

NARRATIVAS MÍTICAS SOBRE O CORPO HÍBRIDO: O MASCULINO E O FEMININO NO CINEMA

Hertz Wendel de Camargo

Universidade Federal do Paraná

Rafaeli Francini Lunkes

Universidade Estadual do Centro-Oeste

Resumo: A partir da análise das estruturas narrativas entre o mito de Tirésias e o filme “Tirésia” (Bertrand Bonello, França, 2003) desenvolvemos um texto de natureza ensaística que perpassa os discursos acerca do masculino e do feminino no imaginário cultural, bem como a busca do corpo feminino ideal presentes no conceito de um corpo fantástico e transgênero. Mito e imaginário se mesclam no filme analisado e despertam diferentes saberes que explicam, em parte, a nossa metafísica relação com o cinema e, portanto, com a busca elementar da satisfação do sujeito-espectador do autoconhecimento e do conhecimento do outro, próprio do ser humano.

Palavras-chave: mito, cinema, discurso, sexualidade.

Abstract: Mythical narratives about the hybrid body: male and feminine in cinema. From the narratives of the myth of Tiresias and the movie "Tiresia" (Bertrand Bonello, France, 2003) we have developed an essayistic nature text that pervades discourses about male and female in the cultural imaginary as well the search of the ideal female body present in the concept of a fantastic and transgender body. Myth and imagination mingle in the film analyzed and arouse different knowledges that explain, partly, our metaphysical relationship with cinema and, therefore, the elemental quest for subject-spectator satisfaction of self-knowledge and knowledge of others, for the human beings.

Keywords: myth, cinema, discourse, sexuality.

Da seminal mitologia grega, destacamos uma figura mítica instigante, Tirésias, personagem singular, cego, que viveu a experiência de ser homem e mulher, detentor do dom da clarividência e possuidor do fascínio desperto por todo oráculo. Com presença recorrente nas criações poéticas e dramáticas da Grécia antiga, Tirésias chega ao cinema. O filme *Tirésia* (2003), dirigido pelo francês Bertrand Bonello, será

aqui contemplado com o intuito de revelar algumas das conexões entre mito e cinema. Destacaremos também a natureza educativa do cinema, ao passo que o mito em questão torna possível diversos tipos de abordagens sejam em situações educativas ou, simplesmente, como produto cultural consumido na atualidade. Entendemos que o personagem central possui (no mito) Tirésias mostra um corpo ora masculino ora feminino,

de uma mesma alma; enquanto que (no filme) possui um corpo híbrido, apresentando concomitantemente as significações de macho e fêmea, masculinidade e feminilidade na imagem da transexual Tirésia.

No filme, esse binarismo arquetípico polarizado pelo feminino e pelo masculino está arraigado no imaginário ocidental. Sob a camada aparente do discurso, essa relação de opostos é parte de uma estrutura presente em diversas binaridades na cultura. Do início ao fim da obra filmica em questão, pares de opostos são representados em imagens, falas e sons, que dão sentido à narrativa, construindo o significado a partir das polaridades ser/não ser, homem-mulher, masculino-feminino, nascer-renascer, vida-morte, atração-rejeição, amor-ódio, luz-sombra, segredo-revelação, pureza-impureza, cidade-natureza, indivíduo-sociedade, eu-outro, singular-plural, céu-inferno, virtude-pecado. Binaridades emergentes no decorrer da narrativa filmica, compondo o universo de significações do filme de Bonello.

Portanto, vemos nessas polaridades, a imagem arquetípica de forças positivas e negativas que compõem, ao mesmo tempo, a realidade e a natureza humana, pois “os símbolos binários, ou os pares, são inumeráveis, em todas as tradições” e “estão na origem de todo pensamento, de toda manifestação, de todo movimento” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 346). Compreender como mito e cinema estão imbricados no filme Tirésia (2003) e como eles traçam um discurso sobre a sexualidade e o corpo transexual, é um dos caminhos que seguiremos em nossa análise.

A natureza binária do homem

A biologia nos ensina que os seres vivos possuem uma origem dual, a começar por sua constituição orgânica composta por cadeias (binárias) de carbono – o mesmo se aplica ao homem. Os seres pluricelulares, na reprodução sexuada, nascem da integração de dois gametas – masculino e feminino – onde cada um contém metade das informações genéticas para a composição de um novo ser. Na reprodução assexuada, os seres

unicelulares dividem-se, originando dois novos seres, e cada um originando dois outros, sucessiva e infinitamente, enquanto houver condições. No universo vivo da natureza, esse é o movimento dinâmico e alternado entre unidade e divisão, que nega a principal força oponente da vida: a morte.

Esse binarismo biológico constitui a primeira realidade do homem. Ciente da morte inevitável, o ser humano cria uma segunda realidade em que pode ser imortal, selando definitivamente sua natureza binária: o homem é natureza e cultura, sobrevive como filho da fecunda relação entre a realidade e o imaginário. Em relação à realidade primeira, para Morin (1997, p. 80), o imaginário é uma estrutura antagônica e complementar sem a qual não haveria o real para o homem ou nem mesmo a realidade humana. A cultura constitui “uma espécie de sistema neurovegetativo que irriga, segundo seus entrelaçamentos, a vida real de imaginário, e o imaginário de vida real” (p. 81).

Considerando a natureza comportamental do homem, entendemos que a realidade psicológica do homem também se estabelece em binaridades. A partir do surgimento da consciência, o homem rompe sua natureza urobórica, desperta do estado inconsciente de integração com o cosmo.

Nesse estado inicial, não havia distinção entre Eu e Tu, dentro e fora, ou entre homens e coisas, assim como não havia uma linha divisória clara entre o homem e os animais, o homem e o homem, o homem e o mundo. Tudo participava de todas as demais coisas, vivia no mesmo estado indiviso e cambiante, no mundo do inconsciente, como num mundo de sonhos de cuja tecedura de símbolos, imagens e entidades ainda vive dentro de nós um reflexo dessa situação primordial da existência na promiscuidade. (NEUMANN, 1990, p. 91).

Para o autor, como consequência, o mundo torna-se ambivalente para o ego nascente a partir da experimentação em si do prazer e da dor. Dessa maneira:

Dia e noite, posterior e anterior, superior e inferior, interior e exterior, eu e tu, masculino e feminino, surgem desse desenvolvimento de opostos, diferenciando-se da promiscuidade original; e também aos opostos como sagrado e profano, bem e mal, agora e destinado um lugar no mundo (Idem, p. 91).

Parte desse estado primordial de inconsciência sobrevive na psique, pois “[...] tão logo se torna consciente e adquire um ego, o homem passa a sentir-se um ser dividido, visto que também possui um poderoso outro lado que resiste ao processo de tornar-se consciente” (NEUMANN, 1990, p. 99). Nesse aspecto, a psique é síntese da relação de opostos – consciente e inconsciente (pessoal e coletivo) –, amplamente estudada pelo psicólogo e psiquiatra Carl Gustav Jung como fenômeno de dissociação psíquica.

Conforme a natureza, a cultura está construída sobre bases binárias, “em permanente resposta dialógica a suas condições biológicas, alimentando essa dinâmica binária” (CONTRERA, 2003, p. 71). Bystrina (1995) postula que a estrutura fundamental dos códigos culturais é determinada pela oposição e “tais oposições binárias dominam com enorme força o pensamento da nossa cultura particular e o desenvolvimento da cultura em geral”. Para o autor,

No início da cultura humana a oposição mais importante era vida-morte. E toda a estrutura dos códigos terciários ou culturais se desenvolveu a partir dessa oposição básica: saúde-doença, prazer-desprazer, céu-terra, espírito-matéria, movimento-reposo, homem-mulher, amigo-inimigo, direita-esquerda, sagrado-profano, paz-guerra, [...].

Segundo Bystrina (1995), as binaridades acabam naturalmente organizadas em polaridades valoradas de maneira que sempre uma representa a negação da outra. “A necessidade de dar valor vem em primeiro lugar para, logo em seguida, subsidiar a decisão. A polaridade existe, portanto, para facilitar a decisão, a atitude, o comportamento, a ação”. Desta forma,

presentes em diferentes discursos e materialidades, as estruturas binárias funcionam como diretrizes ou instruções para as atividades e os comportamentos humanos. O homem, portanto, começa a demarcar os polos binários desde o início da sua existência. “Onde não existe perigo não há sinal, não há desafio. Isso significa que os conceitos, idéias ou objetos que não possuem seu correspondente pólo negativo não podem ser sinalizados, não podem ser demarcados” (BYSTRINA, 1995). Para Capra (2006), o equilíbrio entre os pólos é representado por uma estrutura “taoística”, neste sentido

[...] todas as manifestações do *Tao* são geradas pela interação dinâmica desses dois pólos arquetípicos, os quais estão associados a numerosas imagens de opostos colhidas na natureza e na vida social. [...] são pólos extremos de um único todo. Nada é apenas *yin* ou apenas *yang*. [...] A ordem natural é de equilíbrio dinâmico entre *yin* e *yang* (p. 33).

Yin e *yang* são arquétipos da cultura oriental, mas surgem como estruturas discursivas em diferentes materialidades na cultura ocidental, em padrões binários. No oriente, *yang* é associado ao homem e *yin* à mulher, a díade homem-mulher possui um apelo intenso na publicidade, no cinema, na televisão, pois remete à união dos corpos, à sexualidade e ao erotismo que, no filme de Bonello surgem como elementos compositores do argumento. O entrelaçamento de *yin* (feminino, fêmea, mulher) e *yang* (masculino, macho, homem) contém, a um só tempo, todas as semioses biológicas, antropológicas e míticas atreladas à fertilidade e à criação da vida, às relações de poder e de gênero.

Em vista das imagens originais associadas aos pólos arquetípicos, diríamos que o *yin* pode ser interpretado como correspondente à atividade receptiva, consolidadora, cooperativa; o *yang*, à atividade agressiva, expansiva e competitiva. A ação *yin* tem consciência do meio ambiente, a ação *yang* está consciente do eu (CAPRA, 2006, p. 35).

Capra descreve que essa concepção binária da natureza humana no oriente é muito diferente da nossa cultura patriarcal ocidental, que estabeleceu uma ordem rígida em que se supõe que todos os homens são masculinos e as mulheres femininas, distorcendo os sentidos desses conceitos ao conferir aos homens os papéis de protagonistas e a maioria dos privilégios da sociedade. Os produtos do cinema são compostos por textos que refletem os traços da cultura e do tempo onde está inserido, dessa maneira, tomamos o filme como um enunciado que participa da manutenção das formas de ser e estar na sociedade, ao mesmo tempo em que a obra rompe com esses mesmos paradigmas, é provocativa e incômoda ao olhar do espectador. Por se tratar de texto imaginativo, o cinema, por si só, está em oposição à realidade do espectador.

Portanto, o encontro entre o espectador e a obra fílmica, esse encontro que momentaneamente chamaremos de dialético, tem como síntese uma resposta às questões existenciais por meio do olhar. O conhecimento, a composição da memória cultural, os discursos acontecem (ou os paradigmas reforçados) nesses encontros.

Mito e Cinema: Aproximações

Para o senso comum, o termo *mito* está relacionado aos sentidos de fábula, lenda, história inventada ou inverídica, uma história que não corresponde à realidade. Também pode ser a representação de fatos ou personagens reais, mas exagerada pela imaginação popular; além disso, o mito pode estar relacionado a uma pessoa de significativo papel na sociedade. Na cultura de massas, por exemplo, esse papel geralmente está atrelado aos ídolos: cantores, modelos, esportistas, atores e suas conturbadas histórias pessoais. De qualquer maneira, o mito é sempre uma história repleta de imagens, lugares e personagens marcantes e alegóricos, desejosos de serem decifrados e, por que não dizer, devorados e serem devorados de várias maneiras: por meio da televisão, do rádio, dos jornais e revistas, da publicidade, por meio do cinema.

Para compreendermos o filme como mito atualizado, é necessário entendermos que o mito, da mesma forma que o filme,

[...] não é um símbolo, mas a expressão direta de seu objeto. Não é uma explicação que satisfaça um interesse científico, mas a ressurreição de uma realidade primordial mediante um relato para satisfazer profundas necessidades religiosas, aspirações morais, convenções sociais e reivindicações, inclusive, para atender às demandas práticas. O mito cumpre na cultura primitiva uma função indispensável: ele exprime, enaltece e codifica as crenças; protege e legitima a moralidade; garante a eficiência do ritual e contém regras que orientam o homem. É, portanto, um ingrediente vital da civilização, não apenas uma simples narrativa, mas uma força ativa à qual se recorre constantemente. O mito não é uma explicação intelectual ou uma fantasia artística, mas um mapa para a fé primitiva e a sabedoria moral (MALINOWSKI, 1949, p. 30, *tradução minha*).

Mucci (2010) destaca a distinção, em todo mito, de quatro planos que se confundem na estrutura discursiva: a) no plano estético, enquanto narrativa, o mito evidencia o encadeamento de sequências, constituindo uma história que produz significâncias para quem narra e para quem recebe a mensagem; b) nos planos teórico e prático, o mito instaura-se como conhecimento, um saber, que se deseja explicativo, na medida em que organiza o relato e estrutura o mundo; c) no plano da linguagem, como história-gênese, o mito nomeia as coisas, hierarquiza-as, é uma história fundadora que garante a veracidade (ou a naturalização) de um discurso; d) no plano cultural, o mito é autoridade, é História, pois, ao narrar “o tempo, o espaço, o lugar e a função do ser humano, o mito é, sempre, mito das origens, e o conjunto de mitos confunde-se com a própria história da sociedade em que se engendrou e que a engendrou” (MUCCI, 2010, p. 202).

No plano estético, o cinema opera com o encadeamento de sons e imagens, criando sentidos para os produtores do filme e para o público. O filme também se instaura como um

saber sobre o mundo, promovendo uma educação estética e visual, tal qual uma janela que se abre diante do espectador, em um panorama que articula diferentes conhecimentos sobre a realidade. Como linguagem, o cinema escolhe, seleciona, organiza o que é mais importante e menos relevante a ser ouvido-visto, e, como analisou Pasolini (1982), as escolhas estéticas do cinema implicam sempre escolhas políticas. O cinema, ao apresentar uma forma de ver, ouvir, perceber o real, por meio do fato ou da ficção, torna-se uma autoridade, pois apresenta sempre modelos (exemplos) de ser e estar em sociedade. Por todos esses conceitos, o cinema mantém diálogos com o mito.

Nesse sentido, o mito mantém uma aderência natural às artes baseadas na narrativa fantástica, tais como o cinema. A aproximação entre o cinema e o mito ocorre em dois níveis: o primeiro é que toda estrutura filmica é também uma narrativa mítica; o segundo nível é que, como narrativa, todo mito pode servir de roteiro para diversas criações cinematográficas. O mito é umas primeiras formas de interação com a realidade na história humana. Em essência, o mito é narrativa, ritual e memória. Não é difícil verificarmos que essa estrutura narrativo-ritualística-simbólica se repete no sistema do cinema.

É pela narração que se constroem os mitos e com eles a memória dos homens. E não há como se construir a memória sem uma linguagem que a expresse (COUTINHO, 2003, p. 27).

Como sistema de signos e códigos (linguagem), o mito possui uma estrutura que tende a se organizar em narrativa. Com estrutura análoga ao sonho, à alucinação e à vidência – exemplos culturalmente conhecidos de sequência de sons e imagens em movimento –, o texto cinematográfico, como sistema sógnico, forma uma teia de expressão para o mito. Ao constatar que “o discurso escrito, assim como a fotografia, o cinema, a reportagem, o esporte, os espetáculos, a publicidade, tudo isso pode servir de suporte à fala mítica” (BARTHES, 2001, p. 132), vemos ampliado o campo fenomenológico do mito e podemos afirmar, portanto, que o mito é uma linguagem que parasita outras linguagens. Em contrapartida, o mito também pode ser parasitado pela linguagem do cinema. Nesse sentido, refiro-me às narrativas míticas que funcionam como pré-roteiros para a criação filmica, como é o caso do mito do vidente Tirésias, base para o roteiro do filme *Tirésia* (2003), em análise.

Quem tem mais prazer no amor: o homem ou a mulher?

Tirésias é um personagem paradoxal da mitologia grega: o profeta era cego e vidente, previa o futuro. Vinculado ao Oráculo de Delfos, situado no templo de Apolo, Tirésias possui presença marcante em muitos mitos, entre eles o mito de Narciso, quando é procurado pela mãe logo após o nascimento do filho, revelando ao vidente seu receio por ter dado à luz uma criança com a beleza igual, ou maior, que a dos deuses. No mito de Édipo, Tirésias é quem revela a Laio, rei de Tebas, que seria assassinado pelo próprio filho e, mais tarde, revelaria a Édipo que matou o pai e casou-se com Jocasta, sua mãe.

O principal paradoxo de Tirésias era sua experiência na vivência dos dois gêneros. Segundo uma das versões do mito, quando jovem, Tirésias subiu ao monte Citéron para

APROXIMAÇÕES ENTRE MITO E CINEMA	
MITO	CINEMA
Narrativas fantásticas, trágicas, com lugares, personagens e situações impressionantes com forte influência na vida do homem.	Os filmes são narrativas que contêm situações, personagens e lugares impressionantes, influentes na vida das pessoas.
O mito promove a conscientização de si, do outro e da realidade do homem.	Narrativas ficcionais e realísticas promovem a conscientização de si, do outro e da realidade social.
O mito oferece modelos a serem seguidos e contribui para a ordem social.	O cinema opera com modelos de ser e estar em sociedade, considerados ideais.
O tempo mítico não possui começo, meio e fim, é um tempo circular, metafísico.	O tempo do filme é circular em sua linearidade.
O ritual desloca o espectador para o tempo do mito. O ritual é a encenação do mito.	O ritual de ir ao cinema promove um deslocamento do espectador para o tempo da narrativa filmica. Na duração do filme, o tempo vivido é um tempo não cronológico.

orar. Em sua caminhada, deparou-se com um casal de serpentes místicas que copulavam. Ao separar as serpentes, Tirésias mata a serpente fêmea e, em seguida, é transformado em mulher. Por sete anos, viveu como prostituta. Depois desse período, volta ao monte e encontra outro casal de serpentes. Ao matar um dos répteis, dessa vez o macho, volta a ser homem.

Mais tarde, por ser um conhecedor das peculiaridades de ambos os gêneros, Tirésias foi convocado por Zeus e Hera para resolver um impasse: os deuses desejavam saber quem desfrutava mais dos prazeres do sexo, se era o homem ou a mulher. Zeus dizia que era a mulher a sentir mais prazer na relação sexual. E Hera afirmava ser o homem a ter mais prazer. Em delicada posição, mesmo sabendo que sua resposta desagradaria um dos deuses, “Tirésias respondeu sem hesitar que o prazer da mulher era muitas vezes maior que o do homem” (CURY, 2008, p. 387) e, ainda, que o prazer da mulher era proporcionado pelo homem. Entendendo que, por ser homem, o profeta privilegiou o gênero masculino, e “indignada com ele por haver revelado um dos segredos do sexo feminino, Hera castigou-o com a cegueira, mas em compensação Zeus deu-lhe o dom da profecia e uma vida tão longa quanto a de sete gerações humanas” (CURY, 2008, p. 387).



CONTEMPLANDO O FILME



Na introdução do filme, por alguns minutos, o diretor propõe ao espectador imagens de atividades vulcânicas, a terra em ebulição, líquida e incandescente. Ao se abster dos créditos iniciais, o filme conduz o olhar pelas imagens disformes que remetem à criação do mundo, aos primórdios do planeta, referência a um determinado *in illo tempore*, tempo e espaço míticos. As imagens da lava, substância em transformação e transformadora, em sintonia com a Sétima Sinfonia de Beethoven, funcionam como uma premonição à narrativa. A introdução se finda com o surgimento do nome do personagem que dá título à obra: Tirésias.

O personagem Terranova é um homem que caminha pelas ruas da cidade, visita um

museu, o templo das musas. É um esteta, um poeta. Nas primeiras cenas, observa estátuas gregas, cópias de corpos. “O original é vulgar, somente a cópia é perfeita”, professa em pensamento. Na cena seguinte, vai à periferia parisiense, local frequentado por travestis, garotos de programa, cafetões, vários deles brasileiros. Imagens que remetem às cenas de prostituição do filme “Tudo sobre minha mãe”. Aquele ambiente significa para Terranova um jardim (das delícias?) onde deseja encontrar uma flor que julga perfeita.

Protegido pelas sombras do bosque noturno, longe da movimentação, encontra-se o recluso Tirésia, uma travesti brasileira de voz melódica, melancólica. Entoa uma canção folclórica, Teresinha de Jesus, parece expressar seu desejo de voltar ao país de origem, um lamento, um canto de saudade. Ao mesmo tempo, a canção, uma cantiga de ninar, parece uma tentativa de o personagem adormecer a si mesmo, uma busca pelo sonho perdido pelos caminhos obscuros, a cada passo, para dentro do bosque. A canção aborda as relações entre Teresinha e três tipos masculinos: o pai, o irmão e o noivo. As relações semânticas entre os nomes Teresinha/Teresa e Tirésia não são inocentes: Tirésia é a “Teresinha”, objeto de desejo de muitos tipos de homens: amantes, pais, irmãos, noivos. Tirésia pertence a todos, e ninguém lhe pertence, e canta:

*Terezinha de Jesus de uma queda foi-se ao chão. Acudiram três cavalheiros, todos de chapéu na mão. O primeiro era seu pai. O segundo seu irmão.
O terceiro foi aquele a quem a Tereza deu a mão. Terezinha levantou-se, levantou-se lá do chão. E sorrindo disse ao noivo: eu te dou meu coração.
Da laranja eu quero um gomo, do limão quero um pedaço.
Da menina mais bonita quero um beijo e um abraço.*

Como sereia, atrai a atenção do homem que busca não o sexo, não o michê, mas carrega pretensões poéticas: deseja para si a flor mais perfeita daquele jardim. E a encontra, um ser dúbio, macho-fêmea, e a sequestra somente para si.

Tirésia é enclausurada. O tempo todo vigiada, controlada pelo olhar do *voyeur*. Em cativo, seu canto se transforma em gritos de desespero e, gradativamente, passa para lamentos até chegar ao silêncio e à confissão do amor pelo próprio algoz. Os dois sexos habitam seu corpo, faz questão de exibir-se, mostrar o pênis e lembrar Terranova da sua condição. Tal qual um ser híbrido – um centauro, uma medusa, um ser meio homem e meio animal – reitera para si e para o outro: “É isso que eu sou, um monstro”. Tenta demover o sequestrador do amor platônico, contemplativo, de trazê-lo de volta à realidade, desconstruindo a poesia de sua duplicidade.

[...] Você não tira um travesti da “vida”; ele é que pode te tirar da tua. Ele tem tudo; ele é auto-suficiente. Ele é um casal; se você entrar, você é o terceiro e pode ser excluído. O travesti sabe tudo que um homem quer, pois, como seu desejo é masculino, ele conhece a mulher ideal. Só o homem pode ser a mulher ideal (JABOR, 2009, p. 171).

Aos poucos, privado dos hormônios, Tirésia se transforma, sua voz se agrava, sua barba cresce, o homem sob a pele feminina ressurge, vem à tona. Insatisfeito com a degradação da poética ambiguidade de sua “flor perfeita”, Terranova entra em conflito. O algoz presente que aquele ser que representa a totalidade de dois sexos coexistindo no mesmo corpo está se dividindo. Sai a mulher-espetáculo, entra o homem-oráculo, outro tipo de espetacularidade.

Entre aceitar e destruir seu objeto de desejo, Terranova escolhe descartar sua vítima. Antes, à força, priva-lhe da visão, fere-lhe os olhos. Cega e abandonada no campo, é preciso Tirésia desprover-se da possibilidade de ver-se bela e perfeita, romper definitivamente sua relação narcísica com o corpo idealizado de mulher, para abrir-se à clarividência, prever o futuro, ver além das aparências e do presente.

[...] Será preciso deixar de aparentar para ser. Tirésia, o travesti, é espetáculo. Encenação. Pois seu sequestrador tenta apossar-se de sua beleza, trancá-la, não deixar que ele(a) seja espetáculo público.

Tentará descobrir o que há abaixo da superfície, por trás das evidências, o ser escondido pela aparência. Quer investigar o que existe atrás da máscara. Porque a imagem esconde (SANTOS, 2013).

A trama, agora, transcorre em um ambiente rural. Tirésia, ferido, tem seu corpo descartado como um objeto, vazio de sentidos para Terranova. A cidade, espaço do profano, ficou para trás, o campo torna-se o cenário para o metafísico, o sagrado, o oráculo. Uma jovem encontra Tirésia, leva-o para casa e, com o apoio do pai, cuida de seus ferimentos. Ele não profere palavras, vive em silêncio. De cabelos curtos e vestes que lhe cobrem o corpo desprovido de vaidades, o homem Tirésia passa a prever o futuro dos moradores do vilarejo. Seu eu é descentralizado, desprovido de significado, os sentidos agora residem nos outros. Tirésia passa a ser a voz dos outros, narciso que olha para dentro de si e não mais para fora. Uma janela aberta aos acontecimentos futuros.

Nessa segunda fase do filme, o diretor realiza diversos jogos de cena, brinca com a percepção do espectador. Tirésia passa a ser interpretado pelo ator brasileiro Thiago Teles, inicialmente interpretado pela atriz brasileira Clara Choveaux. O ator francês Laurent Lucas, que na primeira fase interpreta Terranova, agora dá vida a outro personagem, o padre François. O padre literalmente cuida e contempla as rosas de um jardim e logo se interessa pelo vidente, que desperta concomitantemente inveja, ira e fascínio.

As dualidades marcam o filme. Tirésia, um ser andrógino, homem e mulher ao mesmo tempo. Uma atriz e um ator interpretam o mesmo personagem. O mesmo ator dá vida aos personagens Terranova e François. A cidade é o espaço do profano, e o campo, o do sagrado. As palavras e as visões. Oposição entre o eu verdadeiro e o eu construído. Tensão entre a identidade biológica e a identidade de gênero. Natureza e cultura em conflito. Da primeira para a segunda fase do filme, um Tirésia morre, e outro renasce.

Impossível ver o filme e não estabelecer diálogos com o mito da alma gêmea, criado por Platão, narrado em seu livro *O Banquete*. Na tentativa de definir o que é o amor, o

filósofo descreve uma festa onde todos os convidados traçam elogios a Eros, deus do amor. O momento mais marcante acontece quando o comediógrafo Aristófanes faz um discurso reconhecido como “a teoria da alma gêmea”.

Aristófanes profere que, no início dos tempos, os homens eram seres completos. Possuíam duas cabeças voltadas para direções opostas. Quatro pernas e quatro braços permitiam a esses seres movimentos circulares, multidirecionais, muita agilidade e rapidez no deslocamento. Seres de corporeidade esférica, circular, e tinham três gêneros: os masculinos eram filhos do Sol, os femininos eram filhos da Terra, e os andróginos eram filhos da Lua. Entretanto, consideravam-se perfeitos e foram capazes de subir ao Olimpo para enfrentar os deuses. Depois de perdida a batalha para os deuses, Zeus castiga os homens por sua ousadia. Com uma espada, cortou os homens ao meio, separando-os em duas partes. Zeus pede para Apolo cicatrizar o ferimento e voltar a face dos homens para o lado da fenda (o umbigo) para que sempre lembrassem do poder divino.

De volta a terra, cada parte saiu desesperada à procura de sua metade. A saudade é o sentimento do desejo de voltar a ser inteiro, um sentimento de que algo está faltando. “Dessa forma, o ser que antes era completo homem-homem gerou o casal homossexual masculino; o ser mulher-mulher, o casal homossexual feminino. E o andrógino (parte homem, parte mulher) gerou o casal heterossexual” (CABRAL, 2013). Portanto, imagina-se, durante o ato sexual-amoroso, que cada metade encontra, por alguns instantes, sua plenitude e outra vez sente-se inteira. Uma poética explicação sobre o surgimento dos gêneros.

Tirésia, curiosamente, divide-se para depois tornar-se inteiro. Antes, transita por um processo de transformação. Sendo travesti, nasceu homem. Construiu-se mulher para, mais tarde, desnudar-se de sua própria imagem de mulher, revelando-se um homem mais distante do profano, beirando a assexualidade, sem desejo de seduzir ou ser seduzido. Tirésia torna-se pleno porque agora não é apenas um homem, mas traz em seu corpo e em sua alma todos os outros gêneros

– masculino, feminino, andrógino – em forma de memórias, marcas, ecos.

O travesti não enfrenta a moral vigente; eles enfrentam a biologia. A garota de programa é conservadora, serve ao sistema sexual vigente. O travesti é revolucionário, quer mudar o mundo. O veado ama o homem; o travesti ama a mulher, mas ele não quer ser mulher, ele quer muito mais, ele não se contenta com pouco, ele é barroco, maneirista (não existem travestis clássicos). Há algo de clone no travesti, algo de robô, pois eles nascem de dentro de si mesmos, eles são da ordem da invenção, da poesia. O travesti não quer ter uma identidade; ele almeja uma ambigüidade sempre deslizante, sempre cambiante [...] (JABOR, 2009, p. 170).

O filme ainda nos permite verificar que a alegoria dos homens separados de sua metade explica as relações entre razão e instinto que compõem a psique humana. Cada um de nós traz no corpo e na alma uma memória, uma saudade atemporal do estado de seres completos que um dia fomos. A psicologia profunda descreve esse estado como urobórico¹ (NEUMANN, 1990), um estado inconsciente, de sombras. A luz se faz a partir do surgimento da consciência na espécie humana, representa o momento da ruptura, da divisão.

Mas a imagem cinematográfica também duplica a realidade e só o faz por meio da luz. As realidades do cinema existem por meio da luz, uma luz dupla: a luz que imprime as imagens do mundo na película, e a luz da projeção, que permite imaginar outros mundos “na parede da caverna escura” das salas de cinema.

¹ O termo é uma referência à imagem alquímica chamada de *uróboros*, representada pela serpente que devora a própria calda. O estado urobórico do homem significa um estado de inconsciência, antes de surgir a consciência, momento em que a psique humana é dividida em sua representação básica: consciente e inconsciente.

Considerações finais

O encontro entre a imagem e o espectador, por meio da narrativa audiovisual, propõe, por alguns instantes, um tipo de religação de duas almas separadas pela linguagem: a alma do espectador e o mito, expressão da alma do mundo. Ao mesmo tempo em que as imagens do cinema buscam nosso olhar para estarem vivas, tornamo-nos mais vivos em nossos encontros furtivos com seus mitos. Todos esses sentidos proporcionados pelo cinema – e suas possíveis conexões com a Educação, a História, a Comunicação, a Filosofia, Psicologia e a Antropologia – devem ser considerados, no entanto há o mais importante: transforma-nos em Tirésias, permitem enxergarmos no escuro.

Cada vez que um filme se apresenta ao nosso olhar, nasce uma nova realidade, funda-se um novo mundo. Certamente, um mundo onde reside o fantástico. Seu momento escatológico, seu fim, é marcado quando os créditos dos produtores da obra sobem pela tela. Sempre penso que os nomes em movimento são uma alegoria, espíritos em direção a um panteão imaginário localizado no cosmo da cultura. Diretores, produtores, atores – entre outros personagens dessa arte coletiva: “semideuses” da nossa atual cultura (ou culto?) das visualidades.

As produções cinematográficas atuam em dois tempos, um veloz, iconofágico, mercadológico, em sintonia com nossa realidade cultural cambiante; e outro, permanente, relacionado à memória cultural e aos modelos fundantes dos textos da cultura (mitos), um tempo que nunca morre, o tempo do mito. Na visão lévi-straussiana, o mito é uma linguagem que trabalha em um nível muito elevado, no qual o sentido consegue, por assim dizer, deslocar-se do fundamento da linguagem na qual inicialmente se manifestou. “O mito faz parte da língua, é pela palavra que o conhecemos, ele pertence ao discurso” (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 224). Mas, como apontou Pasolini (1982), sons e imagens do cinema constituem uma “língua” da realidade, portanto esse território onde circunscrevo os vínculos entre mito e cinema pertence a diferentes culturas orais: uma oralidade baseada no corpo, no gesto e

na palavra; outra baseada em sons e imagens em movimento que mediam espectador e realidade, uma cultura oral audiovisual. A proposta deste ensaio é transitar por esse território a partir de obra filmica.

Ver um filme é sempre um prelúdio de uma mudança futura. É como entrar e sair de um rio: quando saímos do cinema não mais somos os mesmos. Nem o filme.

Referências

- ALMEIDA, Milton José de. **Imagens e sons: a nova cultura oral**. Campinas: Autores Associados, 1994.
- ALMEIDA, Milton José de. Prefácio. In: COUTINHO, Laura Maria. **O estúdio de televisão e a educação da memória**. Brasília: Plano Editora, 2003.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BYSTRINA, Ivan. **Tópicos de Semiótica da Cultura: aulas do professor Ivan Bystrina, maio de 1995 - PUC/SP**. Trad.: Norval Baitello Jr. e Sônia Castino. São Paulo: CISC, 1995.
- CABRAL, João Francisco. **O mito da alma gêmea**. Brasil Escola. Disponível em: <<http://www.brasilecola.com/filosofia/mito-alma-gemea.htm>>. Acesso em: 20 abril 2013.
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Pensamento, 2007.
- _____. **Mito e transformação**. Trad. Frederico N. Ramos. São Paulo: Ágora, 2008.
- CAPRA, Fritjof. **O ponto de mutação**. Trad.: Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Trad.: Vera da Costa e Silva... [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- CONTRERA, Malena Segura. Publicidade e mito. In: CONTRERA, Malena Segura; HATTORI, Osvaldo Takaoki (Orgs.). **Publicidade e cia**. São Paulo: Thomson Learning, 2003. Cap. 8
- COUTINHO, Laura Maria. **O estúdio de televisão e a educação da memória**. Brasília: Plano Editora, 2003.
- COUTO, Edvaldo. **Transexualidade: o corpo em mutação**. Salvador: Grupo Gay da Bahia, 1999.
- CURY, Mario da Gama. **Dicionário de mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- DA MATTA, Roberto. Vendendo totens. In: ROCHA, Everardo. **Magia e capitalismo: um estudo antropológico da publicidade**. São Paulo: Brasiliense, 2010.
- JABOR, Arnaldo. **Amor é prosa, sexo é poesia**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- MALINOWSKI, Bronislaw. **Estudios de Psicología Primitiva**. Buenos Aires: Paidós, 1949.
- MORIN, Edgard. **Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo**. Trad.: Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- MUCCI, Latuf Isaias. O mito de Tirésias revisitado: ética e estética na ótica do cinema. **Amaltea Revista de Mitocrítica**, Universidad Complutense de Madrid, v. 2, 2010. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/66/tiresia.htm>>. Acesso em: 19 abr. 2013.

NEUMANN, Erich. **História da origem da consciência.** Trad. Margit Martincic. São Paulo: Cultrix, 1990.

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

ROCHA, Everardo. **Magia e capitalismo:** um estudo antropológico da publicidade. São Paulo: Brasiliense, 2010.

SANTOS, Cléber Eduardo Miranda dos. Tiresia. **Contracampo Revista de Cinema.** Edição 66. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/66/tiresia.htm>>. Acesso em: 21 abr. 2013.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. **Ciência na televisão:** mito, ritual e espetáculo. São Paulo: Annablume, 1999.

TIRÉSIA. Direção: Bertrand Bonello. Produção: Carole Scotta. Canadá/França. Canal+/Haut et Court. 2003. DVD.

*Recebido em: 19 de agosto de 2013
Aceito em: 24 de outubro de 2013.*