidade social e cultural do cinema. Trouxe esclarecimentos sobre todas as etapas de produção de um filme, além das técnicas de filmagem e de edição. Definida a linha de ação do roteiro, a etapa seguinte seria a seleção dos alunos que atuariam no filme. Dentro da proposta de diversidade da EJA, alternamos os perfis dos seis estudantes que protagonizariam o documentário, com diferentes idades, entre dezoito e sessenta e oito anos.

Com “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”, revivemos o lendário

¹Municípios de Cidade Ocidental, Valparaíso de Goiás, Novo Gama e Luziânia, no estado de Goiás, localizados ao sul do Distrito Federal, integrados economicamente à Capital Federal, Brasília.

slogan de Glauber Rocha em pleno “Cinema Novo”². Com um orçamento mínimo – correspondente ao custo de duas fitas para a câmera digital –, realizamos, durante um mês, as filmagens em diferentes pontos do Distrito Federal. Como trilha sonora do filme, recorreremos às músicas de bandas de *rock* da cidade, Frontal e Cromonato. Além das facilidades com as negociações pertinentes aos direitos autorais, o documentário também representaria uma grande oportunidade de divulgação da arte local. Os protagonistas de *A Doce Fel* revelam, nesse contexto, a história de suas vidas, os sonhos, as expectativas, os dramas, as frustrações sob o enfoque do mesmo denominador: a experiência do encontro de vidas no CEM 03.

Essa experiência de “fazer e produzir cinema” na escola serviu como alicerce na realização do Projeto de Intervenção Local (PIL), “Cinema na escola como instrumento de inserção cultural e social”, desenvolvido na Pós-Graduação da Faculdade de Educação da Universidade de Brasília, no Curso de Especialização em Educação na Diversidade e Cidadania, com ênfase em EJA. O curso, sob a orientação do professor Dr. Erlando da Silva Rêses, teve início em julho de 2009 e encerrou em julho de 2010. Também fizeram parte do desenvolvimento desse PIL, tanto no plano teórico como prático, as professoras e colegas de trabalho, Ana Teixeira da Silva e Izabel Oliveira Rocha.

A partir dessa vivência pedagógica – até então, limitada à utilização de filmes em sala de aula e não à coprodução efetiva –, pude perceber como novos sentidos e novos conceitos agregaram-se à experiência docente, ampliando as percepções estéticas e sensoriais sobre a minha existência humana como consumidora de arte, sobretudo da arte cinematográfica. Essas percepções remetem a muitas dimensões e a outros olhares, também imbricados na perspectiva da educação da memória, que reverberam sensivelmente dentro de minha narrativa de vida pessoal e profissional. Pois o cinema, segundo Inês Assunção de Castro Teixeira e José de Sousa Miguel Lopes (2008, p. 11), “permite a experiência estética, porque fecunda e expressa dimensões da sensibilidade, das múltiplas linguagens e inventividades humanas”. Para Miguel Gonzalez Arroyo (2008), as artes estreitam vínculos de afetividade, numa confluência estética que se desvela no contexto escolar, a partir

²Movimento surgido na década de 1960, cuja proposta, além da renovação estética da arte cinematográfica brasileira, era realizar um cinema engajado politicamente e de baixo custo. O Neorrealismo italiano, ao lado do movimento francês *Nouvelle Vague* (Nova Onda), foram os principais influenciadores do “Cinema Novo”.

de uma educação para a sensibilidade:

As artes nos têm mostrado com expressões diversas que há uma poética e uma estética no magistério. Um saber-fazer carregado de dimensões artísticas, poéticas. O magistério é uma das artes humanas mais permanentes no longo e tenso processo de humanização. Carrega cuidados, sensibilidades, ternuras, finos tratos. Artes de ensinar e de aprender. Há cor, musicalidade, ritmo, estética no cuidadoso acompanhar da infância [...].

Na sensibilidade contemporânea, a estética adquire um destaque maior. Ela chega à pedagogia de mãos da sensibilidade que vamos cultivando para com os vínculos entre cultura, educação e docência. Abrir a escola à cultura é abrir-nos às múltiplas linguagens estéticas. Uma abertura fecunda para a pedagogia, porém nada fácil [...]. Conhecemos pela arte. Podemos conhecer-nos melhor como docentes pela arte. Abrir-nos educandos(as) e educadores(as) à pluralidade dos jogos de linguagem e à multiplicidade de vozes pode ser uma didática de abertura a uma compreensão mais rica da realidade (ARROYO, 2008, p. 126-129).

A educação e o cinema repercutem decisivamente nessa pluralidade estética, por serem duas áreas que promovem, entre muitos aspectos, encontros de afetos. Afetos que nos acompanham desde a mais tenra idade. Teixeira e Lopes (2008) compreendem a educação como uma arte que se coaduna com outra grande arte, o cinema, nos mais distintos níveis de percepção da sensibilidade humana:

Entendemos a educação como uma complexa e delicada arte de tecer vidas e identidades humanas, fazendo fruir as capacidades lógico-cognitivas, estético-expressivas e ético-morais existentes, potencialmente, em cada criança e em cada jovem. Sabemos, ainda, que os educadores também devem ser educados, desenvolvendo tais capacidades e sensibilidades, para bem realizarem seu ofício e responsabilidades histórica e social. E como fazer fruir a experiência estética e a sensibilidade dos educadores, para que as fecundem em nossas crianças e jovens, sem nos lembrarmos do cinema, aqui entendido como manifestação artística, e não somente como parte da indústria cultural? (TEIXEIRA; LOPES, 2008, p. 9).

Para Rosália Duarte (2002, p. 19), pelas vias da educação cultural, concebida pela linguagem do cinema, também somos capazes de ampliar a nossa percepção sobre “os aspectos mais subjetivos da vida social” e compreender a forma como essas cosmovisões distintas se revelam em múltiplos contextos, em especial, no universo da escola, visto que “os bens culturais audiovisuais, incluindo os cinematógrafos, são considerados recursos estratégicos para construção e a preservação de identidades nacionais e culturais” (2002, p. 19).

Os recursos audiovisuais modernos multiplicaram-se, tornando mais “democrático” o acesso aos filmes, anteriormente restrito às salas de cinema.

Mesmo em meio às contradições, ganharam espaço a televisão, o videocassete, o DVD e, como fenômeno ainda recente, a *internet*. Desse modo, o conceito de audiovisual foi ampliado e seus desdobramentos alteraram os hábitos de consumo e os próprios espaços de cinema. A escola, não obstante todos os percalços, tem absorvido as transformações trazidas por essas novas tecnologias, promovendo uma maior sensibilização dos educadores no uso cotidiano desses recursos didático-pedagógicos. Cinema e escola, assevera Duarte (2002, p. 85), “vêm se relacionando um com o outro há muitas décadas, embora ainda não se reconheçam como parceiros na formação geral das pessoas”. Quando percorremos os espaços educativos, estejam eles dentro ou fora da escola, estamos transitando continuamente por entre paradoxos e inquietações. Daí, a nossa constante insegurança em dinamizar o processo de ensino-aprendizagem nesses novos contornos tecnológicos.

Esse caráter de massificação e de acessibilidade proposto pela vivência do audiovisual, em linguagem videográfica contemporânea, difundida pela *internet* – que opera a partir de diversos códigos significantes, como o cinema, a televisão, o teatro, a literatura, o rádio –, manifesta-se preceitualmente como uma revolução identitária. Trata-se de um processo de ressignificação das expressões e das manifestações culturais, que ampliam as possibilidades de releitura do mundo moderno e dos tempos pretéritos, conduzindo a outras dimensões reflexivas que ramificam a educação da sensibilidade num complexo deslocamento de temporalidades. Para Almeida (1999), o cinema, como um grande expoente contemporâneo dessa pedagogia dos saberes sensíveis, ressignifica a memória ao construir uma teia de genealogias:

Personagens nascem, vivem e morrem em seus minutos de exibição. Aparecem em diferentes momentos e espaços de suas vidas. Expressando valores e mensagens diversas, participam, cada um a sua maneira, da grande construção mítica da sociedade contemporânea (ALMEIDA, 1999, p. 58).

Essas dimensões em que a memória é construída nos reportam à espacialidade do filme *Cinema Paradiso* e à história dos habitantes da provinciana Giancaldo: os espectadores dos cinemas paroquiais da Itália do pós-guerra. Nessa transitoriedade genealógica, a história siciliana consolida-se como uma narrativa

universal amalgamada à tensão dramática das intimidades que se exasperam nos tempos pós-bélicos e que, em tempos e espaços distintos, educam-se pelas vias imagéticas do cinema.

Na perspectiva de uma educação lapidando a sensibilidade, o cinema em Giancaldo arquitetava-se como uma espécie de refúgio. A fuga da realidade daquele ambiente político e culturalmente asfixiante, com forte repressão comportamental, era, ao mesmo tempo, também uma espécie de resistência a esse estado de coisas. O cinema era mais do que um espaço topográfico que se exilava do resto da cidade, era por meio dele que a cidade se exilava. Nessa expatriação forçada ou voluntária trazida pelos filmes, os espectadores do *Cinema Paradiso* refugiavam-se nos mitos produzidos pela cultura *hollywoodiana*, seja nos filmes de faroeste, no mocinho sedutor, no astronauta que conquistava o espaço, no herói viril que fazia justiça com as próprias mãos, ou seja na figura sensualizada e glamourosa das atrizes, um contraponto à submissão do feminino estereotipado pelo fascismo – o regime totalitário de extrema direita, capitaneado por Benito Mussolini entre os anos 1922 a 1945.

Naquele espaço da sexualidade reprimida e exilada, cabia a essas deusas do cinema o despertar das primeiras paixões e da iniciação sexual dos jovens. A educação da sexualidade pelo viés fílmico imprimia a essa educação da sensibilidade uma nova consciência sobre a dimensão de afeto dos corpos, pois, afirma Pablo González Blasco (2006, p. 18), “é no âmbito afetivo onde o personalismo se impõe como condição eficaz de aprendizagem e assimilação de atitudes”.

Nessa transposição espaço-temporal, retomo o meu olhar sobre a instituição escola. Penso nas contradições que emergem continuamente desse espaço, em suas práticas educativas diárias, um local que deveria notabilizar-se pelo estímulo à produção e à investigação dos saberes livres e transformadores de alunos e de professores, formando-os como participantes da história. Se, por um lado, a escola propõe-se à retórica da inclusão a fim de se agregar às perspectivas e às necessidades do mundo contemporâneo, perfilando-se nas dimensões paradigmáticas da interdisciplinaridade e da multidisciplinaridade, por outro lado, ela também se torna uma unidade de controle censório e de cerceamento da criatividade, e até mesmo da liberdade, um exílio, uma expatriação dos saberes

autônomos e desconstrutores. Nesses termos análogos de exclusão, mantemos, ainda, fortes paralelos com a ideologia repressora que imperava em *Cinema Paradiso*. Assim, assevera Michel Foucault (1996):

Ora, essa vontade de verdade, como os outros sistemas de exclusão, apoia-se sobre um suporte institucional: é ao tempo reforçada e reconduzida por todo um compacto conjunto de práticas como a pedagogia, é claro, como o sistema dos livros, da edição, das bibliotecas, como as sociedades de sábios outrora, os laboratórios hoje. Mas ela é também reconduzida, mais profundamente sem dúvida, pelo modo como o saber é aplicado em uma sociedade, como é valorizado, distribuído, repartido e de certo modo atribuído (FOUCAULT, 1996, p. 17).

Não muito raramente, surgem exemplos de experiências vivenciadas por professores, explicitando as dificuldades em desenvolver determinadas atividades pedagógicas dentro da escola, quando eles se propõem a trabalhar temas transversais, em especial os relacionados à abrangência religiosa, às manifestações culturais e à diversidade afetivo-sexual. O moralismo da Igreja Católica, satirizado no filme de Tornatore, encontra paralelo nos movimentos neopentecostais da atualidade. Apesar de vivermos num país laico, a presença desses ideologismos religiosos nos espaços escolares torna-se cada vez mais acintosa e cerceadora, manifestando-se em muitos desdobramentos conflitivos. Essa opressão não é restrita apenas às famílias dos alunos, mas envolve toda a comunidade escolar, inclusive a direção, a coordenação e os professores.

Advém dessas circunstâncias uma das grandes dificuldades em se trabalhar o cinema em sala de aula. A constante necessidade de filtrar temas dos filmes e lhes definir a faixa etária acaba por dificultar e por desestimular o uso dessa ferramenta como suporte pedagógico e como prática de discussão inclusiva e crítica. Sobretudo, quando se propõe desenvolver a criticidade e as percepções subliminares presentes nesses mesmos discursos que demarcam os espaços de atuação e de vigilância dos saberes e dos corpos dentro do universo escolar.

O cinema, em sua vertente imagética, desde que surgiu, assegura Walter Benjamin (1994), testemunhou todas essas crises históricas vivenciadas pela humanidade, contribuindo, ele próprio, para a vivificação e a autenticação dos movimentos de massa, de modo a organizar a percepção e a burilar a sensibilidade:

No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das

coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente (BENJAMIN, 1994, p. 169).

Para se pensar a educação da sensibilidade por meio de imagens fílmicas, em especial quando nos deparamos com essas realidades contraditórias, é impresumível, como afirma Arroyo (2008, p. 129), não “sermos educadores sem um sistema de valores éticos e estéticos”, principalmente, se pautado em projeções que transcendem a universalidade dos espaços, pois estamos justapostos em desafios que se assemelham e que nos mantêm próximos, uma vez que a cinematografia, assegura Célia Linhares (2008, p. 154), “como arte nos espelha e nos deixa espelharmos nela, ampliando nossa humanidade”. Trata-se de uma humanidade que se educa pelas vias da sensibilidade, consagrando-se em distintos ambientes, ora nas instâncias imagéticas de Giancaldo, ora na contemporaneidade polissêmica do CEM 03 do Gama. E, assim, prosseguirá em muitos outros espaços universais. Visto que o espaço, segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2009),

é inseparável do tempo, é não somente o lugar dos possíveis – e, nesse sentido, simboliza o caos das origens –, mas também o das realizações – nesse caso, simboliza o cosmo, o mundo organizado. Nele continuam borbulhando as chamadas energias dissipativas, como diz hoje em dia Prigogine, das quais resultam, sempre, imprevisíveis ordens novas. O espaço é como uma extensão incomensurável, cujo centro se ignora e que se dilata em todos os sentidos; simboliza o infinito onde se move o universo, e é simbolizado pela cruz em três dimensões e seis direções, bem como pela esfera, mas por uma esfera em movimento e de expansão ilimitada. Assim, o espaço engloba o conjunto do universo, com suas atualizações e suas potencialidades [...]. O espaço desempenha igualmente o papel de uma ideia-força na estética universal (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 391).

Assim como o protagonista Totò, que fora educado na maestria do cinema e na intimidade das cabines de projeção, manuseando projetores e câmeras analógicas, os “Totòs” de hoje, deslumbrados com as conexões tecnológicas dos novos tempos, munem-se de câmeras e de celulares digitais. Seguem registrando e perpetuando, em imagens e sons, as cores de nossa época, tal como fizera o menino Totò, nos tempos de outrora, eternizando Giancaldo na memória.

Nesta trajetória narrativa, em que percorro o emaranhado estético de *Cinema Paradiso* em suas muitas dimensões, recomponho no tempo e no espaço evocatório de reminiscências, imagens, sons e memória a minha narrativa biográfica, em minha

jornada existencial, como mulher negra, professora, estudante e pesquisadora, e, sobretudo, como reverenciadora da arte cinematográfica. Lembro-me dos programas em família ou com os amigos de escola em que os dias eram cadenciados por sessões de filmes. Mas, naquele tempo, ao contrário do filme, o cinema já era prerrogativa de muito poucos. As cenas azuladas de *Cinema Paradiso* chegaram a mim numa dessas sessões diuturnas. E lá permanecem, ainda hoje, entrecortando a minha memória. Memórias de infância e de adolescência, como em Totò, dos amigos que foram acolhidos no encantamento das coisas pretéritas; das promessas frustradas de amor; dos sonhos que vingaram em dimensões existenciais jamais imaginadas. São experiências e vivências que pulsam incessantemente dentro de mim, e que, somadas a novos olhares e a novas sintonias, enredam, nesse processo anímico, as sensações e as percepções estéticas que ruminam intimamente e que alargam em termos sutis a minha experiência como educadora.

A experiência de coproduzir o filme *A Doce Fel* com os estudantes da EJA e colocá-los como narradores de suas histórias de vida, permitindo-lhes se reconhecerem como roteiristas de suas trajetórias pessoais, transformou-se numa motivação determinante, ampliando a minha percepção de como a afetividade é capaz de enredar os mais delicados processos educativos, nessa confluência com a arte do cinema. Na esteira dessas motivações, amadureci a decisão de realizar o meu projeto de Mestrado na Faculdade de Educação, na área de pesquisa Educação, Tecnologias e Comunicação (ETEC), no grupo de estudos, Linguagens Audiovisuais, Arte, Conhecimento e Educação no mundo contemporâneo.

Graças ao cinema, tenho percorrido lugares distintos e fascinantes – nas dimensões do real e do imaginário. Por meio dele, cheguei ao mundo dos sonhos. Nesse onirismo divinamente captado pelas lentes mágicas do cinema, constituído por alegorias, metáforas, símbolos, sons e imagens contemporâneas, reconstruo, na transcendência dos espaços, a narrativa mágica de Tornatore. E, ininterruptamente, reconstituo a dimensão existencial e trans-histórica de minha memória imagética, entremeada nessa perspectiva que se expande numa educação para a sensibilidade.

2. ESPAÇOS DA NARRATIVA

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesanato – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em-si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele.

Walter Benjamin (1994)

“–Alfredo, é belíssimo!” Durante muitos anos, o som dessa fala, num italiano melodioso, ecoou fortemente em minhas lembranças de adolescência. Não sei precisar o momento exato em que a ouvi pela primeira vez, mas não deveria ter mais do que quinze anos de idade. Anos depois, reencontrei-me com essa mesma fala e pude, enfim, compreender a razão desse alumbramento ter-se perpetuado em minha memória afetiva: a fala, em tom nostálgico, corporificara-se em sons e imagens, numa dimensão de lirismo e de transcendência histórica.

Na cena, Salvatore Di Vita, o Totò, o menino-herói de *Cinema Paradiso*, França-Itália, de Giuseppe Tornatore (1988), vivido por Salvatore Cascio, na Itália do pós-Segunda Guerra Mundial, sucumbida em ruínas materiais e morais, encanta-se com o “truque de mágica” do projetorista Alfredo (Philippe Noiret). A multidão em fúria, que se aglomerara na porta do cinema, fora impedida de entrar e de assistir ao filme *Girândola de Estrelas*, comédia musical italiana de Mario Mattoli (1949), estrelada por Totò (Antônio de Curtis) e por Wanda Osiris. Indignados, depois de uma longa espera, exigem de Alfredo uma solução. O experiente projetorista, em diálogo com Totò, parafraseia Spencer Tracy no clássico *Fúria*, de Fritz Lang (1936) e enfatiza: “uma multidão não pensa, não sabe o que faz”. Então, como num lance de mágica, Alfredo anuncia “abracadabra”, abre a portinhola e desloca o foco da lente do projetor em direção ao público.

Um feixe de luz azul cintilante percorre todo o ambiente interno da pequena cabine de projeção de Alfredo. Um espaço decorado por estojos de rolos e mais rolos de películas, muitas delas empoeiradas e adormecidas pelos cantos. O feixe de luz atravessa a parede em que a resplandecente beleza de Marlene Dietrich repousa eternizada no cartaz do filme *O Anjo Azul*, Alemanha, de Joseph Von Sternberg (1930). A tela, num movimento ilusório, desloca-se para a parede caída de um velho sobrado. Adquire uma dimensão de profundidade e de transposição

espacial em que personagens e espectadores submergem à cena simultaneamente dentro e fora da tela, e desvelam-se numa perspectiva de sombra e luz. Para Benjamin (1987, p. 267), “quando se aproxima o meio-dia, as sombras ainda são apenas as orlas negras e nítidas na base das coisas e estão prontas para, silenciosamente, de improviso, se recolher à sua estrutura, ao seu segredo”.

As imagens do inebriante Antônio de Curtis arrebatando Wanda Osiris são projetadas por Alfredo no espaço livre e democrático da praça – como revela a imagem a seguir –, sob o testemunho dos espectadores, inclusive aos olhos deslumbrados do menino Totò. A aura de encantamento completa-se com a trilha sonora, composta pelo prestigiado maestro italiano, Ennio Morricone: um tom nostálgico e, ao mesmo tempo, melancólico confere não somente àquela cena, mas a todo o filme, uma inquietação poética e, também, um resgate sutil de algumas das representações narrativas que compõem a história do cinema italiano a partir do fascismo.

Figura 2: Alfredo, com Totò, projeta o filme na parede do velho sobrado.



Há, em *Cinema Paradiso*, uma universalidade que lhe permite transcender e tornar-se um lugar comum que se revela por entre outros meandros. Segundo Almeida (1999, p. 29), “as imagens em movimento da complexa tensão estética da arte e da indústria cinematográfica transitam por salas de exibição, salas de culto, espalhadas pelo mundo, como linguagem universal”. *Cinema Paradiso* é uma obra que se assenta no contexto da metalinguagem: é o cinema falando sobre o cinema. O prefixo grego *meta* “expressa as ideias de comunidade ou participação, mistura ou intermediação e sucessão” (CUNHA, 2010, p. 423). A metalinguagem refere-se a

qualquer terminologia ou linguagem utilizada para interpretar, explicar ou descrever a linguagem em si mesma. São, portanto, os fragmentos dos filmes que compõem e transformam a narrativa de outro filme, por meio de uma linguagem peculiar, segundo Pier Paolo Pasolini (1982, p. 161), “a língua escrita da realidade”.

Essa significação linguística expressa, entre muitos outros aspectos, a universalidade do cinema, contornando, inclusive, os obstáculos da diversidade das línguas nacionais. Pois, como asseveram Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie e Marc Vernet (1995, p. 159), “essa ‘música da luz’ não precisa ser traduzida, é compreendida por todos e permite reencontrar uma espécie de estado ‘natural’ da linguagem, anterior ao arbitrário das línguas”. É esse estado natural que sustenta a composição da metalinguagem dentro das narrativas fílmicas. Jean-Claude Carrière (2006) avalia os percursos estéticos agregados à evolução dessas narrativas:

O espantoso é que, à medida que nosso século avança, tentamos ainda, de alguma forma, acompanhar essa bizarra evolução linguística. O que está em ação aqui é uma relação circular e oculta entre aqueles que fazem filmes e aqueles que assistem a filmes, uma região que nunca é vista por ninguém, mas que é uma província de muitos olhos. Os cineastas são eles próprios espectadores de filmes feitos por outros, têm uma vaga ideia sobre se serão ou não compreendidos por seus contemporâneos. Estes últimos, por sua vez, se adaptam (involuntariamente, com frequência de modo inconsciente) a formas de expressão que por um breve período parecem ousadas, mas logo se tornam lugares-comuns. O primeiro homem a fazer a imagem tremer a fim de indicar uma mudança na percepção foi um verdadeiro inovador. O segundo copiou o primeiro, talvez aperfeiçoando o processo. Na terceira vez, o efeito já era um clichê (CARRIÈRE, 2006, p. 21).

A metalinguagem constitui-se, desse modo, na apreciação da linguagem que incide em outros contextos já referenciados e dimensiona a singularidade do ato de narrar. Narrar, nessa concepção, é uma experiência essencialmente humana, predisposta nas mais distintas culturas em todo mundo e que se sobreleva no tempo e no espaço das construções das identidades individuais e sociais. Luiz Gonzaga Motta (2005) argumenta sobre essas vivências narrativas que perpassam a história da humanidade:

O homem narra: narrar é uma experiência enraizada na existência humana. É uma prática humana universal, transhistórica, pancultural [...]. Narrar é relatar eventos de interesse humano enunciados em um suceder temporal encaminhado a um desfecho. Implica, portanto, em narratividade, uma sucessão de estados de transformação responsável pelo sentido (MOTTA, 2005, p. 5-7).

A análise das narrativas, para muito além da narratologia linguística e literária, permite observar os valores primordiais de uma dada cultura e, com isso, perceber a construção dos significados que os constituem e entender a forma como eles reverberam nas relações sociais e individuais, definidas pela diversidade cultural. A narratologia, isto é, a teoria da narrativa, aduz Motta (2005, p. 12), “abarca também os métodos e os procedimentos empregados na análise das narrativas humanas. É, portanto, um campo e um método de análise das práticas culturais”. Para Aumont *et al* (1995), o encontro entre o cinema e a narração evidencia-se pelo próprio conteúdo da expressão cinematográfica, a imagem figurativa em movimento:

Meio de registro, o cinema oferece uma imagem figurativa onde, graças a um certo número de convenções, os objetos fotografados são reconhecidos. Mesmo antes de sua reprodução, qualquer objeto já veicula para a sociedade na qual é reconhecível uma gama de valores dos quais é representante e que ele “conta”: qualquer objeto já é um discurso em si. É uma amostra social que, por sua condição, torna-se um iniciador de discurso, de ficção, pois tende a recriar em torno dele (mais exatamente, aquele que o vê tende a recriar) o universo social ao que pertence (AUMONT *et al* 1995, p. 90).

Cabe ressaltar, no entanto, que os sistemas de narração foram elaborados fora do cinema e muito antes mesmo do seu surgimento. Cinema e narrativa, para Aumont *et al* (1995, p. 96), “não caminham sem interações e sem que seja possível estabelecer um modelo próprio ao narrativo cinematográfico”. Essas interações permitem compreender o modo como as funções dos personagens de filmes podem ser analisadas com instrumentos próprios à literatura. Como, por exemplo, na consagração das muitas dimensões em que se constituem a “Jornada do Herói”, construídas a partir dos estágios da narrativa mítica de Joseph Campbell (2007), dimensões e estágios esses que serão abordados nos capítulos posteriores.

Por meio dessa construção narrativa, Giuseppe Tornatore enreda, como plano de fundo, a partir da composição humana dos personagens Totò e Alfredo, uma história sobre o amor e a amizade: uma declaração de amor ao cinema; um relato sobre o companheirismo e a cumplicidade entre uma criança pobre e plena de sonhos vindouros e um projetorista desiludido.

As instâncias narrativas de *Cinema Paradiso* ocorrem significativamente em meio à aglutinação de três planos: da expressão, da história e da metanarrativa, também denominados plano, história e fábula. A narratologia recai especialmente

sobre a história. Entretanto, a existência da expressão e da metanarrativa é imprescindível para a sustentação de uma narrativa. Mais uma vez, volto às pontuações de Motta (2005) para definições mais precisas sobre essas instâncias das narrações:

Plano da expressão: é o plano da superfície do texto (linguagem) em que se constrói o enunciado narrativo [...]. É o plano da linguagem formal que plasma a história [...]. *Plano da história:* é o plano de conteúdo da história propriamente dito [...]. *Plano da(s) metanarrativa(s):* plano da estrutura profunda, relativamente mais abstrato e evasivo, que evoca imaginários culturais (MOTTA, 2005, p. 38-39, grifos nossos).

Cinema Paradiso é uma narrativa ficcional em que as tensões dramáticas abstraem-se mediante a construção imagética que emerge no plano da expressão e no plano da história – retórica estética: a Itália, no pós-Segunda Guerra Mundial, sendo revisitada por meio dos registros fílmicos que compõem a memória de Totò, e, uma vez plasmados pelas tonalidades do real, constituem-se em linguagem cinematográfica. Na relação de amizade entre Totò e Alfredo, resgata-se, no plano da metanarrativa – composta por elementos éticos e morais –, numa dimensão simbólica da memória, a imersão nos valores humanistas como prenúncio da reconstrução moral de uma nação asfixiada pelos longos anos de repressão política e militar, e como garantia de um futuro democrático promissor.

A memória evocada pelas imagens que compõem esses planos das narrativas citados por Motta (2005) poderá manifestar-se de forma mais duradoura e bem mais intensa do que a própria experiência vivida, nos mais variados tempos históricos. Será, ainda, capaz de absorver todo tipo de expressão que, segundo Carrière (2006, p. 22), “vive de memórias reconhecidas ou não reconhecidas, uma fonte de conhecimentos, pública ou privada, que brilha com maior intensidade para alguns e com menor para outros”.

“E para que servem as imagens?”, pergunta-nos Carrière (2006, p. 66), e responde: “As imagens vêm e vão. Elas nos inundam e nossas carapaças ficam mais espessas”. Ao imergir nas teias das narrativas imagéticas que enredam a nossa existência humana e trans-histórica, é possível perceber que as emoções perpassam o traçado físico das palavras e transcendem à multiplicidade das formas e imagens, dos gestos e feições. Nestes termos, ressalta Bela Balázs (1983):

Os gestos do homem visual não são feitos para transmitir conceitos que possam ser expressos por palavras, mas sim as experiências interiores, emoções não racionais que ficariam ainda sem expressão quando tudo que pudesse ser dito fosse dito. Tais emoções repousam no nível mais profundo da alma e não podem ser expressas através de conceitos racionalizados. O que aparece na face e na expressão facial é uma experiência espiritual visualizada imediatamente, sem a mediação de palavras [...]. Na época da cultura da palavra, a alma aprendeu a falar, mas cresceu quase que invisível (BALÁZS, 1983, p. 78).

Num diálogo entre história e cinema – a história gerando o cinema e o cinema gerando a história –, consagram-se, portanto, os registros fílmicos, como uma importante fonte histórica. Mas uma fonte diferente para a qual, o passado, como diz Pasolini (1982, p. 195), “por razões imanentes ao meio cinematográfico, e não por escolha estética, tem sempre o modo do presente (e é por isso um presente histórico)”. Um referencial estético, por certo, que transcende espaços narrativos e que prima pela tecedura de uma memória, revestida em universalidade e celebrada nas construções da metaligagem cinematográfica.

2.1. O Neorealismo

A perspectiva da metacinematografia presente em *Cinema Paradiso* constitui-se também como uma reflexão histórica sobre a Itália fascista e as suas contradições internas, a partir de uma crítica política fundada em algumas das representações cinematográficas da época. Pasolini (1990) discorre sobre as agruras existenciais desse período:

Talvez já tivéssemos chegado – embora não ousássemos esperar por isso – ao cume dessa história aberrante e esteja agora começando a parábola descendente. Os homens deverão talvez experimentar de novo o passado, depois de o terem artificialmente superado e esquecido numa espécie de febre, de inconsciência frenética. Evidentemente (como escreveu Piovene), a recuperação desse passado será por muito tempo um aborto: uma mistura infeliz das novas comodidades com as antigas misérias. Mas que seja bem-vindo mesmo este mundo confuso e caótico, esta “degradação”. Qualquer coisa é melhor do que o tipo de vida que a sociedade estava vertiginosamente adquirindo (PASOLINI, 1990, p. 67).

A tarefa de emoldurar esse novo processo de resignificação histórica e de impulsionar moralmente a edificação da “nova sociedade italiana” coube aos intelectuais de esquerda, mais especificamente aos comunistas. Mesmo entre os

blocos que compunham a esquerda, havia uma distinção entre as ações e os efeitos: de um lado, o Partido Comunista Italiano (PCI) concentrado nas manifestações culturais, enquanto que os socialistas retomavam as suas atenções para as lutas institucionais e políticas.

O cinema na Itália tornara-se um importante instrumento de inserção política e cultural, contribuindo para a formação de uma geração de cinéfilos, capaz de redefinir o próprio conceito de história da estética no espaço da cinematografia mundial. Dessa geração de cineastas, despontaram os nomes mais representativos do cinema italiano no período bélico e pós-bélico – Federico Fellini, Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Michelangelo Antonioni, Giuseppe De Santis, Cesare Zavattini, Vittorio de Sica, Pier Paolo Pasolini, Mario Monicelli, Dino Risi, Florestano Vancini, Mauro Bolognini, Damiano Damiani, Valerio Zurlini, entre muitos outros –, redirecionando-o à expansão de uma nova consciência democrática, em especial, marcada por uma estética fílmica de forte empenho social, no contexto da resistência política e cultural. Essa memória do cinema italiano evoca uma complexa rede de sensações no imaginário nacional, decisiva, por sinal, para a formação cultural das muitas gerações pretéritas que cresceram e viveram sob a tutela cinematográfica, especialmente com referência a Totò – Antonio de Curtis –, o mais popular de todos os comediantes italianos. Com Totò, afirma Leon Cakoff (2006),

aprendemos cedo a não nos envergonharmos de nossa condição humana. Ao contrário dos personagens do cinema norte-americano, quase todos heróis de exceção, os personagens de Totò destacavam-se com as artes do improvisado à vida. Fantasiando, fazendo de conta que tudo o que não éramos na vida real. Com a derrota do fascismo pelas tropas aliadas, a Itália expunha suas misérias humanas, físicas, sociais, e Totò, “príncipe de cara de borracha”, se contorcia para representar, com seu humor, as variantes da resistência. Essa era a chave para que os filmes já nascessem sem vergonha e sem complexos de inferioridade, garantindo de antemão a identificação por parte das platéias populares. A vida era um improvisado, uma chanchada, uma paródia contínua, um deboche, não se levava nada a sério (ou nada tinha peso de seriedade). E justiça seja feita a esse fantástico napolitano (CAKOFF, 2006, p. 13).

Em *Cinema Paradiso*, Tornatore homenageia o comediante Totò quando dá ao personagem central de sua narrativa, o menino Totò, o mesmo nome do comediante italiano. Essa homenagem é ressaltada, ainda, na cena em que Totò se encanta com o “truque de mágica” feito por Alfredo. É o próprio ator, Totò, que aparece na grande tela exposta na praça pública, no filme *Girândola de Estrelas*.

Com a ascensão do Neorrealismo, uma experiência amadurecida e consolidada como discurso crítico a partir de 1946, com o filme *Roma Cidade Aberta*, de Roberto Rossellini (1945), o cinema italiano pôde, enfim, engajar-se como uma estratégia real na formação de uma nova consciência democrática junto às classes populares. *Roma Cidade Aberta*, filmado logo após a libertação da cidade de Roma, em 1945, é considerado, para a maioria dos críticos, o marco inicial dessa manifestação neorrealista e, portanto, uma das mais empolgantes experiências estéticas do cinema mundial. Entretanto, essa obra-prima de Rossellini – que ingressara na Resistência em 1943, passando a viver na clandestinidade –, incompreendida e recusada inicialmente pela crítica italiana, foi, no ano seguinte, aclamada pela crítica francesa. Mesmo com a relutância e a demora dos italianos em reconhecer a sua importância histórica, coube a esse filme a missão de suplantiar o contexto do cinema e da própria cultura italiana, e influenciar categoricamente o moderno cinema mundial no pós-guerra.

Inicialmente, o Neorrealismo propunha, na *práxis* cinematográfica, a substituição semântica e ideológica do termo “massa” pelo substantivo coletivo “povo”. Uma resposta, no melhor estilo neorrealista, ao conceito de massificação completamente forjado pela retórica do cinema fascista, ao consolidar e ao difundir os mitos de controle e de dominação: a massa sem voz, sendo comandada por alguém. Agora, ao subverter essa organização do consenso, reivindicando um protagonismo histórico, a multidão – o povo – ganharia voz e assumiria identidade própria e representação social nas telas do cinema neorrealista, inspirada pela tríade temática: luta antifascista/Resistência/libertação. O Neorrealismo, assevera Cakoff (2006, p. 13), refletia na tela, a vida como ela “realmente” era, de escombros e de farrapos humanos, sem artifícios mambembes. Seus personagens eram pinçados dessa realidade desfigurada, com exemplos de resistência e de solidariedade.

Em *Cinema Paradiso*, quando Alfredo, em diálogo com Totò, refere-se à multidão enfurecida, impedida de ver o filme *Girândola de Estrelas*, e parafraseia Spencer Tracy em *Fúria*, ao afirmar que “uma multidão não pensa, não sabe o que faz”, Tornatore, possivelmente, faz uma remissão crítica a esse conceito de massa forjado pelo regime fascista. Em *Cinema Paradiso*, o cineasta revela, em muitos momentos, a influência do Neorrealismo em sua formação, não apenas ao abordar a temática do pós-Segunda Guerra mundial na infância de Totò, mas ao transformar

em substância fílmica as próprias ruínas físicas e morais de um país completamente aniquilado pela guerra. A fictícia cidade de Giancaldo converte-se num microcosmo da Itália quando se apresenta à cena, em meio às muitas mazelas comuns a esses tempos beligerantes, demarcados pela pobreza em suas muitas dimensões reais e existenciais, pela escassez de recursos materiais, pelas ausências humanas, pela intolerância da Igreja Católica, pela opressão comportamental, pelo analfabetismo, entre outros temas a serem aprofundados no último capítulo, “Espaços de Ausência”. Ainda, em muitas passagens, Tornatore, por meio da metalinguagem, abre espaço para que os próprios filmes neorrealistas, com os seus atores não profissionais, em personagens reais, desvelem-se na grande tela branca, ante os olhos comovidos dos espectadores da sala de cinema de Giancaldo.

O Neorrealismo, cuja sistematização crítico-histórica, para a maioria dos estudiosos italianos, desprende-se do modelo convencional de escola ou de movimento, traz, como matriz, a temática da Segunda Guerra Mundial, com todos os problemas sociopolíticos que derivaram desse momento histórico, e com uma orientação estética pautada na retórica do cinema de Resistência. André Bazin (1991) tece importantes considerações sobre esse tema:

A Resistência e a Liberação forneceram os principais temas desses dois últimos anos. Mas, diferentemente dos filmes franceses, para não dizer europeus, os filmes italianos não se limitam a pintar ações de resistência propriamente dita. Na França, a Resistência logo virou lenda: por mais próxima que estivesse no tempo, ela não era, no dia seguinte à Liberação, mais que uma história. Com a partida dos alemães, a vida recomeçava. Na Itália, ao contrário, a Liberação anterior bem próxima, mas revolução política, ocupação aliada, desorganização econômica e social. Enfim, a Liberação se deu lentamente, ao longo de meses intermináveis. Ela afetou profundamente a vida econômica, social e moral do país. De maneira que na Itália, Resistência e Liberação não são de modo algum, como a revolta de Paris, espécies de palavras históricas (BAZIN, 1991, p. 236-238).

Entre as principais características do Neorrealismo, cito a descoberta da paisagem italiana e o apego aos ambientes naturais; o emprego dos dialetos em alguns filmes – para o fascismo, o dialeto representaria uma força desagregadora do que considerava como ideal de unidade linguística nacional –; a valorização do documentário de filmes; o uso de atores não profissionais e o apreço pela crônica do cotidiano em exaltação ao estilo de vida das pessoas humildes e honestas, advindas da classe operária. Sob a influência do realismo poético francês, os neorrealistas filmariam a favela, a vila de pescadores, as ruas repletas de gente, os trabalhadores

e os desempregados nos grandes centros urbanos. Imersos em ambientes hostis, permeados de injustiça social, esses personagens reais tentam suplantar a frustração “da eterna busca” por melhores condições de vida. Para Coutinho (2003),

o neorealismo não seria apenas uma fórmula cinematográfica voltada à construção de cenários em que predomina o ponto de vista documental quase etnográfico, mas também uma atitude diante da realidade, visando apreendê-la em toda sua complexidade espaço-temporal e humana. No neorealismo italiano, não raro, os atores foram escolhidos entre pessoas comuns que estariam, nos filmes, representando personagens com histórias, não iguais, muito parecidas com as suas próprias (COUTINHO, 2003, p. 102).

Mariarosaria Fabris (2006, p. 203-204) elenca outros desdobramentos temáticos neorealistas: o fascismo, a guerra e as suas consequências; a questão meridional e os problemas sociais no campo; o desemprego e o subemprego urbanos; o abandono dos jovens e dos idosos; a condição da mulher; a indagação psicológica e a relação do homem com a religião; a volta da temática do antifascismo e da guerra; a elegia populista e a diluição da temática social.

Bazin fora um dos primeiros críticos a perceber as transições estéticas do cinema nos anos 1940. Segundo Aumont *et al* (1995, p. 134-135), ele definiu o “realismo cinematográfico” – não apenas “em relação a outros modos de representação, mas compreendendo igualmente os temas e os seus tratamentos”–, diferenciando-o do “neorealismo”, considerado o verdadeiro cinema moderno do pós-guerra e que possibilitava uma nova relação entre filme e espectador. É, ainda, a partir da análise intrínseca dos elementos fílmicos e narrativos, presentes na obra de alguns dos diretores neorealistas, que Bazin estabelece as diferenças entre “realismo”, a que chamaria de “realismo poético” ao referir-se ao cinema francês antes da Segunda Guerra, e “neorealismo”, especialmente ao pautar-se em dois dos principais pontos da estética cinematográfica clássica, a dramaturgia e a montagem. Nesses termos, afirma Bazin (1991):

Atualidade do roteiro, verdade do ator são, portanto, apenas a matéria-prima da estética do filme italiano. Devemos desconfiar da oposição entre o refinamento estético e não sei que crueza, que eficácia imediata de um realismo que se contentaria em mostrar a realidade. Não será, a meu ver, o menor mérito do cinema italiano ter lembrado uma vez mais que não havia “realismo” em arte que não fosse em princípio profundamente “estética”. É o que acontece hoje com o cinema italiano. Seu realismo não traz consigo, de modo algum, uma regressão estética, e sim, ao contrário, um progresso da

expressão, uma evolução conquistadora da linguagem cinematográfica, uma extensão de sua estilística (BAZIN, 1991, p. 242-243).

Em relação à dramaturgia, Bazin percebe que diretores como Roberto Rossellini, Vittorio de Sica e Luchino Visconti abstraem com maior liberdade as regras da dramaturgia teatral, rompendo com os mecanismos do espetáculo, tão dominantes no cinema da época. Desse modo, o Neorrealismo consagra-se, em meio a um contexto de efervescência temática e de fruição estética, como um produto artístico extremamente complexo e vigoroso, a ponto de transcender, a todo momento, a uma dimensão temática muito mais provocativa. Visconti, um grande expoente neorrealista, compila outros recortes temáticos em suas obras, permitindo aos espectadores, por exemplo, como evoca Almeida (2001), experienciar dramas variados:

Não só a migração interna do sul para o norte da Itália, a industrialização, a exploração do trabalho urbano, a desqualificação das pessoas vinda do campo, mas também com uma realização moderna daquele mito fundador da civilização [...]. O diretor Luchino Visconti é principalmente um artista que recria em seus filmes o tema da decadência da aristocracia italiana em meio ao luxo do passado e também de um presente que está passando da nobreza de sentimentos delicados ou trágicos para o pragmatismo da sociedade industrializada ou em vias de [...] (ALMEIDA, 2001, p. 54).

Para a maior parte da crítica italiana, os grandes nomes do Neorrealismo foram Rossellini, de Sica, Zavattini e Visconti. Se *Roma Cidade Aberta* fora o marco inicial, *Ladrões de Bicicleta* (de Sica, 1948), *Paisà* (Rossellini, 1946), *Alemanha Ano Zero* (Rossellini, 1947) e *A Terra Treme* (Visconti, 1948) são experiências que representaram o apogeu do movimento. Entretanto, com uma fórmula desgastada, a partir de 1948, o Neorrealismo rumaria em direção ao declínio, apesar de muitas obras importantes terem sido produzidas nos anos 1950, sob a mesma concepção estética e articulação crítico-social, tornando-se uma influência marcante para o cinema político italiano dos anos 1960 e 1970. Como revelam Angela Prudenzi e Elisa Resegotti (2006),

a Itália que saíra da guerra e do difícil período de reconstrução, ao longo dos anos 1950, muda radicalmente no início da década seguinte. Os italianos fotografados por Roberto Rossellini e Vittorio de Sica já não são os mesmos, pois o florescimento de uma economia de caráter predominantemente industrial mudou de modo profundo a fisionomia do país que, após um vínculo de séculos com a fadiga do trabalho agrícola,

conhece o trabalho nas fábricas. Os fluxos migratórios do Sul ao Norte, onde se concentram as indústrias, criam tensões e dificuldades entre italianos e italianos, mas, ao mesmo tempo, redesenham os mapas das diversas camadas sociais da população [...] (PRUDENZI; RESEGOTTI, 2006, p. 20).

Esse declínio corresponde às próprias perspectivas de transformações no contexto social da Itália, num processo de reconstrução da nação. Embora muitos problemas sociais persistissem, como ressalta Fabris (2006), a guerra e as suas consequências foram, aos poucos, deixadas para trás:

“O neorealismo termina quando termina o período socialmente mais aberto e progressista da recente história da Itália” (Torri, 1973, p. 11). Os ideais democráticos tinham-se diluído na prática do centrismo, que veio substituir a unidade nacional que se havia constituído durante a Resistência. Dessa forma, o neorealismo via-se privado de sua principal motivação ideológica e não tinha mais razão de ser depois do enfraquecimento do espírito de confraternização que havia animado a luta pela libertação, da liberdade de expressão de seus artífices cada vez mais sufocada, do fracasso de sua relação com o público, ao não conseguir transformar-se numa linguagem cinematográfica para as massas (FABRIS, 2006, p. 198).

Ainda que o Neorealismo tenha sucumbido ao desencadeamento natural da História, como movimento cinematográfico, seu legado permanece vivo nos filmes, pois a sua concepção estética absorveu, como nenhum outro movimento, a tensão sociopolítica dos tempos pós-bélicos, ampliando a sua ilimitada capacidade de atingir outros espaços culturais. Esse movimento convertera-se em influência definitiva para as gerações posteriores, da qual despontaram nomes como Ettore Scola, Bernardo Bertolucci, Giuseppe Tornatore, Nani Moretti, Roberto Benigni, Sergio Leone, Michelangelo Antonioni, Gabriele Muccino, Marco Bellocchio, os irmãos Paolo e Vittorio Taviani, entre outros cineastas que revigoraram o cinema italiano nos anos do pós-Neorealismo, com novas experimentações estéticas, ora marcadas pela causticidade da *Commedia All'Italiana*³, ora recrudescidas pelo Cinema Político Italiano dos anos 1960 e 1970.

Naqueles tempos pós-bélicos, o Neorealismo, alçado ao *status* de vitrine

³ Gênero cinematográfico italiano de comédia iniciado com o filme *Os Eternos Desconhecidos*, de Mario Monicello (1958) e que perduraria até a década de 1970. É considerada, ainda hoje, a “era dourada” da comédia italiana, por seu humor ácido e satírico. Uma crítica à sociedade hedonista que estava se consolidando à época, com o “milagre econômico”, e uma forma de resistência à hegemonia dos filmes estadunidenses.

ética e estética da cinematografia mundial, tornara-se, assim, um catalisador dessas tensões humanas propulsoras de uma experiência estética definida pela forte resistência ideológica contra o fascismo e toda a sua carga de opressão comportamental, a qual estabelecia, com impetuosidade, os contornos da vida italiana, especialmente na cena cultural.

2.2. O cinema italiano e o fascismo

Luiz Buñuel (1983, p. 336) salienta que “nas mãos de um espírito livre, o cinema é uma arma magnífica e perigosa”. Esteja ela dentro ou fora das telas, essa “arma magnífica e perigosa” será sempre determinada por uma tessitura política minuciosamente engendrada. “O filme é produzido dentro de um projeto artístico, cultural e de mercado – um objeto da cultura para ser consumido dentro da liberdade maior ou menor do mercado”, observa Almeida (2001, p. 7).

Na Itália, os mecanismos e os meios de produção se arregimentaram dentro de uma lógica de produção e de distribuição mercadológica determinada pelas políticas públicas do Estado fascista e cristão – “um regime clerical-fascista, falsamente democrático” (PASOLINI, 1990, p. 28). Por outro lado, em termos de composição técnica, Bazin (1991) afirma pontualmente:

O capitalismo e o dirigismo fascistas equiparam pelo menos a Itália com estúdios modernos. Se eles produziram filmes ineptos, melodramáticos e munificentes, não impediram, contudo, alguns homens inteligentes (e bastantes hábeis para filmar roteiros de atualidade sem se subordinar ao regime), de realizarem obras de valor que prefiguram suas obras atuais [...]. Aliás, até mesmo quando a tolice capitalista ou politqueira limitam ao máximo a produção comercial, a inteligência, a cultura e a pesquisa experimental refugiam-se na edição, nos congressos de cinemateca e na realização de curtas-metragens (BAZIN, 1991, p. 234).

O regime fascista que inicialmente se fartara do uso da imprensa escrita e do rádio para a divulgação de seu ideário político, encontrou no cinema – em sua estética da guerra – a sua melhor arma de propaganda e de persuasão. Assim, segundo Paul Virilio (2005), em seu livro “Guerra e Cinema: logística da percepção”,

o cinema é a metáfora dessa nova geometria que dá forma aos objetos,

fusão/confusão dos gêneros que antecipa a futura e terrível transmutação das espécies, o privilégio exorbitante concedido à velocidade de penetração pela guerra e também por uma indústria de guerra que se reconverteu, depois do primeiro conflito mundial, em produção de meios de comunicação e de transporte, em comercialização do espaço aéreo (VIRILIO, 2005, p. 62).

Com um modelo estético fortemente influenciado pelos filmes russos que difundiam uma realidade política, econômica e cultural que primava por uma sociedade rigorosa, eficiente e sob forte controle do Estado, os fascistas cultuaram o mito soviético e, com isso, procuravam fundir o modelo socialista com o fascista. Para o líder comunista, Vladimir Ilitch Lênin, o cinema era a mais importante de todas as manifestações artísticas. Mussolini compreende prontamente essa força ideológica e, como revela Fabris (1996, p. 94), sentencia: “A cinematografia será a arma mais forte”. A frase transformara-se em *slogan*. Giuseppe Tornatore, em *Cinema Paradiso*, ao recorrer à metalinguagem, apresenta, em algumas cenas, a imagem imponente do *Duce*, presente nas produções fascistas que vigoraram nos cinemas italianos, durante os longos anos do fascismo.

O público em geral não conheceu essas produções russas, uma vez que era bastante reduzido o acesso a esses filmes na Itália, na década de 1930. Ademais, a exibição era restrita aos frequentadores do *Centro Sperimentale di Cinematografia*, onde aconteciam intensas discussões sobre as teorias dos cineastas russos Vsevolod Pudóvkine e Sergej Mikhailovich Eisenstein, conduzidas pelo crítico e ensaísta italiano, Umberto Barbaro, grande apreciador e estudioso do cinema soviético.

Nos anos 1920, o jornalista e também político italiano Luigi Freddi idealizou o projeto *Cinecittà* – Cidade do Cinema –, objetivando organizar a cinematografia italiana tal como faziam os estadunidenses em *Hollywood*. Mussolini rapidamente percebeu a dimensão ideológica do empreendimento como forma de propaganda política e acatou a ideia. Como observa Cakoff (2006), ao citar um pôster da época,

“para que a Itália fascista difundisse mais rapidamente pelo mundo a luz da civilização romana”. Como todos os tiranos na história do século XX, Mussolini não descuidava nada da sua imagem e das poses para a eternidade diante de uma câmera de cinema. “*La cinematografia è l’arma più forte*”, assinado Mussolini. Essa era a sentença ditada para a plateia coreograficamente disposta na solenidade inaugural de Cinecittà, em 27 de abril de 1937 [...]. Num primeiro momento, ainda em meio aos escombros provocados pelo fascismo italiano na Segunda Guerra Mundial, os cineastas do movimento neorrealista têm bons motivos para não associar suas ideias

aos estúdios criados sob as ordens de Benito Mussolini. Mas é apenas uma questão de tempo para que o cinema italiano volte a ter orgulho de Cinecittà (CAKOFF, 2006, p. 15).

Durante a Segunda Guerra Mundial, *Cinecittà* serviu de abrigo a centenas de famílias, vitimadas pelos bombardeios a Roma. Nesse período bélico, os figurantes – os desabrigados pela guerra – que participavam das filmagens recebiam a alimentação diária como forma de pagamento pelo trabalho de figuração. Uma versão pouco glamourosa do modelo *hollywoodiano* que um dia Benito Mussolini idealizara, na intenção de perpetuar em imagens e sons a ufania fascista e cristã daqueles tempos sombrios e beligerantes que macularam, para sempre, a história italiana e mundial.

2.3. A igreja e a política de controle cultural

Na formação cultural da indústria cinematográfica italiana, a Igreja Católica tivera um papel determinante. Para Pasolini (1990, p. 58) “o catolicismo de fato era formalmente o único fenômeno cultural que ‘padronizava’ os italianos”. *Cinema Paradiso* contorna, com certa ironia e deboche, essa faceta comportamental. No decurso do filme, Tornatore expõe as muitas formas como essa convenção censória, de forte apelo moral, adquire impulsos que determinam a dinâmica de vida da cidade de Giancaldo, como trataremos adiante, no último capítulo, “Espaços de Ausência”.

Ao privilegiarem a organização de massa, os católicos estabeleceram uma política de controle cultural rigorosa a partir da década de 1930, com o apoio do fascismo. Definida por uma forte pressão política em todos os meios de comunicação, especialmente sobre o setor cinematográfico, essa política permitiu-lhes elaborar estratégias de controle e de monopólio de toda a indústria. Até o final da década de 1960, a Igreja Católica detinha o controle de noventa por cento das salas de cinema na Itália – os chamados cinemas paroquiais –, principalmente nos bairros periféricos e nas pequenas cidades, com influência direta sobre o público pertencente às camadas mais populares. Segundo Fabris (2006), os católicos monopolizaram a distribuição,

ocupando todos os espaços institucionais (valendo-se da presença eclesiástica nas comissões censórias, de sua possibilidade de intervenção na programação das salas paroquiais e do circuito comercial, e dos acordos com os distribuidores), conseguindo casar perfeitamente ideologia e cultura. Além de prestigiarem as produções norte-americanas, por meio da ação de sua censura, boicotavam as melhores produções neorrealistas, tachando-as de amorais e alinhadas com o ideário comunista. Suas ligações com as distribuidoras permitiam-lhes programar para o seu circuito (90% dos locais de exibição) só aqueles filmes que o Centro Católico Cinematográfico julgava próprios para todos, isto é, “os que respondiam aos princípios morais e educativos da Igreja, dentro dos quais dificilmente se encaixava alguma obra neorrealista” (FABRIS, 2006, p. 192).

A esquerda que, mesmo enfatizando um discurso crítico marcante nos filmes considerados neorrealistas, como pondera Fabris (2006, p. 192), tardou a perceber o verdadeiro alcance político e cultural do fenômeno por eles representado, e também não fora capaz de construir uma política de garantia e de proteção à cinematografia nacional, não conseguiu estabelecer estratégias eficientes que vislumbrassem a sua manifestação artística como um produto comercial, potencialmente preparado para competir nos principais pontos da indústria cinematográfica. Nichos mercadológicos foram erguidos sob o monopólio rigoroso do grupo eclesiástico, que cedeu facilmente à invasão dos filmes *hollywoodianos*, contribuindo sobremaneira para o declínio do Neorrealismo. Isso ocorreu porque os realizadores dos filmes considerados neorrealistas estavam muito mais preocupados em firmá-los dentro de um esquema de produção cinematográfica independente e de resistência, do que necessariamente como produto comercializável e competitivo.

O mito de *Hollywood* estabeleceu-se na Itália, a partir dos anos 1920, e na década de 1930 já estava totalmente consolidado no imaginário popular como um imponente símbolo industrial estadunidense: o espetáculo, o *star-system*. Pois como assevera Fabris (1996, p. 59), essa cinematografia era capaz de reduzir tanto o presente como o passado ao denominador comum da epopeia. Qualquer acontecimento individual era transformado num fato emblemático, representando todo o país. Esses filmes tornam-se o parâmetro estético para os filmes italianos, na década de 1930. A proposta do cinema fascista era difundir o espírito italiano tal como *Hollywood* difundira o *american way of life*. Essa proposta, reforçada pela ideologia fascista, era completamente associada a uma cultura tradicional, com uma falsa moral, definida pelo regime, forjando, entre muitos outros aspectos, “a identificação Mussolini = macho = marido, que fazia do *duce* o pai de todos os italianos” (FABRIS, 1996, p. 90). Revelava, assim, a problemática feminina em que

as mulheres “eram mantidas à margem da vida, e não só quando mocinhas. Mas eram mantidas injustamente à parte assim como os rapazes e os pobres” (PASOLINI, 1990, p. 52). Fabris (1996) ressalta os termos ideológicos impostos à condição feminina:

O fascismo havia reduzido a mulher à condição de mãe/esposa/filha, submetendo-a à autoridade patriarcal, que lhe impunha a procriação como objetivo primeiro e último, excluindo-a do trabalho e de uma participação política ativa, ao relegá-la ao papel de viúva e mãe dos mortos pela pátria. Voluntária ou involuntariamente em menor ou maior medida, essa repressão sexual, reflexo da moral pequeno-burguesa sobre a qual o regime se assentava [...] (FABRIS, 1996, p. 90).

Se, por um lado, esse empreendimento ideológico representou mais um fracasso por parte do cinema fascista, por outro, *Hollywood* revigorou o mito da América, principalmente entre os intelectuais italianos. Estes, atraídos pelas obras literárias de autores como Ernest Hemingway, entre outros, buscavam não apenas a representação simbólica de um mundo novo, uma ordem nova, contrapondo-se ao sistema de intolerância e de violência do Estado fascista, como também às raízes de suas identidades pessoais.

Apesar de um forte debate cultural estabelecer-se em razão dos sucessos internacionais alavancados a partir de *Roma Cidade Aberta*, alicerçando o discurso relativo à organização de um movimento cultural em defesa do cinema nacional, e mesmo com uma recepção positiva do público no início do Neorealismo, ainda assim, prevaleceu o *lobby* e o prestígio dos filmes estadunidenses. Ademais, a perspectiva estética e a temática neorrealista contrariavam a política de controle da cultura de massa, na difusão de mitos sociais e culturais, idealizados pelo “paternalismo interclassista do fascismo” (FABRIS, 1996, p. 70), sob o pacto ideológico articulado com a Igreja Católica. Para Pasolini (1990),

o mecanismo era simples: uma parte desse poder – por exemplo, a magistratura e a polícia – assumia uma função conservadora ou reacionária, e, como tal, colocava automaticamente seus instrumentos de poder a serviço da Igreja. Existe portanto um duplo conluio nessa relação entre Igreja e Estado: por seu lado, a Igreja aceita o Estado burguês – no lugar monárquico ou feudal – concedendo-lhe o seu consenso e o seu apoio, sem o que, até hoje, o poder estatal não teria podido subsistir; para isso, entretanto, a Igreja devia admitir e aprovar a exigência liberal e a formalidade democrática: coisas que admitia e aprovava somente com a condição de obter do poder a tácita autorização de limitá-las e de suprimi-las (PASOLINI, 1990, p. 46).

Com as eleições de 18 de abril de 1948, a Democracia Cristã (DC) ascende ao poder com uma expressiva vitória (48,5% dos votos), derrotando a Frente Popular – um bloco de extrema esquerda, formado pelo Partido Socialista Italiano (PSI) e pelos socialistas dissidentes do Partido Socialista Italiano de Unidade Proletária (PSIUP). Iniciavam na Itália, a partir de 1948, os anos de centrismo, que perdurariam até 1962, vivendo o seu apogeu entre os anos 1948 e 1953. Nesse período, adverte Fabris (2006), esse *modus operandi* censório e mutilador arrefeceu decisivamente o impulso transformador do Neorrealismo:

O mercado cinematográfico foi invadido por produções *hollywoodianas*, sufocado pela falta de subvenções e dominado por um sistema de repressão censória, que controlava e limitava a liberdade de expressão, sobretudo de realizações identificadas com o neorrealismo (cortes ou modificações de sequências, arquivamento de roteiro etc.). [...] Em 1954, o macarthismo atingia a indústria cinematográfica italiana: agências noticiosas e periódicos dedicaram-se a descobrir infiltrações comunistas e a elaborar listas de todos os simpatizantes de esquerda [...]. Ademais, o DC conseguiu interferir na Mostra Internacional de Arte Cinematográfica de Veneza, quando a maioria dos jurados foi comprada, a fim de que fosse atribuído a *Romeu e Julieta* (Castellani, 1954) o prêmio que caberia a “Sedução da Carne” (Luchino Visconti, 1954). Esse filme de Visconti, um diretor declaradamente comunista, já havia sido mutilado pela censura, em virtude do paralelismo que permitia estabelecer entre o passado histórico italiano e a realidade político daquele momento, em que se procuravam conter os impulsos democráticos (FABRIS, 2006, p. 193).

Afinal, as mazelas sociais e humanas, a corrupção da política fascista-cristã, os abusos da máfia, a decadência da aristocracia, o fluxo migratório contínuo, entre outros problemas vigentes, não deveriam ser exibidos ao mundo, como quiseram os neorrealistas, ao cultuarem as produções nacionais mais engajadas que reiterassem também a defesa do patrimônio social italiano. Em *Cinema Paradiso*, Tornatore, possivelmente influenciado pelo Neorrealismo, retoma, com propriedade, uma crítica a esse forjamento comportamental, ao expor os dramas cujas condutas éticas e morais passavam pelo filtro censório e mutilador. Num cenário existencial já tão mutilado pelas vicissitudes da guerra e demarcado pelos diferentes espaços de ausência, a Igreja e o fascismo definiam com rigor os componentes morais e culturais que repercutiriam diretamente na vida da siciliana cidade de Giancaldo.

2.4. *La vecchia Sicilia* em seus muitos espaços

A Sicília, onde é ambientado o filme de Giuseppe Tornatore, é a maior ilha do Mediterrâneo e a mais vasta região da República Italiana: 25.708 quilômetros quadrados de superfície e cinco milhões de habitantes. Teve papel fundamental nos eventos históricos protagonizados pelos povos mediterrâneos. Por sua posição central no mar interno, interliga-se aos três continentes – Europa, Ásia e África – e constituiu-se, ao longo da história, como o ponto de encontro das mais diferentes civilizações.

O termo Sicília deriva da palavra itálica *Sica* – a foice. *Sicilia*, a terra de ceifadores, fora considerada pelos romanos como o celeiro de Roma. Contudo, vale acentuar que a expressão antecede a dominação romana, iniciada na ilha somente a partir de 264 a. C. A expressão Sicília advém de uma raiz indo-germânica, cujo som *Sik* refere-se à ideia de engorda e crescimento e, em grego, denomina as frutas de crescimento rápido, como *siké* (figo) e *sikus* (abóbora). Por conseguinte, *Sicilia*, salienta Santi Correnti (2001, p. 14), também significa “terra da fecundidade, terra da fertilidade”. Desde “o período bizantino, (Séc. VI – IX) acreditou-se que o nome Sicília derivasse de *Sikée Elaia*, unificando o nome grego de duas plantas típicas da ilha: o figo e a oliveira”.

Ainda que a Itália seja repleta de diferentes dialetos, como o siciliano, não é esse o idioma que ouvimos em *Cinema Paradiso*, mas o italiano oficial, um idioma elaborado por Dante Alighieri, no tratado *De Vulgari Eloquentia* (1303-1304). Trata-se de uma compilação dos mais variados vernáculos da península itálica. Poeticamente, Dante estabeleceu a língua florentina como base linguística para a atual língua italiana. Com a Unificação do Estado Italiano, o *Risorgimento*, entre os anos 1815 e 1870, elegeu-se a língua dominante em Florença como a língua oficial, consolidando a tradição linguística e gramatical aprimorada a partir de Dante. No entanto, essa Unificação só foi efetivada, em definitivo, com a Primeira Guerra Mundial, com o surgimento do italiano popular unitário.

Cabe ressaltar que as línguas regionais – os dialetos – foram praticamente banidas pelo fascismo, que “as considerava uma força desagregadora da almejada unidade linguística nacional” (FABRIS, 1996, p. 71). Com o Neorrealismo, os dialetos ganham vida na tela, como representação social da língua falada no

cotidiano, pela maior parte dos italianos, fazendo do povo personagens reais do movimento, o seu protagonista. Fabris (2006) também fala sobre a propensão ideológica dessa perspectiva dantesca:

A língua italiana literária, criada por Dante Alighieri e empregada por homens de cultura e cientistas, era desconhecida pela maior parte da população. Ademais, a obrigatoriedade da norma culta imposta pelo fascismo só podia levar a identificar a língua nacional com uma retórica que não correspondia à expressão cotidiana dos italianos. Cumpre registrar, no entanto, que o emprego das falas regionais muitas vezes representou um complicador para a apreciação dos filmes neorrealistas dentro da própria Itália (FABRIS, 2006, p. 216).

Tornatore, em *Cinema Paradiso*, ao imergir na metalinguagem, expõe alguns momentos dessas transgressões linguísticas capituladas pelos cineastas neorrealistas. Na tela, explodem, em imagens e sons, as multifaces genuínas desse dialetismo. Retomo a Pasolini (1990) em suas reflexões sobre essa supressão dos dialetos:

A italianização da Itália parecia ter que se basear numa ampla contribuição das bases, dialetal e popular precisamente (e não na substituição da língua-piloto literária pela língua-piloto empresarial, como aconteceu depois). Entre as outras tragédias que vivemos (e eu mesmo até pessoalmente, sensualmente), nestes últimos anos, houve também a tragédia da perda do dialeto, um dos momentos mais dolorosos da perda da realidade (que na Itália sempre foi particular, excêntrica, concreta: nunca centralista, nunca “do poder”). Esse esvaziamento do dialeto junto com o da cultura particular que ele expressava – esvaziamento devido à aculturação do novo poder da sociedade consumista, o poder mais centralizador e, portanto, mais essencialmente fascista que a história jamais registrou – é o tema explícito de um poema dialetal, intitulada precisamente “Língua e Dialeto” (o poeta é Ignazio Buttitta; o dialeto é o siciliano) (PASOLINI, 1990, p. 68-69).

Na Sicília e na extremidade meridional da Itália – em Salento e na parte centro-meridional da Calábria –, fala-se o siciliano (*sicilianu*). Embora considerada uma língua distinta do italiano oficial – estima-se que seja falada por cerca de cinco milhões de pessoas, com subvariantes dos dialetos locais –, o siciliano reflete a dimensão cultural e histórica do sul italiano, definida pela influência das línguas grega, latina, árabe, normanda, provençal, alemã, francesa, aragonesa, catalã e castelhana.

A ilha siciliana, onde de forma fictícia encontramos Giancaldo, é, portanto, o espaço que transcende em muitas dimensões: do plano real ao imaginário; do

microcosmo ao macrocosmo; do sagrado ao profano. Dentro de uma concepção simbólica, Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 501-502) asseveram que “a ilha é, assim, um mundo em miniatura, uma imagem do cosmo completa e perfeita, pois que apresenta um valor sacral concentrado. A noção se aproxima sob esse aspecto das noções de templo e de santuário”.

Tornatore amplia, numa dimensão imagética, esse conceito de ilha, ao redesenhar a mítica ilha siciliana. Celebra, ainda, a (re)construção de sua memória e de suas recordações de infância, quando, ao criar a fictícia cidade de Giancaldo – recolhida na convalescença dos tempos do pós-guerra – consagra, entre os muitos lugares imaginários que compõem as suas narrativas fílmicas, a sua terra natal, Bagheria, uma pequena vila da província de Palermo. Para Ítalo Calvino (1990, p. 14), é na reminiscência que “a cidade se embebe como uma esponja dessa onda que refluí das recordações e se dilata”.

No espaço sacral, numa transposição microcósmica, a ilha é um centro espiritual. Nessa mesma concepção simbólica da sacralidade, Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 238) revelam a sutileza que emana das cidades, por estarem instaladas no centro do mundo, tornando-se, assim, centros espirituais que refletem a ordem celestial. Para a psicanálise contemporânea, a cidade relaciona-se com o princípio feminino e associa-se simbolicamente à mãe, por comportar um duplo aspecto de proteção e de limite. Sandra Jatahy Pesavento (2007) envereda pelos caminhos simbólicos das cidades reais, projetadas no plano imaginário:

Mas, sobretudo, a cidade foi, desde cedo, reduto de uma nova sensibilidade. Ser cidadão, portar um *ethos* urbano, pertencer a uma cidade implicou formas, sempre renovadas ao longo do tempo, de representar essa cidade, fosse pela palavra, escrita ou falada, fosse pela música, em melodias e canções que a celebravam, fosse pelas imagens, desenhadas, pintadas ou projetadas, que a representavam, no todo ou em parte, fosse ainda pelas práticas cotidianas, pelos rituais e pelos códigos de civilidade presentes naqueles que a habitavam. Às cidades reais, concretas, visuais, tácteis, consumidas e usadas no dia-a-dia, corresponderam outras tantas cidades imaginárias, a mostrar que o urbano é bem a obra máxima do homem, obra esta que ele não cessa de reconstruir, pelo pensamento e pela ação, criando outras tantas cidades, no pensamento e na ação, ao longo dos séculos (PESAVENTO, 2007, p. 11).

Alberto Manguel e Gianni Guadalupe (2003) desenvolveram em “Dicionário de Lugares Imaginados” um guia de viagem para lugares ficcionais da literatura. Manguel, no prefácio do livro, esclarece o porquê desse devaneio espacial, no

caminho de quem se perde numa viagem fantástica, no percurso do inverossímil:

Concordamos que nossa abordagem teria de ser cuidadosamente equilibrada entre o prático e o fantástico. Tomaríamos por suposto que a ficção era a realidade e trataríamos os textos escolhidos com a mesma seriedade com que se encaram os relatos de um explorador ou cronista, utilizando informações fornecidas pela fonte original, sem “invenções” de nossa parte (MANGUEL; GUADALUPE, 2003, p. 8).

É no percurso entre o prático e o fantástico, entre a ficção e a realidade que Tornatore mapeia a imaginária Giancaldo, cidade cuja dimensão ficcional é como uma crônica da memória continuamente revisitada e explorada pelo cineasta. O local em que “o universo imaginário é de uma riqueza e de uma diversidade espantosas: mundos criados para satisfazer um desejo urgente de perfeição, utopias imaculadas [...] que mal respiram” (MANGUEL, 2003, p. 8).

Nessas utopias imaculadas, em Giancaldo como em quaisquer territórios guerreados, em meio às lembranças de seus muitos passados, imperam “as ruínas de cidades abandonadas, sem as muralhas que não duram, sem os ossos dos mortos que rolam com o vento: teias de aranha de relações intrincadas à procura de uma forma” (CALVINO, 1990, p. 72). Nesse caótico cenário do pós-guerra, imolado pela inconsistência dos pactos ideológicos do nazi-fascismo; pelas mazelas das lutas interclassistas; pelo monopólio sufocante das tradições religiosas enraizadas nos princípios dominantes da Igreja Católica; além da impetuosidade da máfia, despontava sobrejacente o vilarejo de Giancaldo, em *La vecchia Sicilia*, num rarefeito espaço de letargia e de incompletude.

Nos espaços italianos, delineados pela estética da guerra e transfigurados pelas ausências humanas e pela escassez de recursos materiais – lugares desprovidos de maiores possibilidades de lazer e de entretenimento – as salas de cinema paroquiais tornavam-se uma das poucas alternativas de divertimento. Desvela-se, então, um momento de magia e de puro encantamento: risos, lágrimas, suspiros, frenesi, ímpetos de indignação confluem diante da tela de cinema. Pois o cinema, afirma Carrière (2006, p. 118), “é uma caixa de mágicas na qual o espaço transportado e as eras misturadas, embaralhadas como para sorteio, se mesclam para formar um único tempo passado”. Nesses locais de memória, as narrativas e os sonhos de vida de todos os moradores de Giancaldo passam a ser enredados por fragmentos de imagens vistas, e não vistas – caso das cenas proibidas que

aludissem à sexualidade, censuradas pelo padre da cidade. Os sonhos pessoais ganham vida e projetam-se no plano de transcendência da narrativa fílmica que resplandece na grande tela. Assim, prossegue Carrière (2006):

Como qualquer experiência do mundo, o cinema nos faz ficar cara a cara com nós mesmos. Pensávamos que ele ficava fora de nós, mas, na realidade, ele se gruda a nós como pele. Supúnhamos que o cinema era mera diversão, mas ele é parte do que vestimos, de como nos comportamos, de nossas ideias, nossos desejos, nossos terrores. Quando voltamos ao nosso teatro interior, percebemos como somos carentes, como sabemos pouco sobre nós mesmos. Na espécie de conhecimento que interessa, somos, por definição, ignorantes, habitualmente cegos. Milhões e milhões de imagens nos enviam desordenados reflexos de nós mesmos. Onde estamos? Que visão de nós é a mais precisa? Nada é realmente certo. E somos, nós mesmos, essa incerteza (CARRIÈRE, 2006, p. 194-195).

É por meio dessa existência imagética, contemplada pelo onirismo, que formamos “a nossa inteligibilidade do mundo” (ALMEIDA, 2001, p. 8). Afinal, quantas histórias ou situações vivenciadas por nós, decorram ou não de estágios alegóricos e metafóricos cadenciados pela memória afetiva, uma vez acionados em nosso inconsciente por imagens arquetípicas e míticas, remanescem das narrativas cinematográficas?

2.5. Giuseppe Tornatore: o contador de histórias

Num cenário de resistência ideológica e de sobrevivência humana, amainadas pelas instâncias oníricas que resplandecem das narrativas fílmicas, é que se constituem em *Cinema Paradiso*, as referências históricas e culturais que sedimentaram o espaço da memória de Giuseppe Tornatore, nascido em 1956, na comuna de Bagheria, uma pequena vila em Palermo, região da Sicília. Presença recorrente na filmografia de Tornatore, a Sicília comunga da cena, em sua particularidade, como um local de memória da infância do diretor. E, numa dimensão universal, constitui-se circunstanciando o espaço geográfico italiano, sucumbindo à realidade transcultural da memória, para sagrar-se “como história coletiva de nosso tempo” (RIVERA, Tania, 2009, p. 73).

Raymond Bellour (*apud* RIVERA, 2009, p. 73) afirma que o cinema “é a

memória incerta da infância e a memória do século” constituída por elementos que se aglutinam na percepção da atualidade. São esses elementos da atualidade que definem a composição estética do filme *Cinema Paradiso* e referenciam a própria trajetória do cinema italiano. Para Milton Santos (2006), o conceito de atualidade deve ser percebido como a concretização do objetivo do todo, por meio de fins particulares. “A atualidade é unidade do universal e do particular: este aparece como se fosse separado, existindo por si, mas é sustentado e contido no todo. O particular se origina no universal e dele depende” (2006, p. 78).

Esse resgate da memória, por meio da cinematografia italiana, nos redimensiona à própria formação histórico-política do público dos tempos precedentes à infância de Tornatore que, a exemplo do menino Totò, seu *alter ego*, também crescera entre as sessões de cinema e os feixes de luz emanados das cabines de projeção dos cinemas paroquiais. Ele atuara, ainda, como projetorista bem antes de tornar-se um dos cineastas mais respeitados de sua geração e de conquistar a notoriedade internacional com *Cinema Paradiso*, em 1988, ao ganhar o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro e o Prêmio Especial do Júri no Festival de Cannes.

Os projetoristas do passado são para Tornatore a fonte de inspiração acessada pelas narrativas de sua memória afetiva, como cineasta; já o seu exponencial antropológico, sempre entrecortado por suas raízes sicilianas, pode transitar tanto no âmago do Neorealismo, como incidir em contornos metafísicos agregados pela poética felliniana, com sua presença nostálgica e com seu realismo fantástico, atuando, decisivamente, na reconstrução dessa memória, a partir de um olhar de narrador.

Tornatore consagrou-se um autêntico contador de histórias. Para Carrière (2006, p. 182), “não há símbolo mais agudo da importância verdadeiramente capital da arte de contar histórias. Quem faz cinema é o herdeiro dos grandes contadores de histórias do passado e mantenedor da tradição deles.” Como, talvez, muito poucos cineastas da atualidade, Tornatore sabe conciliar o apuro técnico ao que Benjamin (1994, p. 198) considera como uma “faculdade de intercambiar experiências”. Revela o próprio diretor:

Tenho consciência de que às vezes dar muita importância à profissão, à técnica, pode esvaziar o conteúdo da história. Sempre tentei exorcizar esse

risco, porque meu guia e a base de meu trabalho são as pessoas, seus sentimentos e seus destinos. Sempre tento salvaguardar a autenticidade das emoções nos meus atores, nas minhas personagens, nas minhas histórias, empregando a melhor técnica, mas cuidando para que isso não prevaleça sobre o restante, o que seria um erro imperdoável (MONASSA, Tatiana, 2011, p. 31).

Para Benjamin (1994), à medida que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais intencionalmente a história se gravará na memória do ouvinte, permitindo-o assimilar a sua própria experiência e recontá-la um dia. “Esse processo de assimilação se dá em camadas muito profundas e exige um estado de distensão que se torna cada vez mais raro” (1994, p. 204).

Nessa referência à terra natal, Tornatore recorre, entre as muitas fontes, ao escritor Giuseppe Tomazzo di Lampedusa, um aristocrata siciliano, autor do romance *Il Gattopardo* (“O Leopardo”, 1958). Nessa obra, Lampedusa narra, com fidelidade, o retrato decadente da aristocracia siciliana durante o *Risorgimento*. Esse importante evento histórico pela Unificação é narrado pelo ponto de vista do personagem Don Fabrizio Corbera, um príncipe ocioso, e de sua decadente família, cujo brasão ostenta a imagem do animal referido no título do romance, *Il Gattopardo*. A expressão *Gattopardo* refere-se ao felino selvagem implacavelmente caçado na Itália, até a sua extinção, em meados do século dezenove, exatamente à mesma época em que Don Fabrizio, no alto de sua imponência, testemunhava o declínio da aristocracia siciliana.

Lampedusa tornou-se uma referência marcante na vida e na obra de Tornatore. Do personagem Don Fabrizio Corbera, o diretor de *Cinema Paradiso* extrai a máxima: “deve-se abandonar a Sicília antes dos 17 anos, para não se ficar contaminado para sempre com os defeitos dos sicilianos”. Mas, Tornatore acrescenta ironicamente: “como deixei a minha ilha somente aos vinte e oito anos, onze depois da idade prescrita por Lampedusa, posso dizer que tenho em mim todos os defeitos sicilianos” (ORICCHIO, Luiz Zanin, 2009).

Tornatore revela, com disposição congênita, essa natureza defectível da gente siciliana, nos muitos espaços que transcendem dos locais de memória que compõem a sua narrativa de vida. Espaços de narrativas que procuro desvelar, numa percepção estética moldada pela sutileza mítica e arquetípica das imagens, dos sons, das alegorias, dos símbolos oníricos que se sobrelevam dessa rica composição poética que é *Cinema Paradiso*.

3. ESPAÇOS DA MEMÓRIA

O que deve ter a dignidade de se tornar memória? Qual poder decide o que será a memória? Quem deve merecer ser lembrado? Esse 'quem' não é uma pessoa, mas imagens de pessoas, de objetos, de lugares, de documentos, o que não tem mais memória, pois a memória é atributo de quem está vivo.

O que seria essa memória que se estabelece após a morte em imagens, textos e objetos que deixam seus locais onde tiveram sentido e migram para outros.

Milton José de Almeida (2003)

Foi numa tarde de primavera, no dia 19 de outubro de 2011, que Milton José de Almeida, o Mestre de minha Mestra, decidiu partir para o “reino dos esplendores”. Deixou-nos como legado – faço uso de suas palavras –, “um maravilhoso e fantástico programa de educação visual” em sua pedagogia da imagem. Sobretudo, utilizou a nossa percepção sobre a construção estética da memória secular e contemporânea.

Almeida (1999) desvela-se, mais uma vez, neste privilegiado momento de reflexão e de análise sobre os espaços de transcendência da narrativa fílmica em *Cinema Paradiso*, como um precioso luzeiro. Atenho-me, assim, às suas reflexões sobre a *Perspectiva* – tema a ser apreciado mais adiante – dos muitos planos que transcendem dessa narrativa, no espaço e tempo evocatório de reminiscências, memórias e imagens:

Suas linhas tecerão uma malha firme sobre a realidade visual, religiosa e política e oferecerão aos poderes uma caixa de ilusão geométrica para a construção de suas genealogias e mitos. Uma caixa que encerrará em linhas, luzes e sombras artificiais e estáveis, as linhas, luzes e sombra da realidade natural e cambiante. Construirá em pintura, mais tarde em fotografia e cinema, LOCAIS e IMAGENS inesquecíveis para serem lembrados. Será uma estrutura que representará a vida efêmera e transitória em formas estáveis e permanentes [...]. Circunscrição, desenho, composição e recepção de luzes. Observação, experimentação, práticas e teorias artísticas e matemáticas conduzem as linhas imaginárias que formam a malha estrutural com a *Perspectiva*, captando imagens do real visível, as transfigura em IMAGENS híbridas de realismo e imaginação. A perspectiva é um LOCAL fantástico onde são colocadas IMAGENS (ALMEIDA, 1999, p. 122-128, grifos do autor).

Retomo o prospecto da narrativa em Benjamin (1994), no espaço de construção da memória, no qual, uma vez esmaecido o espírito irrequieto do narrador, esmaece também a substancialidade informativa que compõe o patrimônio

da memória, “a mais épica de todas as faculdades”:

Na realidade, esse processo, que expulsa gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo, tem se desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas (BENJAMIN, 1994, p. 210).

Cinema Paradiso acontece a partir da memória, perpetuando um ciclo cósmico. Num macrocosmo, abarca o cinema como arte universal, que atua na memória coletiva. Trazido ao plano da contemplação microcós mica, compreende as muitas dimensões que transcendem das narrativas existenciais justapostas às memórias individuais. Muitos são os elementos oníricos, os objetos, as imagens, os espaços simbólicos, enfim, as reminiscências que reluzem desses locais de memória que entremeiam a infância e a solidão do menino Totò. Gaston Bachelard (2009) define esse microcosmo como um devaneio, mas afirma:

O devaneio não conta histórias. Ou, pelo menos, há devaneios tão profundos, devaneios que nos ajudam a descer tão profundamente em nós mesmos que nos desembaraçam da nossa história [...]. Há devaneios de infância que surgem com o brilho de um fogo [...]. Assim, as imagens da infância, imagens que uma criança pôde fazer, imagens que um poeta nos diz que uma criança fez, são para nós manifestações da infância permanente. São imagens de solidão. Falam da continuidade dos devaneios da grande infância e dos devaneios de poeta (BACHELARD, 2009, p. 93-95).

Percorreremos, então, a partir de agora, num devaneio poético, esses pequenos espaços de sutilezas que (re)compõem a memória de Salvatore Di Vita, nessa construção da “Jornada Mítica do Herói”. Começo pelo mais sagrado dos espaços de intimidade: o quarto da infância da casa materna.

3.1. O quarto azul

Quando Salvatore Di Vita regressa ao lar materno, edificando o projeto de retorno ao “Mundo Especial”, onde cintila a luz de sua memória, sabe que há muito a percorrer. As reminiscências e as imagens lampejam e aos poucos começam a (re)compor cenários de puerilidade. Para Bachelard (2009),

a memória é um campo de ruínas psicológicas, um amontoado de recordações. Toda a nossa infância está por ser reimaginada. Ao reimaginá-la, temos a possibilidade de reencontrá-la na própria vida dos nossos devaneios de criança solitária (BACHELARD, 2009, p. 94).

Numa dimensão simbólica, a casa materna abarca a imagem do universo. Por estar no centro do mundo, essa casa desponta como um ente privilegiado. Bachelard (1993) sugere uma análise dos valores de intimidade presentes nesse espaço:

A casa nos fornecerá simultaneamente imagens dispersas e um corpo de imagens. Em ambos os casos, provaremos que a imaginação aumenta os valores da realidade. Uma espécie de atração de imagens concentra as imagens em torno da casa. Através das lembranças de todas as casas em que encontramos abrigo, além de todas as casas que sonhamos habitar, é possível isolar uma essência íntima e concreta que seja uma justificação do valor singular de todas as nossas imagens de intimidade protegida? Eis o problema central (BACHELARD, 1993, p. 23).

Assim como o corpo acolhe a alma, a casa é para o ser humano a força que integraliza as lembranças, o pensamento e os sonhos no plano das temporalidades: passado, presente e futuro. Mia Couto (2003, p. 52) afirma que “o importante não é a casa onde moramos. Mas onde em nós, a casa mora”. Bachelard (2003) amplia esse trajeto da memória e pondera sobre as imagens que, comumente, cultuamos sobre a casa de nossa infância, onde, “habitar oniricamente é mais do que habitar pela lembrança”:

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

Se a casa é um universo, o quarto estará para ela como um microcosmo. Entre as muitas surpresas que lhe serão reveladas em seu regresso, a primeira carga emotiva que impele Salvatore Di Vita a resgatar a memória afetiva é o reencontro com o seu antigo quarto, no devaneio poético da imensidão do azul. O

quarto de paredes azuladas, com mobiliário modesto, em seus muitos objetos e em seus cantos, corporifica e revela a cadeia simbólica e histórica da reminiscência. Segundo Benjamin (1994, p. 211), “a reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração”. Embarco nessa poética do devanear que transcende da profundidade do azul, com Chevalier e Gheerbrant (2009):

O azul é a mais profunda das cores: nele, o olhar mergulha sem encontrar qualquer obstáculo, perdendo-se até o infinito, como diante de uma perpétua fuga da cor. O azul é a mais imaterial das cores: a natureza o apresenta geralmente feito apenas de transparência; de vazio acumulado, vazio de ar, vazio de água, vazio do cristal ou do diamante. O vazio é exato, puro e frio. O azul é a mais fria das cores e, em seu valor absoluto, a mais pura, à exceção do vazio total do branco neutro. O conjunto de suas aplicações simbólicas depende dessas qualidades fundamentais. Aplicada a um objeto, a cor azul suaviza as formas, abrindo-as e desfazendo-as. Uma superfície repassada de azul já não é mais uma superfície, um muro azul deixa de ser um muro. Os movimentos e os sons, assim como as formas, desaparecem no azul, afogam-se nele e somem, como um pássaro no céu. Imaterial em si mesmo, o azul desmaterializa tudo aquilo que dele se impregna. É o caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário [...]. Claro, o azul é o caminho da divagação, e quando ele escurece, de acordo com a sua tendência natural, torna-se sonho. O pensamento consciente, nesse momento, vai pouco a pouco cedendo lugar ao inconsciente, do mesmo modo que a luz do dia vai-se tornando insensivelmente a luz da noite, o azul da noite (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 107).

Na Sicília, o *azzurro* do mediterrâneo reflete a beleza plácida do azul celestial. O azul era a cor oficial da realeza, a Casa de Savoia, que governara a Itália de 1861 a 1946 e fora responsável pela Unificação Italiana, no século dezenove. A monarquia foi dissolvida depois que, num referendo, os italianos optaram pela República. Por isso, em homenagem à realeza, no futebol é azul a cor da camisa da prestigiada *Squadra Azzurra*.

Em *Cinema Paradiso*, a cor azul resplandece em diferentes matizes: no mar, no céu, nas roupas dos personagens, nas paredes dos ambientes internos, nos cartazes de filmes, nos pequenos objetos, na iluminação e, em especial, na reluzente tela do cinema, sobressaindo-se o azul às outras cores. É na infância e na adolescência de Totò que o azul parece revigorar-se no frescor dos sonhos vindouros. Para Teresa Cristina Goulart da Fonseca (2006),

o uso da cor azul como fundo, no cenário virtual audiovisual, é a condição primeira para simular um local. A ilusão visual promovida por uma imagem

televisiva ou cinematográfica tem por base a cor azul, que neutraliza o cenário, recortando o elemento de escolha a ser inserido em outra cena. A essa técnica de fazer transparecer uma imagem, ou parte dela, chamamos *Chroma-key*, um processamento de imagens cujo objetivo é eliminar o fundo para isolar personagens ou objetos de interesse que posteriormente são combinados com outras imagens de fundo (FONSECA, 2006, p. 6).

Pablo Picasso, um dos grandes artistas do século vinte, também fez imersões na cor azul. O período azul de Picasso, de 1901 a 1904, foi definido por uma profunda tristeza e melancolia. A razão para esse esmorecimento teria sido a morte de seu grande amigo, Carlos Casagemas, em 17 de fevereiro de 1901, vítima de suicídio. À época, com apenas vinte anos, Picasso prioriza o uso das tonalidades do azul escuro para ressaltar o sentimento de dor, de perda e de desesperança. O artista decide canalizar o seu olhar também para o sofrimento de pessoas marginalizadas e descartadas pela sociedade.

Nas narrativas cinematográficas, o azul resplandece em efeitos visuais e sinestésicos. O filme *A Liberdade é Azul*, França, do polonês Krzysztof Kieslowski (1993), é a primeira parte da *Trilogia das Cores*, cujo tema relaciona-se às cores – *bleu, blanc, rouge* – da bandeira e ao lema nacional da França: Liberdade, Igualdade e Fraternidade. A realização da *Trilogia das Cores* comemora dois fatos históricos e políticos: o bicentenário da Revolução Francesa e a Unificação da Europa, a União Europeia. Em *A Liberdade é Azul*, Julie (Juliette Binoche) perde o marido, um prestigiado compositor de música clássica, e a filha de cinco anos de idade, num acidente de carro. Julie tenta superar a tragédia, livrando-se de todos os vínculos materiais e afetivos que a prendem ao passado. Kieslowski resgata o filme numa dimensão filosófica: somos capazes de romper com todos os vínculos? Romper com a memória? É possível viver a liberdade utópica? Libertar-se do passado? A cor azul explode em imagens sonoras e visuais. As partituras da composição em que seu marido estava trabalhando, tema da Unificação da Europa, corporificam-se num clarão, a cada variação de tonalidade do azul, adquirindo, como efeito, uma carga diferenciada de tensão emocional e evocando as reminiscências de que Julie tanto luta para se desligar.

O espaço-símbolo da memória de Julie é denominado o “quarto azul”, na casa de campo da família, no sul da França. As paredes azuis, os objetos, as pastas com as partituras, tudo remete à dimensão simbólica da reminiscência tal como no quarto azulado de Totò, na Sicília. O vínculo da memória materna é a dor da saudade.

Chico Buarque (1979) diz “que a saudade é o revés de um parto/ a saudade é arrumar o quarto/ do filho que já morreu [...]”. Enquanto a mãe de Totò evoca essa saudade ao preservar o quarto do filho como um museu – a palavra, cuja origem semântica vem do grego *mouseion* e significa o “templo das musas” –, Julie se desfaz de tudo que possa representar uma mediação ou acesso a essa memória afetiva.

Do quarto azul de Julie, o único objeto remanescente é o lustre azul. O símbolo de sua infância e a lembrança vívida da filha, reforçada, ainda mais, quando sua vizinha, uma *stripper*, diz-lhe, durante uma visita, que em sua infância também tivera um lustre semelhante. Em Kieslowski, não existe o mero acaso, há uma dinâmica metafísica que determina o fluxo da existência. O cineasta manifesta a sua obsessão pelos *closes* a fim de demonstrar que a personagem Julie vive em seu universo particular, alheia a tudo e a todos. É uma recusa ao viver. É o não ser. Pelo ponto de vista dessa personagem, revelam-se os detalhes, os objetos, as coisas e as sutilezas que permeiam o sentido dessa memória rejeitada.

Em *Cinema Paradiso*, os detalhes, os objetos, as coisas e as sutilezas que compõem o quarto azul, aos poucos se revelam também sob o ponto de vista do personagem Salvatore Di Vita, que, num processo de individuação, no espaço de sua memória afetiva, resgata-se na *persona* do menino Totò.

3.2. As coisas

Na canção “Cantinho Escondido” (BROWN *et al*, 2004), a voz aveludada de Marisa Monte ressoa melancolicamente:

Dentro de cada pessoa
Tem um cantinho
Decorado de saudade
Um lugar pro coração pousar
Um endereço que frequente sem morar
Ali na esquina do sonho com a razão
No centro do peito, no largo da ilusão [...]

Nesses cantos decorados de saudade, habitam as sutilezas que emaranham a memória, “a musa da narração” (BENJAMIN, 1994, p. 211). Os sonhos habitam os

recônditos da alma. Segundo Bachelard (1993, p. 153), “nesses ângulos, nesses cantos, parece que o sonhador conhece o repouso intermediário entre o ser e o não ser. Ele é o ser de uma irrealidade”. Entremeado nesse devaneio, o sonhador debruça sobre si mesmo: “todo canto de uma casa, todo ângulo de um quarto, todo espaço reduzido onde gostamos de encolher-nos, de recolher-nos em nós mesmos, é o germe de uma casa” (BACHELARD, 1993, p. 145). Salvatore Di Vita depara-se com os cantos de seu quarto azul. Com o olhar comovido, percorre esses locais de memória onde habitam os valores de intimidade que outrora abrigaram a solidão de sua infância. Para Bachelard (1993), a casa da lembrança constrói-se em complexidade psicológica:

A seus abrigos de solidão associam-se o quarto, a sala onde reinaram os seres dominantes. A casa natal é uma casa habitada. Os valores de intimidade aí se dispersam, estabilizam-se mal, sofrem dialéticas. Quantas narrativas de infância – se as narrativas de infância fossem sinceras – nos diriam que a criança, por falta de seu próprio quarto, vai amuar-se no seu canto (BACHELARD, 1993, p. 33).

No quarto azul, as imagens visuais transformam-se em lembranças comuns à linguagem visual própria. Lá estão todos eles, as coisas, os objetos e os vazios, repousando silenciosamente pelos cantos. A cama coberta por uma colcha azul, o armário, o criado-mudo, a cadeira, a escrivaninha, as prateleiras com seus livros, seus cadernos e seus blocos de anotações, a bicicleta, o porta retrato, o crucifixo, as fotografias na parede – imortalizando os personagens fictícios e reais de sua infância e adolescência. E a mais importante de todas as coisas, a origem do sonho de infância: o velho projetor e a primeira câmera filmadora. Para Pasolini (1990), a imagem é um signo, ou melhor, um signo linguístico, pois se comunica e se expressa por meio das “coisas”:

Nada como fazer um filme obriga a olhar as coisas. O olhar de um literato sobre uma paisagem, campestre ou urbana, pode excluir uma infinidade de coisas, recortando do conjunto só as que o emocionam ou lhe servem. O olhar de um cineasta – sobre a mesma paisagem – não pode deixar, pelo contrário, de tomar consciência de todas as coisas que ali se encontram, quase enumerando-as. De fato, enquanto para o literato as coisas estão destinadas a se tornar palavras, isto é, símbolos, na expressão de um cineasta, as coisas continuam sendo coisas: os “signos” do sistema verbal são portanto simbólicos e convencionais, ao passo que os “signos” do sistema cinematográfico são efetivamente as próprias coisas, na sua materialidade e na sua realidade. É verdade que essas coisas se tornam “signos”, mas são “signos”, por assim dizer vivos, de si próprias (PASOLINI,

1990, p. 128).

As coisas, na vida de Totò, com ele se comunicaram desde a mais tenra idade. O cinema fora o intercâmbio na educação de sua sensibilidade. Totò percebera, ainda quando criança, que o cinema se comunicava por meio de uma linguagem própria – um signo; e foi por meio dele e de sua linguagem que aprendera a “ler” a realidade. Para Pasolini (1990, p. 125), as primeiras lembranças da vida são essencialmente visuais: “A vida, na lembrança, torna-se um filme mudo. Todos nós temos na mente a imagem que é a primeira, ou uma das primeiras, da nossa vida. Essa imagem é um signo [...]”. Nessa perspectiva sobre a pedagogia das coisas, Pasolini (1990) afirma que serão elas, as coisas, que definirão as nossas percepções estéticas e as nossas sensações sobre a vida e o mundo. Precedendo, portanto, a nossa experiência trans-histórica:

A educação que um menino recebe de um objeto, das coisas, da realidade física – em outras palavras, dos fenômenos materiais da sua condição social –, torna-o corporalmente aquilo que é e será por toda a vida. O que é educada é a sua carne, como forma do seu espírito. A condição social se reconhece na carne de um indivíduo (pelo menos na minha experiência histórica). Porque ele foi fisicamente plasmado justamente pela educação física da matéria da qual é feito seu mundo. As palavras dos pais, dos primeiros mestres e finalmente dos professores se sobrepõem ao que já ensinaram ao menino as coisas e os atos, cristalizando esse ensinamento. Só a educação recebida dos companheiros será muito semelhante à ministrada pelas coisas e pelos atos: isto é, será de um mesmo modo puramente pragmática, no sentido absoluto e primitivo da palavra (PASOLINI, 1990, p. 127).

Se as sessões de cinema já eram a garantia de lazer e de entretenimento para os moradores de Giancaldo, para Totò, a sua relação com a arte cinematográfica estendia-se para muito além das cadeiras de espectador, na sala escura. Novas percepções mundanas brotavam a partir dessa educação da sensibilidade, na adjacência da memória. Segundo Almeida (2012), o cinema é um produto de muitas faces e,

se em sua totalidade de produto não podemos afirmá-lo obra de arte, podemos sim, em momentos, cenas, sequências. Momentos em que ele nos remete para além dele mesmo, momentos em que a luz, enquadramento, atores, fala, som, música, etc., alcançam significado histórico, cinematográfico, estético, de maneira a nos fazerem presenciar algo inteiro, ambíguo e ao mesmo tempo esclarecedor. Ideias, informações, visões de mundo, sensações e percepções estéticas que somente o cinema

pode mostrar, diferentemente de outras expressões artísticas, modo especialmente novo e seu. Nesses momentos aproxima-se da música, em seu apelo sensual, dos sentidos, de uma participação corporal do espectador, mais completa e menos sujeita à racionalização (ALMEIDA, 2012, p. 28-30).

Ao menino Totò lhe interessavam também os bastidores. A sala de projeção com as suas “coisas”, estojos com rolos de filmes, pedaços de películas, fotogramas, cartazes de filmes e projetores, tinham muito que lhe ensinar. Um mundo novo, absolutamente autêntico, ser-lhe-ia descortinado diante das câmeras e nos bastidores da cabine de projeção. Novamente, Pasolini (1990) comparece com as suas reflexões:

Mas se nos objetos e nas coisas cujas imagens ficam gravadas na minha lembrança, como as de um sonho indelével, se condensa e se concentra todo o mundo de “memórias” que essas imagens evocam num só instante, se, noutras palavras, esses objetos e essas coisas são continentes dentro das quais se abriga um universo que deles posso extrair e observar, ao mesmo tempo esses objetos e essas coisas são também algo mais que um continente (PASOLINI, 1990, p. 126).

Mais que qualquer outro espectador de Giancaldo, o menino Totò provou que estava mesmo disposto a submeter-se à pedagogia das coisas do cinema. Inconscientemente, compôs, na sacralidade da cabine de projeção e num refinamento estético e onírico, a sua percepção pueril sobre a educação da memória. A infância em suas vicissitudes existenciais teceria os muitos enredos dessa memória, marcando para sempre a vida de Totò, em momentos que latejam e que pulsam vigorosamente nos entremeios dessa solidão de menino.

3.3. A infância e seus brinquedos

A cabine de projeção do *Cinema Paradiso* era, aos olhos do inebriante Totò, uma fábrica de sonhos; numa dimensão filosófica, o microcosmo de sua infância, marcada pela orfandade e pela pobreza. Restava-lhe, na escassez e na privação dos brinquedos comuns à infância, apenas o cinema e suas “coisas” para brincar e para sonhar. Bachelard (1993) avalia que é pela infância que se conhece verdadeiramente os percalços da infelicidade:

Na solidão, a criança pode acalmar seus sofrimentos. Ali ela se sente filha do cosmos, quando o mundo humano lhe deixa a paz. E é assim que nas suas solidões, desde que se torna dona dos seus devaneios, a criança conhece a aventura de sonhar, que será mais tarde a ventura dos poetas. Como não sentir que há comunicação entre a nossa solidão de sonhador e as solidões da infância? E não é à toa que, num devaneio tranquilo, seguimos muitas vezes a inclinação que nos restitui às nossas solidões de infância (BACHELARD, 1993, p. 94).

A infância é definida pela psicologia como o período da vida humana que vai do nascimento à adolescência. É o momento em que a vivência e a percepção do mundo se contabilizam pela sensorialidade, como asseveram Chevalier e Gheerbrant (2009) em reforço a essas considerações:

A infância é o símbolo da inocência: é o estado anterior ao pecado e, portanto, o estado edênico, simbolizado em diversas tradições pelo retorno ao estado embrionário, em cuja proximidade está a infância [...]. É o símbolo de simplicidade natural, da espontaneidade [...]. Na tradição cristã, os anjos são muitas vezes representados como crianças, em sinal de inocência e de pureza (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 302).

Nessa solidão de menino provinciano, espontaneamente, Totò descobre o mundo pelo olhar cinematográfico, na densidade das imagens visuais e sonoras que lhe chegam pela grande “tela prateada da ilusão” (AZEVEDO *et al*, 1997), e pela percepção sensorial desenvolvida pelo contato direto com os objetos e as coisas que compõem esse universo onírico. Para Bachelard (1993, p. 94), “essas solidões primeiras, essas solidões de criança, deixam em certas almas marcas indeléveis. Toda a vida é sensibilizada para o devaneio poético, para um devaneio que sabe o preço da solidão”.

Em seus arquivos de memória, Salvatore Di Vita aciona, numa dimensão psíquica, os fatos e os valores – toda a dinâmica da vida pretérita – que evocam a poética de sua infância. Segundo Bachelard (2009, p. 99), “somente quando a alma e o espírito estão unidos num devaneio pelo devaneio é que nos beneficiamos da união da imaginação e da memória. É nessa união que podemos dizer que revivemos o nosso passado”. É no apreço do espontâneo, delineado pela simplicidade de seus brinquedos, como os pedaços de películas, que Totò compõe o cenário de sua infância e constrói narrativas imaginárias. Como avalia Benjamin (2002, p. 94), “acreditava ser a brincadeira da criança determinada pelo conteúdo imaginário do brinquedo, quando na verdade, dá-se o contrário”. A imagem fílmica a

seguir, com Totò brincando com os restos dos fotogramas – recortes censurados pelo padre –, na cabine de projeção, ao lado de Alfredo, revela a composição poética dessa infância de Totò, permeada de coisas do cinema.

Figura 3: Totò faz das sobras de películas seus brinquedos.



Benjamin (2002) percorre o universo da infância e traz algumas reflexões sobre a criança e o brinquedo, essas pequenas coisas que irmanam significâncias por seus empreendimentos poéticos e lúdicos:

Se, além disso, fizermos uma reflexão sobre a criança que brinca, poderemos falar então de uma relação antinômica. De um lado, o fato apresenta-se da seguinte forma: nada é mais adequado à criança do que irmanar em suas construções os materiais mais heterogêneos – pedras, plastilina, madeira, papel. Por outro lado, ninguém é mais casto em relação aos materiais do que as crianças: um simples pedacinho de madeira, uma pinha ou uma pedrinha reúnem na solidez, no monolitismo de sua matéria, uma exuberância das mais diferentes figuras (BENJAMIN, 2002, p. 92).

O tema da infância também está presente em outra obra de Giuseppe Tornatore (2009), *Baaria – A Porta do Vento*. O filme reitera a ligação umbilical do cineasta com a Sicília. Afinal, como pondera Couto (2003, p. 93), “quando a terra se converte num altar, a vida se transforma em reza”. Trata-se de um épico autobiográfico. A saga de amor e ódio, morte e vida em quatro décadas de história italiana, a partir dos anos 1930, num resgate da memória histórica e social do país. O cenário histórico é *Baaria*, uma pequena cidade siciliana, como Giancaldo. Em dialeto local, *Baaria* transforma-se em *Bagheria*. O filme faz intensas alusões ao antecessor *Cinema Paradiso*. Porém, aqui, em primeiro momento, o protagonista é

um menino italiano apaixonado pela política. Na adolescência, ele ingressa no Partido Comunista, exercendo a militância durante toda a vida.

Numa trama complexa, a narrativa do filme acompanha a trajetória de vida de Peppino Torrenuovo e as três gerações de sua família. Tornatore perpassa a história italiana, sob a ótica de Peppino, a partir da ascensão do regime fascista de Mussolini. Traz temas recorrentes à trama narrativa de *Cinema Paradiso*, entre outros, como a transformação da cidade pela dinâmica da modernidade. Tornatore traça o cenário político, cultural e comportamental da vida siciliana: o catolicismo, o misticismo, a reforma agrária, o desemprego, o analfabetismo, o fascismo, o declínio da monarquia, a ascensão da República, o poder da máfia, o comunismo, a revolução sexual, tudo isso reforçado pela riqueza idiomática – dialeto – e pela gestualidade tipicamente siciliana. Em *Baaria*, as imagens ganham uma dimensão poética e onírica, marcadas pelo realismo mágico, além da primorosa trilha sonora de Ennio Morricone.

Como fizera em *Cinema Paradiso*, Tornatore resgata a memória pelo plano simbólico da infância e de seus brinquedos. Na primeira cena do filme, o menino Peppino Torrenuovo aparece brincando com um pião, junto a outros garotos. Décadas depois, é a vez de seu filho caçula, Pietro, resgatar a mítica do menino Totò. Assim como o menino de Giancaldo, Pietro também é uma criança deslumbrada com o cinema e faz dele o seu canto de sonhos e de lazer. Novamente, o cineasta desdobra em um personagem infantil, o seu *alter* ego. Ele, assim como Totò e Pietro, também fora um menino siciliano que na infância acalentava-se, solitariamente, pelos cantos mágicos do cinema.

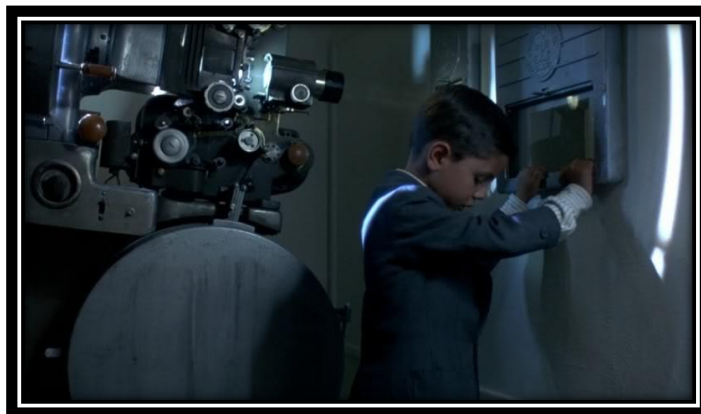
Tornatore concebe Totò e Pietro a partir de uma visão introduzida pelo Neorealismo, pela qual a criança passa a ter um estatuto próprio dentro do cinema, desfrutando de alguma autonomia, a ponto de poder determinar, inclusive, o ciclo evolutivo das narrativas. Torna-se uma protagonista nova para o mundo do cinema, agora visto pelos olhos da criança. A temática da infância pobre e sacrificada, na falta de perspectiva de vida no pós-guerra, é resgatada nos filmes neorrealistas. Produções como *A Culpa dos Pais* (1943), *Ladrões de Bicicleta* (1948), *Sciuscià – Engraxador de Sapatos* (1946), todas dirigidas por Vittorio De Sica, tornam-se referências a esse momento histórico, dentro do próprio cinema italiano. Outra referência marcante é o filme *Amarcord* (1973), de Federico Fellini. Considerada

uma obra autobiográfica, fato negado por Fellini, embora reconhecesse nela fortes semelhanças com sua própria infância, em Rimini. O título *Amarcord* refere-se à aglutinação fonética da expressão *io me ricordo* (“eu me recordo”), própria da região da Emilia-Romagna, ao norte da Itália. *Amarcord* é visto pelos olhos do menino Titta (Bruno Zanin), assim como Totò de *Cinema Paradiso*, também uma criança astuta e independente. Fellini percorre a cena italiana na vida familiar, na religião, na educação e na política dos anos 1930, à época do fascismo. Como Tornatore, Fellini também transcende a dimensão da memória. Nessa perspectiva do mundo visto pela ótica infantil, retomo as reflexões benjaminianas sobre a criança, imersa em seu mundo de brincadeira:

A essência do brincar não é um “fazer como se”, mas um “fazer sempre de novo”, transformação da experiência mais comovente em hábito. Pois é o jogo, e nada mais, que dá à luz todo hábito. Comer, dormir, vestir-se, lavar-se devem ser inculcados no pequeno irrequieto de maneira lúdica, com o acompanhamento do ritmo de versinhos. O hábito entra na vida como brincadeira, e nele, mesmo em suas formas mais enrijecidas, sobrevive até o final um restinho da brincadeira. Formas petrificadas e irreconhecíveis de nossa primeira felicidade, de nosso primeiro terror, eis o que são os hábitos. E mesmo o pedante mais insípido brinca, sem o saber, de maneira pueril, não infantil, brinca ao máximo quando é pedante ao máximo. Acontece apenas que ele não se lembrará de suas brincadeiras; somente para ele uma obra como essa permaneceria muda. Mas quando um poeta moderno diz que para cada um existe uma imagem em cuja contemplação o mundo inteiro submerge, para quantas pessoas essa imagem não se levanta de uma velha caixa de brinquedos? (BENJAMIN, 2002, p. 102).

Totò, Pietro e Titta, e muitas outras crianças, mundo afora, descobrem-se no mundo, “reconstituindo a alma dos cantos” (BACHELARD, 1993, p. 151), na arte do brincar. Nesses devaneios de solidão, agora, desenhados na arquitetura mágica da sala de cinema, Totò transforma a cabine de projeção num canto sagrado e cultuado por seu imaginário pueril. O espaço de acolhimento de seu ser, sensível e inquieto, na dimensão onírica da infância, transforma-se na matéria-prima dos sonhos vindouros. A cabine de projeção, aqui, “não é somente um tempo que se desdobra. É também um espaço habitável que se constitui harmoniosamente” (BACHELARD, 1993, p. 154). A figura abaixo revela, no apuro estético captado por Tornatore, como esse microcosmo se constitui na vida de Totò, numa projeção de acolhimento e de solidão.

Figura 4: a janelinha da cabine de projeção.



Esse canto, na sala de projeção, em primeiro momento, Totò o preenche com brincadeiras de menino travesso; depois, resgata-o com a seriedade de um profissional, transformando o espaço de solidão em ofício. Pois solitários são todos os projetoristas que têm na minúscula cabine somente a companhia efêmera dos personagens que lhe chegam por uma janelinha e que se vão ao término de cada sessão; como numa projeção da tela iluminada, onde se irmanam, na mesma ilusão imagética, os sonhos e os devaneios de personagens e de espectadores.

3.4. A projeção dos sonhos

No encantamento da infância, brincando com as coisas do cinema, Totò cresce e adolece, e descobre o mundo imagético para além da janelinha da cabine de projeção. A arquitetura quadrangular da janelinha da cabine corresponde ao tamanho exato e necessário apenas à passagem do feixe de luz do projetor. Essa janelinha por onde passa a luz também separa e, ao mesmo tempo, interliga a cabine ao salão. Ao pensar na metafísica do espaço, evoco a dialética do interior e do exterior trazida por Bachelard (1993). Metaforicamente, o ser e o não ser, o aberto e o fechado, o próximo e o distante:

O ser é sucessivamente condensação que se dispersa explodindo e dispersão que reflui para o centro. O exterior e o interior são ambos íntimos; estão sempre prontos a inverter-se, a trocar sua hostilidade. Se há uma superfície-limite entre tal interior e tal exterior, essa superfície é dolorosa dos dois lados [...]. O espaço íntimo perde toda clareza. O espaço exterior

perde o seu vazio. O vazio, essa possibilidade do ser! (BACHELARD, 1993, p. 221).

Numa dimensão simbólica, a janela representa a receptividade: “se a janela é quadrada, a receptividade é terrestre, relativamente ao que é enviado do céu” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 512). Representa a abertura, a sensibilidade às influências externas e a entrada de luz. No caso da janelinha da cabine de projeção, é por onde sai a luz. É também por meio dela que o filme flutua em direção à grande tela branca. A luz, segundo Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 567), relaciona-se “com a obscuridade para simbolizar os valores complementares ou alternantes de uma evolução”. Luís Antônio Jorge (1995) amplia a percepção sobre a simbologia da janela:

A analogia que envolve olho e janela transcende a determinação do significado da janela: ela revela à arquitetura uma cadeia de argumentação para a conquista e a imaginação do espaço [...]. A janela contém o plano onde se representa o espaço mensurado, ordenado, idealizado, imaginável. A visão da janela projeta o desejo de ordem para a cidade, onde os objetos – e os vazios – ocupam lugares definidos (JORGE, 1995, p. 149).

A grande tela branca, por onde as imagens são vivificadas e corporificadas por meio dos personagens, tangencia um movimento bidimensional de coordenadas imaginárias e ilusórias. Essas imagens passam a ser naturalizadas e verticalizadas pelo olho humano, no contraplano da luz e da sombra. Para Almeida (1999), a *Perspectiva*, um estudo teórico sobre o ponto de vista de um olho só em que convergem as linhas imaginárias do mundo sensível, “devolve essas linhas em formas do real imaginado por ela mesma. Formas ideais do poder político e artístico para ser recordadas em reminiscência” (1999, p. 131). O cinema com a mobilidade de suas imagens fantásticas, naturalizadas pela linguagem do real, revela a tensão conflituosa projetada por nossas próprias narrativas de vida, formatando, segundo Almeida (1999, p. 140), “os artefatos da Memória Artificial, locais fantásticos habitados por imagens inesquecíveis em movimento”. Teixeira e Lopes (2008) discorrem sobre os processos imbricados na construção desses locais fantásticos, no espaço da memória:

Parte da criação artística, o cinema, é bom lembrá-lo, é ainda uma arte da memória, da memória individual, coletiva, histórica. Ele ritualiza em imagens, visuais e sonoras, os eventos e locais que o espectador fiel deve

recordar ao debruçar-se sobre o passado, o presente e o futuro de sua vida. O cinema participa da história não só como técnica, mas também como arte e ideologia. Ele cria ficção e realidades históricas e produz memória [...]. E por ser assim, tal como a literatura, a pintura e a música, o cinema deve ser um meio de explorarmos os problemas mais complexos do nosso tempo e da nossa existência, expondo e interrogando a realidade, em vez de obscurecê-la ou de a ela nos submetermos (TEIXEIRA; LOPES, 2008, p. 10).

Cinema Paradiso atua nessa dimensão transcendente da memória. Como já foi explicitado, trata-se de uma metalinguagem: o filme falando de outros filmes. São os registros reais, os fragmentos não apenas dos filmes que teceram os locais fantásticos da memória afetiva de Totò. São, igualmente, os fragmentos de memória de toda uma geração que cresceu acalentada pela arte cinematográfica. Dos clássicos *hollywoodianos*, das películas de Charlie Chaplin, perpassando o cinema fascista e neorrealista até as comédias italianas dos anos 1950 e 1960. Na projeção desses fragmentos de memórias consagradas na grande tela branca, projeta-se a dimensão existencial de cada telespectador, no espaço-tempo de sua intimidade. Para Benjamin (1994, p. 192), “o cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo”. É nessa extroversão dos sentidos que se localiza a origem dos sonhos no cinema, segundo Robert Desnos (1983):

Eis um cinema mais maravilhoso que qualquer outro. Quem goza do dom de sonhar sabe que nenhum filme pode equivaler em imprevisto, em tragicidade, a essa vida incontestável que se passa durante o sono. Do desejo do sonho participam o gosto e o amor pelo cinema. Na falta de aventura espontânea que nossas pálpebras deixarão fugir ao despertar, vamos às salas escuras em busca de um sono artificial e talvez do estimulante capaz de povoar nossas noites solitárias [...]. Os sonhos, em particular, aparecem absolutamente desfigurados na tela: ninguém participa da magia incomparável que constitui o seu encanto. Nenhum filme em que o diretor se tenha servido de suas lembranças (DESNOS, 1983, p. 317-318).

O cinema, nessa perspectiva de um sonho que se subtrai, possibilita o deslocamento de realidades transpostas no plano do real e do imaginário de forma espontânea e incontrolada. É por isso, afirmam Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 844) “que o homem vive o drama sonhando, como se ele existisse realmente fora de sua imaginação”.

A obra fílmica *A Rosa Púrpura do Cairo*, EUA, direção de Wood Allen (1985), como *Cinema Paradiso*, é também uma declaração de amor ao cinema, numa

metalinguagem que se rende a essa perspectiva onírica do realismo fantástico. A história transcorre numa cidadezinha de Nova Jersey, durante os difíceis anos da Grande Depressão, nos Estados Unidos. Cecília (Mia Farrow) é uma garçonete infeliz no casamento e apaixonada pelo cinema. Na verdade, o cinema torna-se mais do que a sua válvula de escape. Sua vida se transforma depois da chegada do filme *A Rosa Púrpura do Cairo* à cidade. Envolvida com a trama, Cecília passa a frequentar a sala de cinema diariamente, até que um dia, o personagem principal do filme, Tom Baxter, sai literalmente da tela branca para viver a vida real e declara-se para Cecília. A decisão de Tom Baxter provoca grande alvoroço na cidade: os executivos de *Hollywood*, os produtores, o elenco, o dono do cinema, os espectadores – que inicialmente entram em pânico – se revoltam com a decisão do galã de viver no mundo real. Os produtores vão à cidade na tentativa de convencer Tom a voltar à tela. A tela torna-se ela própria uma grande personagem no filme. Apesar de todo o encantamento trazido por Tom a sua vida, Cecília impacienta-se por não saber lidar com o personagem no mundo real. Acostumada a viver absorta em sua solidão, aprendera a compor a própria existência pelos sonhos que saem da grande tela. Renato Cunha (2009) esmiúça esse percurso transcendente dos sonhos, dentro das narrativas fílmicas:

Observo que nele, como em todos os filmes em que a narrativa é um sonho, há duas instâncias oníricas: uma instaurada pela projeção, intrínseca ao espaço e tempo da imagem em movimento que se nos apresenta – comum a qualquer tipo de filme –, e outra pelo ponto de vista do personagem que sonha, uma metalinguagem cinematográfica que pode ser traduzida como o *sonho dentro do sonho que nos faz sonhar*. No ambiente fílmico, ambas são indissociáveis. No entanto, se pode dizer que a primeira está diretamente vinculada à diegese, ou àquilo que faz com que o espectador confunda narrativa com realidade mesmo que por um átimo, como num afloramento da memória, tocando na teoria freudiana do inconsciente – uma superação antecipada da “obscuridade do momento vivido” de que tratou Ernst Bloch (CUNHA, 2009, p. 19-20, grifos do autor).

Em seus devaneios, Cecília não consegue lidar com a transposição de realidades, nem tampouco, abstraí-las, “no sentido de experimentação da realidade cinematográfica” (CUNHA, 2009, p. 20): o real e o imaginário imbricados numa dimensão de sonho. Perco-me, agora, no devaneio de outra Cecília, a poetisa brasileira Cecília Meireles (1983), uma sonhadora das palavras:

Devíamos poder preparar os nossos sonhos como os artistas, as suas

composições. Com a matéria sutil da noite e da nossa alma, devíamos poder construir essas pequenas obras-primas incomunicáveis, que, ainda menos que a rosa, duram apenas o instante em que vão sendo sonhadas, e logo se apagam sem outro vestígio que a nossa memória (MEIRELES, 1983, p. 10).

Nesse diálogo entre realidades sobrepostas, na composição da matéria sutil dos processos anímicos – o sonho e a memória –, é estabelecido “o sentido de integridade alcançado por meio de uma união do consciente com os conteúdos inconscientes [...]” (JUNG, 2008, p. 197). A Cecília de Wood Allen e Totò de Tornatore percorrem, pelas vias imagéticas, essas realidades que revelam a imprecisão das instâncias oníricas, confundindo a natureza dos filmes com a própria natureza humana. Mas, como estorvar esse encantamento? E por que fazê-lo? Desnos (1983) argumenta sobre essa questão:

Como deixar de identificar as trevas do cinema às trevas noturnas, os filmes ao sonho! Bem-aventurados os que entram nas salas com a cabeça ainda fervendo com o tumulto de sua imaginação e saltam para a garupa dos heróis pretos e brancos. Bem-aventurados aqueles cuja vida dramática do sono detém as rédeas da vigília e que, ao sair para o ar perturbador da noite, esfregam os olhos pesados como quem sai de um sonho. Não seria portanto natural que o cinema houvesse tentado projetar o sonho na tela? Mas se são raras as tentativas que escaparam do fracasso absoluto, não seria por se ter ignorado as características essenciais do sonho, a sensualidade, a liberdade absoluta, o próprio barroco e certa atmosfera que evoca exatamente o infinito e a eternidade? (DESNOS, 1983, p. 320).

Afinal, quantos de nós não enredamos nossos sonhos e a nossa própria história de vida diante da existência imagética do cinema? Na projeção do universo onírico, corporificamo-nos nessas muitas dimensões das imagens em movimento. O menino Totò vivencia essa natureza do sonho no cinema, em todos os seus estágios de contemplação: como espectador, como projecionista e, enfim, como cineasta. Percebe que no sonhar e no viver das coisas do cinema é essencial a arte de olhar primeiro e desvelar sutilmente os espaços da memória, pelos cantos, a fim de compreender-se, por meio de sons e imagens, em seus muitos encantos.

4. ESPAÇOS MÍTICOS

Nunca se sabe como as coisas acontecem. A história de uma vida começa num dado lugar, num ponto qualquer onde se guardou a lembrança e já, então, tudo era extremamente complicado. O que se tornará essa vida, ninguém sabe. Por isso, a história é sem começo e o fim é apenas aproximadamente indicado.

Carl G. Jung (2006)

4.1. O mar

Se em seu retorno à cidade natal, Giancaldo, depois de trinta anos, Salvatore Di Vita o faz pelos ares, numa moderna aeronave, é o azulado mar do Mediterrâneo, já na cena de abertura do filme *Cinema Paradiso*, que anuncia o seu retorno.

O mar é sinônimo de conquistas. O mar dos conquistadores da Antiguidade – os lendários desbravadores dos Sete Mares. Foi por ele que se sagraram as grandes conquistas territoriais na história da humanidade. O porto é, tradicionalmente, o ponto de partida e de chegada; dos encontros e dos desencontros. O mar evoca a ideia de nostalgia e de inconstância. É o porto de lágrimas dos poetas. Fernando Pessoa (1996) cantou em versos a poética do mar, como espelho e abismo da alma que se perde no devaneio e descobre-se no mar que transcende o sofrimento e a dor – ilhas que circundam o ser.

MAR PORTUGUÊS

Ó mar salgado, quanto do teu sal
São lágrimas de Portugal!
Por te cruzarmos, quantas mães choraram,
Quantos filhos em vão rezaram!
Quantas noivas ficaram por casar
Para que fosses nosso, ó mar!
[...]

Para Chevalier e Gheerbrant (2009), o mar simboliza a dinâmica da vida. É através dele que tudo sai e tudo retorna. Na adolescência, fora num trem que Totò deixara Giancaldo, mas foi à beira-mar, em conversa com Alfredo, que decidira partir e transformar a sua vida:

Lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes às realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 592).

Bachelard (1997) ressalta o sentimento terno – um amor involuntário – que nos liga à natureza e à cosmologia do mar e das águas. A origem desse sentimento estaria no grau de filiação, pois todas as formas de amor recebem um componente do amor por uma mãe:

A natureza é para o homem, diz-nos Marie Bonaparte, “uma mãe imensamente ampliada, eterna e projetada no infinito” (p. 363). Sentimentalmente, a natureza é uma *projeção* da mãe. Especificamente, acrescenta Bonaparte: “O mar é para todos os homens um dos maiores, um dos mais constantes símbolos maternos” (p. 367) [...]. “O mar-realidade, por si só, não basta para fascinar, como o faz, os seres humanos. O mar canta para eles um canto de duas pautas, das quais a mais alta, a mais superficial, não é mais encantatória. É o canto profundo... que, em todos os tempos, atraiu os homens para o mar”. Esse canto profundo é a voz maternal, é a voz de nossa mãe [...]. “E esse algo de nós, de nossas lembranças inconscientes, é sempre e em toda parte resultado de nossos amores da infância, desses amores que a princípio se dirigiam apenas à criatura, em primeiro lugar à criatura-abrigo, à criatura-nutrição que foi a mãe ou a ama de leite... (p. 371)” [...]. Amar o universo *infinito* é dar um sentido material, um sentido objetivo à *infinitude* do amor por sua mãe [...]. Quando amamos uma realidade com toda nossa alma, é porque essa realidade é já uma alma, é porque essa realidade é uma lembrança [...]. A água é um leite quando é cantada com fervor, quando o sentimento de adoração pela maternidade das águas é apaixonado e sincero (BACHELARD, 1997, p. 119-121-123, grifos do autor).

Assim como a natureza é constituída por três reinos – animal, vegetal e mineral –, o ser humano também traz, projetado em sua natureza de constituição biológica, física, psíquica e emocional, esses mesmos reinos: o animal relaciona-se aos nossos instintos reptilianos; o vegetal, ao nosso sistema vegetativo e, portanto, ao sistema emocional; o mineral, aos ossos e aos nossos minerais. Nenhum ser, no planeta Terra, sobrevive sem água. A água está presente em quase todos esses estágios. Ao nascer, o corpo humano tem, em sua constituição, setenta por cento de água; esse mesmo percentual de água constitui a hidrosfera da superfície da Terra.

Essa perspectiva de projeção da natureza congrega novas percepções à ideia de associação natureza-maternidade: o ser humano é parte integrante dessa natureza externa, pois assim se constitui em sua própria natureza interna, especialmente em relação à água, o inconsciente reflexo de nossas emoções. A

água, como elemento da natureza, é o símbolo do princípio universal feminino, associado ao inconsciente, à espiritualidade e às profundas emoções. Interliga-se a três estágios simbólicos: fonte de vida, purificação e regeneração. Bachelard (1997, p. 6), ao considerar as imagens substanciais da água, afirma que ela é “o elemento mais feminino e mais uniforme que o fogo, elemento mais constante que simboliza com as forças humanas mais escondidas, mais simples e mais simplificantes”. Para J. Dellamonica (1994, p. 14), a água possui uma natureza fluídica e dinâmica e “é um elemento condutor de energia vibratória”. O sal, encontrado na água do mar, além de ser fonte de alimento, é considerado um elemento alquímico e purificador. Segundo Sallie Nichols (2007), a água associa-se ao mito de criação, pois é descrita como poder original, receptivo, produtivo e construtor de forma:

Das profundezas do oceano, do berço eternamente balouçante, se ergueu toda a criação – todas as formas de vida. Das profundezas do inconsciente se ergueu a própria consciência. Pois assim, como o embrião individual está contido e alimentado no líquido amniótico, assim cada identidade individual está contida e é alimentada no profundo inconsciente de todo recém-nascido. Assim sendo, é do inconsciente que nasce a consciência. Simbolicamente, a mulher, de fato é água: *maré, mer, mère e Maria* [...] (NICHOLS, 2007, p. 89, grifos da autora).

No tarô cigano, O Arcano número Três, corresponde à carta O Mar. Está associada ao Orixá feminino Iemanjá, a maior divindade das águas salgadas. Essa associação ao mar ocorre, especificamente, no Brasil e em Cuba. Iemanjá (*Yemoja* em iorubá) é a mãe de todos os Orixás e seu arquétipo está relacionado à maternidade e à fertilidade das mulheres, embora a gravidez e o parto, arquetipicamente, associem-se a Oxum, Orixá do amor. “Ela é representada nas imagens com o aspecto de uma matrona, de seios volumosos, símbolo de maternidade fecunda e nutritiva” (VERGER, 1981, p. 190). Iemanjá permite que a pescaria seja bem sucedida e segura, e a colheita, farta, conforme afirmam Marilda Donatelli, Elisabetta Recine, Karina Guimarães e Nina Rodrigues (2005):

A mitologia iorubá, rica em lendas [mitos] e histórias sobre Iemanjá, conta que, quando o mar foi transmitido à deusa por herança de Olocum, sua mãe, as águas salgadas eram serenas. Por causa dos maus-tratos humanos, a Rainha do Mar foi buscar ajuda de Olorum, o senhor do céu, e, investindo-se dos poderes concedidos pelo maior de todos os orixás, criou as ondas e as marés para proteger seu reino das ações predatórias e devolver à praia o lixo jogado em suas águas. Iemanjá, regente das águas do ventre grávido e da maternidade, é a mãe que suaviza o tormento de

seus filhos, oferecendo-lhes o mar como colo regenerador, purificador e vitalizador (DONATELLI *et al*, 2005, p. 85).

Nessa dimensão materna das águas marítimas, é a própria mãe de Salvatore Di Vita, *Signora Anna* (Pupella Maggio), que se anuncia e projeta-se à cena, tendo o mar como companhia, quando telefona para o filho, em Roma, para lhe comunicar a morte do amigo Alfredo. Com voz firme e altiva, em poucos segundos, ela reacende a mítica da *mamma* italiana: “–Sim, isso mesmo. Eu sou a mãe! Estou ligando da Sicília...” Chevalier e Gheerbrant (2009) também meditam sobre a força da simbologia materna, nessa associação com os elementos da natureza:

O mar e a terra são símbolos do corpo materno [...]. Encontra-se nesse símbolo da mãe a mesma ambivalência que nos da terra e do mar: a vida e a morte são correlatas. Nascer é sair do ventre da mãe; morrer é retornar à terra. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 580).

Signora Anna personifica a força matriarcal que transcende e que se reencontra nas dimensões simbólicas das águas abissais: “o útero do oceano cósmico elementar” (CAMPBELL, 2007, p. 294). Revela-se, assim, na multiplicidade arquetípica da deusa universal: a mãe da vida. Num impulso de vida, *Signora Anna* compele o filho Salvatore Di Vita a revisitar em memórias os muitos estágios da “Jornada do Herói”, incorporando ela mesma algumas dessas funções psíquicas que reverberam no plano dimensional dos mitos e dos arquétipos presentes nesses espaços de deferência. À cena, *la mamma* de Totò.

4.2. La madre

Surge, em primeiro plano, a imagem cristalina do mar, entrecortada, ao fundo, pelo risco delgado do horizonte, separando-o do céu. Um vaso de plantas na cor marrom, cujas formas ovais remetem ao desenho de um barco, adormece solitário numa coluna branca, junto ao parapeito da varanda. Nele, uma plantinha cresce timidamente. Sobre ele, no movimento sedutor das brancas cortinas, a sugestiva miragem das velas de antigas embarcações, içadas ao mastro. No movimento de recuo da câmera, o mar distancia-se paulatinamente. A imagem bucólica da paisagem externa, delineada pela sinuosidade das montanhas ao longe, agora,

incorporadas à visão, graças ao reflexo dos vidros da porta, também se distancia. As cortinas, enlouquecidas pelo frenesi da brisa do mar, parecem anunciar o pressago do vento: “quando um vento aparece nos sonhos, anuncia que um evento importante está para acontecer; uma mudança surgirá” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 936). O ambiente interno da casa, aos poucos, começa a ser revelado. O piso da varanda em forma de damas, a mesa forrada com toalha branca e, sobre ela, uma fruteira de vidro transparente, com uma dezena de limões sicilianos. Bachelard (2003) discorre sobre os valores inconscientes que resplandecem desse momento de regresso à terra natal:

A própria noção de viagem tem um outro sentido se lhe acrescentamos a noção complementar de volta à terra natal [...]. Mãe e Casa, eis os dois arquétipos no mesmo verso. Basta tomar a direção dos sonhos sugeridos pelo poeta para vivenciar, nos dois movimentos, a substituição das duas imagens. Seria muito simples se o maior dos dois arquétipos, a Mãe, apagasse a vida de todos os outros. No trajeto que nos leva de volta às origens, há primeiramente o caminho que nos restitui à infância, à nossa infância sonhadora que desejava imagens, que desejava símbolos para duplicar a realidade. A realidade materna foi multiplicada imediatamente por todas as imagens de intimidade. A poesia da casa retoma esse trabalho, reanima intimidades e recobra a grande segurança de uma filosofia do repouso materno, e depois a do ventre materno (BACHELARD, 2003, p. 93-95).

Se o falecimento de Alfredo impulsionara o retorno de Salvatore Di Vita a Giancaldo, na “Jornada do Herói”, o carro, símbolo da partida do herói, é o veículo transformador e condutor. Agora, a porta da casa materna acentua-se, alegoricamente, como o “Portal de Anunciação” da chegada definitiva do herói ao “Mundo Especial”⁴. Enfim, Totò volta ao lar. Para Chevalier e Gheerbrant (2009), a porta denuncia visualmente o aconchego do lar materno:

A porta simboliza o local de passagem entre dois estados, entre dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido, a luz e as trevas, o tesouro e a pobreza extrema. A porta se abre sobre um mistério. Mas ela tem um valor dinâmico, psicológico; pois não somente indica uma passagem, mas convida a atravessá-la. É o convite à viagem do além (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 734-735).

Na cena que consagra o retorno de Salvatore Di Vita a Giancaldo, à sua

⁴ “Portal de Anunciação” e “Mundo Especial”, entre outros, são termos que compõem a “Jornada do Herói”. Esses estágios serão aprofundados adiante.

espera, depois de uma longa ausência, está a sua mãe, em vestimenta enlutada e com as feições transfiguradas pelo tempo, pela dor e pelo desamor, dedicando-se à arte de tecer. Um costume milenar reservado às mulheres em suas atividades domésticas, em seu acalento à solidão e à espera.

Recorro ao sentimento de perda da tradição e perda da narração clássica trazido por Benjamin (1994, p. 197), que afirma, em termos alegóricos, que essa solidão nos distancia cada vez mais do nobre ofício de contar histórias: “Uma experiência quase cotidiana nos impõe a exigência dessa distância e desse ângulo de observação. É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção”. Benjamin retorna, numa dimensão mítica, à Grécia Antiga, na força narrativa do épico poema de Homero – Odisseia – considerado a narração primeira e que consagra o mito do herói Ulisses (ou Odisseu para os gregos), na saga de regresso a sua terra natal, Ítaca, depois de longos anos de ausência. Nas diversas tentativas de regresso, Ulisses e seus companheiros sucumbem às muitas provações que os desviam do objetivo principal da viagem. Segundo Jeanne Marie Gagnebin (1999), Benjamin faz uma analogia entre a narração – persuadida “pelas forças dissolutoras do esquecimento” – e os obstáculos desviantes na viagem de Ulisses:

Este desvio pelas ilhas de uma narração originária, paradigmática de toda nossa tradição narrativa, deveria nos indicar que, em redor do continente da memória, as ilhas e as penínsulas do esquecimento sempre existiram, talvez até mesmo essa terra firme do rememorado pudesse ser só uma terra insular de amplas dimensões (GAGNEBIN, 1999, p. 4).

Segundo Cunha (2010, p. 626), o “verbo tecer significa ‘entrelaçar regularmente os fios de’, ‘fig. enredar, intrigar’”. Do mesmo modo que Ulisses, Salvatore Di Vita também regressa a sua terra natal, depois de anos de ausência. Como Penélope, na Odisseia de Homero, sua mãe também tecera a “mortalha” do marido que jamais voltara – morreu em combate, na Rússia, durante a Segunda Guerra Mundial – e a do filho, que regressaria somente depois de trinta anos. Foram peças de uma narrativa de vida tecidas no soturno novelo da desilusão e da solidão, e no triste ofício da espera. Quando regressa ao antigo lar, sua mãe o espera tecendo. Ao tocar a campainha, *Signora* Anna, no apuro de seu instinto materno, pressente a chegada do filho. Comovida, vai ao encontro de Totò e abandona as agulhas e a peça tecida sobre a poltrona. A peça se desfaz no movimento

penelopeano que sela o reencontro entre mãe e filho.

Na Itália, *La Mamma* é uma instituição lendária. Apesar de ser uma figura controversa, em alguns aspectos, representa, numa cosmovisão, a força do patriarcado universal: é altiva, protetora, acolhedora, enérgica e controladora. Na dor profunda, envergada pela vida precária e pela viuvez precoce, *Signora Anna* incorpora todas essas características em todas as fases do filme. Para Campbell (2007, p. 295), “a deusa universal se manifesta diante dos homens sob uma multiplicidade de aspectos; pois são múltiplos os efeitos da criação, bem como complexos e mutuamente contraditórios, quando experimentados do ponto de vista do mundo criado”. No pós-guerra, assim como ela, muitas outras mulheres, viúvas e abandonadas, gestaram o luto por seus maridos e por seus filhos mortos ou desaparecidos.

Na canção “Mulheres de Atenas”, uma composição de Chico Buarque e Augusto Boal (1976), a dimensão mitológica de Penélope é mais uma vez revisitada. No contexto tropical, a letra de Buarque recorre ao mito da espera e da ausência, para denunciar as mães e as esposas brasileiras que perderam seus filhos e seus maridos, vitimados pelos anos de chumbo da ditadura militar, de 1964 a 1985. Mas, controvérsias à parte – fora considerada machista pelas feministas da época –, a letra e a melodia dessa canção revelam um grande lirismo que também a insere na narrativa de *Cinema Paradiso*:

[...]
Quando eles embarcam soldados
Elas tecem longos bordados
Mil quarentenas
E quando eles voltam sedentos
Querem arrancar, violentos
Carícias plenas, obscenas
[...]
Elas não têm gosto ou vontade,
Nem defeito, nem qualidade;
Têm medo apenas.
Não têm sonhos, só têm presságios.
O seu homem, mares, naufrágios...
Lindas sirenas, morenas.
[...]
As jovens viúvas marcadas
E as gestantes abandonadas
Não fazem cenas
Vestem-se de negro, se encolhem
Se conformam e se recolhem
Às suas novenas, Serenas
[...]

La mamma revela pontos de ambivalência na questão de gênero, explicitados nessa narrativa fílmica: apesar de dominadoras no espaço privado, são figuras enfraquecidas no espaço público. Em mais uma representação social forjada pelo fascismo e pela Igreja Católica, *la mamma* de Totò incorporava uma “resignação fatalista” (CARMELO, Bruno, 2011, p. 113). Com a exceção da escola, na infância de Totò, nos anos 1950, a Itália era um país eminentemente de analfabetos. Como em toda a sociedade italiana, a escola também era demarcada pelo sexismo. Em *Cinema Paradiso*, a presença das meninas é relativizada na figura de Elena, a namorada e musa de Totò, quando adolescente, e na irmã caçula.

À época, a profissão de magistério era a única permitida às mulheres. Caricaturalmente, essas professoras, quando apareciam, eram expostas sempre como figuras severas e amargas – uma extensão pública da figura autoritária e opressora da *mamma* –, reforçando uma imagem masculinizada e depreciadora da mulher que ousava transitar entre o espaço público e o privado. Para Pasolini (1982, p. 51), essa “falsa tolerância fez com que também as meninas, misturadas à massa masculina, se tornassem significativas”. Entretanto, adverte: “Mas no quadro geral, a função delas acaba sendo regressiva. Uma liberdade ‘presenteada’ não pode, de fato, vencer suas tendências seculares à codificação”. Na fotografia abaixo, tal como no filme, revela-se a ausência de meninas no espaço escolar.

Figura 5: entre os meninos, a professora.



Fonte: acervo pessoal de Carlo Arena, Sicília, Itália, 1953.

O registro fotográfico acima data de 1953. São os personagens reais de uma Sicília arrasada pela Segunda Guerra Mundial. Os escombros no chão e as paredes destruídas e danificadas são as ruínas, as reminiscências, os vestígios – os locais de memória – do professor siciliano, Carlo Arena, que vive desde 1957 no Brasil, em sua cidade natal, Paternó. Ao lado de seus colegas, amigos de infância e de sua professora. Nessa imagem, a professora é a única presença feminina registrada.

As narrativas de infância de Carlo Arena e de muitos outros meninos que frequentavam a *Scuola Elementare Vittorio Emmanuele* e que são revelados pelo branco e preto da fotografia, esvaecido pelo tempo, confundem-se às narrativas do menino Totò. Os meninos *d'Itália*, a pátria-mãe que assistira à triste partida de muitos de seus filhos, migrantes de terras distantes. Como Carlo Arena, nascido em 29 de novembro de 1943, que partira do porto de Nápoles em 3 de abril de 1957, rumo ao porto de Santos, em companhia de sua família. Narrativas de vidas já tantas vezes reconstituídas pelas imagens da cinematografia e da teledramaturgia.

Foi numa chuvosa tarde de domingo, sentado à mesa de sua casa italianamente farta, ao lado de sua companheira, a advogada paranaense, Juliane Vargas, que Carlo contou-me muitas histórias reminiscentes desses tempos sombrios, mas não menos poéticos e pueris. Elementos fundamentalmente benjaminianos reluziram de sua fala emocionada. Em Benjamin (1994), resgato a sutileza narrativa desse encontro:

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quando mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. [...] Assim, seus vestígios estão presentes de muitas maneiras nas coisas narradas, seja na qualidade de quem as viveu, seja na qualidade de quem as relata (BENJAMIN, 1994, p. 205).

Retorno à controvertida temática do gênero, na cena da vida siciliana, e percebo que, em sua relação com as mulheres, Totò enfatiza essa ambivalência: sua mãe, a autoridade familiar; sua irmã, a desprotegida; e Elena, a musa inacessível. Inconscientemente, Salvatore Di Vita também projeta essas dimensões do feminino multifacetado em seus frustrantes relacionamentos. Novamente, é a voz do feminino, o materno, que o resgata no espaço das emoções mais íntimas: “–Cada vez que ligo, responde uma mulher diferente. Mas, até agora, não ouvi uma voz que

o ame de verdade. Eu teria percebido, sabe? Mas eu gostaria de ver você estabilizado, apaixonado”.

Numa dimensão arquetípica, a figura materna está associada a duas cartas do tarô: A Grande Sacerdotisa, a Mãe Celestial, e A Imperatriz, A Mãe Terrena. O Arcano Dois corresponde à Sacerdotisa, no passado, também chamada de A Papisa, embora, historicamente, nunca tenha havido uma papisa. “A Sacerdotisa incorpora o Princípio *Yin* Universal, o feminino, receptivo e conservador do Universo. É o oposto complementar do Mago” (PRAMAD, Veet, 1994, p. 71). Para Hajo Banzhaf (1997), A Sacerdotisa relaciona-se à função psíquica da intuição, *Yin*, uma vez que representa o mundo dos sonhos. “Ela é a fonte da inspiração mais profunda, que brota tanto mais viva quanto mais decresce nossa consciência diurna, encontrando-se, por assim dizer, num ‘estado de penumbra” (BANZHAF, 1997, p. 41). Dispõe-se, serenamente, como uma figura mítica em pleno estado de silêncio, de harmonia e de contemplação. Para Nichols (2007, p. 84-85), A Sacerdotisa (ou A Papisa), como uma figura feminina substancial,

personifica as qualidades de Ísis, Ishtar e Astarte, todas deusas que reinam sobre os rituais dos mistérios das mulheres. Em seus aspectos espiritualizados, surge com a Virgem Maria e com Sofia, a Sabedoria Divina. O seu número dois é um número sagrado para todas as divindades femininas [...]. O poder do Mago é o fogo: o poder quente, brilhante, rútilo do sol. O poder da Papisa é a água: o poder frio, escuro, fluido da lua. Ele controla por meio da força rápida, do conhecimento e da ideia. Ela governa pela lenta persistência, pelo amor e pela paciência feminina (NICHOLS, 2007, p. 84-85).

Assim como A Sacerdotisa, A Imperatriz também encarna o princípio primordial feminino, mas agora, no âmbito concreto e material, como a Mãe Natureza, ao lado do Imperador, que representa a força do cultivo e da civilização. Ela é a Mãe Terrena; corresponde ao Arcano Três, justapondo a união entre o Um e o Dois. É o equilíbrio entre os opostos. Para os chineses, o três é, como um número perfeito, a manifestação da Totalidade. “A função do número três se reflete em todos os conjuntos de trindades: Pai, Filho e Espírito Santo; passado, presente e futuro; mãe, pai, filho; Ísis, Osíris e Horó” (NICHOLS, 2007, p. 100).

Em *Cinema Paradiso*, essa Totalidade também se equilibra alegoricamente nessas muitas dimensões do psiquismo: *Signora* Anna, a mãe – A Sacerdotisa/Papisa e A Imperatriz –, Alfredo, “o pai” – O Mago e O Imperador –, e

Totò, o filho, o Herói da Jornada. Segundo Nichols (2007, p. 99), A Imperatriz é a “Madona”, a “Grande Mãe”, a “Rainha do Céu e da Terra”. O seu governo é o mundo. “Enquanto A Papisa está ligada a Ísis e à gestação, a Imperatriz está associada a Ceres e à vegetação”. A Imperatriz relaciona-se à manifestação psíquica do sentimento; representa, na densidade do universo da força feminina, os múltiplos estágios de fecundidade. “É a carta da criatividade e da energia vital, do solo praticamente inesgotável, que sempre faz brotar coisas novas de si. Ela representa as fases férteis, o desenvolvimento animado e as inovações cíclicas” (BANZHAF, 1997, p. 44). Essas múltiplas dimensões da figura materna foram o sustentáculo energético da era do matriarcado. Num microcosmo, elas reverberam no inconsciente da força do feminino e do masculino universal, inclusive na própria figura ambivalente da *mamma* de Totò. Joseph Campbell e Bill Moyers (1990) resgatam essa percepção:

Quando você se depara com uma perspectiva filosófica, como nas religiões consagradas à Deusa, na Índia – onde a simbologia da Deusa é dominante ainda hoje –, o feminino representa a *maya*. O feminino representa o que, em termos kantianos, chamamos de *formas da sensibilidade*. Ela é espaço e tempo, e o mistério para além dela é o mistério para além de todos os pares de opostos. Assim, não é masculina nem feminina. Nem é, nem deixa de ser. *Mas tudo* está dentro dela, de modo que os deuses são seus filhos. Tudo quanto você vê, tudo aquilo em que possa pensar, é produto da Deusa (CAMPBELL; MOYERS, 1990, p. 177, grifos dos autores).

O filme italiano *A Vida é Bela*, dirigido por Roberto Benigni (1997), narra a história do livreiro Guido Orefice (Roberto Benigni) e de sua família, na Itália fascista da Segunda Guerra Mundial. Guido, filho de judeu, é enviado ao campo de concentração pelos nazistas alemães, junto com seu filho Josué (Giorgio Cantarini), de cinco anos de idade. Desvela-se aí uma faceta chapliniana da narrativa: para amenizar o sofrimento do filho pequeno, Guido cria uma fábula e passa a contar histórias para Josué, como se todos, guardas e prisioneiros, estivessem participando de uma grande gincana em que o prêmio final seria um grande tanque de guerra. Nessa fábula, a presença da mãe de Josué, a professora Dora (Nicoletta Braschi), resgata a mítica da Grande Mãe. Vinda de família rica, Dora se apaixona por Guido, renuncia à vida de luxo e de ostentação, e casa-se com o livreiro. Mesmo não sendo judia, ela se entrega aos nazistas na tentativa de reencontrar a família e de protegê-la.

Em outra produção italiana, *Ladrões de Bicicleta*, um clássico do Neorealismo, o arquétipo da *mamma* abnegada e sofredora, disposta a tudo em nome da família, é resgatado. O filme de Vittorio De Sica (1948), estrelado por um elenco amador, narra a história de Antonio Ricci (Lamberto Maggiorani), desempregado, que depois de uma longa espera, consegue, enfim, um emprego, cuja exigência era a posse de uma bicicleta; o trabalho consistia em colar cartazes pelas ruas de Roma. Sem dinheiro para custear as despesas de aquisição da bicicleta, cabe a sua mulher Maria (Lianella Carell), num gesto de desespero, a decisão de penhorar as roupas de cama da família. Conseguem comprar a bicicleta e garantir o emprego. Ricci começa a trabalhar. Mas, num dia de trabalho, enquanto colava os cartazes, sua bicicleta foi furtada. Movido pelo desespero da perda do único meio de sobrevivência, Ricci tenta reavê-la com a ajuda de seu filho Bruno, de nove anos. Começa o drama e a angústia compartilhada entre pai e filho.

Em *Signora Anna*, *la mamma* de Totò revela-se, num grau de similitude, em muitas dessas nuances matriarcais comuns a Dora e a Maria. Há, sobretudo, um sentimento de compaixão de que só as mães são nobres portadoras. Para André Comte-Sponville (2009, p. 115), “compadecer é sofrer com”. Nessa dimensão arquetípica da Grande Mãe compassiva, *Signora Anna* manifesta a universalidade dos mitos femininos consagrados em diferentes projeções do tempo e espaço, e aglutinadas em muitas outras percepções sobre o feminino.

Se a morte de Alfredo fora, segundo a “Jornada do Herói”, o “Chamado à Aventura”, coubera à mãe de Salvatore Di Vita mobilizá-lo com a força arquetípica do Arauto – “na psique que está pronta para a transformação” (CAMPBELL, 2007, p. 63). Para Christopher Vogler (2009, p. 111), “os arautos fornecem motivação, lançam um desafio ao herói e desencadeiam a ação da história. Alertam o herói – e a plateia – para o fato de que a mudança e a aventura estão chegando”.

Como uma recompensa penelopeana, proclamada na solenidade de um Arauto, *la mamma* de Totò acolhe o filho que atende ao seu chamado e decide regressar ao antigo lar. *Signora Anna* prepara-o, enfim, para uma imersão psíquica nos estágios da “Jornada do Herói”, nas muitas dimensões que circunstanciam o sepultamento do velho amigo Alfredo. Dessas circunstâncias, compõem-se os elementos simbólicos que impulsionaram as transformações que mobilizaram o plano de ação das personagens nessa narrativa. O desaparecimento de Alfredo

conflui, dessa feita, como a principal corrente que desencadeia essa mobilização simbólica e alegórica. Resgatemos, então, Alfredo em sua complexidade, própria de um Mentor.

4.3. A cegueira

Muitos seriam os sentimentos e as emoções que, abstraídas do plano aritmético da razão, motivariam o regresso de Salvatore Di Vita a Giancaldo, para acompanhar o funeral do velho amigo Alfredo. Trinta anos o separam do último abraço e do adeus definitivo, e da promessa de jamais regressar a sua terra natal. Mas o pacto fora quebrado e Salvatore Di Vita retornou para se despedir do velho Mentor, o seu pai espiritual, num gesto de gratidão. Comte-Sponville (2009, p. 152) considera ser a gratidão a mais agradável das virtudes, pois “a gratidão é nisso o segredo da amizade, não pelo sentimento de uma dívida, pois nada se deve aos amigos, mas por superabundância de alegria comum, de alegria recíproca, de alegria partilhada”.

O longo aprendizado ao lado do Mestre selou a amizade paterno-filial entre o desiludido Alfredo, que vivia uma crise de confiança na vocação, e o inebriante Totò, cuja precocidade do talento assustara o próprio Alfredo. Órfão de pai, o menino projeta na figura do amigo a função psicológica e emocional do “doador” e do “provedor”. Alfredo sagra-se, portanto, como o Mentor intelectual e espiritual de Totò, nas fases decisivas de sua vida: na infância, fora uma criança peralta e alegre; na adolescência, tornara-se um jovem sensível e sedutor. Quando volta para prestar a homenagem ao velho amigo, convertido na figura do cineasta Salvatore Di Vita, revela traços de personalidade que o distanciam ainda mais desse passado: tornara-se um adulto melancólico e solitário; perdera a espontaneidade e o encanto pueril.

Retorno à Odisseia de Homero a fim de compreender a transcendência mítica do Mentor no espaço da narrativa. Mentor era o leal amigo de Ulisses, a quem o herói deu a incumbência e a responsabilidade de educar o seu filho Telêmaco, enquanto fazia sua longa viagem de retorno da Guerra de Troia. No decurso da narrativa, a figura do Mentor desdobra-se em muitas outras personagens – guias e preceptores. Mas é em Atena, a deusa protetora dos heróis, que o arquétipo do

Mentor se consuma. Sob muitos disfarces, Atena dinamiza e movimenta a história. “Ela (Atena) assumiu aparência de Mentor, e ficou tão parecida com ele que enganou olhos e ouvidos” (VOGLER, 2009, p. 181). Junto à sábia Atena, encontra-se a coruja, em grego, *gláuks*, que significa brilhante, cintilante, aquela que enxerga nas trevas; em latim *nóctua*, a ave da noite. A ela, coruja, cabe a atribuição de ser símbolo do conhecimento e da sabedoria. Em sua relação com Totò, Alfredo reflete os muitos estágios desse arquétipo conselheiro apontados por Vogler (2009), como o potencial de conflito, o envolvimento, o humor e a tragédia:

As figuras de Mentores, seja nos sonhos, nos contos de fadas, nos mitos ou nos roteiros, representam as mais elevadas aspirações dos heróis. São aquilo em que o herói pode transformar-se, se persistir na sua Estrada de Heróis. Muitas vezes, o Mentor foi um herói que sobreviveu aos obstáculos anteriores da vida, e agora está passando a um mais jovem a dádiva de seu conhecimento. O arquétipo do Mentor se relaciona intimamente à imagem de um dos pais (VOGLER, 2009, p. 90).

Para Campbell (2007, p. 128), a dimensão psíquica e espiritual do Mentor, acentuada pela intrínseca relação paternal com o herói, é a provação, a partir da qual, “deve derivar esperança e garantia da figura masculina do auxiliar, por intermédio de cuja magia (amuletos de pólen ou poder de intercessão) ele é protegido ao longo de todas as assustadoras experiências da iniciação, fragilizadora do ego, do pai”.

Num dinamismo cênico, o lirismo pontua até mesmo as mais comoventes cenas do filme *Cinema Paradiso*, delineado por contornos de tragédia greco-romana. A cena que se segue ao “lance de mágica” de Alfredo – quando o projetor desloca o feixe de luz emanado da cabine de projeção em direção à praça, produzindo um grande alumbramento – constitui um momento de grande provação para o menino-herói. Arriscando a própria vida, Totò sobe à sala de projeção do cinema e resgata Alfredo em meio às chamas do fogaréu, depois de um curto circuito no projetor. Ele salva Alfredo, mas o preço da sobrevivência foi alto: o projetor fica cego. É na cegueira que se vislumbram os grandes momentos de sabedoria e de sensibilidade do Mentor Alfredo: perdera a visão dos olhos, mas não a da alma. O conceito de cegueira, segundo Chevalier e Gheerbrant (2009) comporta uma dualidade de significados que se abstraem na persuasão dos contextos. Mas, afinal, o que é ser ou estar cego?

Para uns, ignorar a realidade das coisas, negar a evidência e, portanto, ser doido, lunático, irresponsável. Para outros, o cego é aquele que ignora as aparências enganadoras do mundo e, graças a isso, tem o privilégio de conhecer sua realidade secreta, profunda, proibida ao comum dos mortais (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 217).

A cegueira remete a uma simbologia mítica que a associa às provações da jornada iniciática, por constituir uma sanção divina. A humanidade, ao longo da história, conheceu personagens cegos no mundo das artes e da literatura, absolutamente talentosos e inspirados, e consagrados à esfera de seres especiais. As esculturas de Homero cego perpetuam essa “tradição que faz do cego um símbolo do poeta itinerante, do rapsodo, do bardo e do trovador” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 217). Os videntes na mitologia e na literatura são, na maioria das vezes, cegos. Aludem à ideia de que é necessário cerrar os olhos, evitando-se o alcance da luz física, para perceber a presença inspiradora da luz divina. Para os celtas, ao recuperar a visão física, os cegos abdicam do dom da clarividência.

Sófocles (1996) escreveu uma das mais instigantes obras teatrais de todos os tempos, “Édipo Rei”. A cegueira de Édipo, filho de Laio e Jocasta, reis de Tebas, é imposta como um castigo, cuja essência trágica da autopunição revela as nuances sombrias desse tema. Nesse caso, a cegueira projeta-se, por meio dos sonhos, nas dimensões do inconsciente: as sombras. Para Jung (2008), é na sombra, projetada pela mente consciente do indivíduo, que se encontram os aspectos ocultos e negativos da sua personalidade:

Mas essa sombra não é apenas o simples inverso do ego consciente. Assim como o ego possui comportamentos desfavoráveis e destrutivos, a sombra possui algumas qualidades – instintos normais e impulsos criadores. Na verdade, o ego e a sombra, apesar de separados, são tão indissolivelmente ligados um ao outro quanto o sentimento e o pensamento [...]. Na luta travada pelo homem para alcançar a consciência, esse conflito entre a sombra e o ego se exprime pela disputa entre o arquétipo e os poderes cósmicos do mal, personificado por dragões e outros monstros [...]. O herói fica mergulhado em trevas, que representam uma espécie de morte (JUNG, 2008, p. 152-155).

A cegueira nas pessoas idosas remete ao símbolo da “sabedoria do ancião”. O cego Alfredo reafirma essa concepção, pois se mostra mais astuto e mais sensível que antes do acidente que o vitimara. Numa introversão de sentidos e de percepções, o movimento de voltar-se para dentro de si e enxergar com os olhos da

alma e do coração, emanando a sabedoria do espírito, remete à figura arquetípica do Eremita, Arcano Nove do tarô. No taoísmo, o nove é o número da plenitude. Também está associado à gestação humana – nove meses – período necessário à formação de um novo ser humano. O Eremita (ou O Ermitão) representa o arquétipo do Velho Sábio, que viaja solitariamente sobre a Terra, carregando à mão uma lâmpada, símbolo da consciência presente, a fim de clarear a própria escuridão e de descobrir a sua luz interior. É possuído por uma sabedoria que não está nos livros, mas nas percepções acerca de seu mundo interior. Assim como o Louco, assevera Nichols (2007), o Eremita é um andante:

E o seu capuz de monge, protótipo do barrete do Louco. Liga os dois como irmãos de espírito. Mas o passo do velho viajante é mais comedido que o do jovem Louco, e ele não olha por cima do ombro. Aparentemente, já não precisa pensar no que ficar para trás; assimilou as experiências do passado. Nem lhe é mister esquadrihar horizontes distantes, procurando potencialidades futuras. Parece contente com o presente imediato. Seus olhos estão bem abertos para recebê-lo – seja lá o que for. Aprendê-lo-á e lidará com ele de acordo com a sua própria iluminação (NICHOLS, 2007, p. 169).

Na “Jornada do Herói”, o Mentor possui a energia psíquica do Eremita. Cabe a ele doar presentes ao Herói. Ao presenteá-lo, o Mentor entrega-lhe instrumentos mágicos que deverão ser guardados em seu âmago, como um verdadeiro tesouro. Esses instrumentos poderão ser materiais ou simbólicos, em forma de imagens, pedras, melodias, gestos ou sábias palavras. Em *Cinema Paradiso*, Alfredo oferta a Totò a sua experiência de projetorista; lapida o seu olhar e a sua sensibilidade pela ótica do cinema; torna-se o seu conselheiro espiritual, além de impulsionar a sua partida de Giancaldo.

A imagem arquetípica do Velho Sábio povoa o imaginário popular nas mais variadas culturas e em diferentes momentos históricos. Onipresente nas religiões, na literatura, na filosofia, nos desenhos animados, nas artes, na música e no cinema, por vezes, ao extrapolar a simbologia tradicional, perde-se em caricaturas e em estereótipos de um mago excêntrico e exótico. Numa poética sertaneja, Zé Ramalho (1980) traz uma versão nordestina do Velho Sábio, na canção “Avôhai” – o avô e o pai –, uma homenagem ao avô que o criara:

Um velho cruza a soleira
De botas longas, de barbas longas

De ouro o brilho do seu colar
Na laje fria onde quarava
Sua camisa e seu alforje
De caçador...
Oh! Meu velho e Invisível
Avôhai!
Oh! Meu velho e Indivisível
Avôhai! [...]

É recorrente no cinema estabelecer, por meio de alegorias, essa analogia arquetípica entre a sabedoria e a cegueira. Filmes nacionais e internacionais têm nos contemplado com obras sensíveis e inquietantes. Princípio com “Pierre” (2008)⁵, uma produção nacional feita no Laboratório de Audiovisual, da Faculdade de Educação da Universidade de Brasília, sob a direção de Patrícia Barcelos e a orientação de Laura Maria Coutinho. É Barcelos (2010) que narra a trajetória de um *Pierrô* chamado Pierre, inspirada na marchinha carnavalesca “Pierrot Apaixonado”, de Noel Rosa e Heitor dos Prazeres:

Pierre é o nome da história criada pelos estudantes da oficina de audiovisual. O roteiro trata sobre a adaptação de um professor após um acidente de carro. Os medos em sala de aula são expressos pela alegoria de si mesmo, ora como Pierre, ora como o Pierrô e com o Arlequim, seu algoz, que aparece em seus momentos de desespero, angústia e reflexão. O Pierrô, manifestação do sonho de Pierre, é sua última lembrança imagética, antes do trágico acidente que muda sua história de vida (BARCELOS, 2010, p. 28).

Com o acidente, Pierre ficara cego. A cegueira de Pierre constitui-se por si mesma uma alegoria. Almeida (1999) amplia essa percepção:

Alegórico porque aglomera num só momento expressivo (estético) acontecimentos, seres, símbolos, ações e narrações de diversas e diferentes origens temporais e espaciais de outros tempos e povos. Aglomeração, síntese e expansão. Criação de personagens oriundos de narrativas diversas, inexistentes ou sobre os quais não se tem certeza de terem existido. Uma alegoria que toma forma estética na representação pictórica, quase naturalista, que se movimenta em sequências narrativas, sustentadas pela razão cronológica, aproximando-se, pela verossimilhança naturalista espacial e temporal, à exposição de uma verdade (ALMEIDA,

⁵Este trabalho conta a experiência desenvolvida com um grupo de alunos, em sua maioria, do curso de Pedagogia, da Universidade de Brasília. A disciplina “Tecnologia Educacional: oficina de vídeo” foi ofertada no segundo semestre de 2008, com início das atividades em 15 de agosto. A programação proposta aos estudantes foi a de conhecer a linguagem audiovisual e estudar a estrutura do roteiro literário e técnico, elementos estes que estruturariam a realização de um filme curta-metragem de, no máximo, 10 minutos.

1999, p. 31).

Os processos de aceitação e de adaptação à nova realidade de vida e às novas limitações físicas impõem a Pierre uma necessidade emergencial: estabelecer um processo de conciliação entre a cegueira e as sombras do seu passado – o medo – presente em seus mais íntimos devaneios. Para Bachelard (2009), diferentemente do que supomos, o passado não é estável:

Ele não acode à memória nem com os mesmos traços, nem com a mesma luz. Apenas se vê apanhado numa rede de valores humanos, nos valores da intimidade de um ser que não esquece, o passado aparece na dupla potência do espírito que se lembra e da alma que se alimenta de sua fidelidade. A alma e o espírito não têm a mesma memória (BACHELARD, 2009, p. 99).

Pierre é um professor de Filosofia. Emerge, novamente, a ideia de que a sabedoria é análoga à cegueira. Surgida na Grécia Antiga, a filosofia significa amor à sabedoria. Para Aristóteles, como mãe de todas as ciências, a filosofia é uma atividade divina. Constitui-se como um caminho que conduz a estudos de questões relacionadas à existência e ao conhecimento, num plano de desdobramentos. Pierre busca apoio externo para resistir a uma suposta fragilidade física e emocional. Mas, é com o seu próprio saber anímico, manifestado durante uma aula, que consegue superar o problema de autoaceitação para, enfim, exorcizar os fantasmas imagéticos que lhe sobressaltam a memória: “–Sou Pierre, professor de Filosofia de vocês e tão humano quanto vocês. Ser cego é apenas uma das muitas formas corporais de estar no mundo...”

No filme *Perfume de Mulher*, EUA, de Martin Brest (1992), Frank Slade (Al Pacino) é um solitário e deprimido tenente-coronel que ficara cego depois de um acidente de trabalho. Premeditando o próprio suicídio, Frank decide que antes deveria passar um final de semana inesquecível em Nova York. Contrata Charlie Simms (Chris O'Donnell) como acompanhante de viagem. Apesar da curta convivência, ele desenvolve um vínculo paternal com o jovem rapaz e envolve-se com os seus problemas pessoais. A cegueira de Frank revela o seu caráter intuitivo e perceptivo. Às mulheres, como um grande sedutor, reserva o seu apurado senso olfativo: é capaz de revelar o perfume que cada uma delas está usando, nomeando-as sugestivamente. Como demonstração de sua aguçada inteligência espacial e de

sua perspicaz coordenação motora, metodicamente exibicionista, no melhor estilo *hollywoodiano*, Frank monta e desmonta a sua arma em poucos segundos; dança tango impecavelmente e ainda pilota uma Ferrari em plena Nova York. Filósofa o ex-tenente-coronel: “–No dia que pararmos de olhar, morreremos...”

Assim como o ex-projecionista Alfredo, que também fica cego por causa de um acidente de trabalho, Frank tem uma sensibilidade intuitiva que o permite estar atento a todos os movimentos e gestos que o circundam. Está presente, nessas duas personagens fílmicas, uma sabedoria intrínseca, manifestada por meio da percepção tátil, sonora, olfativa e até mesmo visual. Graças à capacidade sensorial de abstrair informações, de decodificá-las e de transformá-las em imagens, ambos são capazes de desenvolver uma percepção visual, mesmo sem ter, no presente, uma experiência visual propriamente dita. Benjamin (1994), revela o mimetismo que transcende desses campos intuitivos, no espaço da cegueira:

Suas intuições mais exatas e mais evidentes pousam sobre seus objetos como pousam, sobre folhas, flores e galhos, insetos que não traem sua presença até que um salto, numa batida de asas, um pulo, mostram ao observador assustado que uma vida própria se havia insinuado num mundo estranho, de forma incalculável e imperceptível (BENJAMIN, 1994, p. 43).

Alfredo, mesmo cego, ainda é capaz de perceber quando a projeção do filme está fora de foco. Quando Totò lhe mostra as cenas de seu primeiro documentário, num matadouro, onde um novilho é esquartejado, Alfredo percebe que, mesmo sem som, há mudanças súbitas de cenário e de personagens. Sente quando o foco recai sobre uma presença feminina. É Elena, a musa de Totò. Sabiamente, o ex-projecionista sentencia: “–Agora, que perdi a visão, enxergo mais. Vejo o que não via antes...”

Em *Ensaio Sobre a Cegueira*, EUA, versão cinematográfica da obra homônima de José Saramago (1995), de Fernando Meirelles (2008), uma cidade, com lugares pinçados de cidades conhecidas e personagens sem identificação nominal, é atingida por uma inexplicável epidemia de cegueira – “a treva branca”. As pessoas contaminadas por ela enxergam apenas uma superfície branca, leitosa. A primeira vítima atingida é um homem jovem. Ao parar num sinal de trânsito, ele se desespera ao perceber-se cego. Em pouco tempo, a epidemia se espalha por toda a cidade. A princípio, os afetados são colocados em quarentena, nos antigos

manicômios, numa alusão aos campos de concentração nazista. Mas a situação foge ao controle das autoridades e o Estado revela a sua fragilidade. À medida que a epidemia se alastra pelo país e a referência de mundo civilizado colapsa e desestrutura-se completamente, um submundo é instaurado na sociedade dos cegos. Na luta pela sobrevivência, a fim de suprir as necessidades mais básicas, os cegos revelam os seus instintos primários na degradação humana. O medo submerge e potencializa todos os níveis de cegueira. O contraponto de resistência a esse caos é personificado pela mulher do médico (Juliane Moore). Ela é a única que misteriosamente não é contaminada. Aos olhos dela, ofuscados pela visão da cegueira generalizada, desenvolve-se o fluxo da narrativa. Com ela, um grupo de pessoas tenta subverter a ordem caótica e resgatar a humanidade e a dignidade perdidas:

Tinha estado com os olhos abertos sempre, como se por eles é que a visão tivesse de entrar, e não renascer de dentro, de repente disse, Parece-me que estou a ver, era melhor ser prudente, nem todos os casos são iguais, costuma-se até a dizer que não há cegueira, mas cegos, quando a experiência dos tempos não tem feito outras coisas que dizer-nos que não há cegos, mas cegueiras (SARAMAGO, 1995, p. 308).

Nesses entrançamentos narrativos, que perpassam muitos dos estágios catárticos da cegueira, é possível estabelecer um diálogo entre *Cinema Paradiso* e a adaptação cinematográfica de *Ensaio sobre a Cegueira*, nas muitas representações alegóricas e metafóricas que emergem num estado de desassossego. Volto às inquietações existenciais de Saramago (1995):

[...] só digo que apenas servimos para isto, para ouvir ler a história de uma humanidade que antes de nós existiu, aproveitamos o acaso de haver aqui ainda uns olhos lúcidos, os últimos que restam, se um dia eles se apagarem, não quero nem pensar, então o fio que nos une a essa humanidade partir-se-á, será como se tivéssemos a afastar-nos uns dos outros no espaço, para sempre, e tão cego eles como nós [...] (SARAMAGO, 1995, p. 290).

Pelos olhos do poeta, captam-se as sutilezas que cintilam aos olhos da alma. Assim, João Jardim e Walter Carvalho (2001) abstraem a poética do olhar, transformando-a no sensível e luminoso documentário, *Janela da Alma*. Uma alusão à ideia parafraseada de Leonardo da Vinci, para quem “o olho é a janela da alma, o espelho do mundo”, esclarecem os cineastas.

Nesse filme, dezenove entrevistados do Brasil e da Europa, entre famosos e pessoas comuns, revelam detalhes de suas vidas sob o enfoque abstrato da visão. Com diferentes graus de deficiência visual – da miopia leve à cegueira total – discorrem sobre a perspectiva do olhar, pela ótica investigativa da filosofia, da sociologia, da medicina, da biologia, da literatura, da fotografia, da música e do cinema. Logo, em depoimentos pungentes, os entrevistados revelam como percebem o mundo e como se percebem no mundo. Entre os entrevistados está Hermeto Pascoal. O multi-instrumentista revela que, aos trinta anos de idade, desejara ficar temporariamente cego para que pudesse desenvolver melhor a sua percepção musical, pois a visão, afirma Hermeto, não está nos olhos, mas no mundo interior. Os diretores do documentário, João Jardim e Walter Carvalho, são eles próprios míopes: Jardim usa óculos de oito graus e Carvalho, de sete graus e meio.

Metaforicamente, os olhos são a janela da alma. Há, em princípio, uma ideia restritiva que os remete à passividade: pelos olhos entram coisas, cores, imagens; mas por eles também saem a imaginação na perceptibilidade da alma. Para o poeta Antônio Cícero, outro entrevistado, “se o olho é a janela da alma, você tem que olhar para essa janela com outro olho. A janela não olha. Quem olha é olho, através da janela”. O fotógrafo e filósofo franco-esloveno, Eugen Bavcar, que ficara cego, acidentalmente, na guerra, contempla-nos com um tocante depoimento:

“–Mas vocês não são videntes clássicos, vocês são cegos porque, atualmente, vivemos em um mundo que perdeu a visão. A televisão nos propõe imagens, imagens prontas e não sabemos mais vê-las. Não vemos mais nada porque perdemos o olhar interior. Perdemos o distanciamento. Em outras palavras, vivemos em uma espécie de cegueira generalizada [...]. Não vejo as imagens e, contudo, sou capaz de fazê-las. Às vezes, percebo por mim mesmo ou escuto e oriento a máquina em direção à voz. Às vezes, alguém me conta. Às vezes são os livros que me contam. Às vezes é o meu coração que me conta [...]. A imagem que mais me faz falta é aquela da qual todos carecem, isto é, poder ver a si mesmo com seus próprios olhos. As pessoas acreditam que se veem com seus próprios olhos, mas assim como eu, precisam de um espelho. A diferença é que no meu caso, os espelhos são diferentes”.

Almeida (1999, p. 127) considera que “o sentido da visão conduz as imagens que devem levar ao contato com aquilo que a alma só pode conhecer intelectualmente, com o que não está no mundo material de aparência enganadora”. Nessa percepção, Bavcar prossegue em seu depoimento:

“–Para mim, linguagens e imagem estão ligadas, isto é, o verbo é cego, mas é o verbo que torna visível. Sendo cego, o verbo torna visível, cria imagens. Graças ao verbo, temos imagens. Atualmente, as imagens se criam por si mesmas. Deixaram de ser o resultado do verbo, e isso é muito grave. É preciso que haja um equilíbrio entre verbo e imagem”.

Em *Janela da Alma*, a trilha sonora de José Miguel Wisnick sensivelmente sublinha as entrevistas, entrecortadas pela fotografia de Walter Carvalho em imagens profundamente alegóricas. As imagens espalhadas por fogueiras na escuridão remetem à clássica alegoria de “O Mito da Caverna”, de Platão (2003), uma das mais instigantes e reflexivas metáforas propostas pela filosofia sobre as condições de vida da humanidade. Sócrates, ao dialogar com Glauco, seu pupilo, discorre sobre a alegoria da caverna. Acorrentados ao fundo da caverna, os prisioneiros só conseguem ver as sombras de objetos projetados pela luz que a invade. Habitados a essa realidade em que as imagens distorcidas substituem as coisas reais, esses prisioneiros não são capazes de acreditar em suas próprias ilusões e crenças e temem erguer os olhos para a luz. Contudo, um deles, movido pela curiosidade e pela audácia, rompe as correntes e, erguendo os olhos para a luz, sai da caverna. Temeroso quanto ao brilho ofuscante da luz, o fugitivo receia prosseguir. Mas, aos poucos, vai se adaptando e percebendo a vida que perdera, durante anos, ao permanecer iludido no interior daquele ambiente. Ao descobrir um mundo novo diante da luz, esse fugitivo deverá retornar e relatar a sua vivência aos outros, além de lhes denunciar a farsa e as sombras construídas e forjadas à margem das coisas reais. Diz Platão (2003):

Mas quem fosse inteligente – redargui – lembrar-se-ia de que as perturbações visuais são duplas, e por dupla causa, da passagem da luz à sombra, e da sombra à luz. Se compreendesse que o mesmo se passa com a alma, quando visse alguma perturbada e incapaz de ver, não riria sem razão, mas reparava se ela não estaria antes ofuscada por falta de hábito, por vir de uma vida mais luminosa, ou se, por vir de uma maior ignorância a uma luz mais brilhante, não estaria deslumbrada por reflexos demasiadamente refulgentes; à primeira, deveria felicitar pelas suas condições e pelo seu gênero de vida; da segunda, ter compaixão e, se quisesse trocar dela, seria menos risível essa zombaria do que se se aplicasse àquela que descia do mundo luminoso (PLATÃO, 2003, p. 213).

Saramago pontua a participação durante todo o documentário *Janela da Alma*. Explica como surgiu a ideia de *O Ensaio sobre a Cegueira* e, com a sua lucidez desconcertante, faz uma analogia entre o mundo audiovisual onde vivemos e

as ilusões imagéticas de “O Mito da Caverna”, de Platão:

“–Nós nunca vivemos tanto na Caverna de Platão como hoje. Hoje é que estamos a viver de fato a Caverna de Platão. Porque as próprias imagens que nos mostram a realidade de tal maneira que substituí a realidade. Nós estamos no mundo a que chamamos o mundo audiovisual. Nós estamos efetivamente a repetir a situação das pessoas aprisionadas ou atadas na Caverna de Platão. Olhando em frente, vendo sombras e acreditando que essas sombras são realidade. Foi preciso passar todos esses séculos para que a Caverna de Platão aparecesse finalmente no momento da história da humanidade que é hoje e vai ser cada vez mais”.

Alfredo, em sua cegueira contemplativa, com os olhos voltados para a janela da alma, vivencia todos esses estágios de lucidez platônica, na sua solidão existencial de Eremita. Num autêntico ensaio sobre a cegueira, percorre entre as sendas imagéticas do cinema, os muitos caminhos limítrofes entre o sonho e a realidade, a luz e a sombra, a loucura e a lucidez.

4.4. O Louco da Praça

“–*La piazza è mia! È mia! È mia!*” Em toda a narrativa de *Cinema Paradiso*, O Louco, o morador da praça, grita esfuziantemente que a praça é sua! Trata-se de um personagem desconstrutor e, ao mesmo tempo, transgressor. Giuseppe Tornatore inclui, no filme, um personagem historicamente excluído e rejeitado. Sua presença não é meramente ilustrativa. Celebra um marco importante na história da loucura mundial. O ano de lançamento do filme, 1988, marcaria os dez anos da Lei Basaglia, importante momento histórico na sociedade italiana, da constituição da Reforma Sanitária. Em 13 de maio de 1978, é editada a Lei 180, de autoria do psiquiatra Franco Basaglia, que instituía o fechamento dos velhos manicômios e proibia a construção de novos. Foram então criadas políticas públicas com incentivo a novas formas de inclusão nos espaços sociais e à oferta de tratamento psiquiátrico qualificado aos necessitados.

Foucault (1997) debruçou-se sobre o fenômeno da loucura e estudou as muitas formas de se relacionar com ela, contestando a relação loucura e confinamento, as concepções médicas sobre o tratamento da loucura e como os mecanismos de controle social se arregimentavam. Ao final da Idade Média, por

volta do século quinze, com o abrandamento do problema da lepra, o espaço que antes pertencia ao confinamento dos enfermos – os leprosários – fica vazio. No entanto, o conjunto de valores e as representações sociais perpetradas à categoria social dos leprosos, em especial no contexto da exclusão, colaboram para a construção de um novo sentido para outro fenômeno emergente: a loucura. O processo de construção simbólica dessa nova categoria social, no modelo que vigoraria a partir do Classicismo, perdurou por quase dois séculos, uma vez que, na Renascença, a forma de se relacionar com a loucura, esclarece Priscila Piazzentini Vieira (2007), advinha de uma experiência cósmica:

Na paisagem imaginária da Renascença, a Nau dos Loucos ocupava um espaço fundamental. Ela transportava tipos sociais que embarcavam em uma grande viagem simbólica em busca de fortuna e da revelação dos seus destinos e de suas verdades. Esses barcos faziam parte do cotidiano dos loucos, que eram expulsos das cidades e transportados para territórios distantes. Foucault vê nessa circulação dos loucos mais do que uma simples utilidade social, visando à segurança dos cidadãos e evitando que os loucos ficassem vagando dentro da cidade. Todo esse desejo de embarcar os loucos em um navio simbolizava uma inquietude em relação à loucura no final da Idade Média. A partir do século XV, ela passa a assombrar a imaginação do homem ocidental e a exercer atração e fascínio sobre ele (VIEIRA, 2007, p. 3).

Na narrativa de *Cinema Paradiso*, inexistente essa linha de ação conflitiva direta entre O Louco da Praça e os demais personagens. Ao contrário, cabe a ele demarcar ironicamente o limite espacial de sua existência, inclusive psicológica, e o limite territorial das outras pessoas. Esse limite é definido pela praça pública. Quando alguém gritava, “a praça é nossa!”, ele respondia, “a praça é minha! Sem brincadeiras, senão fico bravo”. Agora, não é O Louco quem deverá integrar-se à vida social, mas a sociedade que deverá adaptar-se ao seu estilo de vida. Ele transita por todos os espaços, em especial pela sala de cinema.

As praças têm, tradicionalmente, um importante papel no contexto urbanístico-ambiental das cidades. São espaços cívicos livres, que permitem a circulação democrática entre transeuntes. São bens de uso comum do povo e promovem o intercâmbio cultural e social entre as pessoas. As leis, em geral, asseguram o direito de reunião pacífica, em manifestações cívicas, políticas, religiosas e recreativas, em locais abertos ao público, independentemente de autorização. Esses princípios norteiam a universalidade dos espaços das praças, imprimindo-lhes um caráter congregador. Historicamente, até meados do século

dezenove, as praças, restritas aos projetos paisagísticos de grandes palácios, dissociavam-se do contexto urbano. Em alguns lugares, passaram a ser ordenadas, de uma forma geral, em função dos mercados populares que emergiam. Nas cidades europeias, foram configuradas a partir dos projetos urbanísticos que definiam os locais onde os edifícios seriam construídos, ou seja, ao redor de importantes construções, como igrejas, catedrais e prédios públicos.

A ideia de espaço livre da praça se coaduna com a ideia de liberdade, de ausência de limites e de responsabilidades, própria às condutas daqueles que são considerados loucos. Ou mesmo aquelas pessoas de espírito livre, errante, ousado e desafiante, com comportamentos pouco convencionais. Comumente, aos artistas e aos poetas transgressores – os malditos – recaem esses predicativos. Nestes termos, argumentam Chevalier e Gheerbrant (2009):

O louco está fora dos limites da razão, fora das normas da sociedade. Segundo o Evangelho, a sabedoria dos homens é loucura aos olhos de Deus e a sabedoria de Deus, loucura aos olhos dos homens: por detrás da palavra loucura se esconde a palavra transcendência (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 560).

O poeta António Osório (1978), em seu poema “Os Loucos”, enumera os vários níveis de insanidade mental:

Há vários tipos de louco.
O hitleriano, que barafusta.
O solícito, que dirige o trânsito.
O maníaco fala-só.
O idiota que se baba,
explicado pelo psiquiatra gago.
O legatário de outros,
o que nos governa.
O depressivo que salva o mundo.
Aqueles que o destroem.
E há sempre um
(o mais intratável) que não desiste
e escreve versos.
Não gosto destes loucos.
(Torturados pela escuridão, pela morte?)
Gosto desta velha senhora
que ri manso, pela rua, de felicidade.

Na dimensão arquetípica do tarô, a carta O Louco corresponde ao Arcano Zero. O Zero, segundo Pramad (1994, p. 53) “procede do árabe *Cifa* ou *Sifr* que significa ‘Vazio’. Dela derivam as palavras ‘esfera e cifra’ e, em francês, *cifre*, cujo

significado é 'número'. O vazio é a fonte e a condição da Existência, como o silêncio é a fonte e a condição do som". Alguns autores atribuem ao Louco o número Vinte e Dois, isto porque o Arcano Vinte e Um representa o ciclo completo, logo, o Vinte e Dois é o retorno ao Arcano Zero. Portanto, o início de um novo ciclo. Recorro novamente a Chevalier e Gheerbrant (2009) em suas reflexões sobre o Louco, no contexto arquetípico do tarô:

De todas as imagens do Tarô, eis a mais misteriosa, a mais fascinante, portanto, e a mais inquietante. Diferentemente dos outros arcanos maiores, numerados de um (O Mago) a vinte e um (O Mundo). O Louco não tem número. Ele se coloca, de fora do jogo, isto é, fora da cidade dos homens, fora dos muros. Ele caminha apoiado em um bastão de ouro, na cabeça um boné da mesma cor, parecido com o cesto que simboliza a loucura; suas calças estão rasgadas e, sem que ele pareça se dar conta, um cachorro, atrás dele, agarra o tecido, deixando aparecer a carne nua. É um louco, concluirá o observador, abrigado por trás das seteiras da cidade. É um Mestre, murmurará o filósofo hermético, notando que o bastão, em cuja ponta ele carrega uma trouxa, sobre o ombro, é branco, da cor do segredo, cor da iniciação, e que seus pés calçados de vermelho se apoiam sobre um chão bem real, e não sobre um suporte imaginário. Sua sacola está vazia, mas é cor-de-rosa, como sua coxa e como o cachorro que tenta agarrá-lo: símbolos da natureza animal e de posses, com os quais não se preocupa. Por outro lado, o ouro do conhecimento e das verdades transcendentais é a cor do bastão sobre o qual se apoia, da terra sobre a qual ele caminha, dos seus ombros e do seu cabelo. E acima de tudo, ele caminha, isso é o importante, ele não vaga errante, ele avança (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 560).

Nos tarôs mais antigos, O Louco aparece sob a denominação de O Bobo. Nos jogos de cartas mais modernos, sobrevive como O Coringa. O Bobo é uma alusão ao bobo da corte. Personagem lendário que agia como espião do rei, com a destreza e a habilidade de quem podia transitar entre os mais variados grupos sem representar incômodo ou ameaça. "O Coringa liga dois mundos – o mundo contemporâneo de todos os dias, onde quase todos nós vivemos a maior parte do tempo, e a terra não verbal da imaginação habitada pelos personagens do Tarô, que visitamos de quando em quando" (NICHOLS, 2007, p. 39). No macrocosmo, O Louco representa o estado anterior de qualquer manifestação. Abarca a ideia do "Potencial Absoluto", o caos. É a essência primordial da psique, que, segundo Jung, produz a força condutora do "eu". Essa energia interior do nosso louco que nos impulsiona e empurra-nos para a vida: "Move-se fora do espaço e do tempo. Habitam-lhe o espírito os ventos da profecia e da poesia" (NICHOLS, 2007, p. 42).

Mesmo Salvatore Di Vita, em fase adulta, com os seus olhos melancólicos, e

que parece distanciar-se de sua criança interior, personifica, em suas memórias de infância e de adolescência do ainda menino Totò, elementos psíquicos peculiares ao arquétipo do Louco. O Louco corporifica a criança que submerge por meio da amorosidade, espontaneidade, pureza, sensibilidade, alegria e potencialidade. Assim, prossegue Banzhaf (1997):

De certa forma, ele personifica a criança em nós; e sabemos que as crianças sempre gostam de provar coisas novas e de trilhar, brincando, caminhos inusitados. Essa receptividade sem julgamento é sem dúvida a melhor postura para realmente aprender algo novo. É por isso que Waite também denominou essa carta de “o espírito em busca de conhecimento” (BANZHAF, 1997, p. 34).

Por outro lado, O Louco traz elementos que o interligam à maturidade do espírito livre, que, desgarrado de crenças, expectativas e coraças emocionais e culturais, representa o velho andarilho – o herói como o cineasta Salvatore Di Vita em sua odisseia pessoal – que depois de uma longa viagem, regressa ao lar. Nichols (2007) amplia essa percepção:

A antiquíssima tradição do Louco arquetípico, triste e sábio, mantida viva no drama e na arte através dos séculos, é hoje dramatizada no palhaço chapliniano e pelos bobos tristes cujo olhar para o mundo encontra o nosso nas telas de Picasso, Rouault e Buffet. O Louco triste é parente próximo do arquétipo Velho Sábio, personagem personificado no Eremita [...] (NICHOLS, 2007, p. 42).

O cinema visita constantemente a temática da loucura em seus muitos desdobramentos, abordando comportamentos de desvio e de descontrole emocional que ampliam ainda mais a dimensão semântica da palavra loucura. No filme *Bicho de Sete Cabeças*, de Laís Bodanzky (2001), o roteiro é baseado no livro autobiográfico de Austregésilo Carrano Bueno, “Canto dos Malditos” (2000). Neto (Rodrigo Santoro) leva uma vida comum a tantos outros jovens de sua idade, em Curitiba, até o dia em que seu pai, depois de encontrar um cigarro de maconha em seu bolso, interna-o em um hospital psiquiátrico. Durante o internato, Neto desce ao inferno e sofre todos os tipos de abuso. Numa linguagem de documentário, o que lhe confere um maior sentido de veracidade e de apelo sensorial, Bodanzky percorre, pela ótica foucaultiana, o impacto dessa experiência trágica na vida de Neto e de sua família. O filme não revela apenas a problemática do sistema manicomial, mas

trata da questão das drogas e do problema da ausência de diálogo entre pais e filhos. Para o psiquiatra David Cooper (1973), é inegável que essas instituições manicomiais e a própria sociedade podem ser patogênicas ao ponto de nos enlouquecer:

Se se quer falar de violência em psiquiatria, a violência que brada, que se proclama em tão alta voz que raramente é ouvida, é a sutil, tortuosa violência perpetrada pelos outros, os 'sadios', contra os rotulados de loucos. Na medida em que a psiquiatria representa os interesses ou pretensos interesses dos sadios, podemos descobrir que, de fato, a violência em psiquiatria é preeminentemente a violência da psiquiatria (COOPER, 1973, p. 31).

Em *Uma Mente Brilhante*, EUA, de Ron Howard (2001), John Forbes Nash Jr. (Russell Crowe) é um gênio da Matemática. Trata-se de um personagem real, nascido em 13 de junho de 1928, em Bluefield, no estado da Virgínia Ocidental, e que ganhou notoriedade mundial ao firmar-se como um dos principais matemáticos do século vinte. Vaidoso e obstinado, o matemático ambicionava desenvolver uma metodologia cujo êxito e sucesso lhe garantisse reconhecimento e prestígio internacional. Em sua tese de Doutorado, Nash desenvolve um teorema e com ele resolve um problema relacionado à Teoria dos Jogos, baseado nas relações entre cooperação e deserção de partes competitivas entre si – pessoas, empresas, países. Com a genialidade reconhecida, passa a ser aclamado no mundo acadêmico, como professor, na prestigiada Universidade de Princeton, em Nova Jersey, entre os anos 1940 e 1990, período retratado no filme. Mas, aos poucos, Nash transforma-se num homem atormentado, neurótico e angustiado, sofrendo frequentes crises de alucinação, fantasias e delírios paranoicos. Começa a imaginar-se em situações e convivendo com pessoas que não existiam no plano real. Perde a noção da realidade e o ponto de equilíbrio na tênue distinção entre o real e o imaginário. Nash é diagnosticado como esquizofrênico agudo e passa por longos períodos de internação. O apoio de sua esposa, sua ex-aluna, Alicia Nash (Jennifer Connelly), é determinante em sua trajetória pessoal e profissional.

Em 1994, Nash recebe o prêmio Nobel em Economia, por sua teoria sobre o equilíbrio. Suas teorias exerceram influências no comércio mundial, nas relações trabalhistas e até mesmo em relação aos avanços na Biologia. Em discurso de agradecimento durante a cerimônia, o professor reconhece a força compassiva e

amorosa de Alicia:

“–Sabe, eu sou louco. Tomo as mais novas medicações. Mas ainda vejo coisas que não estão aqui. Apenas decidi não lhes dar mais atenção. Como uma dieta para a mente, decidi não favorecer certos apetites. Como o meu apetite por padrões. Talvez o meu apetite para imaginar e sonhar. Sempre acreditei nos números. Nas equações e na lógica que leva à razão. E após uma vida de buscas, pergunto: o que realmente é a lógica? Quem decide a razão? Minha procura me levou através do físico, do metafísico e do ilusório e de volta. E fiz a descoberta mais importante da minha vida. É somente nas misteriosas equações do amor que qualquer lógica ou razão pode ser encontrada. Só estou aqui esta noite por sua causa. Você é a razão de eu existir. Você é todas as minhas razões”.

O filme *Uma Mente Brilhante* é contemporâneo ao *Cinema Paradiso*. Suas narrativas, na multidimensão da loucura, constituem-se no pós-guerra, porém, em contextos distintos e antagônicos. De um lado, os Estados Unidos da América, uma nação rica e imponente se consolidando mundialmente com uma forte hegemonia econômica, militar, política e cultural. A nação que, na Segunda Guerra Mundial, impulsionou decididamente o eixo de resistência e de libertação – “Os Aliados”, Estados Unidos, União Soviética, Império Britânico, França e China –, no embate com as “Potências do Eixo”, Alemanha, Itália e Japão. Em outra posição, a Itália, destroçada pela guerra, dizimada em suas próprias memórias: máculas dos tempos sombrios de intensa repressão política e militar nazi-fascista. Contudo, independentemente de posições ideológicas e de distâncias geográficas, a guerra que interliga essas duas nações é a mesma e, como toda guerra, será sempre norteadada pelas feições da insanidade e da intolerância, sendo capaz de produzir não apenas a destruição em massa, mas alternando, sobremaneira, os sentidos neurológicos e da percepção humana. Nestes termos, prenuncia Virilio (2005):

Não existe guerra, portanto, sem representação, nem arma sofisticada sem mistificação psicológica, pois, além de instrumentos de destruição, as armas são também instrumentos de percepção, ou seja, estimuladores que provocam fenômenos químicos e neurológicos sobre os órgãos do sentido e do sistema nervoso central, afetando as reações, a própria identificação dos objetos percebidos, sua diferenciação em relação aos demais etc. (VIRILIO, 2005, p. 24).

Essa propensão ética e estética do cinema em tempos beligerantes reforçou o seu caráter de testemunho histórico das catarses coletivas e ampliou o nosso entendimento sobre a repercussão dessas experiências individuais e subjetivas na

memória. Em *Cinema Paradiso*, essas feições são reforçadas no contexto da metalinguagem, consagrando o cinema como “a indústria dos espectros”. Assim, reitera Virilio (2005):

Ao lado da ordem sensível e bem visível já se instala o caos de uma ordem insensível, novas imagens espectrais e delirantes que, depois de terem sido roubadas, retocadas e invocadas, podem ser capturadas, vendidas, e tornar-se objeto atraente, lucrativo tráfico de aparências, ou podem ser projetadas em todas as direções do espaço e do tempo (VIRILIO, 2005, p. 66).

O Louco da Praça emerge em meio a esse caos histórico e subverte a própria lógica da história da loucura mundial, com o seu ímpeto de liberdade concedida nos domínios da praça e da vida pública italiana. Ele, como Nash, igualmente numa percepção de conflitos existenciais, humanos, sociais e culturais, personifica “a metáfora da explosão” (VIRILIO, 2005, p. 49). São, pois, personalidades edificadas nos valores, nos símbolos, nos mitos dos cenários de vida, no tempo e no espaço em que estão constituídos. Para Andréa Vieira Zanella (2006, p. 34), “não há essência, não há *a priori*, pois toda pessoa é objetivação de um complexo processo de criação histórica, cultural, contextual, ao mesmo tempo coletiva e singular”. Como reforça Jung (2008, p. 69), “nessa época de convulsões sociais e mudanças drásticas é importante sabermos mais a respeito do ser humano, pois muitas coisas dependem das suas qualidades mentais e morais”.

Em *Camille Claudel*, filme francês dirigido por Bruno Nuytten (1988), narra-se a história da jovem e talentosa escultora francesa Camille Claudel, interpretada por Isabelle Adjani. Uma vida marcada pelo amor impossível, pelo talento não reconhecido, pelos obstáculos financeiros – a escultura era uma atividade majoritariamente masculina –, pelos preconceitos da sociedade francesa do século dezenove. Tinha pouco mais de dezessete anos quando chegou, em 1881, à efervescente Paris, em companhia da família – o pai apostava em seu talento, para desespero da mãe –, a fim de se dedicar aos estudos e à profissão de escultora. Como aprendiz, Camille vai trabalhar com o famoso e prestigiado Auguste Rodin (Gérard Depardieu). Em pouco tempo, torna-se sua assistente e, logo, sua amante. Ela, então com dezenove anos, e ele, com quarenta e cinco.

A conflituosa história de amor pontuou a carreira da temperamental escultora com grandes obras, mas a marcou definitivamente: além da rejeição e do desprezo

da sociedade francesa, Rodin não se separara da mulher, como queria Camille. Deprimida por causa de um aborto, ela rompe com o amante, depois de quinze anos de relacionamento. Em seu infortúnio existencial, Camille mergulha no caos, na solidão e no desespero. Angustiada, empobrecida e solitária, encerra-se dentro de si, torna-se alcoólatra. Aflorando o seu caos interno, passa a viver em razão do trabalho que, dispendioso, conferia-lhe péssimas condições de subsistência. O ódio que nutria por Rodin – a quem acusava, em suas crises e delírios, de persegui-la e de organizar uma conspiração com boicote ao seu trabalho, além de usurpar suas ideias e rascunhos – apesar de contribuir para a sua degradação física, moral e emocional, também a impulsionava a produzir obras brilhantes. Ao final, o talento sucumbe à loucura. Após a morte do pai, rejeitada pela família e desprezada pela sociedade, a escultora é internada no hospício, sob o diagnóstico de delírio paranoico. Depois de trinta anos de confinamento, em 1943, morreria aos setenta e nove anos de idade, pobre e esquecida. A fotografia à penumbra, escura e enevoadada, assinada por Pierre Lhomme, e a trilha sonora de Gabriel Yared conferem às imagens fílmicas uma intensa carga de dramaticidade e de pungência. Em carta ao irmão que a internara, o prestigiado escritor Paul Claudel, a escultora desabafa:

“–Os sanatórios são feitos para causar sofrimento. Não se pode fazer nada, sobretudo quando não se vê ninguém. Querem me forçar a esculpir aqui. Como não conseguem, infligem-me todo tipo de aborrecimento. Admita, Paul, que estou numa prisão e com loucos. Gostaria de estar na minha casa e fechar bem a porta. Não sei se poderei realizar esse sonho: estar em minha casa”.

Ainda nessa adjacência entre o talento sobre-humano e a loucura, percorro a narrativa de outra produção cinematográfica: *Sonhos*, Japão/EUA. Sob a direção do japonês Akira Kurosawa (1990), a obra é baseada em sonhos verdadeiros que o cineasta teve em diferentes momentos de sua vida. Ao todo, são revelados oito momentos que se transformam em coloridas narrativas, desfraldadas por imagens oníricas e sonoras: “A Raposa”, “O Jardim de Pessegueiros”, “A Nevasca”, “O Túnel”, “Os Corvos”, “Monte Fuji em Vermelho”, “O Demônio que chora” e “O Vilarejo dos Moinhos”. Para Chevalier e Gheerbrant (2009), o sonho está condicionado à vontade e à responsabilidade do homem,

em virtude de sua dramaturgia noturna ser espontânea e incontrolada. É por isso que o homem vive o drama sonhando, como se ele existisse realmente fora de sua imaginação. A consciência das realidades se oblitera, o sentimento de identidade se aliena e se dissolve (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 884).

Na dimensão onírica e mitológica da cultura oriental, dualística entre o mundo real e o mundo dos sonhos, fundamenta-se a riqueza simbólica da obra de Kurosawa, especialmente por conceber uma mitologia fantasmagórica. Aportemos a nossa compreensão sobre o requinte estético da obra do cineasta, a partir da densidade onírica e psíquica presente no mito taoísta do sábio chinês, Tchuang-Tsé. O Taoísmo é uma religião chinesa que surgiu no século dois. Depois de muito observarem a ordenação das leis da natureza, os mestres taoístas concluíram que tudo possui uma identidade única, que advém da mesma fonte, o *Tao* – o caminho, a via. O *Tao* seria o caminho para a libertação da alma. Na essência de todas as coisas, encontram-se as forças opostas do *Yin* e do *Yang*, que não se somam, mas que subsistem simultaneamente. Carrière (2004) relata-nos o conto do Sábio Chinês, em “O sonho da borboleta”:

A ideia de que toda existência é discutível, de que toda percepção pode ser ilusória, de que todo julgamento pode ser revertido, de que toda afirmação que parece objetiva encerra uma parte secreta marcada pelo arbitrário, essa ideia corre o mundo desde que o pensamento deixou seus primeiros registros.

É uma história chinesa extremamente célebre que está no centro dessas hesitações do espírito. Tchuang-tsé contou-a para nós. Um homem sonha que é uma borboleta. Ele esvoaça com agilidade, de flor em flor, abrindo e fechando suas asas, sem a mais remota lembrança de sua forma humana. Quando acorda, se dá conta, espantado, de que é um homem. Mas ele é um homem que acabou de sonhar que era uma borboleta? Ou uma borboleta que está sonhando que é um homem? Dizem que ele nunca conseguiu responder a esta pergunta (CARRIÈRE, 2004, p. 71).

Para Jung (2008, p. 97), os sonhos são manifestações profundas do inconsciente, pois “tanto quanto podemos julgar através dos sonhos, o inconsciente toma suas deliberações instintivamente”. Em Kurosawa, as imagens oníricas ganham densidade com a poesia que transcende da plasticidade sinestésica das cores e que transita nessa dimensão arquetípica das alegorias. Jung (2008) avança sobre essa questão:

É essa observação que nos permite compreender por que os sonhos tantas vezes se expressam sob a forma de analogias, por que uma imagem onírica

se funde em outra, e por que nem a lógica nem o tempo da nossa vida diária parecem ter neles qualquer aplicação. Os sonhos têm um aspecto natural para o nosso inconsciente porque o material de que são produzidos é retido em estado subliminar precisamente dessa forma [...]. É, portanto, através dos sonhos (além de todo tipo de intuições, impulsos e outras ocorrências espontâneas) que as forças instintivas influenciam a atividade do consciente. Essa influência pode ser boa ou má depende do conteúdo atual do inconsciente. Se contiver muitas coisas que normalmente deveriam ser conscientes, então sua função torna-se deformada e perturbada (JUNG, 2008, p. 77-78).

Em *Sonhos*, não se expõe a loucura convencional. São fragmentos de imagens fílmicas que pressagiam a dimensão simbólica dos muitos estágios que utilizam a loucura na linha tênue da criatividade: os delírios e as alucinações. São momentos que revelam uma instabilidade dramática a ponto de suscitar no espectador a incerteza de saber se se trata do plano real ou imaginário.

Num dos contos, “Corvos”, Kurosawa homenageia um dos artistas que mais influenciou o seu trabalho pictórico, o holandês Vincent Willem Van Gogh. Trata-se de uma deferência ao último trabalho de Van Gogh, “Campo de Trigo com Corvos”, concluído pouco antes de sua morte, em 1890. Essa tela, cuja paisagem em cores distintas e expressivas não se mistura, revela o estado de espírito do artista nos dias que antecederam o seu suicídio: sob um céu escuro, ameaçador e premonitório, sobrevoam os corvos – pássaros que, na cultura europeia, remetem à ideia de mau agouro e de morte; na superfície, subdividida em três caminhos de terra, a plantação de pés de trigo. O trigo está presente também em outras obras de Van Gogh. Numa compreensão simbólica e mística, a espiga de trigo era um emblema de Osíris, representando o símbolo de sua morte e de sua ressurreição. Assim como em Jesus Cristo, quando São João, para anunciar a glorificação do Cristo através da morte, recorre, simbolicamente, ao grão de trigo. Nesse episódio, “Os Corvos”, durante uma visita ao museu, um estudante de arte (o *alter ego* de Kurosawa) transporta-se para o mundo caótico e colorido de Van Gogh, e o encontra pintando em meio a uma plantação de trigo. Ele tenta dialogar com o holandês – recém-saído do sanatório – mas não consegue:

“Van Gogh: –Por que não está pintando? Para mim, esta cena é inacreditável. Uma cena que parece pintura não faz uma pintura. Olhando com atenção, verá que toda a natureza tem a sua beleza. E, quando há essa beleza natural, eu simplesmente me perco nela. Então, como em um sonho, a cena se pinta sozinha para mim. Sim, eu consumo este cenário natural. Devoro-o completamente. E então, quando termino, a imagem

aparece completa diante de mim. Mas é tão difícil segurá-la aqui dentro.
Estudante: –E aí? O que o senhor faz?
Van Gogh: –Eu trabalho, me asfalto e arremeto feito locomotiva. Preciso me apressar. O tempo está acabando. Tão pouco tempo me resta para pintar.
Estudante: –O senhor está bem? Parece ferido.
Van Gogh: –Isto?
Estudante: –Sim.
Van Gogh: –Ontem, eu estava tentando completar um autorretrato. Não conseguia acertar a orelha. Então a cortei e a joguei fora. O sol me compele a pintar. Não posso perder meu tempo falando com você”.

Nesse cenário premonitório, Van Gogh concebe a sua paisagem fúnebre, sentenciada e misteriosa: o que haveria de existir para muito além dos campos de trigo, no sobrevoos dos corvos? Para Jung (2008), esse processo criativo também revela a condição psicológica de que o artista sempre foi o intérprete do espírito de sua época:

Em termos de psicologia pessoal, sua obra só pode ser parcialmente compreendida. Consciente e inconscientemente, o artista dá forma à natureza e aos valores da sua época que, por sua vez, são responsáveis pela sua formação [...]. Os artistas, como os alquimistas, provavelmente não se deram conta do fato psicológico de que estavam projetando parte de sua psique sobre a matéria ou sobre objetos inanimados [...]. Os artistas projetavam suas próprias trevas, sua sombra terrestre, um conteúdo psíquico que tanto eles quanto sua época haviam perdido e abandonado (Jung, 2008, p. 336-342).

O pintor Vincent Willem Van Gogh, assim como a escultora Camille Claudel, viveu no limite tênue entre a genialidade e a loucura. Aos trinta e sete anos, depois de muitas internações em sanatórios – algumas por espontânea vontade – Van Gogh suicida-se com um tiro no peito.

Na literatura brasileira, Machado de Assis (1988), no clássico conto “O Alienista”, dissecou, com humor cáustico, o discurso do cientificismo, próprio do século dezenove, oriundo da perspectiva do Iluminismo, aportando, pela ótica foucaultiana, em surpreendentes incursões no campo da loucura, medicina e confinamento. Nessa narrativa machadiana, Simão Bacamarte é um prestigiado médico brasileiro que, depois de formar-se na Corte, contrariando as expectativas dos nobres de Espanha e Portugal, decide regressar a sua cidade natal, Itaguaí, e dedicar-se aos estudos psiquiátricos sobre a loucura e os seus desdobramentos. Bacamarte funda a Casa Verde, um hospício destinado a receber “os loucos” de todos os tipos, estabelecendo ele mesmo os critérios de insanidade. Ao final de seus estudos psiquiátricos, conclui que todos os moradores da cidade estavam

contaminados pelo germe do desequilíbrio e que era ele próprio a única pessoa normal e sadia na cidade. O médico decide recolher-se à Casa Verde, onde, dezessete meses depois, foi encontrado morto:

Simão Bacamarte achou em si os característicos do perfeito equilíbrio mental e moral; pareceu-lhe que possuía a sagacidade, a paciência, a perseverança, a tolerância, a veracidade, o vigor moral, a lealdade, todas as qualidades enfim que podem formar um acabado mentecapto [...]. Alguns chegaram ao ponto de conjecturar que nunca houve outro louco, além dele, em Itaguaí (ASSIS, 1988, p. 28-29).

Os loucos foram contemplados, ao longo da história, com a mais distinta conjugação polissêmica, sempre compelindo-nos, numa dimensão machadiana, às nossas inquietudes e inseguranças reflexionadas. Sobretudo, porque são eles os que, sob a alcunha de loucos, contrariam a manutenção de uma ordem secularmente estabelecida pelas instituições como a família, a igreja, a escola, a política, a justiça. Enfim, espaços que outorgam a vigília sobre as ações, os discursos e os corpos. Nessa perspectiva, diz Foucault (1996):

Suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seus acontecimentos aleatórios, esquivar sua pesada e temível materialidade (FOUCAULT, 1996, p. 8-9).

Para Foucault (1996, p. 10), vivemos numa sociedade em que o discurso é regido pelo prenúncio sentencioso da vigília. Com isso, estamos, a todo momento, lidando com procedimentos de exclusão e de interdição, pois “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar”. Ao refletir sobre o espaço social dos loucos, Foucault (1996) aprofunda suas análises sobre o princípio da exclusão, que perpassa a interdição, a separação até a rejeição:

Desde a alta Idade Média, o louco é aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros: pode ocorrer que sua palavra seja considerada nula e não seja acolhida, não tenho verdade nem importância, não podendo testemunhar na justiça, não podendo autenticar um ato ou um contrato, não podendo nem mesmo, no sacrifício da missa, permitir a transubstanciação e fazer do pão um corpo; pode ocorrer também, em contrapartida, que se atribua, por oposição a todas as outras, estranhos poderes, o de dizer uma verdade escondida, o de pronunciar o futuro, o de enxergar com toda

ingenuidade aquilo que a sabedoria dos outros não pode perceber. É curioso constatar que durante séculos na Europa, a palavra do louco não era ouvida, ou então, se era ouvida, era escutada como uma palavra de verdade. Ou caía no nada – rejeitada tão logo proferida; ou então nela se decifrava uma razão ingênua ou astuciosa, uma razão mais razoável do que a das pessoas razoáveis. De qualquer modo, excluída ou secretamente investida pela razão, no sentido restrito, ela não existia. Era através de suas palavras que se reconhecia a loucura do louco; elas eram o lugar onde se exercia a separação; mas não eram nunca recolhidas nem escutadas (FOUCAULT, 1996, p. 9-10).

Neto, em *Bicho de Sete Cabeças*, e a escultora Camille Claudel conheceram os contrafeitos da ordem social de suas respectivas épocas. Pois, afirma Girard (1990, p. 195), “a soberania – real ou ilusória, duradoura ou temporária – enraíza-se sempre em uma interpretação da violência fundadora centrada na vítima expiatória”. Ambos foram punidos por transgredirem essas diferenças. Conheceram a intolerância sentenciada pela ordem da exclusão: a interdição, a separação e a rejeição. Neto congrega os valores de uma geração ressequida pela desesperança dos anos ditatoriais: a rebeldia, a curiosidade com as drogas, a apatia, a ausência de diálogo familiar. Camille, na fragilidade de sua condição de mulher, expõe-se com vulnerabilidade e enlouquece em meio ao talento, ao amor, ao ódio e à exclusão familiar e social. Reclusos, são silenciados em espaços manicomiais. Para Foucault (1996, p. 11), “era através de suas palavras que se reconhecia a loucura do louco; elas eram o lugar onde se exercia a separação; mas não eram nunca recolhidas nem escutadas”. O médico Simão Bacamarte convertera-se em símbolo desse controle social, nessa ordem institucionalizada, que demarca, segundo Foucault (1996), o limite entre o tolerável e o insano:

E mesmo que o papel do médico não fosse senão prestar ouvido a uma palavra enfim livre é sempre na manutenção da cesura que a escuta se exerce. Escuta de um discurso que é investido pelo desejo, e que se crê – para sua maior exaltação ou maior angústia – carregado de terríveis poderes. Se é necessário o silêncio da razão para curar os monstros, basta que o silêncio esteja alerta, e eis que a separação permanece (FOUCAULT, 1996, p. 13).

Se o Louco da Praça na Itália, beneficiado pela Lei Basaglia, revela-se na metáfora da liberdade, como um transeunte do espaço livre das praças, a “recuperação” de John Nash é uma resposta à dedicação e ao empreendimento emocional da esposa Alicia. São, portanto, ações determinantes que atuam na dimensão do resgate humano, contrariando os sistemas de exclusão. Em *Cinema*

Paradiso, O Louco da Praça, com o seu comportamento multifacetado, sobrevive ao anonimato das praças e à inconstância do tempo. É ele próprio uma faceta de todos esses personagens – famosos, ilustres e malditos –, ou, simplesmente pessoas comuns. Ele nos intimida com a sua liberdade irrequieta, desnudando-nos diante de nossos medos, desacertos, limites e contradições.

No filme de Tornatore, sob a bênção de seu morador mais ilustre, considerado o mais louco da cidade, era a praça também a antessala do cinema, quando, não muito, tornava-se ela mesma um espaço de cinema. Mas O Louco observa sábia e despretensiosamente todas as transformações cósmicas da cidade. Ironicamente, o antigo morador da praça, agora acossado pelo movimento dos carros e pela força demolidora da modernidade, fala cabisbaixo, em comovente melancolia, após a implosão da sala de cinema: “–A praça é minha. É minha, é minha, é minha!” O Louco tornara-se a principal testemunha desse triste espetáculo de degeneração que recai sobre a cidade de Giancaldo. Um reflexo melancólico e pungente, presente nas sutilezas das imagens e das reminiscências que dimanam desses espaços em que se abstrai a memória.

5. ESPAÇOS LÚGUBRES

Disse a mim mesmo repetidas vezes que não existe outro enigma senão o tempo, essa infinita urdidura do ontem, do hoje, do futuro, do sempre e do nunca.

Jorge Luis Borges (2009)

A morte do velho Alfredo, o sensível e desiludido projetorista do *Cinema Paradiso*, desvela-se alegoricamente sob a tônica benjaminiana: o cortejo fúnebre, num dia frio e chuvoso, enevoadado por um céu cinzento e entenebrecido, é o contraste revelador do mítico *azzurro* do Mediterrâneo que emoldura a provinciana Giancaldo. A cor cinza ou gris, na simbologia cristã, está associada à ressurreição dos mortos. “Os hebreus se cobriam de cinza para exprimir uma intensa dor. Entre nós, o gris-cinza é uma cor de luto aliviado. A grisalha de certos tempos brumosos dá uma impressão de tristeza, de melancolia, de enfado, esclarecem Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 248).

Não mais que trinta e cinco pessoas acompanham o cortejo de Alfredo. Entre eles, Salvatore Di Vita. No passado, fora o inebriante menino-herói Totò; agora, já adulto no filme, convertera-se em Salvatore Di Vita, um reverenciado diretor de cinema, com reconhecimento internacional. Outros rostos lúgubres, transfigurados pela poética implacável do tempo, apresentam-se entre lampejos e rastros de memória. Reminiscências de um passado onírico e pueril.

O cortejo fúnebre segue e atravessa a cidade adulterada pelo espetáculo da transformação. Percorre as ruas estreitas de Giancaldo, agora engendradas por uma nova dinâmica: o espaço físico das ruas passa a ser disputado por carros, ônibus, caminhões, motos, furgões e transeuntes apressados, oprimidos pelas enlouquecidas buzinas. A paisagem, sobrepujada pelos *outdoors*, transmuda-se em novos contornos estéticos, prenúncio dos edificantes e contemporâneos valores da globalização. Nesse caos metafórico, ordenam-se as novas ruínas na vertigem da modernidade. Entre elas, a antiga sala de cinema.

Paisagem, espaço, modernidade: expressões que, pela antinomia de significâncias, remetem às dimensões transformadoras reveladas pelo dinamismo transtemporal que emerge nos cenários das cidades. Recorro a Santos (2006) para pensar numa distinção entre paisagem e espaço:

Paisagem e espaço não são sinônimos. A paisagem é o conjunto de forma que, num dado momento, exprime as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza. O espaço são essas formas mais a vida que as anima [...]. A paisagem se dá como um conjunto de objetos reais-concretos. Nesse sentido, a paisagem é transtemporal, juntando objetos passados e presentes, uma construção transversal. O espaço é sempre um presente, uma construção horizontal, uma situação única (SANTOS, 2006, p. 66-67).

Por essa perspectiva de interação do ser humano e a natureza, contornada pela singularidade da paisagem e do espaço, Benjamin renova o conceito de modernidade e desloca-o em sua acepção de temporalidade, na qual se manifestam “a convergência do passado e do presente na forma do seu futuro comum, a morte, que caracteriza a consciência temporal da modernidade. O sempre novo revela-se na sua obsolescência essencial, no brilho da vida fulgura a chama da destruição” (GAGNEBIN, 1997, p. 150).

A morte de Alfredo acompanha a degeneração espaço-temporal da cidade de Giancaldo, e, ao mesmo tempo, tangencia o resgate estético da linguagem humana em distintos estágios alegóricos, dimensionados por caminhos simbólicos que entremeiam a perspectiva benjaminiana. A ideia de “perda da experiência” resgata a nossa experiência existencial frente à transitoriedade dos valores advindos da modernidade. Assim, sugere Gagnebin (1999):

Enquanto o símbolo aponta para a eternidade da beleza, a alegoria ressalta a impossibilidade de um sentido eterno e a necessidade de perseverar na temporalidade e na historicidade para construir significações transitórias [...]. A linguagem alegórica extrai sua profusão de duas fontes que se juntam num mesmo rio de imagens: da tristeza, do luto provocado pela ausência de um referente último; da liberdade lúdica, do jogo que tal ausência acarreta para quem ousa inventar novas leis transitórias e novos sentidos efêmeros (GAGNEBIN, 1999, p. 38).

Se a morte de Alfredo o projeta como egresso do “Portal da Vida” rumo ao “Reino dos Mortos” é, também, numa dimensão de transcendência, dentro dessa narrativa fílmica, o momento de regresso de Salvatore Di Vita ao mundo dos mortos-vivos que fulguram e se entrecortam em sua memória afetiva. É a sua fantasmagoria. Nessa dimensão, as experiências da vida e da morte confluem em três categorias: tempo – na ideia de atemporalidade; espaço – na universalidade; e humanidade – na concepção do mítico. Campbell (2007) considera a experiência da transcendência como a última jornada da alma, “o fim do microcosmo”:

A alma após a morte gravita para o nível apropriado à sua densidade relativa, para digerir e assimilar todo o sentido de sua vida pregressa. Apreendida a lição, ela retorna ao mundo, a fim de preparar-se para o próximo grau de experiência. Dessa maneira, percorre gradualmente todos os níveis de valor vital até ultrapassar os limites do ovo cósmico (CAMPBELL, 2007, p. 354).

Dessa experiência, justapõem-se em tríade “Mundo Comum – História Pgressa – Mundo Especial”, elementos fundamentais à construção dos planos da narrativa da “Jornada do Herói”, na qual incidem conceitos arquetípicos de Jung e estágios da narrativa mítica, idealizada por Campbell (2007). “Mundo Comum”, “Mundo Especial”, “Chamado à Aventura”, “História Pgressa” e “Exposição” são termos que caracterizam os estágios que compõem essa jornada. Nestes termos, esclarece Vogler (2009):

Mundo Comum é o contexto, a base, o passado do herói. O *Mundo Especial* de uma história só é especial se puder ser contrastado a um mundo cotidiano, com questões de todo dia, das quais o herói é retirado [...]. *Chamado à Aventura*: apresenta-se ao herói um problema, um desafio, uma aventura a empreender. Uma vez confrontado com esse Chamado à Aventura, ele não pode mais permanecer indefinidamente no conforto de seu Mundo Comum [...]. *História Pgressa* é o conjunto de toda informação relevante sobre o passado e os antecedentes de um personagem – aquilo que o deixou na situação de risco exposta no começo da história. *Exposição* é a arte de ir revelando com elegância essa história pregressa e qualquer outra informação pertinente sobre o enredo: classe social do herói, sua formação, seus hábitos, experiências, bem como as condições sociais dominantes e as forças adversárias que podem afetá-lo (VOGLER, 2009, p. 54-143-154, grifos do autor).

A morte de Alfredo é a experiência que vivifica o retorno de Salvatore Di Vita a sua cidade natal após trinta anos, catapultando-o de sua prestigiada vida em Roma: é o “Chamado à Aventura” que se manifesta no plano da “História Pgressa” e da “Exposição”. Para que, enfim, Salvatore Di Vita possa rebobinar o filme de sua jornada pessoal, comprovando que a sua intensa conexão mítica e espiritual com Alfredo transcende e ressignifica o conceito de transitoriedade da própria morte. Para Pasolini (1982, p. 196), “a morte realiza uma montagem fulminante de nossa vida: ou seja, escolhe os seus momentos verdadeiramente significativos”. A morte, no espaço de transcendência, remete à ideia de perenidade e de finitude da existência. É o nosso maior e principal rito de passagem, é um sono profundo; para os tibetanos, o grande sono. A evolução das coisas submete-se, de modo irreversível, à lógica do desaparecimento. Em todo ser humano, há, indistintamente,

níveis de existência em que coabitam a vida e a morte.

Maria Julia Kovacs (2008) sugere uma “educação para a morte”, que é a denominada educação tanatológica. Tanatologia é uma expressão oriunda do grego *thanatos* (morte). É a ciência da vida e da morte que busca humanizar as condições daqueles que estão sofrendo e envolvidos no círculo de perdas graves. Na ausência de uma pedagogia para a morte, também recorreremos aos mitos e aos poetas a fim de compreender as dimensões que a envolvem e, assim, tentar humanizá-la. No imaginário dos poetas, na literatura e no cancionário popular, esse tema sempre fora tecido entre o lirismo anímico e o mistério da vida. Borges (2009, p. 43) afirma que “o homem se esquece de que é um morto que conversa com mortos”. Raul Seixas (1978), na canção “Canto para minha morte”, afirma que ela lhe chegará vestida de cetim:

[...] A morte surda, caminha ao meu lado
E eu não sei em que esquina ela virá me beijar [...]
Vista-se com a sua mais bela roupa quando vier me buscar
Que meu corpo seja cremado
E que minhas cinzas alimentem a erva
E que a erva alimente outro homem como eu
Porque eu continuarei neste homem
Nos meus filhos [...]

Para Benjamin (1994, p. 215), a morte “é o mais profundo choque da experiência individual”. Adverte, ainda, sobre o processo de desumanização da morte, numa perspectiva antitanatológica:

Morrer era antes um episódio público na vida do indivíduo, e seu caráter era altamente exemplar: recordem-se as imagens da Idade Média, nas quais o leito de morte se transforma num trono em direção ao qual se precipita o povo, através das portas escancaradas. Hoje, a morte é cada vez mais expulsa do universo dos vivos. Antes não havia uma só casa e quase nenhum quarto em que não tivesse morrido alguém. (A Idade Média conhecia a contrapartida espacial daquele sentimento temporal expressa num relógio solar de Ibiza: *ultima multis*.) Hoje, os burgueses vivem em espaços depurados de qualquer morte e, quando chegar sua hora, serão depositados por seus herdeiros em sanatórios e hospitais (BENJAMIN, 1994, p. 207).

Em *Cinema Paradiso*, Alfredo, na relação paternal com Totò, em sua “Jornada do Herói”, converte-se no arquétipo do Mentor, o Velho Sábio. Para Vogler (2009, p. 90), “na anatomia da psique humana, os mentores representam o *self*, o deus dentro

de nós, o aspecto da personalidade que está ligado a todas as coisas. O *self* superior é a parte mais sábia, mais nobre, mais parecida com um deus em nós”. Mesmo ao morrer, Alfredo revela toda a autoridade e sabedoria de um Mentor sobre o seu pupilo: ele o fizera partir e, inconscientemente, determinara também o momento de seu retorno a sua cidade natal e o reencontro com o seu passado. Benjamin (1994) afirma que a morte determina o fluxo da existência que se converte em sabedoria genuína:

É no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e, sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso –, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos em seu redor (BENJAMIN, 1994, p. 208).

A morte de Alfredo fulgura, em multiplicidade, numa profunda dimensão alegórica em que os devaneios narrativos sobressaem não apenas às mudanças e às transformações absorvidas pela cidade de Giancaldo, como também ao próprio desvanecimento da sala de cinema, no espaço físico que arquitetava a sua expressão simbólica.

Para aprender com as muitas dimensões que enredam a simbologia da morte nessa produção italiana, é imprescindível entender a natureza e a própria dimensão de origem da morte em alguns dos processos alegóricos que compõem as narrativas míticas e arquetípicas vivenciadas pela humanidade. É assim que cada cultura define os seus símbolos para a morte; cada um tem sua forma de morrer. Para Jung (2008), tudo aquilo que denominamos símbolo é uma imagem ou um termo que pode ressoar com familiaridade em nossa vida cotidiana, a despeito de abarcar conotações especiais que perpassam o seu significado convencional, algo vago e desconhecido em nós:

Esta palavra ou esta imagem tem um aspecto “inconsciente”, mais amplo, que nunca é precisamente definido ou inteiramente explicado. E nem podemos ter esperanças de defini-lo ou explicá-lo. Quando a mente explora um símbolo, é conduzida a ideias que estão fora do alcance da nossa razão (JUNG, 2008, p. 18-19).

Nessa perspectiva jungiana, os processos simbólicos desembocam –

consciente e inconscientemente – em estágios de individuação que enredam as nossas narrativas pessoais, a nossa Jornada Interior, magnetizadas pelos conhecimentos alquímicos provenientes de nossas almas. “Toda experiência interior tem que ser mediada pela relação com o outro. Nunca alguém se individualiza sozinho, e a finalidade da individuação não é ficar só; pelo contrário, é estar em relação, cada um a seu modo” (FRANZ, Marie-Louise von, 1984, p. 11). Adentro-me nos caminhos simbólicos percorridos por Chevalier e Gheerbrant (2009), no entendimento de que a morte converge-se no fim absoluto de qualquer coisa:

Enquanto símbolo, a morte é o aspecto perecível e destrutível da existência. Ela indica aquilo que desaparece na evolução irreversível das coisas: está ligada ao simbolismo da terra. Mas é também a introdutora aos mundos desconhecidos dos Infernos ou dos Paraísos; o que revela a sua ambivalência, com a da terra, e a aproxima, de certa forma, dos ritos de passagem. Ela é revelação e introdução. Todas as iniciações atravessam uma fase da morte, antes de abrir o acesso a uma vida nova. Nesse sentido, ela tem um valor psicológico: ela liberta das forças negativas e regressivas, ela desmaterializa e libera as forças de ascensão do espírito (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 621).

Verger (1981, p. 18) percorre a Cosmologia Africana e traz maiores esclarecimentos sobre a relação dos Orixás com a morte:

A religião dos orixás está ligada à noção de família. A família numerosa, originária de um mesmo antepassado, que engloba os vivos e os mortos. O orixá seria, em princípio, um ancestral divinizado, que, em vida, estabeleceu vínculos que lhe garantiam um controle sobre certas forças da natureza, como o trovão, o vento, as águas doces ou salgadas, ou, então, assegurando-lhe a possibilidade de exercer certas atividades como a caça, o trabalho com metais ou, ainda, adquirindo o conhecimento das propriedades das plantas e de sua utilização. O poder, à se, do ancestral-orixá teria, após a sua morte, a faculdade de encarnar-se momentaneamente em um de seus descendentes durante um fenômeno de possessão por ele provocada (VERGER, 1981, p. 18).

Na Constelação Africana, três Orixás masculinos – *Ogun*, *Obaluaê/Omolu* e *Oxalá* – e duas Orixás femininas – *Iansan* e *Nanã* – estão ligados ao fim da vida ou a acontecimentos que irão determiná-lo e que, em dimensões distintas, conduzirão os humanos para o outro lado da vida, isto é, seguirão ao encontro da Morte. Esclarece Barcellos (2002):

Ogun – ligado aos mortos e à própria morte. Fixa-se nesta situação por estar intimamente ligado à causa de acidentes e desastres; *Obaluaê/Omolu*

– está ligado a doenças letais, contagiosas. É ele que servirá de guia para o espírito desencarnado; *lansan* – por ser regente dos cemitérios, mas principalmente por também ser guia dos *eguns*; *Naná* – dona do portal da vida e da morte. Considerada como a própria morte. É talvez o principal Orixá com ligação ao fim da vida; *Oxalá* – princípio ativo da morte. Aquele que vai determinar o fim da vida. A determinação final, a paz, o descanso eterno. O fim (BARCELOS, 2002, p. 106).

Entre os antigos egípcios, a morte está ligada também ao Mito de Osíris, um dos mais antigos mitos da história: data de cerca de 4000 anos a. C. Osíris é o deus jovem, responsável pela fecundação da Terra, representada por sua amada, a deusa Ísis, a Grande Mãe do Egito. Ao descerem à Terra, Osíris e Ísis a cobrem de bênçãos e de prosperidade, despertando a inveja e a cobiça de seu irmão, Set. Em emboscada, Set prende Osíris num caixão de madeira nobre – sarcófago – e o joga no rio Nilo. Ao saber do destino do amado, Ísis encontra o caixão que, graças à força divina que habitava Osíris, transforma-se em árvore grandiosa. “Usando os seus poderes de deusa, tocou na coluna de madeira com sua varinha mágica, fazendo-a abrir-se para entregar o conteúdo sagrado” (BASSO; PUSTILNIK, 2002, p. 98). Set, ao saber do feito de Ísis, sai em busca de Osíris e, ao encontrá-lo, esquarteja o seu corpo em quatorze partes, que foram espalhadas e enterradas em lugares distintos. Novamente, o amor, a compaixão e a solicitude de Ísis lhe permitem recolher cada pedaço do corpo do amado e reconstituí-lo. Ísis profere emocionada: “Levanta-te Osíris, tens a coluna vertebral, ó coração silencioso, tens as ligaduras do teu pescoço e das tuas costas, ó coração silencioso. Coloca-te sobre a tua base” (BASSO; PUSTILNIK, 2002, p. 98).

A morte de um deus grandioso como Osíris – o juiz dos mortos – entremeia-se com os princípios universais da regeneração e da ressurreição. Compete a Ísis, sob suas asas, proteger os mortos e ressuscitá-los. Para Campbell e Moyers (1990), a morte e a ressurreição de um deus, em qualquer lugar, numa dimensão psíquica, estão sempre associadas à Lua, que morre e ressuscita todo mês. Na simbologia do Cristianismo, o passado remete à ideia de morte; o futuro, à de nascimento. A morte delinea a natureza animal, enquanto o nascimento percorre a natureza espiritual. A mítica de Jesus Cristo, segundo Campbell e Moyers (1990), compreende essa dimensão ritualística de vida/morte de um deus:

A história de Cristo envolve uma sublimação daquilo que originariamente era uma imagem vegetal muito sólida. 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, árvore do conhecimento do bem e do mal, foi expulso do Paraíso. O Paraíso é o lugar da unidade, da não unidade, da não dualidade entre o 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 [...].

Na tradição cristã, Jesus crucificado está numa árvore, a árvore da vida eterna, e ele é o fruto da árvore. Jesus na cruz. O Buda sob a árvore – são as mesmas figuras [...] (CAMPBELL; MOYERS, 1990, p. 116).

Bachelard (1997, p. 73) esclarece que entre os celtas havia o “culto das árvores” associado ao “culto dos mortos”. Em algumas regiões, quando alguém nascia, uma árvore era plantada em homenagem a essa nova vida. Ao morrer, essa mesma pessoa era queimada e a sua árvore nativa – *Todtenbaum*, a árvore do morto – fornecia-lhe a lenha para a fogueira. Em outras regiões, o nascituro também recebia a sua árvore pessoal – “ao nascer, o homem era consagrado ao vegetal” (1997, p. 74) – e no repique da morte, a sua árvore seria o seu próprio sarcófago vivo ou o seu esquife natural onde o corpo, se não fosse enterrado, poderia ser disposto ao ar livre, à voracidade das aves de rapina, ou entregue à inconstância do fluxo das águas. Observa-se, nessa metafórica narrativa celta, o estágio psíquico de reintegração da pessoa humana à natureza, aos quatros elementos naturais – fogo, terra, ar, água. Segundo Bachelard (1997, p. 74), “quatro gêneros de funerais praticados em todas as épocas, e mesmo ainda hoje, nas Índias, entre os sectários de Brahma, de Buda ou de Zoroastro”.

Bert Hellinger (2007), criador do método de terapia Constelações Familiares, cuja abordagem sistêmica fenomenológica reverbera em muitas dimensões, inclusive filosófica e fora desenvolvido a partir de observações empíricas, consubstanciadas por inúmeras formas de psicoterapia familiar, constatou, sobretudo, a repetição de padrões de comportamento na transgeracionalidade dos grupos familiares, ao resgatar a importância do culto, da reverência e da honraria aos antepassados, como uma forma empírica de contatar a alma e de reintegrar energética e espiritualmente os mortos ao mundo dos vivos. Hellinger (2007) traz o relato sobre a tradição funerária milenar dos zulus, um povo sul-africano:

O morto é enterrado e depois de um ano é trazido de volta à casa através de um ritual. Os membros da família pegam um galho de árvore e imaginam que o antepassado esteja nesse galho, enquanto ele é trazido para a choupana. Uma parte dela é reservada para o antepassado e ali ele recebe

o seu lugar. Ali, onde se guarda a cerveja, habitam os antepassados. Sempre que se toma cerveja, dá também alguns goles aos antepassados (HELLINGER, 2007, p. 64).

A cinematografia mundial tem percorrido com constância a temática da morte, contemplando-nos com obras-primas que tendem a dissipá-la de sua recorrente atmosfera soturna, para resgatá-la na transcendente dimensão de encantamento, ancorando-a na poesia e no lirismo e, por vezes, até no mais profundo existencialismo cômico. A morte conosco se defronta por meio da produção estética de imagens visuais e sonoras que nos ampliam a percepção e desfalecem ilusões pré-concebidas sobre o tema. De certa forma, o cinema pode nos ensinar a morrer.

A clássica comédia *Ensina-me a Viver*, EUA, Hal Ashby (1971), assume um caráter desconstrutor ao percorrer essa temática: Harold (Bud Cort) é um jovem americano de vinte anos que vive entediado em meio ao esnobismo de sua vida burguesa. Harold tem profunda obsessão pela morte, na verdade, o único assunto que desperta em si verdadeiro interesse. Além de preparar falsos suicídios, ele frequenta enterros de desconhecidos e dirige o seu próprio carro funerário. Num desses funerais, conhece Maude (Ruth Gordon), esfuziante mulher de setenta e nove anos que também compartilha do mesmo apreço por funerais. Entre histórias de velórios e espaços de memórias revelados pela excêntrica senhora, Harold descobre o amor pela vida, apaixona-se por Maude e por sua entusiasmante vida, ao som da nostálgica trilha sonora de Cat Stevens. Em seu primeiro diálogo com Harold, Maude filosofa: “–Eu nunca vou entender essa mania pelo negro. Ninguém manda flores negras, não é? Flores negras são flores mortas. Quem manda flores mortas para um funeral? É um absurdo!” Depois, diante de uma plantação de flores, Maude mostra-se, mais uma vez, inspirada e contemplativa frente às metáforas existenciais: “–Eu gosto de assistir às coisas crescendo. Elas crescem e florescem e murcham e morrem e se transformam em alguma outra coisa. Ah, a vida...”

Ainda pelas vias das imagens oníricas ofertadas pelo cinema, chega-nos Krzysztof Kieslowski (1991), em *A Dupla Vida de Véronique*, França. Esse drama existencialista, laureado pela primorosa trilha sonora de Zbigniew Preisner, narra a história de duas jovens com vidas paralelas e, ao mesmo tempo, metafisicamente interligadas (ambas vividas por Irène Jacob). Weronika é uma jovem e talentosa cantora erudita que vive na Polônia. Véronique vive na França e também possui um enorme talento para a música. A música é o vínculo tênue que liga essas duas

jovens mulheres que, apesar da distância e de não se conhecerem, são idênticas e revelam traços de personalidades, gestos e objetos em comum. Ambas são filhas únicas e orfãs, e têm uma relação amistosa com a figura paterna. Mas a morte chega repentinamente para a polonesa Weronika: um ataque cardíaco durante a sua primeira apresentação, na sinfônica de Cracóvia. Na França, Véronique sente que um vínculo se romperá. Abandona as aulas de canto lírico e começa a ter estranhas sensações, inclusive a sentir fortes dores no coração. Mesmo sem estar consciente da presença de Weronika em sua vida, pressente o vazio e passa a viver entre espaços de silêncio e de ausência. Por entre esses espaços, Véronique percebe que sua existência sempre estivera entrelaçada a outra existência. É uma nova percepção de presença desvelada a partir da morte. “O fato de termos de morrer torna a vida repleta de sentido, porque só assim o seu sentido pode ser percebido” (BANZHAF, 1997, p. 54). Numa assincronia tempo-espacial, em diálogos com seus respectivos pais, as duas jovens mulheres mantêm, metafisicamente, diálogos entre si:

“Weronika (polonesa): –Eu sinto algo estranho. Eu sinto que não estou só.
Pai: –Não está só?
Weronika: –Que não estou só no mundo.
Pai: –Você não está.
Weronika: –Eu não sei.
[...]
Véronique (francesa): –Há pouco tempo, tive uma estranha impressão.
Senti que estava só. De repente. Entretanto, nada mudou.
Pai: –Alguém sumiu de sua vida?
Véronique: –Sim. É isso!”

Nessa narrativa sobre o mistério da vida, o verde é a cor flamejante, salpicada entre imagens alegóricas e sonoras, e emoldurada por uma plácida fotografia em tons dourados. Para Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 936), “o verde é a cor do reino vegetal se reafirmando, graças às águas regeneradoras e lustrais, nas quais o batismo tem todo o seu significado simbólico. O verde é o despertar das águas primordiais, o verde é o despertar da vida”.

O filme *A Partida*, Japão, de Yojiro Takita (2008) transforma o par morte/funeral num contraponto à ocidentalização que preconiza a modernização da sociedade japonesa. O diretor, numa narrativa rica em belas imagens e numa virtuosa trilha sonora, de Joe Hisaishi, leva-nos à vida de Daigo Kobayashi (Masahiro Motoki), um frustrado violoncelista da orquestra sinfônica de Tóquio.

Demitido – por falta de público, sinalizando o fim da orquestra –, Daigo, ao lado da esposa, Mika (Ryoko Hirose), regressa a sua cidade natal. Desempregado e com escassas opções de trabalho, descobre, no jornal local, um anúncio de emprego numa agência de viagens, que o faz se tornar, inicialmente a contragosto, um *nōkanshi*, espécie de agente funerário japonês, cuja função é preparar o corpo do morto e entregá-lo a sua família. A partir dessa decisão sua vida se transforma. Por meio da morte de outras pessoas e de seu próprio pai, Daigo educa a sua sensibilidade, educa o seu olhar sobre a vida e sobre o mundo. É um momento de humanização e de dignificação da morte. Há um campo ritualístico de energia que liga a vida à morte. É o contraponto entre o moderno Japão e os rituais consagrados pela tradição.

A morte na cultura japonesa, permeada de símbolos budistas e xintoístas, vai para muito além do desenlace carnal alcançado pelo olhar ocidental. Entre os orientais, por mais triste e pesaroso que venha a ser o momento de despedida, a morte é uma ocasião de júbilo. É o renascimento. Usa-se o branco para consagrar o luto. O branco, segundo Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 141) pode significar tanto a ausência, como a soma das coisas.

A crítica a esse desapego e a esse desvanecimento das tradições, a exemplo do filme de Takita, representa mais um choque de experiências reveladas na sociedade japonesa. Esse desapego às instâncias tradicionais é também uma experiência alusiva à própria adulteração da cidade de Giancaldo e à destruição do cinema. Multiplicam-se experiências semelhantes em muitos outros cenários universais, contrariando a própria lógica que rege e faz convergirem os princípios transgeracionais da humanidade e que altera a nossa percepção e a nossa compreensão sobre “a natureza da realidade em nosso tempo e a natureza de nossa experiência da realidade” (CAMPBELL, 1990, p. 51). Benjamin (1994), ao refletir sobre essa pobreza de experiência, considera que perdemos o valor de todo o nosso patrimônio cultural, visto que a experiência não está mais vinculada a nós. “Essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie” (1994, p. 115).

Agora, retorno às considerações sobre a alegoria da morte e recomeço pelas dimensões arquetípicas do tarô. Nesse antigo sistema de conhecimento anímico, a carta A Morte corresponde ao Arcano Treze. Ao lado do Arcano Dezoito, A Lua, a

carta Treze é considerada uma carta noturna, por apresentar “motivos sombrios como A MORTE, O DIABO e a TORRE, ou símbolos da noite, como A LUA e a ESTRELA” (BANZHAF, 1997, p. 109, grifos do autor). Em termos mitológicos, a morte comporta um conceito pejorativo que a pontifica culturalmente como aziago, restringindo-a ao agouro e à má sorte. Para Campbell (1990), o número treze simboliza a transformação e o renascimento:

Na Última Ceia, havia doze apóstolos e um Cristo, que iria morrer para renascer. Treze é o número necessário, no campo limitado de doze, para atingir o transcendente. Você tem os doze signos do zodíaco e o sol. Esses homens eram muito conscientes do treze como número da ressurreição e do renascimento, da nova vida, e o manipularam o tempo todo (CAMPBELL, 1990, p. 27).

Se o número que antecede a carta treze, o Arcano Doze, indica a estruturação e a completude, o Arcano Treze acena para o rompimento evolutivo com todas essas estruturas e a abertura ao novo e ao desconhecido. Nichols (2007, p. 228) relembra que, em termos psíquicos, o treze remete ao mito de Osíris, pois “a morte retrata o momento em que a pessoa se vê ‘feita em pedaços’ – espalhada – com a velha personalidade e os modos quase irreconhecíveis de tão mutilados”. O esqueleto, símbolo do conhecimento e da brevidade da vida, é a figura central desse arcano. Arquetipicamente, essa carta contém elementos masculinos e femininos: uma figura andrógina e assexuada; impessoal e universal. Nichols (2007) pontua com mais observações:

O esqueleto sugere, a um tempo, movimento e estabilidade. Representa os montes de ossos da realidade; a armação para a nossa carne e os nossos músculos, a estrutura articulada sobre a qual tudo mais está muito unido, move-se e funciona como se fosse uma unidade. E, no entanto, paradoxalmente, esse instrumento de mudança também representa a nossa parte mais resistente. É o eu ósseo que deixamos para futuros historiadores – o único testemunho da nossa existência como indivíduos. É tudo o que resta de nossos antepassados – de nossas raízes enterradas fundamente no tempo (NICHOLS, 2007, p. 229).

O pensamento benjaminiano sobre alegoria dispõe “a teoria da história como lugar conjunto da significação e da morte” (GAGNEBIN, 1999, p. 46). Assim, no filme de Tornatore, consagra-se todo o processo alegórico desencadeado pela morte de Alfredo. Numa dimensão histórica da arte e da estética universal, o próprio desvanecimento do cinema – o esqueleto, as suas ruínas e a sua significação – e a

degeneração “modernosa” de Giancaldo sugerem essa ideia. Prossegue Gagnebin (1999):

A partir do emaranhado histórico por elas desenhado, seu vulto futuro, tal qual a morte o revelará, este esqueleto tão caro aos alegoristas barrocos. Vulto desconjuntado e confuso que não reproduz necessariamente a harmonia do vivo, mas se compõe de escombros, de elementos disparatados ou extremos, como ressalta o “Prefácio”; somente esses destroços, esses fragmentos dispersos de uma totalidade, reconhecida como sendo enganosa, deixam entrever o esboço de uma outra realidade, redimida (GAGNEBIN, 1999, p. 46).

Como já fora esclarecido anteriormente, a Sicília, na condição de maior ilha do Mediterrâneo, está em posição central no mar interno, de modo a interligar-se aos três continentes, Europa, Ásia e África. Graças a sua privilegiada geografia, situa-se como o ponto de culminância e de conflito entre as mais diferentes civilizações dos mundos antigo, medieval e moderno. Sob o ciclo narrativo da dominação/destruição/reconstrução, a Sicília obrigou-se, incontáveis vezes, a reescrever a sua própria história. Edificou-se entre ruínas, escombros e esqueletos, no sôfrego lampejo do progresso que determina a própria linha evolutiva do universo. Em Itália, adverte Pasolini (1982, p. 44), “vivemos concretamente a tendência de uma estrutura a tornar-se uma outra estrutura: vivemos o seu movimento de modificação por ação de uma vontade, que lhe é interna, de se alterar”.

Ao acompanhar a procissão do cortejo fúnebre de Alfredo, Salvatore Di Vita percebe-se dividido entre dois espaços simbólicos. Entrecortando o vazio desses espaços, está Alfredo, no caixão, como um repousante solitário, conduzido por um “moderno” carro nas cenas finais de sua narrativa de vida. Um melancólico Salvatore Di Vita olha através dos vidros traseiros e dianteiros do carro. À frente do veículo, com um defumador em mãos, ele vislumbra um menino-coroinha em companhia de um padre. Este é o primeiro resgate imagético catalisador capaz de alçá-lo aos locais de memória do “Mundo Especial”, a que Salvatore Di Vita precisa regressar. Atrás do carro, as lembranças vívidas o alcançam no “Mundo Comum” – a vida em Roma, a profissão, a fama, os amores frustrados – e reencontram-se nos personagens fantasmagóricos de seu passado. O carro é um símbolo milenar associado à consciência. O veículo moderno, automotor de quatro rodas, como o que transporta Alfredo e que serve para a locomoção de pessoas e de vários tipos

de cargas, assim como aquele presente nas imagens arquetípicas tradicionais, também está ligado aos seus condutores. Para Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 194), o carro está associado ao psiquismo das forças cósmicas e, ao seu condutor, o espírito, e “representa a natureza física do homem, seus apetites, seu duplo instinto de conservação e de destruição, suas paixões inferiores, seus poderes de ordem material sobre aquilo que é material [...]”

No tarô, a carta O Carro corresponde ao Arcano Sete. Para os egípcios, o sete é o símbolo da vida eterna. É o “regulador das vibrações. Culmina um ciclo e abre uma renovação criativa” (PRAMAD, 1994, p. 111). Nichols (2007) revela que esse número está ligado ao destino e à transmutação:

Num par de dados, dos lados opostos de cada dado, somam sete. Foram enumerados sete anos separados de criação no Gênese, e no processo alquímico há sete estádios de transformação sob o influxo de sete metais e sete planetas. Na filosofia oriental, temos a lei séptupla da harmonia divina e os sete chacras. Não é, portanto, muito para admirar que o Carro assinale o início de uma nova era, e que sua energia nos conduza à segunda fileira horizontal, apropriadamente denominado o Reino do Equilíbrio (NICHOLS, 2007, p. 150).

É por meio do carro que o herói fará o percurso da vida, numa profunda conexão entre a jornada exterior e jornada interior, rumo à individuação e à descoberta de suas singularidades. Para Nichols (2007, p. 147) “a jornada exterior não é apenas um símbolo da jornada interior, mas também o veículo para o nosso autodescobrimento”. Em termos simbólicos, o carro representa o “Grande Veículo” no budismo esotérico. É o meio de transporte que conduz a Deus, portanto, o mecanismo como a alma humana se une à alma do mundo.

Na “Jornada do Herói”, representa “A Partida do Herói”. Em *Cinema Paradiso*, é o momento em que Alfredo deixa a cena no plano físico, rumo à transcendência espiritual, e Salvatore Di Vita, numa regressão consciente, retorna ao passado, ao “Mundo Especial”. Nesse momento, afirma Banzhaf (1997, p. 56), “o herói pisou no mundo polar, no qual sua consciência se desenvolverá, o que permitirá tornar-se adulto”. No caso de Salvatore Di Vita, caberá a ele reviver essa jornada, resgatar a sua consciência de percurso e enfrentar os fantasmas e as sombras que emergem de seu passado: o medo. Na retórica benjaminiana, Salvatore Di Vita vive no eterno retorno. Em diálogo com sua mãe, *Signora Anna*, desabafa:

“Salvatore: – Pensava que sempre tivera *medo* de voltar. Agora, após tantos anos, achei que estava mais forte, que tinha esquecido muita coisa. No entanto, está tudo diante de mim, como se eu tivesse ficado aqui. Mas olho ao meu redor e não reconheço mais ninguém. E você, mamãe, eu abandonei. Fugi como um bandido. Nunca dei nenhuma explicação.

Signora Anna: – E eu nunca pedi. Não precisa explicar [...]. Fez bem em ir embora. Conseguiu fazer o que queria [...]. Mas sua vida está lá. Aqui só tem *fantasmas*. Deixe estar, Totò” (grifos nossos).

Para Vogler (2009), a história de um herói será sempre uma jornada e os estágios da “Jornada do Herói” podem ser delineados em qualquer tipo de história, não necessariamente em aventuras que denotem uma ação física “heróica”. Há histórias que o impelem a uma jornada interior, uma jornada da mente, do coração e do espírito. “Em qualquer boa história, o herói cresce e se transforma, fazendo uma jornada de um modo de ser para outro: do desespero à esperança, da fraqueza à força, da tolice à sabedoria, do amor ao ódio, e vice-versa” (2009, p. 52).

Na perspectiva sobre alegoria, morte e cidade, Benjamin desenvolve uma filosofia espacial, em cuja universalidade dos espaços a remete à lírica do poeta francês Charles Baudelaire. Assim como a Giancaldo de Salvatore Di Vita se refez e se desfez na vertigem da modernidade, a Paris que Baudelaire transformara em poesia lírica – e que Benjamin tanto amara, convertendo-a em estética da alegoria, na “época das fantasmagorias” – “corresponde também a um mundo em decadência, de uma cultura derradeira e mortalmente ferida pelo fetiche da mercadoria e pelo capitalismo burguês” (CANTINHO, 2003, p. 4).

O espírito transfigurador dessas cidades – espaços revertidos em símbolo da modernidade, num procedimento estético e alegórico tipicamente benjaminiano – revela a complexidade, a densidade e a contradição das experiências e das vivências advindas da interpretação reflexiva desse progresso, referenciado pela sensibilidade urbanística universal. “A ideia de um progresso da humanidade na história é inseparável da ideia de sua marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo. A crítica da ideia do progresso tem como pressuposto a crítica da ideia dessa marcha”, analisa Benjamin (1994, p. 229). Em relação a essa perspectiva benjaminiana acerca da poesia de Baudelaire, Gagnebin (1999) aponta algumas considerações:

É porque o antigo nos aparece como ruína que o moderno, igualmente fadado a uma destruição próxima, se parece tanto com ele. Assim, na interpretação benjaminiana, a poesia urbana de Baudelaire não exprime a

mera recusa da grande cidade, mas a descreve ludicamente como uma construção triunfante e frágil onde se unem, de maneira indiscernível, os escombros e novos edifícios [...]. O caráter histórico e efêmero da beleza que Baudelaire interpretava positivamente em “O Pintor da Vida Moderna”, como a expressão de uma novidade sempre renovada, surge aqui como a ameaça constantemente de desaparecimento, como o signo da nossa ligação inexorável ao tempo e à morte. Este sentimento agudo do transitório não encontra mais sua razão e seu consolo na fé em uma eternidade divina, como isso podia ainda ser o caso na idade barroca. A cidade moderna não é mais um simples lugar de passagem em oposição à estabilidade da Cidade Divina, mas o palco isolado de um teatro profano onde a destruição acaba por vencer sempre (GAGNEBIN, 1999, p. 50).

Salvatore, em sua fantasmagórica Giancaldo, e Baudelaire, em sua embriagante Paris, revelam estágios vertiginosos que sobressaltam o universo cotidiano dessas cidades, amalgamadas pelo espírito nostálgico, melancólico e inadaptante. Porém, essencialmente poético.

No poema “O Cisne”, em “As Flores do Mal”, cuja primeira publicação foi em 1857, Baudelaire utiliza-se da metáfora do cisne para compor a universalidade do espírito citadino, subjugado pela imperatividade do moderno. O cisne, na percepção baudelairiana, representa qualquer cidadão, em qualquer lugar do mundo, que se sinta deslocado com a celeridade e a impetuosidade das transformações da vida contemporânea. É um exílio involuntário: o siciliano Salvatore e o francês Baudelaire sentem-se exilados em sua própria cidade. Não se reconhecem mais nesses espaços. É o *flâneur*, o homem das multidões; o andarilho de espírito errante, que faz das ruas o seu refúgio seguro. Um ser paradoxal, antinômico como Charles Baudelaire, como Salvatore Di Vita.

Baudelaire, ao mesmo tempo em que se vangloriava da embriaguez da solidão do poeta, ansiava, em devaneios líricos, o ardor da multidão que emergia da moderna Paris. Em “As Multidões”, poema em prosa presente em “O Esplim de Paris”, publicado em 1864, Baudelaire (2010) assume essa contradição:

Mergulhar na multidão não é para qualquer um; usufruir a turbamulta é uma arte, e só aquela pessoa a que uma fada insuflou, ainda no berço, o gosto pelas fantasias e máscaras, o ódio pelo domicílio fixo e a paixão pela viagem é que consegue fazer, à custa do gênero humano, sua farra de vitalidade.

Multidão, solidão: termos iguais e conversíveis para um poeta ativo e fecundo. Quem não sabe povoar sua solidão tampouco sabe ficar só numa turba azafamada.

O poeta goza desse incomparável privilégio, porque sabe, à sua guisa, ser ele mesmo e outrem. Como aquelas almas errantes à procura de um corpo, ele entra, quando quiser, na personalidade de qualquer um. Só para ele tudo está disponível, e se alguns locais lhe parecem fechados, é que, a seu

ver, não vale a pena visitá-los [...] (BAUDELAIRE, 2010, p. 39).

Nessa contradição de um *flâneur*, Salvatore Di Vita reapresenta-se à cena. Ele mesmo, como cineasta, tornara-se um artista, um poeta das alegorias e das imagens oníricas. No sopro da modernidade, partira para a cidade grande, Roma, levando em sua bagagem um sonho de menino – narrar sonhos na arte de fazer cinema. Fora ao encontro da multidão: a fama, o reconhecimento. Optara pela solidão emocional. Ao retornar a sua cidade natal, imortalizada na memória, em seu sonho pueril, Salvatore Di Vita não a reconhece mais e não se reconhece nela. Percebe-se melancolicamente como um espectro, um exilado de seu próprio passado. Mais uma vez, a lírica baudelairiana, no poema “As Multidões” (2010), esvai-se na alegórica nostalgia de *Cinema Paradiso*:

O que as pessoas chamam de amor é muito pequeno, muito restrito e muito fraco em comparação àquela inefável inteiramente, àquela santa prostituição da alma que se entrega inteiramente, toda poesia e caridade, ao imprevisto que se mostra, ao ignoto que passa. Seria bom ensinar, às vezes, aos felizes do mundo – nem que fosse apenas para humilhar, por um instante, seu tolo orgulho –, que há felicidades superiores à deles, mais amplas e mais refinadas. Os fundadores das colônias, os pastores dos povos, os missionários exilados nos confins do mundo conhecem, sem dúvida, alguma dessas misteriosas inebriações; e, no seio da grande família que seu gênio se fez, eles devem rir-se, de vez em quando, daqueles que lamentam sua fortuna tão irrequieta e sua vida tão casta (BAUDELAIRE, 2010, p. 39-40).

O rito funerário de Alfredo abre espaço para outros ritos. Todos param diante das últimas instalações do prédio que, no passado, acolhera o único cinema da cidade. Salvatore Di Vita para, fecha os olhos e tenta transpor-se no tempo e no espaço, como se pretendesse, por meio dos olhos da memória do menino Totò, reviver a mística do velho cinema. Ao abrir os olhos, frustra-se. O velho cinema agora é apenas uma ruína sobrejacente, ignorada pela pressa da cidade. Seus antigos moradores, personagens de um passado dourado, enredaram narrativas que se amalgamavam às narrativas de vida e à intimidade de seus espectadores “anônimos”. Hoje, todos eles, personagens e espectadores, habitam o mundo dos sonhos – o local da memória. A memória é ela própria uma grande arte. Para Coutinho (2009, p. 82), “o cinema proporciona e ensina essa troca, essa experimentação de sentimentos entre atores e espectadores mergulhando todos no mesmo fluxo narrativo que transcende as imagens e os sons.” Pasolini (1982)

esclarece como se constitui essa naturalização da linguagem cinematográfica, ao imergir pelo fluxo das narrações, nessa mágica confluência de enredos, imaginários e reais:

Na realidade, o cinema fazemo-lo vivendo, quer dizer existindo praticamente, quer dizer agindo. A vida toda no conjunto das suas ações é um cinema natural e vivo: nisso é linguisticamente o equivalente da língua oral, no seu momento natural ou biológico. Vivendo, portanto, representamos, e assistimos à representação de outrem. A realidade do mundo humano não é mais do que esta representação dupla, em que somos atores e ao mesmo tempo espectadores: um *happening* gigantesco, se se quiser (PASOLINI, 1982, p. 167).

Entre os novos e os desconhecidos rostos presentes no funeral de Alfredo, Salvatore Di Vita reconhece as antigas e familiares feições, entre elas, a do napolitano Spaccafico (Enzo Cannavale) que, no passado, contemplado com o prêmio da loteria, comprara e reformara a sala de cinema, depois do incêndio que vitimou Alfredo. Naquele momento, nascia o projetorista Totò e, com ele, o *Nuovo Cinema Paradiso*. O diálogo melancólico entre Salvatore Di Vita e Spaccafico revela a tônica de frustração no retorno do cineasta a sua cidade natal:

“Salvatore: –Quando fecharam?
Spaccafico: –Em maio, faz seis anos. Não vinha mais ninguém. O senhor sabe. A crise, a televisão, o videocassete... Hoje, o cinema é só um sonho. A prefeitura o comprou, farão um estacionamento. Sábado vão demolir. Que pecado!”

A cidade segue a sina de enterrar seus mortos. Uma pequena multidão, entre conhecidos e desconhecidos, acompanha a cerimônia de demolição. Em meio à curiosidade, à tristeza, à nostalgia e à consternação, gerações diferentes se encontram diante do espetáculo fúnebre: de um lado Salvatore Di Vita, Spaccafico, o antigo lanterninha do cinema (Leo Gullotta); de outro, jovens e adolescentes deslumbrados com a emergência dos símbolos de renovação da modernidade. Nesse caso, o estacionamento emerge como um desses símbolos. Morre o cinema, nasce o estacionamento.

A nova e a moderna Giancaldo, no dinamismo da vida contemporânea, revelada sob os olhos entediados e melancólicos de Salvatore Di Vita, é a mesma que mortifica e implode os símbolos de sua infância feliz, transformando-os nas ruínas de seu passado. Gagnebin (1999) revitaliza o paralelismo conceitual entre o

moderno e o antigo:

O *moderno* não se define mais em relação ao *antigo*, a um passado exemplar ou renegado, mas pela sua abertura ao *futuro*, pela incessante procura da novidade. Ao se tornar sinônimo de *novo*, o conceito de moderno assume uma dimensão certamente essencial para a nossa compreensão de modernidade, mas, ao mesmo tempo, uma dinâmica interna que ameaça *implodir* sua relação com o tempo [...]. Em outros termos, a linha de demarcação, outrora tão clara entre o moderno e o antigo, tende a apagar-se, pois o moderno se transforma cada vez mais rapidamente em seu contrário. Ao se definir como modernidade (GAGNEBIN, 1999, p. 48, grifos nossos).

Em *Cinema Paradiso*, a morte de Alfredo demarca essa vertigem da transformação: ele fica cego antes do nascimento da televisão e a sua morte antecede a demolição da sala de cinema. Benjamin (1994, p. 119), em suas observações sobre a pobreza da experiência, revela: “Ficamos pobres. Abandonamos uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do atual”. Essa mesma força contraditória que implodira o *Nuovo Cinema Paradiso* fora igualmente implacável com muitas outras salas de cinema na Itália, no Brasil e em todo o mundo, tendo deixado em plena orfandade gerações e gerações que cultuaram a arte cinematográfica e foram por ela educadas.

As memórias de infância de Tornatore, em Bagheria, também na Sicília, comungam das memórias afetivas e fílmicas de Salvatore Di Vita, seu personagem, seu *alter ego*. Memórias desveladas em seu regresso a Giancaldo, no sobressalto da efemeridade. Tornatore é um grande contador de histórias, comprova-nos a sua filmografia. O cinema é, num lance imagético, um modo especial de se contar histórias, de se narrar histórias de vida: seus sonhos, seus dramas, seus amores e seus dissabores. Uma grande teia narrativa tecida por meio de uma linguagem própria, pois, adverte Pasolini (1982, p. 192), “enquanto era apenas natural, estava fora da nossa consciência: agora que surge ‘escrita’ através do cinema, não pode deixar de encontrar-se com uma consciência”. Para Carrière (2004), o cinema se espria no mistério das temporalidades que transcendem dessas construções narrativas:

Contar uma história, além da partida rumo a outro lugar, é uma determinada

maneira de, num mesmo movimento, deixar-se levar pelo tempo e negá-lo. Um tempo de narração instalou-se quase sem esforço sobre o leito do senhor implacável. Este, por um momento, parece perder toda influência a abrir mão de qualquer ação sobre nós. Nós estamos nele, no vácuo da sua onda, nós somos ele. Toda grande obra dramática que nos arrebatada abole o tempo – ao qual o tédio, guardião vigilante, nos traz de volta quando necessário (CARRIÈRE, 2004, p. 11).

A produção brasileira *Os Narradores de Javé*, direção e roteiro de Eliane Caffé (2004), é um filme sobre memória, história e narrativa. Com uma pulsante trilha sonora assinada por Helder Aragão, o DJ Dolores, o filme narra a história do pequeno vilarejo de Javé, sob ameaça de ser inundado por uma grande hidrelétrica. Diante desse anúncio, seus moradores se mobilizam e decidem buscar uma alternativa inusitada para solucionar o problema: escrever um dossiê narrando a verdadeira história de Javé a fim consagrá-la como patrimônio histórico da humanidade. O problema é que não há registros escritos sobre a cidade de Javé, a história sempre fora contada por meio da narrativa oral. Seus moradores são exímios contadores de história, no entanto, não sabem ler ou escrever. A exceção é Antônio Biá (José Dumont). Apesar de ser um personagem com caráter dúbio, coube a ele a incumbência de construir a narrativa escrita sobre a cidade de Javé, transformando-a em registro histórico, num documento “científico”, como anuncia o excêntrico Biá: “–Uma coisa é o fato acontecido, outra coisa é o fato escrito. O acontecido tem que ser melhorado no escrito, de forma melhor para que o povo creia no acontecido”.

Os Narradores de Javé traz, em sua constituição de narrativa mítica e fantástica, elementos benjaminianos: história – sujeitos – tempo – memória – cidade – modernidade – morte – alegoria – símbolo – narração. Segundo Gagnebin (1999, p. 3), “eles manifestam com acuidade que os juízos sobre o valor estético destas figuras não remetem meramente a uma preferência de gosto, porém, mais profundamente, a uma apreciação do valor do tempo e da história”. Dessa maneira, o elemento narração impulsiona todas as transformações remetidas à vida da cidade e à vida de seus moradores.

Ao resgatar a memória social da cidade, seus moradores se resgatam em suas memórias pessoais e descobrem-se como grandes contadores de história, ao mesmo tempo em que esse narrar espontâneo e naturalizado, perpassando a experiência transgeracional, é descartado por uma suposta ausência de sustentação

“histórico-científica”. Novamente, a narrativa oral é preterida ao cientificismo dos documentos burocratizados. Retomemos a Benjamin (1994), ao contestar mais um aspecto da pobreza de experiência:

Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam se transmitidas com um anel, de geração em geração? Quem é ajudado, hoje, por um provérbio oportuno? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência? [...] Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie [...] (BENJAMIN, 1994, p. 114-115).

Seja na Giancaldo de Salvatore Di Vita, seja na Paris de Baudelaire ou mesmo na brasileiríssima Javé de Biá, a modernidade aporta com seus grunhidos de progresso e de morticínio, nos mais variados planos e estágios simbólicos, alegóricos e metafóricos. Se em Javé, o sertão represado virou mar, em Giancaldo, o cinema desvanecido virou escombros e ruínas. De uma incômoda sensação, resta uma lembrança melancólica. O desaparecimento de Alfredo tornara-se um estranho e significativo elemento catalisador e de comunhão: fora capaz de desencadear o resgate da memória afetiva de Totò, ao mesmo tempo em que revela a degradação simbólica e espacial da antiga sala de cinema e a própria transformação da cidade de Giancaldo. Em seu regresso à terra natal, ao emergir em sua “Jornada do Herói”, Salvatore Di Vita se insere nessa dimensão transgressora da memória, transcendendo os espaços para muito além da narrativa.

6. ESPAÇOS DE AUSÊNCIA

O mais importante e bonito do mundo é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas, mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou.

João Guimarães Rosa (1986)

A vida na Itália do pós-guerra era fundamentalmente um espaço de privações. A vida siciliana apresentada em *Cinema Paradiso* revela um país massacrado pela impetuosidade da guerra e pela convivência de seus vícios internos, como o fascismo, a máfia e a opressão religiosa. A escassez de recursos materiais e humanos determinava a dinâmica de subsistência de Giancaldo e preenchia alguns dos muitos espaços de ausência dessa narrativa: a falta de água, de comida, de emprego, de dinheiro, de estudo, de liberdade e a falta da presença física dos que partiram para a guerra e nunca regressaram. A família de Totò, que vivia da pensão do pai morto na guerra, também não fugia desses domínios reais da pobreza. Com a Segunda Guerra Mundial, o êxodo migratório no Sul da Itália aumentara vertiginosamente, tanto com destino ao norte da Itália e à Europa, como à América do Sul e aos Estados Unidos, contribuindo para o subdesenvolvimento daquela região e ampliando esse ciclo de ausências e de carências. Dos espaços de ausências – alegorias da saudade –, figuram os vazios, as lacunas, as distâncias. No compasso da saudade, a nostalgia e a melancolia convergem no sortilégio da busca e da espera, dos encontros e dos desencontros que, projetados numa dimensão existencial das imagens fílmicas, serão preenchidos por uma simbologia poética.

Giuseppe Tornatore é um cineasta que sabe utilizar o *travelling* e a panorâmica⁶ com muita elegância. Como exemplo, cito a cena em que *Signora Anna*, a mãe de Totò (Antonella Attili, na versão jovem), ao lado do filho, recebe a notícia oficial da morte do marido em campo de batalha, na Rússia. Entorpecida pela informação que apenas confirmara aquilo que ela já pressentia, mãe e filho de mãos dadas atravessam as ruas destroçadas de Giancaldo. Nesse momento, Totò

⁶*Travelling* é uma expressão de cinema e de audiovisual utilizada para denominar todo movimento da câmara, deslocada no tempo e no espaço; em oposição aos movimentos de panorâmica, pelos quais a câmara apenas gira o seu próprio eixo, sem se deslocar.

visualiza um cartaz de cinema com a imagem do filme *E o Vento Levou*, EUA, de Victor Fleming (1939). O menino rememora o diálogo com Alfredo: “Totò: –Você conheceu meu pai? Alfredo: –É claro que conheci! Era alto, magro, simpático. Tinha uns bigodes como os meus. E ria sempre. Parecia o Clark Gable”.

A Itália é uma nação tradicionalmente católica. Seus valores, seus comportamentos, seus princípios éticos e religiosos, desde a Idade Média, foram configurados pela moral judaico-cristã. Em *Cinema Paradiso*, a dimensão desse preceituário cristão revela as tensões morais de uma sociedade conservadora e tradicional, cujo domínio da Igreja interferia diretamente sobre as pessoas, suas vidas e seus corpos. Em Giancaldo, o Padre Adelfio (Leopoldo Trieste) era uma autoridade coercitiva. Imbuído desse poder de controle e de repressão, em todas as instâncias, firmava-se como protetor da instituição religiosa, mantenedor da ordem e da tradição, ampliando, sobremaneira, os seus domínios para muito além da sacristia. Prontificava-se a evitar toda e qualquer manifestação de excessos ou de transgressões comportamentais. A ordem era manter “o pecado” à distância.

Em alusão ao inferno idealizado por Dante Alighieri, em “A Divina Comédia”, nessa concepção pecaminosa da existência cristã, Margaret Wertheim (2001, p. 43) afirma que “à medida que descemos rumo ao Inferno, o que constatamos é que as almas estão cada vez mais confinadas por seus pecados, até que as do fundo, capturadas no gelo, se veem completamente imobilizadas pela magnitude de sua iniquidade”. A viagem concebida por Dante, para muito além do espaço físico espiritual reforçado na teologia cristã da época, é, sobretudo, a descrição da viagem de uma alma cristã. O espaço da alma, numa concepção medieval cristã, dividia-se em três regiões ou “reinos” distintos: Inferno, Purgatório e Paraíso. Assim, prossegue Wertheim (2001):

Na descrição de Dante, o Inferno é uma fenda dentro da Terra, o Purgatório é uma montanha na superfície dela e o Paraíso coincide com as estrelas. Depois da morte, cada alma seria ou levada por um demônio até as portas do Inferno, ou transportada por um anjo numa barca até as praias do Purgatório, que Dante situou numa ilha no meio do hemisfério sul. Só os verdadeiramente virtuosos – os santos e os mártires – estavam destinados a ir diretamente para o Paraíso; os cristãos comuns deviam sempre esperar alguma forma de punição após a morte. O “segundo reino” do Purgatório era para eles uma espécie de escola preparatória para o Paraíso (WERTHEIM, 2001, p. 34-38).

Os elementos religiosos e ritualísticos na infância e na adolescência do ex-

coroinha Totò delimitam os espaços simbólicos dessa sacralidade. A primeira cena que remete Salvatore Di Vita ao “Mundo Especial” de sua infância transcorre durante uma missa. É uma cena que ritualiza uma imersão no universo sagrado do catolicismo. Para Mircea Eliade (2010, p. 18), “o sagrado equivale ao poder e, em última análise, à realidade por excelência. O sagrado está saturado do ser. Potência sagrada quer dizer ao mesmo tempo realidade, perenidade e eficácia”. O Padre Adelfio figura como um dos personagens centrais da trama, capaz de determinar a própria dinâmica de vida daquela cidade. Para se compreender essa dimensão existencial do ser religioso na vida contemporânea, é necessário perceber que dessa repressão, em nome da moral cristã – que a sustenta no processo de dessacralização do homem moderno, à esfera do sagrado e do profano –, advém a necessidade de se manter sob controle os corpos e a sexualidade. Eliade (2010) afirma sobre esse preceito da moral cristã:

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 (que impõe, por exemplo, certas regras para “comer convenientemente” ou que interdiz um comportamento sexual que a moral social reprova). Mas para o “primitivo” um tal ato nunca é simplesmente fisiológico; é, ou pode tornar-se, um sacramento, quer dizer, uma comunhão com o sagrado (ELIADE, 2010, p. 20).

No filme, um dos espaços mais sentidos e percebidos pelos espectadores do cinema foram as cenas de beijos e de afeto. Como um censor em pleno ofício, o Padre Adelfio, assistia aos filmes previamente e censurava as cenas de amor para frustração dos espectadores. Não era tão somente a privação das cenas de intimidade ou dos beijos reprimidos em cada narrativa fílmica que decepcionavam aquelas pessoas, mas, inconscientemente, a projeção das frustrações demarcadas pela ausência do afeto e de carícias, em suas existências.

Na cena da vida real, como revela o próprio Giuseppe Tornatore em entrevista presente no *Making off* do filme, o cineasta foi obrigado a adaptar *Cinema Paradiso* às exigências do mercado e às pressões dos produtores ítalo-franceses (Mino Barbera, Franco Cristaldi e Giovana Romagnoli), à época do lançamento do filme, em 1988. A despeito de ter sido contemplado com vários prêmios internacionais, inclusive com o Prêmio Especial do Júri em Cannes e com o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, o filme, quando do lançamento na Itália, representou

um fracasso de bilheteria e, por isso, foi recolhido e remontado. Tornatore eliminou cerca de cinquenta minutos da versão original e, ainda assim, com o lançamento da nova versão nos cinemas, manteve o insucesso de público. Na verdade, o filme somente emplacaria depois de reconhecido e premiado internacionalmente. Em 2005, Tornatore lança a versão original estendida, com o título original, *Nuovo Cinema Paradiso*, e com os cinquenta minutos excedentes. Nessa versão, conhece-se, enfim, o desfecho da história de amor de Elena e Totò e o porquê da separação dos personagens ainda na adolescência.

A adolescência compreende um período de ruptura e de mudanças na “Jornada do Herói”. O herói Totò (agora, vivido por Marco Leonardi), já adolescente, descobre o amor e o seu desencanto. Frustra-se pelo amor não correspondido de Elena (Agnese Nano), a filha do gerente do banco, recém-chegada à cidade. O nome “Elena” é uma referência mitológica à lendária personagem grega da *Ilíada* e da *Odisseia*, a bela Helena, filha de Zeus e da mortal Leda (esposa de Tíndaro, Rei de Esparta). O rapto de Helena desencadeou a guerra de Troia, depois que ela decidiu abandonar o marido Menelau, o Rei de Esparta, e fugir com Páris, filho de Príamo, Rei de Troia. A chegada e a partida de Elena em *Cinema Paradiso* representam, na “Jornada do Herói” definida por Vogler (2009), “A Travessia do Primeiro Limiar”. Momento de escolha, dúvidas e apreensões, “A Travessia do Primeiro Limiar é um ato involuntário, pelo qual o herói se compromete integralmente com a aventura” (2009, p. 195). O rompimento com Elena impulsiona essa Travessia:

O comportamento típico de um herói não é o de aceitar os conselhos e presentes de um Mentor, e sair disparado ao encontro da aventura. Em geral, o salto final é desencadeado por alguma força externa, que muda o curso e a intensidade da história. É o equivalente do famoso “ponto de virada” da estrutura convencional de um filme em três atos. Eventos internos também podem detonar uma Travessia de Limiar. Os heróis chegam a pontos de decisão em que suas almas estão em jogo, onde tem que resolver: “Continuo vivendo minha vida como está ou arrisco tudo, para crescer e mudar”? (VOGLER, 2009, 196-197).

A presença de Elena desencadeia a iniciação de muitos ciclos na vida de Totò. Ela foi a primeira namorada. Totò a vislumbrou pela primeira vez, quando fazia as suas primeiras filmagens em câmera analógica. Apaixonara-se inicialmente por sua imagem reluzente na projeção fílmica: Elena fora a sua primeira musa projetada

do mundo real. Uma paixão que celebra o limiar de um amor platônico. Essa paixão não correspondida em primeiro momento faz com que o herói Totò se lance ao sacrifício para conquistar a amada. Elena, a moça rica de olhos azuis – segundo Alfredo, “as mulheres de olhos azuis são as mais difíceis!” –, rejeita-o e assume uma das facetas do arquétipo fugidio do Camaleão. Esclarece Vogler (2009):

Os camaleões mudam de aparência ou de estado de espírito. Tanto para o herói como para o público, é difícil ter certeza do que eles são. Podem induzir o herói ao erro ou deixá-lo na dúvida, sua lealdade ou sinceridade estão sempre em questão [...].

Um propósito psicológico importante do arquétipo do Camaleão é expressar a energia do *animus* e da *anima*, termos usados pelo psicólogo Carl Jung. O *animus* é o nome que Jung dá ao elemento masculino no inconsciente feminino, ao emaranhado de imagens positivas e negativas de masculinidade nos sonhos e fantasias de uma mulher. A *anima* é o elemento feminino correspondente no inconsciente masculino. Segundo essa teoria, as pessoas têm um conjunto completo tanto de qualidades femininas como masculinas, e ambas são necessárias para a sobrevivência e o equilíbrio interno (VOGLER, 2009, p. 116).

Alfredo conta a Totò a história de amor não correspondido entre um simples soldado e uma linda princesa:

“Alfredo: –Era uma vez um rei que fez uma festa na qual estavam as princesas mais bonitas do reino. Um soldado que estava na guarda viu passar a filha do rei. Era a mais bonita de todas e ficou logo apaixonado. Mas o que podia fazer um pobre soldado em relação à filha do rei? Por fim, um dia conseguiu encontrá-la e disse-lhe que não podia mais viver sem ela. A princesa ficou tão comovida por aquele forte sentimento que disse ao soldado: “Se conseguir esperar 100 dias e 100 noites debaixo de minha janela, acabarei sendo sua”. O soldado foi logo para lá e esperou um dia, dois dias, dez e depois vinte... E toda noite, a princesa o controlava pela janela, mas ele nunca se movia. Podia chover, ventar, nevar que ele continuava lá. Os pássaros sujavam a cabeça dele, as abelhas comiam-no vivo, mas ele não se movia. Depois de 90 noites, estava emagrecido, esbranquiçado, as lágrimas lhes caíam rosto abaixo sem poder segurá-las, porque nem forças para dormir ele tinha. Entretanto, a princesa ficava olhando para ele e na 99ª noite, o soldado se levantou, pegou sua cadeira e foi embora.

Totò: –Como? No fim?

Alfredo: –Sim! Justo no fim Totò! Não pergunte o porquê: eu não sei. Se conseguir entender, diga-me qual é”.

Totò faz dessa história a sua narrativa de amor não correspondido e submete-se ao sacrifício de esperar por Elena, diante da janela do quarto da amada. Nessa ansiedade platônica, Totò, sob o testemunho da janela cerrada, emoldura o drama da espera entre a solidão e a melancolia pressentidas na mudança dos ventos e das

estações. Reportemo-nos às considerações de Chevalier e Gheerbrant (2009) sobre a alternância de ciclos:

A sucessão das estações, assim como a das fases da lua, marca o ritmo da vida, as etapas do ciclo de desenvolvimento: nascimento, formação, maturidade, declínio – ciclo que se ajusta tanto aos seres humanos quanto a suas sociedades e civilizações. Ilustra, igualmente, o mito do eterno retorno. Simboliza a alternância cíclica e os perpétuos reinícios (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 401).

Em “Banquete”, de Platão (1999), escrito por volta de 380 a. C., vários amigos estão reunidos na casa de Agáton, para celebrar o seu sucesso teatral. Trata-se, portanto, de um banquete. Come-se, bebe-se e fala-se, muito, sobre o amor. Comte-Sponville (2009), em suas observações sobre o amor, faz uma alusão a essa obra de Platão:

[...] o amor insaciável, o amor solitário, sempre inquieto com o que ama, sempre carecendo de seu objeto, é a paixão, a verdadeira, a que enlouquece e dilacera, a que esfomeia e tortura, a que exalta e aprisiona. Como poderia ser de outro modo? Só desejamos aquilo que nos falta, o que não temos: como poderíamos ter o que desejamos? Não há amor feliz, e essa falta de felicidade é o próprio amor. “Como eu seria feliz se ela me amasse”, diz-se ele, “se fosse minha!”. Mas, se fosse feliz, não a amaria mais, ou não seria mais o mesmo amor...

[...] Uma falta ao ser satisfeita, desaparece enquanto falta: a paixão não poderia sobreviver por muito tempo à felicidade, nem a felicidade, sem dúvida à paixão. Daí o grande sofrimento do amor, enquanto a falta domina. E a grande tristeza dos casais, quando não domina mais... (COMTE-SPONVILLE, 2009, p. 254)

Como o soldado da história contada por Alfredo, Totò não finda os cem dias prometidos. A espera chegara ao fim. No primeiro dia do ano 1955, Elena cede, enfim, à paixão. Não abre a janela para recepcionar o sacrificado admirador, mas se declara a Totò, na cabine de projeção.

Entre as sessões de cinema e as reprimendas da família de Elena, que não aceitava o namoro em razão da classe social de Totò, o amor floresce por entre as imagens das mudanças das estações. Porém, nessas mudanças dos ventos, Elena parte com a família para a Toscana. Não haveria tempo para despedidas. Na vida de Totò, o espaço de ausência ampliara-se, sendo-lhe acrescido agora, uma nova concepção de espera, diferente daquela na infância, quando esperou pelo pai que nunca regressaria dos campos de guerra. O desalento da saudade é preenchido

com as cartas que Totò escreve à amada, durante um ano, tempo de prestação do serviço militar, em Roma. Um período marcado pela rebeldia e pela insubordinação juvenil em suas consequências. No entanto, as cartas enviadas a um destino incerto, regressaram a Totò sem nunca terem sido lidas por ela.

Na versão estendida de *Nuovo Cinema Paradiso*, quando Salvatore Di Vita regressa a Giancaldo para o enterro de Alfredo, ele reencontra, enfim, a amada Elena (na fase adulta, vivida pela francesa Brigitte Fossey), agora casada com um político e mãe de um casal de filhos. É graças à semelhança física entre Elena e a filha que Tornatore consegue chegar a ela. No reencontro, depois de trinta anos de ausência, revelam-se as razões para uma partida sem despedidas: um desencontro, meticulosamente arquitetado por Alfredo – que estimulava Elena a desistir de Totò – e reforçado pela pressão familiar. Sem o conhecimento de Alfredo, Elena lhe deixa um bilhete afixado na parede da sala de projeção, mas Salvatore somente o encontra trinta anos depois, às vésperas da demolição do cinema. O bilhete, como muitas outras coisas da infância e da adolescência de Totò, sobrevivera entre as reminiscências e os vestígios da espera, interposto nesses espaços de ausência.

Alfredo, o amigo, o pai protetor, fora o responsável pela infelicidade entre Totò e Elena. “*Maledetto, Alfredo!*”, desabafa Salvatore Di Vita. Ao prever um futuro brilhante para o pupilo, Alfredo temeu que ele, tomado pela cólera da paixão juvenil, abdicasse do próprio talento e se recolhesse a uma vida medíocre e provinciana, em nome do amor. Por força dessa decisão racional, o menino Totò convertera-se num prestigiado diretor de cinema. Porém, tornara-se um homem melancólico, com uma vida amorosa frustrada e infeliz. A figura do Mentor Alfredo apresenta facetas que também o incorporam à função dramática do Camaleão: de pai protetor a vilão. Assim, esclarece Vogler (2009):

O arquétipo do Camaleão é também um catalisador de mudanças, um símbolo da necessidade psicológica de transformação. Lidar com um Camaleão pode fazer com que um herói mude suas atitudes em relação ao sexo oposto, ou se harmonize com as energias reprimidas com as quais esse arquétipo lida. [...] O Camaleão tem a função dramática de trazer dúvida e suspense à história. Quando os heróis ou heroínas começam a perguntar: “Será que ela é fiel? Será que vai me trair? Ele me ama de verdade? Ele é meu amigo ou inimigo?”, geralmente há um Camaleão presente (VOGLER, 2009, p. 118).

O reencontro amoroso reacende a antiga paixão e os momentos de

intimidade, e sela o primeiro e único momento de intimidade sexual entre os antigos namorados. A cena, pontuada pelas lembranças da adolescência, acontece dentro do carro de Elena, à beira-mar. No dia seguinte, é Elena quem encerra a história de amor por telefone: “Elena: –Não há futuro. Só há passado. Até o encontro de ontem à noite era só um sonho. Um sonho maravilhoso. Quando jovens nunca fizemos isso. Lembra? Agora que aconteceu, acho que não poderia ter um final melhor”.

Durante os anos de ausência, Salvatore Di Vita buscou Elena em todas as mulheres com quem se relacionava. Novamente, é Chico Buarque (1988), em parceria com Edu Lobo, que preenche esse espaço, com o seu lirismo, num sentimento de busca e de espera, de encontro e de desencontro, na poética e melancólica “Valsa brasileira”:

Vivia a te buscar
Porque pensando em ti
Corria contra o tempo
Eu descartava os dias
Em que não te vi
Como de um filme
A ação que não valeu [...]

A Elena de Totò, numa dimensão platônica, corresponde à musa inacessível: o feminino cultuado no cinema, até o final os anos 1940. A partir da década de 1950, a imagem feminina no cinema percorre um novo ciclo de erotização. Surgem as divas sensuais e sedutoras. Na Itália, a *Commedia all'italiana*, especialmente entre os anos 1958 a 1970, satirizou, com muito deboche, a questão da sexualidade da mulher italiana, numa sociedade conservadora. O imaginário masculino passou a ser povoado pelas imagens das divas voluptuosas e estonteantes. Se *Hollywood* incendiou o mundo com Marilyn Monroe, a Itália respondeu com Sophia Loren, Gina Lollobrigida, Ana Magnani, Monica Vitti, Stefania Sandrelli e muitas outras atrizes, além das “musas estrangeiras”, que figuraram em grandes produções, como Anita Ekberg, a atriz sueca, musa de Fellini.

Cinema Paradiso acompanha todas essas transformações comportamentais, além da explosão hormonal dos rapazes contemporâneos a Totò. Na tela, a nudez de Jane Fonda celebra esse novo momento. Do espaço outrora censurado pelo Padre Adelfio, a sala de cinema não apenas consagrou a projeção das cenas de beijos e de carícias, nesses novos momentos eróticos, como também foi o palco de

descobertas e de transgressões sexuais vividas pelos próprios espectadores. É na sala de cinema, sobre os cartazes de filmes espalhados pelo chão, que Totò tem a sua primeira experiência sexual com uma profissional do sexo. Com seu lugar cativo na sala de cinema, ela satisfizera homens, jovens e adolescentes de variadas gerações.

Retorno à dimensão arquetípica do camaleônico Mentor Alfredo. Oportunamente, ele pressentira o momento certo de partida de Totò e o impulsionara em sua decisão. Em seus últimos momentos com o pupilo, Alfredo profetiza:

“Alfredo: –Vá embora. Está terra é má. Quando você está sempre aqui, sente-se no centro do mundo. Parece que nada muda, nunca. Aí você fica longe um ano ou dois e, ao voltar, mudou tudo. Algo se quebrou. Você não acha o que procura. Suas coisas não existem mais. É preciso ir embora por muito tempo, por muitos e muitos anos, para encontrar na volta, a sua gente, a terra onde nasceu. Agora, não é possível. Você está mais cego do que eu.

Totò: –Quem disse isso? Gary Cooper, James Stewart, Henry Fonda?

Alfredo: –Não, Totò. Ninguém disse. Isso sou eu que digo. A vida não é como você viu no cinema. A vida é mais difícil. Vá embora! Volte para Roma! Você é jovem. O mundo é seu. E eu sou velho. Não quero mais ouvir você falar. Quero ouvir falar de você [...]. Ame o que quer que seja que faça, como amava a cabine do *Paradiso*, quando era garoto”.

À falta do amor de Elena, Totò decide ausentar-se definitivamente de Giancaldo. Parte para Roma em busca do sonho de fazer cinema. Ao regressar à terra natal para sepultar o velho amigo, Salvatore Di Vita depara-se com os estúdios que edificaram a sua jornada interior. Como um redivivo, percorre os espaços de sua memória. Agora, como os heróis sobreviventes, Salvatore Di Vita deixa o “Mundo Especial” e retorna ao “Mundo Comum” com a sensação de que a sua jornada perdurará. Pois os heróis, ressalta Vogler (2009),

prosseguem com a sensação de que estão começando uma nova vida, que, por causa do caminho que acabaram de percorrer, jamais voltará a ser como antes. Se são heróis mesmo, retornam com o Elixir do Mundo Especial, trazem algo para compartilhar com os outros, alguma coisa com o poder de curar a terra ferida (VOGLER, 2009, p. 303).

De acordo com a jornada mítica e arquetípica do Tarô, Salvatore Di Vita já está preparado para fazer o “Caminho de Volta” (VOGLER, 2009, p. 292). Consagra a etapa final de sua jornada e chega ao Arcano Vinte e Um, correspondente à carta

O Mundo. Segundo Banzhaf (1997), o herói alcançara, enfim, o seu objetivo, encontrando o paraíso perdido:

A última carta dos Arcanos Maiores mostra a figura que dança, o “Enforcado ao contrário”, e com isso mostra que da estagnação surgiu a vivacidade e que o ser humano está corretamente de pé. O número quatro como símbolo do terreno agora aparece nas pernas cruzadas embaixo, enquanto o três divino, que é indicado pela posição dos braços abertos, fica em cima. Nos quatro cantos da carta, como na décima carta A RODA DA FORTUNA, aparecem os quatro querubins como os quatro aspectos da totalidade; eles não seguram mais nenhum livro nas mãos e, portanto, não dão mais lições. Todas as lições foram apresentadas, as provas vencidas, o herói tornou-se um todo. A partir do mundo invertido (O ENFORCADO) ele encontrou o mundo certo (O MUNDO) (BANZHAF, 1997, p. 187).

Antes de deixar Giancaldo, Salvatore Di Vita recebe da viúva de Alfredo um presente deixado por ele: um Elixir. O Mentor, como o Eremita, entrega o seu último presente ao herói. “A verdadeira chave do estágio final da “Jornada do Herói” é o Elixir. O que é que o herói traz do Mundo Especial para dividir com os outros no Retorno? [...] O Elixir pode até ter o poder de restaurar a vida no Mundo Comum” (VOGLER, 2009, p. 311). Somente quando regressa a Roma, Salvatore Di Vita compreende a dimensão afetiva e humana do presente que recebera de Alfredo: um estojo velho, com um rolo de película antiga – o legado.

Na cena final, Salvatore Di Vita aguarda sozinho, na sala de cinema, o início da projeção do filme que recebera de Alfredo. Reiterando a sua homenagem ao cinema, é o próprio diretor, Giuseppe Tornatore, que, em cena, aparece como o projetorista.

Figura 6: em cena, Giuseppe Tornatore homenageia os projetoristas.



Apagam-se as luzes e Tornatore aciona o projetor. Do feixe de luz azul cintilado, emanam em direção à tela as primeiras legendas numéricas de anúncio do filme, em ordem decrescente. Seis, cinco, quatro, três, dois, um... E as imagens em preto e branco e *il tema finale* de *Cinema Paradiso*, assinado por Ennio Morricone, explodem simultaneamente, na tela. São as imagens dos beijos e dos abraços censurados pelo Padre Adelfio. São os afetos reprimidos e os carinhos sufocados de toda uma geração que descobrira e percebera o mundo pela tela mágica do cinema.

Figura 7: imagens dos filmes censurados pelo Padre Adelfio.



Busco na poetisa Florbela Espanca (1987) a tradução para o impacto dessas sensações e emoções reprimidas nos bastidores de *Cinema Paradiso* – impressões sobrejacentes na memória do menino Totò: [...] “Beija-mas bem!... Que fantasia louca/Guardar assim, fechados, nestas mãos,/Os beijos que sonhei prà minha boca!...”

Para Salvatore Di Vita/Totò em sua “Jornada do Herói”, o presente de Alfredo era como um Elixir mágico e curativo de um amor frustrado do passado – um platonismo tantas vezes projetado à cena da memória, na grande tela branca – que agora transcende em reminiscências e na melancolia poética desse e de muitos outros espaços em que latejam, em infinitude, as ausências.

EPÍLOGO

A poética que emana do filme *Cinema Paradiso* permitiu-nos compreender alguns dos elementos narrativos do cinema. A obra de Giuseppe Tornatore vai para muito além do saudosismo e envereda pelas muitas dimensões da memória, tempos e espaços das narrações cinematográficas. Há, nesse filme, a nostalgia de um tempo quando ir ao cinema era parte do cotidiano. Esse tempo não voltará, mas permanece na lembrança e, dessa forma, pertence à memória de todos e sobrevive na lembrança que o filme evoca.

A jornada de vida do menino Totò, aqui compreendida como a “Jornada do Herói”, é convertida em reminiscências alegóricas que cintilam na memória, projetando-a na tela e na memória coletiva daqueles que entram em contato com essa narrativa. Desse modo, os desdobramentos teóricos de *Cinema Paradiso* nos possibilitaram imergir na história e na política da Itália, no pós-Segunda Guerra Mundial. Por meio desse filme, foi possível perceber como, numa transitoriedade de espaços, a história siciliana se consolida como uma narrativa universal amalgamada aos dramas individuais e coletivos que comumente transbordam desses tempos sombrios, nos mais distintos espaços geográficos.

Na memória da cidade de Giancaldo, o cinema provoca, no imaginário popular, uma complexa rede de sensações e constrói uma cultura fílmica em aflitivos tempos de sobrevivência física e moral, de resistência política e de mudanças comportamentais. O cinema que vemos na tela de *Cinema Paradiso*, em suas muitas ramificações estéticas e ideológicas, revela os excessos da política fascista; é sufocado pela censura do moralismo judaico-cristão personificado pela Igreja Católica; é embalado pelo sentimentalismo do cinema *hollywoodiano*, com os seus heróis românticos; é empolgado pelo deboche escrachado das comédias italianas; é sobressaltado pela estética do Neorealismo. Expressa, de certa forma, toda a cinematografia mundial.

Numa composição alegórica, entremeada pela perspectiva benjaminiana, a morte de Alfredo desencadeou um retorno no percurso existencial de Salvatore Di Vita, a ponto de impulsionar o seu regresso à terra natal, depois de longos anos, ligando o passado ao presente, de forma irreversível na vida do personagem e na cidade de Giancaldo que se moderniza, implodindo, com a sala de cinema, os sonhos de muitas gerações. O Brasil e o mundo afora também passaram por

implosões semelhantes, sobretudo no plano simbólico, quando muitas das salas de cinema transformaram-se em templos religiosos, *shopping centers* e estacionamentos.

No simbolismo dos espaços, foi possível reconhecer a dimensão sutil que emerge dessa percepção estética da memória e que se reveste em sutileza poética e onírica, produzindo, ao mesmo tempo, uma comoção de sentidos que emana do filme. Num deslocamento de temporalidades, esses espaços, reais e imaginários, transformados em locais de memória de Totò e de todos nós, afirmam-se na pulsação dos vestígios e das reminiscências que recompõem em imagens, a memória de nossas narrativas de vida, a exemplo do que faziam os espectadores da sala do *Cinema Paradiso*, na fictícia Giancaldo.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Milton José de. *Cinema arte da memória*. São Paulo: Autores Associados, 1999.

_____. *Imagens e Sons: a nova cultura oral*. São Paulo: Cortez, 2001.

_____. *Histórias em imagens e sons na moderna sociedade oral: cinema e televisão*. In: *Leitura: teoria & Prática*, número especial, out. 2012.

ARROYO, Miguel G. Uma celebração da colheita. In: TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro; LOPES, José de Sousa Miguel (Org.). *A escola vai ao cinema*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

ASSIS, Machado de. *O alienista e outros contos*. São Paulo: Moderna, 1998.

AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel; VERNET, Marc. *A estética do filme*. São Paulo: Papirus, 1995.

AZEVEDO, Geraldo; NILO, Fausto; SPERA, Pippo. Você se lembra. In: RAMALHO, Zé; RAMALHO, Elba; AZEVEDO, Geraldo. *O Grande Encontro 3*. São Paulo: Sony BMG, 2000. 1 CD.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

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

BALÁZS, Bela. O homem invisível (1923). Tradução: João Luiz Vieira. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal: Embrafilme, 1983.

BANZHAF, Hajo. *O tarô e a viagem do herói: a chave mitológica para os Arcanos Maiores*. São Paulo: Pensamento, 1997.

BARCELLOS, Mario Cesar. *Os orixás e o segredo da vida: lógica, mitologia e ecologia*. Rio de Janeiro: Pallas, 2002.

BARCELOS, Patrícia. *Cinema, Educação e narrativa: esboço para um voo de aeroplano*. Dissertação (Mestrado em Educação)–Universidade de Brasília: Brasília, 2010.

BASSO, Theda; PUSTILNIK, Aidda. *Corporificando a consciência: teoria e prática da dinâmica energética do psiquismo*. São Paulo: Instituto Cultural Dinâmica Energética do Psiquismo, 2002.

- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- _____. *O Esplim de Paris: pequenos poemas em prosa*. São Paulo: Martin Claret, 2010.
- BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho base. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.
- BAZIN, André. *O Cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, v.1*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- _____. *Rua de mão única. Obras escolhidas, v. 2*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BLASCO, Pablo González. *Educação da Afetividade através do Cinema*. Curitiba: IEF, 2006.
- BORGES, Jorge Luis. *O livro da areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BROWN, Carlinhos; MONTE, Marisa; ANTUNES, Arnaldo; MENDES, César. Cantinho escondido. In: MONTE, Marisa. *Universo ao meu redor*. Rio de Janeiro: EMI, 2005.
- BUARQUE, Chico; BOAL, Augusto. Mulheres de Atenas. In: BUARQUE, Chico. *Meus Caros Amigos*. Philips, 1976. 1 CD. Faixa 2.
- _____. Pedaco de Mim. In: BUARQUE, Chico. *Ópera do Malandro*. Rio de Janeiro: Polygram Philips, 1979. 2 CDs. CD 2. Faixa 6.
- _____. Valsa Brasileira. In: BUARQUE, Chico; LOBO, Edu. *Dança da Meia-Lua*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1988.
- BUÑEL, Luiz. Cinema: instrumentista da poesia. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal: Embrafilme, 1983.
- CAKOFF, Leon. Heróis da Resistência. In: PRUDENZI, Angela; RESEGOTTI, Elisa. *Cinema Político Italiano: anos 60 e 70*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CARMELO, Bruno. Seduzidas, abandonadas e vingativas: as mulheres como sujeitos e objetos de desejo. In: FONSECA, Raphael (Org.). *Commedia all'italiana*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2011.
- CAMPBELL, Joseph; MOYERS, Bill. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena,

1990.

_____. *O herói de mil faces*. São Paulo: Pensamento, 2007.

CANTINHO, Maria João. Modernidade e alegoria em Walter Benjamin. In: *Espéculo, Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid*, 2003. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/benjamin.html>>. Acesso em: 3 nov. 2012.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A Linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. *O Círculo dos Mentirosos: contos filosóficos do mundo inteiro*. São Paulo: Códex, 2004.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

COMTE-SPONVILLE, André. *Pequeno Tratado das Grandes Virtudes*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

COOPER, David. *Psiquiatria e Antipsiquiatria*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

CORRENTI, Santi. *Breve histórico da Sicília: das origens aos nossos dias*. São Paulo: Ananda, 2001.

COUTINHO, Laura Maria. *O estúdio de televisão e a educação da memória*. Brasília: Plano, 2003.

_____. O olhar cinematográfico: reflexões sobre uma educação da sensibilidade. In: CUNHA, Renato. *O cinema e seus outros*. Brasília: LGE, 2009.

_____. *Audiovisuais: arte, técnica e linguagem*. Brasília: Universidade de Brasília, 2006.

COUTO, Mia. *Um rio chamado, uma casa chamada terra*. São Paulo: Companhia da Letras, 2003.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

CUNHA, Fausto. *Melhores Poemas de Mario Quintana: seleção de Fausto Cunha*. São Paulo: Global, 2005.

CUNHA, Renato (Org.). *O cinema e seus outros*. Brasília: LGE, 2009.

DELLAMONICA, J. *Tarô dos ciganos*. São Paulo: Madras, 1994.

DESNOS, Robert. O sonho e o cinema. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal: Embrafilme, 1983.

DONATELLI, Marilda; RECINE, Elisabetta; GUIMARÃES, Karina; RODRIGUES, Nina. *O livro das Deusas: grupos rodas da lua*. São Paulo: Publifolha, 2005.

DUARTE, Rosália. *Cinema e educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

ESPANCA, Florbela. *Sonetos*. São Paulo: Bertrand Brasil, 1987.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano: a essência das religiões*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

FABRIS, Mariarosaria. *O neorrealismo cinematográfico italiano*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 1996.

_____. Neorrealismo Italiano. In: *História do Cinema Mundial*. MASCARELLO, Fernando. (Org.). São Paulo: Papyrus, 2006.

FONSECA, Teresa Cristina Goulart da. *Imagens especulares: para além dos damascos azuis*. Dissertação (Mestrado em Educação)–Universidade de Brasília: Brasília, 2006.

FOUCAULT, Michel. *A História da Loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

_____. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

FRANZ, Marie-Louise von. *A individuação nos contos de fada*. São Paulo: Paulus, 2008.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Baudelaire, Benjamin e o Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

_____. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1990.

HELLINGER, Bert. *Constelações familiares: o reconhecimento das ordens do amor*. São Paulo: Cultrix, 2007.

JORGE, Luís Antônio. *O desenho da janela*. São Paulo: Annablume, 1995.

JUNG, Carl Gustav. *O homem e os seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

KOVACS, Maria Julia. *Educação para a morte: temas e reflexões*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2008.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo:

Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

LINHARES, Célia. Filhos ou órfãos do paraíso? In: TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro; LOPES, José de Sousa Miguel (Org.). *A escola vai ao cinema*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

MANGUEL, Alberto; GUADALUPE, Gianni; *Dicionário de Lugares Imaginários*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MATOS, Marcelo. Cinema e Drama. In: DROGUETT, Juan Guillermo; ANDRADE, Flavio F. A. (Org.). *O feitiço do cinema: ensaios de griffe sobre a sétima arte*. São Paulo: Saraiva, 2009.

MEIRELES, Cecília. *Janela mágica: crônicas*. São Paulo: Moderna, 1983.

MONASSA, Tatiana. Coleção Folha Cine Europeu. *Cinema Paradiso*, v. 4. São Paulo: Moderna, 2011.

MOTTA, Luiz Gonzaga. *Narratologia: teoria e análise da narrativa jornalística*. Brasília: Casa das Musas, 2005.

NICHOLS, Sallie. *Jung e o tarô: uma jornada arquetípica*. São Paulo: Cultrix, 2007.

ORICCHIO, Luiz Zanin. Primeiro concorrente e imersão de Tornatore em sua Sicília. In: *O Estado de S. Paulo*, 3 set. 2009. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,primeiro-concorrente-e-imersao-de-tornatore-em-sua-sicilia>>. Acesso em: 17 dez. 2012.

OSÓRIO, António. *O louco*. Disponível em: <<http://www.citador.pt/poemas/os-loucos-antonio-osorio>>. Acesso em: 22 fev. 2013.

PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo Herege*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.

_____. *Jovens Infelizes*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

PERNISA JÚNIOR, Carlos; FURTADO, Fernando Fábio Fiorese; ALVARENGA, Nilson Assunção. *Walter Benjamin: imagens*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. In: *Revista Brasileira de História*. 2007, vol. 27, n. 53, p. 11-23. ISSN 1806-9347. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882007000100002&script=sci_arttext>. Acesso em: 12 fev. 2013.

PESSOA, Fernando. *Poesias*. CASSAL, Sueli Tomazini (Org.). Porto Alegre: L & P. M, 1996.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

_____. *Apologia de Sócrates: Banquete*. São Paulo: Martin Claret, 1999.

- PRAMAD, Veet. *Curso de Tarô: o tarô e seu uso terapêutico*. Brasília, 1994.
- PRUDENZI, Angela; RESEGOTTI, Elisa. Uma Lição Universal. In: *Cinema Político Italiano: anos 60 e 70*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- RAMALHO, Zé. Avôhai. In: *Zé Ramalho*. Rio de Janeiro: Sony Music, 1980. 1 CD, faixa 1.
- RIVERA, Tania. A imagem e o escuro: Chris Marker, memória e psicanálise. In: CUNHA, Renato. *O cinema e seus outros*. Brasília: LGE, 2009.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a Cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo. Canto para minha morte. In: SEIXAS, Raul. *Há 10 mil anos atrás*. Rio de Janeiro: Philips, 1976. 1 CD. Faixa 1.
- SÓFOCLES. *Antígona*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro; LOPES, José de Sousa Miguel (Org.). *A escola vai ao cinema*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás: Deuses Iorubás na África e no novo mundo*. Salvador: Corruptio, 1981.
- VIEIRA, Priscila Piazzentini. Reflexões sobre a história da loucura de Michel Foucault. In: RAGO, Margareth; MARTINS, Adilton Luís. *Dossiê Foucault*, n. 3 dezembro 2006/março 2007.
- VIRILIO, Paul. *Guerra e Cinema: logística da percepção*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Sinergia: Ediouro, 2009.
- WERTHEIM, Margaret. *Uma história do espaço de Dante à internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- ZANELLA, Andréa Vieira. “Pode até ser flor se flor parece a quem o diga”: reflexões sobre Educação Estética e o processo de constituição do sujeito. In: *Relações estéticas, atividade criadora e imaginação: sujeitos em (experiência)*. DA ROS, Sílvia Zanatta; MAHEIRIE, Kátia; ZANELLA, Andréa Vieira (Org.). Florianópolis: NUP/CED/UFSC, 2006.

FILMOGRAFIA CITADA

- A Culpa dos Pais.** Direção: Vittorio De Sica, Itália, 1943.
- A Dupla Vida de Véronique.** Direção: Krzysztof Kieslowski, França, 1991.
- A Liberdade é Azul.** Direção: Krzysztof Kieslowski, França, 1993.
- Alemanha Ano Zero.** Direção: Roberto Rossellini, Itália, 1948.
- Amarcord.** Direção: Federico Fellini, Itália, 1973.
- A Partida.** Direção: Yojiro Takita, Japão, 2008.
- A Rosa Púrpura do Cairo.** Direção: Wood Allen, EUA, 1985.
- A Terra Treme.** Direção: Luchino Visconti, Itália, 1948.
- A Vida é Bela.** Direção: Roberto Benigni, Itália, 1997.
- Baaria – A Porta do Vento.** Direção: Giuseppe Tornatore, Itália, 2009.
- Bicho de Sete Cabeças.** Direção: Laís Bodanzky, Brasil, 2001.
- Camille Claudel.** Direção: Bruno Nuytten, França, 1988.
- Cinema Paradiso.** Direção: Giuseppe Tornatore, 1988.
- Ensaio Sobre a Cegueira.** Direção: Fernando Meirelles, EUA, 2008.
- Ensina-me a Viver.** Direção: Hal Ashby, EUA, 1971.
- E o vento levou.** Direção: Victor Fleming, EUA, 1939.
- Girândola de Estrelas.** Direção: Mario Matolli, Itália, 1949.
- Janela da Alma.** Direção: João Jardim e Walter Carvalho, Brasil, 2001.
- Ladrões de Bicicleta.** Direção: Vittorio De Sica, Itália, 1948.
- Nuovo Cinema Paradiso.** Direção: Giuseppe Tornatore, Itália, 2005.
- O Anjo Azul.** Direção: Joseph Von Sternberg, Alemanha, 1930.
- Os Narradores de Javé.** Direção: Eliane Caffé, Brasil, 2004.
- Os Eternos Desconhecidos.** Direção: Mario Monicello, Itália, 1958.
- Paisà.** Direção: Roberto Rossellini, Itália, 1946.
- Perfume de Mulher.** Direção: Martin Brest, EUA, 1992.
- Pierre.** Direção: Laura Maria Coutinho e Patrícia Barcelos, Brasil, 2008.
- Romeu e Julieta.** Direção: Renato Castellani, 1954.
- Roma Cidade Aberta.** Direção: Roberto Rossellini, Itália, 1945.
- Sedução da Carne.** Direção: Luchino Visconti, Itália, 1954.
- Sonhos.** Direção: Akira Kurosawa, Japão e EUA, 1990.
- Sciuscià: o engraxador de sapatos.** Direção: Vittorio De Sica, Itália, 1946.
- Uma Mente Brilhante.** Direção: Ron Howard, EUA, 2001.