

Aplicações da teoria de Gilbert Durand nas produções Disney Pixar

André Campos de Carvalho

Resumo: Este artigo visa dar um entendimento geral da teoria de Gilbert Durand quanto aos estudos do Imaginário e do Mito e aplicar estes estudos a produções cinematográficas contemporâneas realizadas pelos estúdios Disney Pixar, que nos parecem fazer uso exemplar das tais teorias. Como método, fizemos análises comparativas dos fatores apontados nas estruturas de sensibilidade enumerados por Durand aplicados aos filmes *Enrolados* (2010), *Frozen* (2013) e *Moana* (2016), e pudemos perceber a direta incidência dos elementos apontados pelo pensador francês nas produções. Concluímos que tais produções podem ser consideradas arautos do mito em nossos tempos, aptos a inspirar indivíduos a realizar novas interpretações, apropriações, criações e transmissões de bens simbólicos, mantendo o dinamismo da cultura.

Palavras-chave: Imaginário, Mito, Gilbert Durand, Disney Pixar.

Abstract: This article aims to reach a general understanding of Gilbert Durand's theory on the studies of the Imaginarium and the Myth, and applying these studies to contemporary cinematographic productions made by the Disney Pixar Studios, which seems to us to make an exemplary use of such theories. As a method, we have made comparative analysis of the pointed factors in the sensibility structures specified by Durand, applied to the films *Tangled* (2010), *Frozen* (2013), and *Moana* (2016), and we could notice the direct incidence of the pointed elements by the French scholar in those productions. We concluded that such productions may be considered the new heralds of the myth in current times, able to inspire individuals to accomplish new interpretations, appropriations, creations, and transmissions of symbolic goods, maintaining the culture's dynamism.

Keywords: Imaginarium, Myth, Gilbert Durand, Disney Pixar

Introdução

Apesar de todas as tentativas ocidentais de desmitificar o ser humano, nos movemos novamente segundo três estruturas míticas (DURAND, 2004, pp. 18-20) mais proeminentes: um mito prometeico, construído a partir da crença positivista que se realiza nos modelos de educação e trabalho vigentes; um mito dionisíaco, presente nos espetáculos anárquicos oferecidos pelos meios de comunicação em massa (inclusas as gigantes tecnológicas, que começam a ser obrigadas a assumir oficialmente suas

responsabilidades como mídia¹); e o mito do sábio “hermético” do presente que entende a necessidade de fugir ao hermetismo do racionalismo ocidental.

Se um dos arautos do mito em nossos dias é justamente o cinema (DURAND, 2001, p. 431), analisar suas produções e entender como elas vestem com novos elementos simbólicos as estruturas da sensibilidade humana que são eternamente reapresentadas é parte do trabalho dos pesquisadores das Comunicações e das Artes. Nossos objetivos aqui são apresentar o conceito de Imaginário segundo Gilbert Durand e esclarecer a relação entre produção e interpretação de imagens através da análise de fragmentos de filmes realizados pelos Estúdios Disney Pixar, a saber: “Enrolados” (*Tangled*, Nathan Greno e Byron Howard, 2010), “*Frozen*” (Chris Buck e Jennifer Lee, 2013) e “Moana” (Ron Clements e John Musker, 2016).

Imaginário

O final do século XIX viu nascer a fotografia, o cinema e a imprensa, e o século XX viu estes meios crescerem e carregarem as imagens consigo. Esta explosão da velocidade da transmissão de imagens nos levou a prestar mais atenção a elas, e então passamos a usar os termos “imaginário” e “imaginação” indiscriminadamente. Se antes a imaginação era considerada uma maneira de fugir da realidade através da fantasia, da ilusão e da irracionalidade, ou uma capacidade de criação ligada às artes, foi necessário o trabalho de um grande intelectual para ordenar a questão. O intelectual foi Gilbert Durand (1921-2012), e o trabalho balizador foi sua tese de doutorado “As estruturas antropológicas do Imaginário”, publicada em 1960². O mestre de Grenoble aborda o Imaginário de um ponto de vista processual e o considera como instrumento do ser humano para lidar com a Angústia Existencial: o tempo que passa e a morte que se aproxima, inexoráveis. Então o imaginário é entendido como um equilibrador antropológico, um instrumento de organização do real, que dá sentido à vida e à atividade humana. E o faz a partir das imagens, que catalisam o patrimônio imaterial da raça humana e são fonte comum de laços afetivos e sentidos de vida. Criador, portanto, de conexões entre os seres humanos.

¹ DUARTE, Letícia: “Sob o império trilionário das gigantes tecnológicas”, *Revista Piauí*, São Paulo, jul. 2018. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/sob-o-imperio-trilionario-das-gigantes-tecnologicas/>. Acesso em 28 jul. 2018.

² Para este artigo, consultamos a 2ª edição publicada em 2001 pela Martins Fontes (ver referências).

Durand observa que o ocidente vive uma relação paradoxal (DURAND, 2014, pp. 9-30) com as imagens. A Bíblia proíbe a criação de imagens que possam substituir Deus³, e o pensamento binário da filosofia aristotélica considera que a verdade só pode ser alcançada pela via dos fatos e das certezas lógicas, e este raciocínio exclui absolutamente a possibilidade de nuances da verdade, ou uma terceira proposição além da verdadeira e da falsa (*tertium non datur*). As imagens são consideradas “senhora de erros e falsidades”, geradoras de incertezas e de diversas interpretações, o que nos afastaria da verdade, e isto dispara um “iconoclasmo endêmico” no ocidente. Depois desta posição dialética e da perseguição às imagens, no século VIII, incentivada pelo medo do Império Bizantino de ser invadido pelo Islã (que não admite nenhuma imagem), a Escolástica medieval sustenta a condenação fundamentada pela volta das obras de Aristóteles, comentadas por Averróes de Córdoba (1126-1198). O Iluminismo, o Racionalismo e o Positivismo que se instauram progressivamente no Ocidente a partir do século XVII e perduram até nossos tempos, com a insistente negação das humanidades⁴, exclui a imaginação dos processos intelectuais e a relega a ser mera característica da criança e do louco, fantasia, irracionalidade, fuga ou oposição ao real: “a louca da casa”, na famosa formulação de Nicolas Malebranche (1638-1715).

Mas é preciso lembrar que Platão era mestre de Aristóteles. Se os *Diálogos* legitimam o raciocínio dialético, imprescindível para o desenvolvimento material, também limitam a razão às comparações entre proposições e demonstrações. E aquilo que não pode ser demonstrado empiricamente ou descrito objetivamente? “Ali onde a dialética bloqueada não consegue penetrar, a imagem mítica fala diretamente à alma” (DURAND, 2014, p.17). O pensamento platônico adota uma relação entre as formas ideais e o mundo material percebido pelos sentidos, em que o mundo material é representação, e portanto imagem, do que existe em forma perfeita no mundo das idéias. A partir dessa lógica, São João, o Damasceno (675-749), defende as imagens no século VIII argumentando que o ícone pode conduzir o fiel a um lugar ou condição mais próximo do lugar divino, assim como a imagem de Deus foi reproduzida na santidade de Jesus Cristo. Esta defesa abre espaço para a manutenção da imagem “santa” no Ocidente durante o Medievo. As imagens encontram abrigo nas Ordens Mendicantes

³ Cf. BÍBLIA, Êxodo, 32: 1-10; e 1 Reis, 12: 28-32.

⁴ Cf. GALINDO, Cristina. Inger Enkvist: “A nova pedagogia é um erro. Parece que não se vai à escola para estudar”. *El País Brasil*, Madrid, jul. 2018. Seção Atualidade. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/07/17/actualidad/1531826084_917865.html. Acesso em: 28 jul. 2018.

(principalmente os Franciscanos), que as usam para pregar aos iletrados: o Presépio, as representações teatrais de passagens bíblicas e da vida dos santos, a Via Sacra, a *Biblia Pauperum*. São Boaventura, sucessor de São Francisco à frente da ordem, entende que qualquer contemplação da Criação é vestígio da Obra Divina, e a tradição celta subjacente à cristianização aproveita esta deixa para incluir as imagens da natureza e das mitologias florestais na iconografia, e o resultado pode ser verificado posteriormente nas obras Renascentistas. Adiante, no cerne do Século das Luzes, o Romantismo defende a imaginação opondo-se e negando a razão e a percepção fundada nos cinco sentidos, valorizando o belo, o intuitivo, o sonho, o fantástico, a alucinação (e os alucinógenos). Daí para o Simbolismo, que deixa de lado a formalidade da arte para valorizar a representação pela semelhança entre representação e representado, e para o Surrealismo, que dá vazão às imagens dissociadas da representação mimética, é um passo.

O século XX assiste a uma interessante reviravolta, que Durand (Idem, p. 31) chama de “efeito perverso” da racionalização: todos os desenvolvimentos realizados com objetivos técnicos por fim aumentam exponencialmente a difusão das imagens, primeiro com a fotografia, depois com o cinema e as telecomunicações. A semiosfera humana se expande exponencialmente em possibilidades e na relação com o tempo. O “videofone”, por exemplo, de mero exagero de romances de ficção científica, tornou-se uma realidade acessível a qualquer usuário contemporâneo de telefonia celular. Nossa existência contemporânea está em constante relação com as imagens.

Quanto à origem das imagens, à época de Durand, havia duas vertentes principais (FERREIRA-SANTOS e ALMEIDA, 2012, pp. 37-38). Por um lado, uma vertente sociológica entendia o ser humano como tábula rasa e as imagens seriam extrínsecas a ele, provenientes do meio social e objetivo. Por outro, uma vertente psicológica entendia as imagens como próprias da consciência imaginante, proveniente de suas pulsões e subjetividade. Durand propõe uma origem dinâmica das imagens, em que não há antecedência ou prevalência entre as imagens subjetivas pulsionais e as objetivas provenientes do meio social. Há, sim, um Trajeto Antropológico entre o indivíduo e o meio social, em que as imagens se originam e se transformam mutuamente. A este processo Durand chama Gesticulação Cultural, ou seja, o movimento pendular das imagens intrínsecas e extrínsecas ao sujeito, sempre em movimento e sempre trocando imagens entre o interno e o externo. Aqui entenderemos Cultura não como um conjunto de tradições passivo de definição, mas como um processo, considerando a construção dos bens simbólicos que constituem a cultura (Idem, p. 30). Esse processo se desdobra em

quatro outros processos: criação, transmissão, apropriação e interpretação dos bens simbólicos. O ser humano é um criador constante. Se cria, também transmite, transporta ou comunica sua criação. Para os processos de criação e transmissão ele pode se apropriar de criações anteriores, sejam dele mesmo ou de outros. E por fim ele busca sentido, ou interpreta, aquilo que foi criado, transmitido, apropriado e percebido (Idem, p. 14).

Durante este processo cultural, um outro processo, que Durand chama de Recorrência Simbólica (Idem, p. 76), lhe permitiu classificar as imagens conforme três Estruturas de Sensibilidade. Para o processo de recorrência, a função da imagem, ou, em outras palavras, o gesto representado pela imagem, é mais importante do que o que a imagem de fato mostra. O esquema verbal que a imagem dinamiza e o conjunto em que se insere são os aspectos mais importantes para essa classificação. Durand então propõem duas estratégias básicas empregadas pelo imaginário para responder à angústia existencial, a que chama Regimes (Idem, p. 19).

A primeira destas estratégias é o Regime Diurno, em que a negatividade do tempo e da morte são apresentadas como os inimigos a serem efetivamente combatidos e vencidos. Dentro deste regime está a Estrutura de Sensibilidade chamada Heróica (Idem, pp. 20-24) e, para descrevê-la, partimos da hipérbole das imagens terrificantes que assombram a humanidade e se aglutinam em símbolos catamórficos (a queda), nictomórficos (a escuridão) e teriomórficos (as bestas que atacam e devoram). Explica-se: o exagero do que aterroriza justifica seu enfrentamento, e a descrição desse terrível exagerado é já uma forma de começar a enfrentá-lo pela razão (DURAND, 2001, p. 123). Contra tais imagens apresentam-se, respectivamente, os símbolos ascensionais (para o alto), espetaculares (para a luz) e diairéticos (as armas cortantes), sempre em ação polêmica e divisória. Se usarmos uma imagem mitológica como exemplo, invocaremos a imagem do deus grego Apolo.

A outra estratégia, que recebe o nome de Regime Noturno, se divide em uma Estrutura Mística, de inversão da negatividade, e em uma Estrutura Dramática, espécie de síntese que não apaga a tensão dos opostos, mas mantém sua dinâmica e forma narrativas para dominar o tempo pela orquestração de valores positivos e negativos, a que Durand chama de *Coincidentia Oppositorum* (coincidência dos opostos).

A Estrutura Mística caracteriza-se (FERREIRA-SANTOS e ALMEIDA, 2012, pp. 24-27) pela inversão dos símbolos negativos. Aceita-se a condição transitória do ser humano e o medo do tempo e da morte são eufemizados por meio de um processo de dupla negação em que os valores trocam de posição: aqueles que são ameaçados pela

morte passam a usar as armas do inimigo e “matam” a morte. As condições polêmicas da Estrutura Heróica são invertidas na Estrutura Mística. Se lá há o anseio de ascender ao topo, aqui busca-se penetrar um centro; se há o medo de uma queda rápida, desce-se lentamente; monstros e heróis gigantesco convertem-se em figuras miniaturizadas de anões e duendes; o terror da escuridão torna-se noite divina de repouso e recuperação; tudo aquilo que é caracterizado pela potência masculina se transforma em fecundidade feminina, em símbolos de intimidade e maternidade. Voltando ao exemplo mitológico, aqui é a imagem de Dionísio que demonstra as características.

A Estrutura Dramática (Idem, pp. 27-29) também lida com a angústia existencial pela eufemização, portanto organiza-se sob o Regime Noturno. O núcleo, aqui, é a domesticação do tempo, e a contradição entre imagens positivas e negativas é organizada em forma de narrativa, que pode aglutinar símbolos cíclicos ou progressistas. As imagens cíclicas valorizam a repetição e a sazonalidade a partir do ciclo agro-lunar, que nos leva à imagem da repetição das estações, então o negativo e o positivo, o masculino e o feminino podem coexistir no mesmo tempo/espço. Já as imagens progressistas se caracterizam pelo devir e pela transformação, pela metamorfose, pela iniciação do discípulo e o percurso até a maturidade. Ainda com exemplos mitológicos, invocamos as imagens de Hefesto, o ferreiro que mistura e transforma os elementos fogo, água, ar e metal (terra), e de Hermes, o pastor e condutor.

Um dos principais meios de transmissão do imaginário é através do Mito. Durand entende o Mito como o “pano de fundo, como prática simbólica que se organiza em narrativa” e “fornece os sentidos necessários para o homem se situar no mundo, é a base das produções simbólicas do imaginário” (Idem, p. 48), e que se constrói através de uma narrativa dinâmica de símbolos, de imagens organizadas de forma mais ou menos coerente. Essa organização dinâmica permite sua constante reformulação, adequando-se aos tempos e costumes e culturas e locais onde se propagada: “roupagens variadas para uma invariância arquetipal” (Idem, p. 32). Se na antiguidade o Mito era difundido através de parábolas ou lendas contadas pelos sábios, anciãos ou sacerdotes, esta função passa primeiro ao escritor e, na contemporaneidade, as múltiplas faces da mídia assumem esse papel para as massas principalmente através do cinema, da imprensa, da publicidade e propaganda e das histórias em quadrinhos.

Entendemos o mito como uma narrativa dinâmica de símbolos, portanto parte da cultura humana e gerador de conhecimento que, através de suas materializações, expressa uma estrutura de sensibilidade (Idem, p. 55). Ora, nenhuma imagem é pura,

nenhuma pertence a uma única estrutura de sensibilidade, que Durand considera como grupos permeáveis de imagens e jamais como definições estanques. Então a alternância entre imagens positivas e negativas, entre representações de medo e esperança, entre o passado e o presente em relação com o futuro (Idem, p. 49), é o que constitui a narrativa. A fórmula narrativa mais difundida é a Jornada do Herói⁵, que pode ser descrita em três partes: um chamado que tira o herói de sua família ou comunidade, uma série de testes até a realização de uma façanha, e o retorno do herói transformado à família ou comunidade inicial. A narração desta jornada se dá em imagens, como as três descritas, essenciais mas não restritas, e nosso estudo se caracteriza pela análise de fragmentos de algumas destas imagens em três produções dos Estúdios Disney Pixar. Para exemplificar a Estrutura Heróica, analisamos “*Frozen*” (Chris Buck e Jennifer Lee, 2013); para a Estrutura Mística, “*Enrolados*” (“*Tangled*”, Nathan Greno e Byron Howard, 2010); e para a Estrutura Dramática, “*Moana*” (Ron Clements e John Musker, 2016). Como método, selecionamos passagens dos filmes em que a narrativa é entregue a uma canção e realizamos nossas análises observando as imagens exibidas, em primeiro plano, combinadas com as imagens invocadas verbalmente.

Frozen

Escrito por Jennifer Lee livremente inspirado pelo conto “A rainha da neve”, de Hans Christian Andersen (1805-1875), e dirigido por ela e por Chris Buck, foi lançado em 2013. Alcançou a maior bilheteria daquele ano e recebeu os Oscars de Melhor Animação e Melhor Canção Original (“*Let it go*”). O roteiro fala da relação entre duas irmãs, Elsa e Anna, e o poder de gerar gelo faz com que os pais separem Elsa do convívio social e do convívio com Anna (que não tem esse poder) sob uma rígida educação restritiva. Os poderes de Elsa são revelados publicamente no dia de sua coroação como rainha de Arendelle, o que faz com que ela fuja do castelo, e Anna precise procurá-la para descongelar o reino. É notável a construção da narrativa em contraponto⁶, em que as duas personagens vivem cada uma sua própria jornada de herói independente e as ações de uma influenciam e complementam as ações da outra. Aliás, neste caso o contraponto

⁵ Cf. CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1993.

⁶ Forma de composição em que duas ou mais melodias soam simultânea e independentemente, sem que haja hierarquia de uma sobre a outra, mas ainda assim construa-se um todo polifônico. Cf. RAHN, John. **Music Inside Out: Going Too Far in Musical Essays**. Amsterdam: G+B Arts International, 2001, p. 177.

é também uma opção estilística, posto que as referências visuais situam a ação do filme no início do século XIX, portanto pouco depois da morte de Johann Sebastian Bach (1685-1750), considerado o pai do contraponto moderno.

É possível ler o filme como uma metáfora para o crescente problema da depressão e de como lidar com os pacientes desse mal. O isolamento de Elsa e sua disposição de ficar distante do resto do mundo, como que enterrada em vida, é sintomático, e a atitude de Anna, de não deixar sua irmã sozinha, de sentar do lado de fora da porta e dizer que está ali pelo outro, é um dos principais conselhos dos psicólogos⁷. Mas esta seria uma leitura semiótica que nos levaria por caminhos diversos do estudo das imagens, e portanto não a seguiremos.

Ressaltamos aqui a cena em que Elsa (voz de Idina Menzel) canta a música tema do filme, “Let it go”⁸. Esta cena carrega consigo exemplarmente todos os elementos característicos da estrutura de sensibilidade heróica. A cena inicia-se logo depois da fuga de Elsa do palácio, quando ela chega a um local isolado e escuro, as montanhas em torno lembrando dentes. Ali ela se declara rainha de “um reino de isolamento” (“a kingdom of isolation”), e que não pode conter o vento e a neve (ou seus sentimentos negativos) dentro de si. Em seguida lembra das regras que a distanciavam do mundo (não deixar entrar, não deixar ver, ser sempre a boa menina, esconder o poder, não sentir, não deixar saber), e do fato de que ela falhou em cumpri-las. Caracteriza-se a hipérbole negativa, pretexto para a atitude polêmica. Ela então afirma: “deixe que se vá”⁹ (“let it go”), que em português pode ser aparentado à expressão “vire a página”, e começa a dar vazão aos seus poderes, ao mesmo tempo em que afirma não se importar com os que a prenderam até aquele momento. Afirma-se superior às forças negativas que a controlavam, e a cena mostra aquelas montanhas que a rodeiam, antes tão assustadoras, agora como algo diminuto. Elsa começa a pôr seus poderes à prova, e a primeira coisa que ela cria é uma escada, notável símbolo de ascensão. Ao subir por ela, com os braços abertos como asas, “instrumento ascensional por excelência” (DURAND, 2001, p. 130), afirma sua liberdade e inicia a construção de um castelo de gelo, onde afirma que “aqui estou e aqui ficarei” (“Here I stand and here I’ll stay”), apartando-se do resto do mundo em uma fortaleza,

⁷ FERNÁNDEZ, Marta. “Depressão: O segredo de todas as famílias”. El País Brasil, Madrid, mai. 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/05/17/ciencia/1495017939_425357.html. Acesso em: 30/07/2018.

⁸ Indicamos a versão disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=L0MK7qz19bU>, com legendas em inglês.

⁹ Optamos por traduzir os versos diretamente, e não usar as traduções brasileiras, que são amarradas a questões musicais, como melodia e métrica, e técnicas, como sincronização labial, o que leva a largas imprecisões.

um “universo contra”, polêmico e defensivo (Idem, p. 169). O mestre de Grenoble explica que o aspecto diairético do imaginário é sempre polêmico e confronta aquilo que o ameaça: “a ascensão é imaginada *contra* a queda e a luz *contra* as trevas” (Idem, p. 158). Neste ponto ela solta os cabelos, ou os desata, desprende-se por sua própria vontade da pessoa que foi até aqui, o que nos coloca diante da supracitada questão da impureza das imagens: a transformação é uma característica bem mais noturna que diurna, o que não desautoriza a narrativa (FERREIRA-SANTOS e ALMEIDA, 2012, p. 27-29). Esta transformação se explicita na mudança das roupas da personagem, do vestido recatado e preso para um outro bem mais ousado e solto, ao mesmo tempo em que afirma: “Eu me erguerei como o amanhecer” (“And I’ll rise like the break of dawn”). Assim transformada, Elsa se apresenta diante do sol nascente, representação da natureza divina da passagem (DURAND, 2001, p. 149). Por fim, completa sua apartação do mundo fechando a porta diante da audiência.

Pela análise, ficam caracterizados a hipérbole negativa, gatilho da atitude polêmica própria da sensibilidade Heróica, e as três constelações simbólicas elencadas sob esta estrutura de sensibilidade: a ascensão a um topo, a busca pela luz e a separação. Na produção, ainda podemos identificar outros elementos próprios do Regime Noturno da imagem, se entendermos que a alternância entre uma fase trágica e outra triunfante são essenciais para a dramaticidade da narrativa (Idem, p. 282).

Enrolados

Lançado em 2010, com roteiro de Dan Fogelman livremente inspirado no conto “Rapunzel”, dos Irmãos Grimm¹⁰, e dirigido por Nathan Greno e Byron Howard, foi indicado a nove prêmios do cinema. Conta a história entrelaçada de duas personagens: em primeiro plano Rapunzel, princesa encantada, sequestrada na infância e criada por uma bruxa que a usa para manter-se eternamente jovem, e, paralelamente, Flynn Rider, ladrão aventureiro que assume a condição de narrador, apesar da onisciência dada à audiência. Os dois se encontram na véspera do aniversário de dezoito anos de Rapunzel, que quer descobrir o que são as luzes que ela vê no horizonte todo ano na data (lanternas que seus pais reais lançam ao ar na esperança de reencontrar a filha, inspiradas no Obon

¹⁰ Jacob Grimm, 1785-1863; Wilhelm Grimm, 1786-1859.

Matsuri, ou Festival das Lanternas, da tradição budista japonesa), e obriga Flynn a guiá-la, depois de esconder uma bolsa em que ele traz uma coroa roubada.

A narrativa acontece de forma circular, e o ciclo é o *leitmotiv*: as primeiras imagens do filme mostram o sol, de onde cai um único raio de luz que gera uma flor com mágica de rejuvenescimento, e a última cena mostra uma lanterna que sobe em direção ao sol; Rapunzel surge na história na torre onde é mantida pela bruxa, e a conclusão se dá nesta mesma torre; o casal real inicia a tradição das lanternas de um alpendre do palácio, e encontra Rapunzel crescida nesse mesmo alpendre; por fim, o próprio desejo de rejuvenescimento da bruxa Gothel e a repetição das tarefas diárias de Rapunzel são também ciclos repetitivos. Estes são sugestivos do drama agro-lunar (DURAND, 2001, p. 299), em que a narrativa faz os valores negativos tornarem-se fertilizantes dos valores positivos. Também os fatos de a primeira cena do filme mostrar uma árvore em que há um cartaz oferecendo recompensa pela captura de Flynn Rider e de o raio de sol transmutar-se em flor ao tocar a terra são denotativos deste simbolismo, mas em sua forma progressista. No entanto, apesar de tantas evidências cíclicas e progressistas, queremos abordar esta produção como exemplo da Estrutura Mística, em que os elementos mais importantes são os símbolos de inversão e eufemização. Para tanto, elegemos a também canção tema do filme, “I see the light”¹¹, cantada por Rapunzel (voz de Mandy Moore) e Flynn (Zachary Levi).

A cena se passa à noite em uma barca que flutua em um lago tranquilo. Se para a sensibilidade Diurna a noite e a água escura são símbolos nefastos do engolimento operado pelo tempo que passa inevitavelmente, a sensibilidade Noturna trata de “desaprender o medo”, o que exige mais cuidado e menos pressa, e portanto indica uma espera (DURAND, 2001, pp. 200-201), e a noite torna-se divina, hora do descanso, da comunhão, “reino da substância, da intimidade do ser” (Idem, p.220). Neste momento da narrativa, Rapunzel e Flynn esperam pelo surgimento das lanternas, e há indícios de ter sido uma espera longa. Então ela nota, refletida na água, a luz da primeira lanterna a se levantar e, em seguida, e sempre lentamente, uma imensidão de outras lanternas começam a surgir, e Rapunzel expressa a transformação que se opera ao afirmar: “E afinal eu vejo a luz” (“And at last I see the light”), ao observar a paisagem da noite divinizada pelas lanternas que sobem lentamente ao céu. Citando o romântico alemão Novalis (1772-1801), Durand ressalta que “toda descida dentro de si é ao mesmo tempo

¹¹ Indicamos a versão disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=RyrYgCvxBUG>, sem legendas, mas de melhor qualidade.

assunção para a realidade exterior” (Idem, p. 209), e Rapunzel começa a tomar conhecimento não só do mundo, ao cantar: “e é como se o mundo tivesse de algum modo mudado” (“and the world has somehow shifted”), mas também de Flynn, que esteve com ela até aquele momento: “de repente, tudo parece diferente agora que eu vejo você” (“all at once, everything looks different, now that I see you”), como uma tomada de consciência do mundo, um “cair em si”. Neste momento troca-se a palavra, e Flynn começa a cantar, enquanto as duas personagens lançam suas lanternas ao ar. Esta cena, tomada de cima, mostra a superfície do lago em que se refletem as lanternas que pairam no ar, criando a sensação de um céu invertido, e a água torna-se divina. Explicamos esta passagem não com um argumento, mas com os versos de Fernando Pessoa (1888-1935): “Deus ao mar o perigo e o abismo deu, / Mas nele é que espelhou o céu”¹². E Flynn, ao cantar, revela sua própria transformação ao afirmar “Estou onde eu deveria ir” (“I’m where I’m meant to go”).

O simbolismo da barca precisa ser ressaltado aqui. Sua conexão lunar se dá pela forma da lua crescente e pelo fato de ser transporte, então veículo de transformação, e é pela barca que as personagens superam o abismo e alcançam nova terra (Idem, pp. 250-251). Neste caso, essa nova terra relaciona-se mais com as descobertas de si mesmos realizadas pelas personagens, ou sua transformação.

Também é possível ler o filme como uma crítica a um sistema educacional que se fundamenta em medo e superproteção¹³ mas, novamente, este é o caminho da semiótica, que não rejeitamos, mas aqui priorizamos o ponto de vista de Durand.

Moana

Com roteiro de Jared Bush, inspirado pela mitologia polinésia, dirigido por Ron Clements e John Musker, “Moana” foi lançado em 2016 e recebeu dois Oscars, Melhor Animação e Melhor Canção Original (“How far I’ll go”). A protagonista Moana, destinada a se tornar chefe de sua aldeia, vive um dilema entre buscar seu próprio desejo, lançar-se ao mar, e realizar o desejo do pai, de se tornar chefe da aldeia e continuar as tradições. Em meio a isso, descobre que sua ilha está morrendo, e só a devolução do

¹² Cf. PESSOA, Fernando. **Mensagem**. São Paulo: FTD, 1992.

¹³ GARCÍA, Carolina. “Pais-helicóptero’ criam filhos incapazes e dependentes”. **El País Brasil**, Madrid, jun. 2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/06/20/actualidad/1529486353_430587.html. Acesso em 31/07/2018.

Coração da deusa Te Fiti (uma pedra *pounamu*, jade típico do Pacífico Sul) pode salva-la. Para isso, ela precisa encontrar o semi-deus Maui, que roubou a pedra da deusa, e vencer o monstro Te Ka. Se “Frozen” é uma narrativa em contraponto e “Enrolados” se caracteriza como uma narrativa cíclica, “Moana” é uma narrativa que faz suas idas e vindas sempre no plano horizontal. Sempre que a protagonista segue na direção de seu desejo, se move da esquerda para a direita do ecrã; sempre que contraria seu desejo, move-se da direita para a esquerda. Novamente a jornada do herói é usada como estrutura, e as vitórias e fracassos de Moana se mostram por este movimento horizontal.

Como já foi dito, toda narrativa alterna imagens positivas e negativas de forma a manter seu movimento. Nesta análise, observamos as imagens que sugerem ciclos e progressos como valor, não como dinamização de imagens na forma de narrativa. Este conceito se torna claro no trecho escolhido para a análise, a canção “We know the way”¹⁴, com letra do compositor samoano Opetaia Foa’i, que a canta e compôs uma parte da letra em idioma tokelauano.

Esta passagem evidencia um aspecto da jornada do herói, muito bem expresso na máxima “Conhece-te a ti mesmo” do Oráculo de Apolo em Delfos: é a jornada para fora, em busca de sentido, que nos leva para dentro, para entender que somos doadores de sentido (FERREIRA-SANTOS e ALMEIDA, 2012, p. 43). Moana descobre barcos escondidos em sua ilha, em que o chefe (seu pai) se recusa a permitir navegações mais distantes. Uma chama mágica, ou da memória, lhe mostra um desenho na vela do barco maior, e ela tem uma visão: barcos navegam pelo oceano, guiados por um chefe navegador que explica a visão através da letra da música, expressa primeiro em idioma tokelauano (o que gera estranhamento para quase toda a audiência por se tratar de uma língua falada por menos de cinco mil pessoas atualmente), e só na segunda parte em inglês, sugerindo a descoberta do que o mito sugere. O chefe navegador declara seu povo como aqueles convocados a navegar, a quem foi dado conhecer os caminhos do oceano, e explica como, pela “leitura do vento e do céu” (“we read the wind and the sky”), pelo ato de “nomear cada estrela” (“at night we name every star”), de forma a saber onde estão e, portanto, saber quem são. Durante estas declarações, são mostrados gestos que demonstram esse conhecimento do mundo, como mover o leme do barco, sentir a água e o vento, e verificar a posição das estrelas por uma postura da mão, gestos que lhes permitem navegar. Então revela-se o fato de que “contamos as histórias de nossos

¹⁴ Indicamos a versão disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=taW1IGduVeo>, com legendas em línguas tokelauana, inglesa e espanhola.

ancestrais em uma corrente infinita” (“we tell our stories of our elders in a never ending chain”), e as imagens mostram o chefe navegador entregando seu colar a um jovem e enviando-o pelo mar. O período da canção em que o chefe navegador conduz a tribo se caracteriza por uma noite e uma manhã, e a cena da passagem do colar acontece ao entardecer, para logo em seguida o jovem conduzir seu barco ao sol, sugerindo a passagem do tempo. A última cena mostra o rosto deste jovem e, com um *flash*, aparece Moana no lugar do jovem, com semelhante forma física, formato do rosto e cabelos, sugerindo que aqueles são seus ancestrais e ela é o próximo elo da corrente.

Se entendermos a noção de pessoa como a construção que acontece através do atrito entre os desejos individuais e as obrigações e vicissitudes do mundo factual (Idem, p. 129), entendemos que Moana está se construindo como indivíduo ao conhecer a história de seus antepassados e a ser chamada a continuar aquela jornada. Quanto à jornada e à barca, repetem-se os símbolos já observados na análise do fragmento de “Enrolados”. No que tange a “Moana”, a máxima do *Taittirîya Brâhmana*, “assim fizeram os deuses, assim fazem os homens”, citada por Durand (2001, p. 283), é bastante reveladora. Todo círculo faz um movimento que leva de volta ao ponto de partida, então todos os aspectos, positivos ou negativos, tendem a se repetir no novo ciclo, e portanto os contrários são conciliados ou mediados pela hipotipose, a descrição viva, a própria narrativa, que exorciza o tempo. Então aquele tempo sagrado em que o chefe navegador ancestral ensinou os caminhos do oceano pode se repetir com Moana no tempo presente.

Conclusão

Com estas análises, esperamos ter demonstrado como os regimes das imagens propostos por Gilbert Durand incidem sobre as produções audiovisuais contemporâneas. Estas análises pretendem não interpretar os filmes, mas sim demonstrar como as estruturas do Imaginário e o mito mantêm sua importância em nosso meio. As necessidades de formulação de sentido para a experiência de existir no mundo, de conhecer a si e ao outro e preparar-se para cada etapa da vida ainda não foram mecanizadas ou digitalizadas, e nossa sede por imagens e sonhos persiste através da expressão mais verdadeira da liberdade, que está “nesta espontaneidade espiritual e nesta expressão criadora que constitui o campo do imaginário” (Idem, p. 430). Mesmo lembrando que as produções analisadas são *blockbusters* realizados por uma multinacional que tem sua primeira preocupação nos lucros e na satisfação de seus acionistas, ainda

assim nos deparamos com um universo de interpretações, apropriações, criações e transmissões de bens simbólicos inspirados por tais obras e realizados nas *fan-fictions*, *fan-pics* e outras formas de expressão disponíveis *on-line*, que eternamente retomam as imagens já apropriadas pelos filmes e as recriam novamente, naquele espírito de espontaneidade e criatividade. Aí estão os novos arautos a proclamar os mitos infinitamente.

Referências

- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Trad. Hélder Godinho. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- DURAND, Gilbert. O retorno do mito: introdução à mitologia. Trad. Tania Pitta e Mário de Carvalho. **Revista Famecos**, Porto Alegre, nº23, 2004.
- DURAND, Gilbert. **O imaginário: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Trad. René Eve Lévié. 6ª edição. Rio de Janeiro: Difel, 2014.
- FERREIRA-SANTOS, Marcos; ALMEIDA, Rogério de. **Aproximações ao imaginário: bússola de investigação poética**. São Paulo: 2012, Képos.
- SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: 2012, Cengage Learning.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques. **O imaginário**. São Paulo: Loyola, 2007.