

# Leitura e discurso visual no cinema e na literatura

Acir Dias da Silva<sup>1</sup>

---

## Resumo

O presente trabalho é um estudo do filme *Tirésia*, dirigido por Bertrand Bonello, baseado na mitologia grega. Evidenciaremos, nessa narrativa mítica, alguns elementos que correspondem ao efeito de transfiguração do personagem Tirésia no tempo e no espaço, transfiguração que resulta no reconhecimento do desencanto e da perda da identidade e as suas confluências com a religião e a sexualidade. Para tanto, serão discutidas questões referentes à articulação literatura/cinema, principalmente o dialogismo de Bakhtin e os conceitos de Pier Paolo Pasolini, com vistas a mostrar que as formas de interação, interseção e diálogo entre os dois sistemas de signos não se circunscrevem apenas ao trabalho de “adaptação” fílmica de textos literários ou à incorporação, por parte destes, de elementos e estratégias oriundos do discurso cinematográfico, mas também se dão através de diálogos implícitos, citações, evocações oblíquas e cruzamentos imprevistos.

## Palavras-chave

Cinema; discurso visual; literatura.

Ainda não se sabe muito bem sobre o assunto, mas usualmente o conceito *discurso* possui uma aura técnica do campo da linguística que migrou para a esfera da literatura e das artes. Essas rápidas definições já são suficientes para empregarmos o termo. Embora sua definição sugira diálogo com a linguística, não o estaremos empregando no contexto das falas organizadas, mas no sentido de persistência cultural de determinadas imagens agentes no cinema e na literatura.

## Abstract

The present work is a study of the film *Tirésia*, directed by Bertrand Bonello, movie based on the Greek mythology. We will evidence, in this mythical narrative, some elements that correspond to the effect of transfiguration of Tirésia personage in the time and the space, transfiguration that results in the recognition of the disenchantment and the loss of the identity and its confluences with the religion and the sexuality. For such, referring questions to the joint literature/cinema will be argued, mainly Bakhtin’s dialogism and the concepts of Pier Paolo Pasolini, with sights to show that the forms of interaction, intersection and dialogue enter the two systems of signs do not confined only to the work of “movie adaptation” of literary texts or to the incorporation, on part of these, of elements and deriving strategies of the cinematographic speech, but they also happen through implicit dialogues, oblique citations, mandates, and unexpected crossings.

## Keywords

Cinema; visual speech; literature.

Talvez tal fato (de não estarmos usando o termo no seu emprego tradicional da linguística) possa ser decorrente de incompletas reflexões puristas da ciência. Assim, o que veremos é o funcionamento dessa categoria como narrativa, na sua relação com o horizonte artístico da produção das imagens.

O discurso visual das imagens e dos sons da literatura e do cinema reverbera na educação da alma em forma estilizada da cultura.

---

<sup>1</sup> Formado pela Unicamp, atualmente é professor adjunto da Universidade Estadual do Oeste do Paraná no Programa de Pós-Graduação em Letras – Linguagem e Sociedade. É também pesquisador do OLHO – Laboratório de Estudos Audiovisuais (FE/Unicamp) e do Grupo PECLA – Pesquisas em Educação, Cultura, Linguagem e Arte, da Unioeste. E-mail: acirdias@yahoo.com.br

Tais representações da cultura atual são imagens agentes. Percebe-se que as narrações cinematográficas, os seus mitos e alegorias são tensões, desejos materializados em formas plásticas. Essas formas literárias, presentes no programa visual educacional do cinema, e a configuração histórica desses códigos, ícones e emblemas agem na memória contemporânea.

Na ficção cinematográfica, junto com a câmera estou em toda a parte e em nenhum lugar, em todos os cantos, ao lado das personagens, mas sem preencher espaços, sem ter presença reconhecida. Em suma, o olhar do cinema é um olhar sem corpo. Por isso mesmo ubíquo onividente. Identificado com esse olhar, eu espectador tenho o prazer do olhar que não está situado, não está ancorado, vejo muito mais e melhor. (XAVIER, 1988, p. 28).

Frequentemente, afirmamos que a cultura atual é a das imagens e dos sons, mas, oficialmente, os homens comunicam-se por palavras e não por imagens. O cinema comunica, o que significa que ele próprio se assenta num patrimônio comum de signos visíveis e sonoros. A linguagem cinematográfica funda a sua própria possibilidade prática de existência; a sua pressuposição é de autonomia expressiva ao longo de uma série de arquétipos de comunicação e a partir de figuras de linguagem, de signos e de símbolos. O cinema traz uma nova e original visão do real – e, podemos dizer, pressupõe um novo conhecimento sobre a que nos referimos quando dizemos real, existente, visto –, diferente tanto do nosso olhar natural quanto da sua descrição em palavras. Não importa se a história que está sendo contada é verdadeira ou criada. O efeito visual é sempre de algo real. Vejamos as possibilidades e as figuras de linguagens – desde as eletrônicas - que não só criaram novas formas de percepção e representação, mas constituem, de fato, a formalização de uma preocupação maior, de caráter ético, digamos, com relação aos caminhos que se abrem para a literatura neste novo século.

A literatura e o cinema, ao pôr em evidência a realidade como representação, principalmente ao tentar reproduzi-la de forma fiel, criam uma outra linguagem, pois sublinham a naturalização ao reproduzir a realidade. Pasolini diz ainda:

[...] que a realidade se expressa a si própria, e que a literatura nada é senão um meio de colocar a realidade em estado de se expressar por si própria quando não se encontra presente fisicamente. Quer dizer que a poesia não é mais que evocação: o que conta é a realidade evocada, que fala por si própria ao leitor, tal como falou por si própria ao autor. (PASOLINI, 1982, p. 109).

O discurso do cinema, como língua expressiva, não é uma terminologia simples que possa ser associada às regras gerais que regem a língua; como problema fundamentalmente da linguagem literária, o discurso do cinema baseia-se nas invenções poéticas numa base quase institucional da língua instrumental e da criação de discurso ao alcance de todos os que falam, produzem e assistem a filmes. A linguagem literária, por mais livre que seja, é condicionada a determinados códigos e instrumentos para efetivamente comunicar alguma ideia. Já a linguagem cinematográfica, como língua comunicativa, está condicionada arbitrariamente, sem precedentes e instrumentos efetivos aos quais estejam associadas as suas unidades de significação.

Nesse sentido, a linguagem cinematográfica funda a sua possibilidade de existência num problemático sistema de signos mímicos e de signos visíveis de uma sociedade composta de pessoas surdas-mudas. Essa hipótese é, para nós, um pouco extravagante, pelo fato de que estamos habituados a “ler” visualmente a realidade, a manter um diálogo constante com tudo o que nos cerca e se movimenta ao nosso redor, pessoas, coisas e locais. As imagens do cinema e da literatura falam muitas vezes oriundas de uma polissemia concentrada de acordo com o contexto.

Esse discurso é de importância decisiva na evolução da consciência individual: a consciência desperta para a vida ideológica independente, precisamente, no mundo de discursos alheios que a cercam, e dos quais, a princípio, ela não consegue separar-se. O processo de distinguir entre o próprio discurso e o discurso do outro, entre o próprio pensamento e o pensamento do outro, é acionado numa fase bastante tardia do desenvolvimento. Quando o pensamento começa a funcionar de maneira independente, experimental e discriminativa, o que ocorre primeiro é uma separação entre discursos inteiramente persuasivos e o

discurso autoritário imposto, paralelamente a uma rejeição das con-géries de discursos que não nos importam, que não nos afetam (BAKHTIN, 2003, p. 385).

Os discursos das imagens do filme *Tirésia* remetem à intertextualidade, um estado de sentidos nos quais um meio se funde a outro, e isso desemboca na criação de novos sentidos, pois a sobreposição de um meio ao outro e de um texto a outro são situações que envolvem a memória estética, e as camadas de significação ganham relevância quando as identificamos. Diante disso, ao ler e perceber o acenar de imagens do passado no presente, percebemos também a inserção de novas e velhas temporalidades culturais e artísticas que persistem, incomensuráveis, nos códigos de interpretações artísticas e culturais. Essa ideia afasta de imediato a pretensão de qualquer acesso a uma identidade original, pois estamos estabelecendo determinadas interações simbólicas – tecidos de ligação e linhas que entrelaçam tempos nos interstícios das imagens da memória. O passado é uma incógnita e irrepresentável (BHABHA, 2001, p. 23). A memória é aquilo que, na distância temporal, ultrapassa as barreiras, as fronteiras e os limites da cronologia. O presente não é simplesmente uma ruptura com o passado – o presente é uma descontínua persistência desconexa e deslocada de acontecimentos.

No sentido mais amplo, o filme *Tirésia* instaura a intertextualidade em infinitas possibilidades de práticas discursivas advindas do mundo da memória e da cultura. No conteúdo fabulatório do filme há superposição de um texto literário, ou seja, a narração é permeada pelo entrelaçamento de um texto sobre outro que o toma como modelo ou ponto de partida, gerando a atualização do texto citado na forma visual do mito.

Foram criados e colecionados durante séculos ou até milênios: acham-se ocultos na linguagem, e não apenas na linguagem literária, mas também nas camadas da linguagem popular que, antes da época de Shakespeare, não haviam ingressado na literatura, nos diversos tipos e formas de comunicação falada, nas formas de uma poderosa cultura nacional (primordialmente nas formas carnavalescas), moldadas através de milênios, nos tipos de espetáculo teatral (peças de mistério, farsas e assim por diante), em enredos cujas raízes remontam à antiguidade pré-histórica e, por fim, nas formas do pensamento. (BAKHTIN, 2003, p. 5).

As práticas discursivas de uma cultura pressupõem diálogo com a cultura e geram enunciados e signos que transmigram ao universo da própria obra. Tais signos e sentidos, no filme *Tirésia*, dialogam com territórios reconhecíveis e também com processos tênues e dispersos. Vejamos.

De acordo com a mitologia grega, Tirésias<sup>2</sup> separou duas serpentes que estavam unidas e assim se transformou em mulher. Sete anos mais tarde, encontrou as mesmas duas serpentes, atingiu-as novamente e voltou a ser homem. Um certo dia, Júpiter e Juno perguntaram a Tirésias, que teve a oportunidade de pertencer aos dois sexos, qual foi o de que ele gostou mais. Quando ele respondeu “mulher”, Juno deixou-o cego. Júpiter, para compensar o dano, deu-lhe o dom de profetizar o futuro. A sua profecia mais famosa foi proferida na peça *Édipo Rei*, de Sófocles, onde previu que o príncipe Édipo mataria o pai e se casaria com a própria mãe.

O filme de Bertrand Bonello olha para mitologia grega a partir do olhar do presente, ao personificar o mito num transexual brasileiro que vive da prostituição em Paris. A vida do personagem central da trama toma um rumo trágico quando encontra Terranova,

<sup>2</sup> Filme de Bertrand Bonello, França, 2003. Elenco: Clara Choveaux, Thiago Teles, Laurent Lucas, Célia Catalifo, Lou Castel, Alex Descas, Fred Ulysse, Adorjan Stella, Marcelo Novais Teles, Olivier Torres. Califórnia Filmes. Na mitologia grega, Tirésia é ao mesmo tempo mulher e homem. Neste filme, é uma transexual brasileira que vive na clandestinidade, com o irmão, na periferia de Paris. Terranova é um admirador da estética, um sonhador cheio de ideias poéticas. Compara Tirésia a uma rosa perfeita e resolve sequestrá-la. Sem a sua dose regular de hormônios, Tirésia começa a transformar-se pouco a pouco: a barba cresce, a voz muda. Desgostoso, Terranova cega Tirésia, abandonando-a no campo. Em estado lastimável, Tirésia começa a manifestar dons de premonição. O personagem é interpretado por dois atores, os brasileiros Clara Choveaux e Thiago Teles.

um esteta que o considera a rosa perfeita e que o sequestra para ser dono de tão rara beleza. Inicialmente, logo na primeria sequência, a reminiscência do espectador é provocada por imagens alusivas ao mundo mítico. As imagens poéticas mostram as metamorfoses da matéria. Trata-se de imagens em movimento lento e sutil, com a matéria ainda em estado não organizado, ou o nada, de onde todas as coisas surgiam. De acordo com a *Teogonia* de Hesíodo, Caos é o momento que precede a origem, não só do mundo, mas também dos deuses, e é nesses momentos que a primeira divindade surge no universo. A natureza divina de Caos é de difícil entendimento, devido às mudanças que a ideia de “caos” sofreu com o passar das épocas.

Sim bem primeiro nasceu o Caos, depois também  
Terra de amplo seio, de todas sede irresvalável sempre,  
dos imortais que têm a cabeça do Olimpo nevado,  
e Tártaro nevoento no fundo do chão de amplas vias,  
e Eros: o mais belo entre os Deuses imortais,  
solta-membros, dos Deuses todos e dos homens todos  
ele doma no peito o espírito e a prudente vontade.  
Do Caos Érebo e Noite negra nasceram.  
Da Noite aliás Éter e Dia nasceram,  
gerou-os fecunda unida a Érebo em amor.  
Terra primeiro partiu igual a si mesma  
Céu constelado, para cercá-la toda ao redor  
e ser aos Deuses venturosos sede irresvalável sempre.  
Partiu altas montanhas frondosas.  
E partiu a infecunda planície impetuosa de ondas  
o Mar, sem o desejoso amor. Depois pariu  
do coito com o Céu: Oceano de fundos remoinhos  
e Coios e Crios e Hipérion e Jápeto  
e Téia e Réia e Têmis e Memória  
e Febe de áurea coroa e Tétis amorosa.  
E após com ótimas armas Crono de curvo pensar.  
Filho o mais terrível: detestou o florescente pai (HESÍODO, 1995, p. 113).

As noções de desordem e confusão estão ligadas à divindade de Caos. Todavia Caos seria para os gregos o contrário de Eros. Tanto Caos como Eros são forças geradoras do universo e Caos parece ser uma forma mais primitiva, enquanto Eros, uma força mais aprimorada. Nesse sentido, os filhos de Caos nasceram de cisões, assim como se reproduzem os seres unicelulares. E, do mesmo modo, os filhos de Nix nasceram de “pedaços” seus; como afirma Hesíodo: sem a união sexual. A família de Caos origina-se, portanto, de forma assexuada.



Fotograma do filme *Tirésias*, do diretor Bertrand Bonello, França, 2003.

Após as imagens do caos, vemos na escuridão o rosto de Tirésias em primeiro plano fixo: um olhar nostálgico e lento. Em seguida, a imagem diurna, em panorâmica, da ponte que liga dois bairros da cidade de Paris. Logo depois do personagem Tirésias, aparece o personagem Terranova, andando pelas ruas. Este mostra-se reflexivo. Corta para o quarto escuro; enquanto isso, ouvimos a sua voz em *off*:

*Breve estarei no meu jardim de rosas. Breve. Estou aguardando. Rosas cheias de espinhos. Odores falsos, mas melhores que os verdadeiros. O original é vulgar, por causa do seu passado. Foi só uma experiência, uma tentativa. A ilusão de uma coisa não é essa coisa. Mas a cópia é perfeita. A cópia é perfeita, tal como a vejo, como a cheiro. De novo em meu jardim é noite, de novo há rosas mesmo que haja só um único e lindo dia. Não dormir mais sem você. Não dormir mais.*

A dualidade do filme é marcada, inclusive, pela decisão de Bonello de colocar atores fazendo dois personagens distintos. O francês Laurent Lucas interpreta Terranova e o padre, e dois atores, um homem e uma mulher, vivem Tirésias e o cura, enquanto os dois atores, um homem e uma mulher, interpretam Tirésias. Esse Caos parece ter significado de “corte”, “rachadura”, “cisão” ou ainda “separação”. Já Eros é o princípio que produz a vida por meio da união dos elementos (masculino e feminino). A escolha de o personagem transexual ser brasileiro remete ao distante, um migrante desreferenciado da sua própria cultura, mas, ao mesmo tempo que ocorre a dupla nacionalidade, também há a presença religiosa e uma convivência entre o profano e o sagrado.

As imagens agentes, no seu movimento interno, aparecem iguais para todos e estabelecem ligações comunicativas, potencializam-se, juntam-se àquilo que está aparentemente separado e incorporam-se também àquilo que já foi visto e é facilmente reconhecido na lembrança de uma civilização. Revelam-se as diferenças psicológicas interiorizadas em desejos ora eróticos, ora em patologias desconhecidas por quem assiste ao filme ou contempla uma tela. Nesse caso, podemos perceber e estabelecer interligações de uma luta tensa entre o tratamento dado ao material visual e as condições visuais psicológicas que orientam a montagem do filme, para que todos enxerguem e sintam as mesmas emoções naquilo que está sendo projetado – inscreve-se a política em imagens e sons do programa visual do filme e também do capitalismo vigente. O tempo e a memória recolhem e filtram representações...

O tempo e a memória incorporam-se numa só entidade; são como os dois lados de uma medalha. É por demais óbvio que, sem tempo, a memória também pode existir. A memória, porém, é algo tão complexo que nenhuma relação de todos os seus atributos seria capaz de definir a totalidade das impressões através das quais ela nos afeta. A memória é um conceito espiritual. (TARKOVSKI, 1990, p. 64).

Se a sequência inicial do filme remete ao Caos gerado através da separação e da distinção entre os elementos e Eros através da união ou fusão destes, parece mais lógico que a ideia de confusão e de

indistinção elementar pertença a Eros. Tirésias é, nessa obra, alguém que sobrevive da prostituição. Eros age de tal modo sobre os elementos do Mundo, que poderia fundi-los numa confusão inexorável. Caos é, então, uma força antiga e obscura que manifesta a vida por meio da cisão dos elementos e parece ser um deus andrógino, traduzindo a união daquilo que aparentemente é oposto.

Vejamos literalmente a passagem contida no *Dicionário de mitologia greco-romana*:

TIRÉSIAS – Adivinho, filho de Everes e da ninfa Cáriclo. Ainda jovem, passeava pela montanha, quando viu duas serpentes prestes a se unirem. Separou-as, feriu-as ou matou a fêmea, conforme diferentes tradições. Imediatamente, transformou-se em mulher. Sete anos depois, encontrou as serpentes enlaçadas e interveio do mesmo modo. Retomou, então, a forma primitiva. Devido a essa dupla existência, foi tomado por Júpiter e Juno como árbitro numa discussão sobre o amor. Declarando que era a mulher que sentia maior prazer, incorreu no desagrado de Juno. Esta, encolerizada, cegou-o. Para compensá-lo, Júpiter tornou-o capaz de predizer o futuro e concedeu-lhe o privilégio de viver longo tempo. Numa variante da lenda, foi Minerva quem o privou da visão quando o jovem a surpreendeu nua, banhando-se numa fonte. Entretanto, a pedido de Cáriclo, a deusa deu-lhe o dom da adivinhação e purificou-lhe os ouvidos para que pudesse compreender a linguagem dos pássaros. São atribuídas a Tirésias numerosas profecias ligadas aos mais importantes acontecimentos de Tebas. Assim, contou a Anfitrião que Júpiter seduzira Alcmena; revelou a Édipo seu involuntário incesto; durante a guerra dos Sete Chefes, predisse que Tebas seria poupada se o filho de Creonte fosse sacrificado; na expedição dos Epígonos, aconselhou os tebanos a estabelecer um armistício com os adversários e deixar a cidade. Acompanhou-os em sua fuga. No caminho, deteve-se junto à fonte Telfusa, a fim de saciar a sede. Ao beber de sua água, que era extremamente fria, morreu. Segundo outra versão, Tirésias e sua filha Manto foram aprisionados pelos Epígonos. Estes os enviaram a Delfos para serem consagrados a Apoio, porém o adivinho morreu de fadiga antes de chegar a seu destino. Nos Infernos, conservou seu dom de profeta. Foi ele quem ensinou a Ulisses a melhor forma de atingir Ítaca. (RICCI, 1973, p.72).

Nesta obra, com o olhar descolado da sua origem e das suas outras representações, pode-se ver como é possível encarar, de forma contemporânea, o mito grego. Tirésias era um profeta de Tebas que ficou cego ao ver a nudez de Atena. A sua figura é citada por Homero em *A Odisseia*, por Sofócles em *Édipo Rei* e, especialmente, por Ovídio em *Metamorfose III*, no qual é homem e mulher em momentos diferentes. Nesse sentido, ao observar as imagens do cinema e da literatura, percebemos que jamais detemos a história e a reverberação dos seus significados.

No discurso do tempo cinematográfico circunscrevem-se as nossas noções de tempo e de espaços. O entendimento do tempo para o homem atual corresponde à abstração do espaço. O espectador de imagens cinematográficas é alguém que busca o tempo perdido. De qualquer forma, no cinema, a passagem para a ordem simbólica, materializada na projeção do filme, no entanto, ocorre através do preenchimento dos espaços vazios que estão acomodados em relação lógico-temporal. Os elementos visíveis responsáveis pela significação estão fora da tela. E, no movimento contínuo de intervalos espaciais e temporais, ocorrem ações no interior daquilo que é mostrado. Nesses espaços aparentemente vazios, veem-se em ação “*imagens agentes. Imagens motoras*”, que não são modelos matemáticos algébricos. São imagens em movimento interno, cujos alcance e abrangência são maiores do que aquilo que foi mostrado no presente da exibição. Às vezes, o conhecimento padronizado das ciências tende a purificar o que é significativo e artístico na linguagem das imagens.



Ilustração do livro III, de Ovídio, e fotograma do filme *Tirésia*, do diretor Bertrand Bonello, França, 2003.

As imagens agentes (motoras) possuem, no seu interior, algo que remete ao mundo da memória ontogenética. Esses *modelos*, formados numa educação ora institucionalizada, ora laicizada, no interior do sistema sociopolítico e científico, ordenados e reordenados, expressam, assim, um coletivo transfigurado de emoções, tragédias e dramas imbuídos de animação formadora. É claro que estamos falando de uma memória que se manifesta de forma universal e coletiva. Essas imagens são potencializadas na consciência coletiva e desempenham papel agente (motor), possibilitando, assim, a transfiguração ou mesmo a reprodução de imagens semelhantes ou aparentemente análogas. São imagens emblemáticas (figuras visíveis), adotadas, convencionalmente, para representar ideias, tanto de seres físicos como de seres morais.



Ilustração do livro III, de Ovídio, e fotograma do filme *Tirésia*, do diretor Bertrand Bonello, França, 2003.

Na obra de Bertrand Bonello, que diz ter realizado o seu filme a partir do sonho de um amigo sobre um transexual com poderes de vidência, o enredo vai além do mito, pois o filme parte do universo

de significação do mito para elaborar uma fabulação filosófica que, justamente por legitimar a tragédia clássica, questiona os valores contemporâneos mais caros. Bonello põe em xeque a construção da identidade individual, autoconstrução, e retrata os seus personagens presos a uma (des)ordem. Eles não fazem o que fazem porque querem, mas porque estão condenados a fazer e a querer. Podemos até ser o que desejamos ser, ao menos parcialmente, mas, segundo o cineasta, o que desejamos ser não cabe a nós decidir, pois esse desejo não seria opcional e, sim, determinado pela natureza. A modernidade do ser é posta no muro.

Deuses e homens são assim apresentados em um certo paralelismo. Se suas existências se cruzam, os motivos são circunstanciais, individuais, e antropomorfismo dos deuses se torna verdadeira ligação com os homens, independente de qualquer unidade e de qualquer necessidade. A epifania divina constituiria, então, um dos elos dessa relação, intenso e contraditório como a própria relação, mas de qualquer modo vital, já que há uma unidade do humano – mortal ou imortal – que não pode deixar de cumprir-se. Não sendo, em princípio, necessária para o desdobramento da ação narrada, a epifania vai além de um expediente literário *stricto sensu* e se enraiza na própria crença religiosa grega ou, ao menos, na crença religiosa homérica. (LOPES, 2001, p. 228).

O cinema e os filmes são produtos para a sociedade de massas, produtos que trazem com maior frequência imagens de pessoas e de lugares que remetem a outras temporalidades e a outros espaços. O rosto, a face, as expressões e os gestos fazem parte da educação da memória e enunciam marcas da cultura. Os significados das imagens agentes, imagens com efeito heroico em determinadas situações – virtudes e vícios expressos pelo esvaziamento histórico em seres abstratos – exprimem, com precisão, algumas diferenças fundamentais. Entretanto, essas imagens operam quase racionalmente nos intervalos dos filmes. Entender o papel desempenhado pelas imagens agentes não implica a passagem para um novo plano do ser e nem uma nova profundidade de consciência; entender o papel das imagens no plano da figuração e no mesmo nível de consciência já é uma problemática suficiente para a interpretação cultural. O símbolo anuncia

um outro plano de consciência, que não o da evidência racional; o símbolo é a chave de um mistério, o único meio de dizer aquilo que não pode ser compreendido de uma outra forma; o símbolo jamais é explicado de modo definitivo e deve sempre ser decifrado de novo, do mesmo modo que uma tela de pintura jamais é decifrada definitivamente, exigindo sempre uma nova interpretação a partir do momento presente da contemplação.

O discurso visual no cinema e na literatura manifesta-se nas diversas expressões e fenômenos. Os sentidos existem nas imagens e nos sons no plano formal, mas emergem para o plano potencial e revelam-se em contextos de sentidos que impulsionam a descoberta. E tais sentidos ocultam-se nos gêneros e nas tipologias da linguagem, nos quais se acumulam as visões de mundo e dos pensamentos. Nas obras cinematográficas e literárias existem elementos visuais que são matérias linguísticas de inúmeros textos, e os seus sentidos e os seus códigos pressupõem uma espécie de conteúdo já pronto, mas que dialoga o tempo todo com outros códigos. É, pois, a partir desses diálogos, a partir dessas “zonas fronteiriças”, que se constroem os sentidos. Desse modo, o sentido de um texto constitui-se também por aquilo que ele não é, por aquilo que está fora dele (BAKHTIN, 2003, p. 363). No discurso cinematográfico materializa-se o projeto estético utilizado pelo diretor (projeto que, por sua vez, faz-se projeto político-social) através da construção de sentido na obra fílmica, de modo que, para interpretar um filme, há que procurar uma equivalência entre forma e conteúdo. Obviamente, o sentido geral de uma obra não é redutível a uma operação de decodificação do seu caráter técnico. O seu sentido mais global reside nas relações entre a sua forma e a sua semântica; reside nas oposições temáticas e de valores que estão sendo transmitidos no ato da leitura; ali está o testemunho da cultura humana e do tempo.

### Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética*. São Paulo: Editora da Unesp, 1994.

\_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Trad. de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.

LOPES, Antonio Orlando O. Dourado. Sobre o aparecimento dos deuses. In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virginia. *Mimesis e expressão*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo hereje*. Lisboa: Assirio Alvin, 1982.

RICCI, Angelo. *Dicionário de mitologia greco-romana*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

### **Filmografia:**

*Tirésia*. Bertrand Bonello, França, 2003.

Recebido em novembro de 2008 e aceito em julho de 2009.