



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

FACULDADE DE EDUCAÇÃO

SOBRE FILMES INFANTIS

E

LINGUAGEM AUDIOVISUAL:

O CASO D'O REI LEÃO

TADEU QUEIROZ MAIA.

Brasília, Abril de 2008.

Universidade de Brasília  
Faculdade de Educação  
Programa de Pós-graduação em Educação



**Sobre filmes infantis**

**e**

**Linguagem audiovisual:**

**O caso d'O Rei Leão**

Tadeu Queiroz Maia

Orientadora: Professora Doutora Inês Maria Marques Zanforlin Pires de Almeida

Brasília, Abril de 2008.

Tadeu Queiroz Maia

**Sobre filmes infantis**

**e**

**Linguagem audiovisual:**

**O caso d'O Rei Leão**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Faculdade de Educação da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Educação, na área de concentração Educação e Ecologia Humana, sob a orientação da Professora Doutora Inês Maria Marques Zanforlin Pires de Almeida.

Brasília, Abril de 2008.



Universidade de Brasília  
Faculdade de Educação  
Programa de Pós-graduação em Educação

## **Sobre filmes infantis e**

### **Linguagem audiovisual:**

#### **O caso d'O Rei Leão**

Banca Examinadora:

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Inês Maria Marques Zanforlin Pires de Almeida – Orientadora  
Universidade de Brasília

---

Prof<sup>o</sup>. Dr<sup>o</sup> Walter Omar Kohan – Examinador Externo  
Universidade Estadual do Rio de Janeiro

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Alexandra M. Rodrigues – Examinador Interno  
Universidade de Brasília

---

Prof<sup>o</sup>. Dr<sup>o</sup> Lúcio França Teles  
Universidade de Brasília

---

Brasília, Abril de 2008.

**Para as possíveis Humanidades.**

## AGRADECIMENTOS

Seria tão difícil listar todas as pessoas a quem sou agradecido, assim prefiro agradecer todos que contribuíram para a realização deste trabalho, seja direta ou indiretamente, estando presentes ou não, seja na ajuda acadêmica ou na extra-acadêmica.

Mas de todas as pessoas, devo listar ao menos duas figurinhas, dois “moleques”, que são os responsáveis pela escolha deste objeto de estudo, são eles Samuel e Tomás. Para vocês dois meu muito obrigado pelo *trabalho* que vocês me dão, mas que, sem ele este *outro trabalho* não existiria desta forma.

Beijos para os que são de beijos e abraços para os que são de abraços.

Até a próxima.

\* O desenho da contra-capas é de autoria de Samuel Anastase Ninis Maia – 2003.

## RESUMO

Este trabalho utiliza alguns aspectos da linguagem audiovisual, através do filme *O Rei Leão*, dos estúdios Walt Disney, para realizar a análise do valor educativo e da Educação da Sensibilidade do Olhar desta linguagem. Os valores éticos e estéticos são reproduzidos nos filmes e manifestam-se por meio dos elementos cinematográficos da narrativa audiovisual, que querem transmitir virtudes. O desenvolvimento da linguagem e da consciência estão juntos. O mesmo ocorre com, os conceitos (resultantes do processo de nomeação das coisas). A nomeação das coisas e dos objetos não se limita à palavra escrita. A mínima consciência dos desejos, das vontades, do pensar é necessária para que possa ser transmitido aos outros. A Estética, assim como a Ética, são conteúdos da filosofia que emergem do cotidiano. Há complexos de subjetivação constituídos que operam no seio da inteligência, mas também da sensibilidade, dos afetos, dos fantasmas inconscientes e também das grandes máquinas sociais que não podem ser qualificadas de humanas. A fotografia possibilita uma representação do real objetivamente. O cinema é a linguagem da ação na realidade. Com o movimento da/na imagem mudou-se a própria noção da imagem, mudando também a própria percepção da realidade. Com a narrativa audiovisual a natureza da representação do real é alterada. As imagens oferecem uma ilusão de controle sobre a natureza, sendo o duplo do representado, do simulacro. No decorrer do processo histórico o valor mágico da imagem foi se transformando. A propriedade da imagem técnica está na promoção da indiferenciação crítica entre o real e o construído pela tecnologia da era da reprodutibilidade técnica. Por outro lado, a imagem pode se valer da tecnologia para levar a um maior número de pessoas as possibilidades de crítica da realidade, ou seja, convidar a pensar acerca da realidade da “coisa em si”. A participação crítica é problematizadora do naturalizado. Problematizadora de si mesmo no mundo e do mundo em si. A Arte transcende a sua determinação social e se emancipa a partir do real do discurso e do comportamento, preservando, no entanto, sua presença esmagadora. A mudança do foco do olhar também conduziria à abertura para sistemas de valor com implicações sociais e culturais. Na sociedade do espetáculo tudo tem caráter midiático, inclusive a Arte, portanto, desenvolver a sensibilidade para percepção desta nuance da era da reprodutibilidade técnica torna-se necessário.

Palavras-Chave: Cinema, Linguagem audiovisual, *Rei Leão*, Ética, Estética, Filme infantil, virtudes/vícios.

## ABSTRACT

This work uses some aspects of the audiovisual language through the film “Lion King”, from the Walt Disney Studios to realize the analysis of the value of education and the Education of the Vision Sensitivity of this language. The ethical and aesthetic values are reproduced in the films and show themselves through the cinematographic elements of the audiovisual narrative that want to transmit virtues. The ethical and aesthetic values are reproduced in the film and are disclosed by means of the cinematographic elements of the audiovisual narrative that wants to transmit virtues. The developments of the language and of the conscience are together. Exactly it occurs with, the concepts (resulting from the process of nomination of things). The nomination of things and objects is not limited to the written word. The minimum conscience of the desires, the will, the thought is necessary so that it can be transmitted to others. The Aesthetic, as well as the Ethics, are contents of the philosophy that emerges from the day-to-day. It also has consisting complexes of subjectivity that operate in the seat of intelligence, but of sensitivity, of the affection, the unconscious ghosts and also of the great social machines that cannot be qualified as human beings. The photograph makes possible a representation of the Real objective. The cinema is the language of the action in the reality. With the movement of in/the image changed its proper notion of the image, also switching the proper perception of reality. With the audiovisual narrative the nature of the representation of the Real is modified. The images offer to a control illusion on the nature, duplicating what is represented, simulated. Through the elapsing of the historical process, the magical value of the image was transformed. The property of the technical image is in the promotion of the critical indifferenciation between the Real and what is constructed by the technology in the age of technical reproduction. On the other hand, the image can use technology to reach to a greater number of people the possibility to criticize reality; that is to say, inviting to rethink that concerning reality of the “thing in itself”. The critical participation is problematic to the naturalized one. Problematic of itself exactly in the world and the world in itself. The art transcends its social determination and if it emancipates from Real of the speech and the behavior, preserving, however, its suffocating presence. The change of the focus of the vision would also lead to the opening for systems of values with social and cultural implications. In the society of spectacles everything has a media character, including Art, therefore, to develop sensitivity for the perception of this nuance in the age of technical reproduction becomes necessary.

Key word: Cinema, Audiovisual Language, Lion King, Ethics, Aesthetic, Children’s Film, Virtues/Vices.

## SUMÁRIO

RESUMO.....	7
ABSTRACT .....	8
PREÂMBULO.....	12
1. INTRODUÇÃO.....	16
1.1. COMO SE VEM A SER O QUE SE É .....	22
2. QUEM DOMINA, DENOMINA: A LINGUAGEM E SUAS POSSIBILIDADES.....	34
3. TÂNATOS E EROS.....	45
3.1. ÉTICA E ESTÉTICA .....	48
4. O REAL E O SIMULACRO: O FILME .....	68
4.1. CICLOPE, A MAQUINA FOTOGRÁFICA E O CINEMA.....	68
4.2. PARAALÉM DAS IMAGENS .....	83
4.2.1. O FILME E OS PERSONAGENS .....	83
4.2.2. O FILME E OS SÍMBOLOS.....	103
5. PARA UMA EDUCAÇÃO DA SENSIBILIDADE DO OLHAR .....	118
6. BIBLIOGRAFIA .....	124

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 – Gorila.....	25
Figura 2 – Mufasa .....	52
Figura 3 – Scar.....	52
Figura 4 – Scar e Mufasa.....	53
Figura 5 – As hienas.....	53
Figura 6 – Bom Governo/ Reinado de Simba.....	87
Figura 7 – Mau Governo/ Reinado de Scar.....	87
Figura 8 – Vista da Pedra do Reino desertificada .....	88
Figura 9 – Simba, Nala e a Pedra do Reino.....	88
Figura 10 – Bom Governo/ Reino de Mufasa .....	88
Figura 11 – Mufasa na Pedra do Reino.....	90
Figura 12 – Mufasa surgindo para Simba.....	90
Figura 13 – Abertura do filme .....	90
Figura 14 – Mufasa mostrando o reino ao Simba.....	90
Figura 15 – Scar.....	92
Figura 16 – Scar e as hienas.....	92
Figura 17 – Scar e as hienas.....	92
Figura 18 – Simba assustado no desfiladeiro.....	94
Figura 19 – Simba, Pumba e Timão.....	94
Figura 20 – Simba e a morte de Mufasa .....	96
Figura 21 – Simba lutando com Scar .....	96
Figura 22 – As Hienas .....	96
Figura 23 – Scar observando as Hienas .....	97
Figura 24 – As Hienas marchando .....	97
Figura 25 – Hitler em revista a tropa. ....	97
Figura 26 – Pumba e Timão .....	98
Figura 27 – Pumba e Timão .....	98
Figura 28 – Simba e Timão no deserto .....	98
Figura 29 –Timão .....	98
Figura 30 – Simba e Nala crianças .....	99
Figura 31 – Nala adulta .....	99

Figura 32 – Rafiki, Simba, Mufasa e Sarabi .....	99
Figura 33 – Saraiba cuidando de Simba .....	99
Figura 34 – Rafiki .....	100
Figura 35 – Rafiki na sua casa .....	100
Figura 36 – Zazu .....	100
Figura 37 – Zazu, Simba e Nala.....	100
Figura 38 – Simba e o Fogo .....	104
Figura 39 – Pedra do Reino em chamas.....	104
Figura 40 – a Chuva .....	105
Figura 41 – a Chuva e o Fogo.....	105
Figura 42 – Simba e Scar lutando .....	105
Figura 43 – Simba subindo Pedra do Reino.....	106
Figura 44 – Simba e Rafiki .....	106
Figura 45 – Simba rugindo .....	106
Figura 46 – Leoas rugindo .....	106
Figura 47 – a Chuva e as Estações .....	107
Figura 48 – Rafiki e o Batismo .....	108
Figura 49 – Simba e o Batismo .....	108
Figura 50 – Os amigos .....	109
Figura 51 – Simba e o Reflexo .....	109
Figura 52 – o Rio e a Floresta.....	110
Figura 53 – a Pedra do Reino apresentação de Simba.....	110
Figura 54 – a Pedra do Reino .....	112
Figura 55 – Simba subindo a Pedra do Reino.....	112
Figura 56 – Simba e o Deserto.....	114
Figura 57 – Simba e o Deserto “a volta” .....	114
Figura 58 – Simba e o Vento.....	115
Figura 59 – Simba “ser ou não ser?” .....	115
Figura 60 – Rafiki e o Vento .....	115
Figura 61 – Rafiki e o Cheiro.....	115
Figura 62 – Simba retornando.....	116
Figura 63 – Rafiki comemorando a volta do rei .....	116

## PREÂMBULO

Esta é uma história de amizade, de companheirismo, de traições, de ciúmes, de ira, de guerra, de morte, mas principalmente, de descoberta. Pode ainda haver mais emoções e sentimentos não mencionados aqui. Enfim, uma história como todas as outras produzidas pela humanidade, com suas dores e prazeres.

Era uma vez um reino que estava feliz pelo nascimento do príncipe herdeiro Simba. O rei Mufasa e a rainha Sarabi eram só contentamento. O herdeiro foi apresentado à corte e recebeu a bênção, numa cerimônia conduzida pelo sábio guru Rafiki. O único que não compareceu a cerimônia foi Scar, o irmão mais novo do rei, sendo posteriormente repreendido pelo mesmo.

O pequeno príncipe cresce muito curioso. Ao mesmo tempo, seu tio Scar fica cada vez com mais ciúmes por ter perdido sua posição na linha sucessória para o sobrinho. Assim, para realizar o desejo de ser rei, trama a morte de Mufasa e Simba, aliando-se aos inimigos do reino.

Num belo dia, o rei chama seu filho para mostrar-lhe o reino e conversar sobre as obrigações de ser um rei. Simba avista um lugar sombrio e pergunta o que é. Mufasa o previne que se trata de um cemitério, além das terras do reino, razão pela qual não deve ir até lá. Mas o príncipe fica curioso e vai conversar com seu tio sobre o local. Scar vê a possibilidade de executar o seu plano de matar o irmão e o sobrinho: fala para Simba que só os fortes e corajosos vão até o lugar.

O jovem príncipe então chama sua amiga, Nala, para irem juntos ao cemitério. A rainha Sarabi escuta um murmurinho dos dois e desconfiada, pede para o conselheiro do rei, Zazu, ir junto. No caminho os dois conseguem fugir do conselheiro e chegam ao cemitério sozinhos.

Os inimigos do reino estavam aguardando o príncipe para matá-lo, a mando de Scar. Porém Mufasa aparece para impedir o assassinato. Scar, que a distância via tudo, fica irritado e reclama com seus aliados, dizendo que era para matar também o rei, e não o deixar salvar o filho.

Scar então planeja uma outra armadilha para matar o rei e o sucessor. Chama Simba para ir ao desfiladeiro e diz que Mufasa trará uma surpresa para ele. Enquanto isto, os *inimigos do rei* preparam o estouro de uma manada. Scar então sai correndo para avisar a Mufasa que Simba se encontra no desfiladeiro à mercê da manada descontrolada. Este sai correndo para salvar o filho e consegue. Porém no momento em que tenta sair, pede ajuda ao irmão que acaba por empurrá-lo de volta ao desfiladeiro, matando-o. “O rei está morto! Vida longa ao rei!”.

Simba se aproxima do pai e tenta reanimá-lo, sem conseguir. Scar então chega e pergunta o que Simba fez, levando-o a pensar que é culpado pela morte do pai. O tio fala para ele fugir, pois matar o rei é muito grave. Quando Simba começa a fugir, os inimigos do reino chegam, e Scar os manda matá-lo.

O príncipe percebe que estão atrás dele, então corre mais, até cair por um despenhadeiro, o que faz com que os inimigos do reino parem de perseguí-lo. Porém ele continua a correr, indo parar no deserto, onde acaba por desmaiar.

No deserto é salvo por dois andarilhos, párias que vivem numa floresta, e que têm uma filosofia de vida: *viver sem preocupações*, aproveitando cada dia, *carpe diem*. Seus nomes são Pumba e Timão. Carregam Simba para uma sombra e esperam que se recupere, então perguntam o que está fazendo ali. O príncipe prefere não falar sobre quem é, como chegou ali ou o porquê estava fugindo.

Eles logo tornam-se ótimos amigos, ensinaram para Simba que o importante é estar feliz e que o passado já não tem importância. Moravam num belo lugar, com muitas árvores, água e comida. Foi neste local que o príncipe passou a ser um belo adulto.

Muito tempo depois num dia em que Pumba e Timão passeavam na floresta, foram surpreendidos por Nala, que caçava com outros. Os dois ficaram com medo, pois estavam na frente de uma grande guerreira. Assim gritaram, o que chamou a atenção de Simba, que veio correndo ver o que era. Olhou nos olhos de Nala e reconheceram-se imediatamente.

Todos pensaram que tinha morrido - disse Nala ao amigo - senti sua falta. Também senti a sua - responde Simba. E neste momento percebem o quanto cresceram. A amiga fala como o reino está com Scar no poder. Falta água, comida. Todos estão muito insatisfeitos com o reinado do seu tio e que são os inimigos do reino que controlam tudo. Ela acaba por suplicar a volta de Simba ao reinado, e ele diz que nada pode fazer, pois o rei é Scar.

Eles discutem a respeito, porém Simba acredita que causou a morte de seu pai, por esta razão não poderia voltar. Nala, que não sabe de nada, lembra que ele tem responsabilidades pelo reinado e seus súditos.

O mago Rafiki presente algo no ar e vai consultar o oráculo. Este avisa que Simba está vivo e crescido, e logo retornará às terras do reino. Então Rafiki sai atrás do príncipe, onde o oráculo disse que estaria. Encontra-o angustiado entre seguir seu caminho como herdeiro legítimo do trono ou continuar a viver sem preocupações.

Rafiki então fala que pode lhe mostrar seu pai. Eles chegam na beira de um lago e o mago pede para olhar o reflexo na água. Simba olha e o que vê é ele próprio, fica decepcionado. Rafiki pede para olhar novamente, e desta vez ele observa que sua imagem vai se transformando em seu pai. Então surge nas estrelas a imagem de Mufasa, que lhe diz que ele tem que voltar ao reino e assumir o trono que lhe é de direito.

Simba então reconhece que realmente precisa voltar ao reino e assumir o trono. Quando o dia nasce seus amigos Nala, Timão e Pumba procuram por ele, sem o encontrar. Surge então o mago Rafiki no meio da floresta e diz: "O rei voltou". Nala entende na hora e também retorna rapidamente ao Reino, seguida por Timão e Pumba.

O reino estava destruído, suas árvores mortas, seus rios secos, tudo sem vida. Todos estavam tensos enfim o reino estava em ruínas. O príncipe ficou triste e desolado com o que viu. Foi aproximando-se da sede do reinado e começou a ouvir uma discussão, logo reconhecendo a voz de sua mãe e de seu tio. O rei acusava Sarabi de tentar desequilibrar o reinado, criando uma situação desconfortável para ele. Ela dizia que era ele que não sabia governar e por esta razão o seu reino estava desequilibrado.

Scar ficou furioso e foi bater em Sarabi, neste momento Simba entra e faz com que o Rei pare o ataque. Todos ficam espantados com a chegada do príncipe, pois achavam que estava morto. Simba então desafia o rei, ou ele deixa o reino ou luta. Scar prefere lutar. Começa assim uma longa luta entre eles. Simba quase cai do alto da pedra do rei, neste momento Scar conta quem realmente matou Mufasa, e Simba então fica com muita raiva e consegue se recuperar e não cair.

Enquanto isto os inimigos do reino que assumiram o reino com Scar, estavam lutando com os partidários de Simba. O tio quando percebe que irá perder a luta, começa a suplicar clemência perguntando se ele teria coragem de matar um parente, que não era responsável pelo que estava ocorrendo e que foram os inimigos do reino que o levaram a matar o rei. Os inimigos estavam escutando e não gostaram nem um pouco. Simba deixa Scar ir embora, mas fora do reinado Scar é morto pelos inimigos do reino.

O príncipe assume o reinado, se torna o novo rei. O ciclo da vida retorna ao seu caminho.

## 1. INTRODUÇÃO

Ao analisar o filme da Disney, *O Rei Leão*, como um meio de contar e recontar as histórias humanas, busco compreender este filme como um mecanismo importante para se entender a cultura e as relações sociais da sociedade que o produziu e que o consome.

A escolha do filme *O Rei Leão* como objeto desta análise obedece a três ordens de motivos: a primeira de ordem pessoal, a segunda pela qualidade técnica e por último, o fato de ser uma das animações mais vista em todos os tempos.

Começando pela razão de ser uma das *animações mais vista em todos os tempos*, é muito difícil obter dados exatos sobre o público de um filme. Uma aproximação possível é observar a arrecadação, mas neste caso não se considera a contagem do público, e sim o montante acumulado em dinheiro. Essa forma de análise é problemática, pois leva em consideração apenas o funcionamento da economia.

Porém o faturamento se apresenta como único parâmetro de comparação sobre o sucesso de bilheteria dos filmes, pois poucos países fazem a contagem do número de ingressos vendidos, apenas contabilizam o total de dinheiro arrecadado. *O Rei Leão* está entre as trinta maiores arrecadações de todos os tempos<sup>1</sup>, à frente de filmes como Tubarão, E.T. e Forrest Gump, considerados filmes com grande apelo de público.

---

<sup>1</sup> Fonte: *site* The Internet Movie Database – IMDb ([www.imdb.com](http://www.imdb.com)).

*O Rei Leão* arrecadou no mundo todo, aproximadamente, em valores não corrigidos pela inflação, 783 milhões de dólares. Filmes de grande impacto, como *O Homem Aranha*, arrecadou 791 milhões de dólares, cabendo destacar que neste caso, houve grande divulgação no seu lançamento. Um fato importante é que *O Rei Leão* foi um filme lançado nas férias de inverno dos Estados Unidos, considerado um projeto B pelos estúdios Disney, cujo projeto principal desta época (1994) foi o filme *Pocahontas*. Assim sendo, teve menos dinheiro e publicidade no seu lançamento.

A qualidade de um filme não está diretamente relacionada à arrecadação, mas este dado indica, em certa medida, seu impacto no público. Além disso, a arrecadação também não considera o público consumidor de DVD ou vídeo. Em conversa com funcionários de videolocadoras que atendem diferentes tipos de público, constatamos que *O Rei Leão* ainda é um filme procurado e locado, demonstrando que continua a ser visto, mesmo passados 14 anos do seu lançamento.

O segundo grupo de motivos diz respeito ao próprio filme e a sua feitura, ou seja, sua *qualidade técnica*. Com uma equipe de aproximadamente 800 pessoas que trabalhou na América do Norte, do Sul e na África, foram criados cerca de 1 milhão de quadros. Se para cada segundo de filme são necessários 24 fotogramas, ou seja, 24 fotogramas por segundo, e se *O Rei Leão* tem aproximadamente 90 minutos, conclui-se que foram necessários cerca de 130.000 fotogramas, o que daria uma “sobra” de 870.000 quadros não usados, quantidade mais que suficiente para garantir uma ótima qualidade.

O filme contou com cenas que levaram mais de dois anos para ficarem prontas<sup>2</sup> e com vozes de atores consagrados como Woppi Goldberg, Jeremy Irons, Matthew Broderick e James Earl Jones, entre outros. Outro elemento de destaque é a sua trilha sonora, que teve a participação dos músicos Elton John e Tim Rice. Muito trabalho que acabou por render três Globos de Ouro, de melhor filme musical, de trilha sonora e de canção e, também, dois prêmios Oscar: de trilha sonora original e o de canção.

Por fim e o mais importante, a *identificação pessoal* com o filme e sua temática. Nas primeiras vezes em que o assisti, reconheci que as cenas apresentadas possuíam muita beleza. Logo na cena de abertura na qual o sol surge na planície com um fundo musical, também de extrema sensibilidade, o filme envolveu-me sentimentalmente, criando assim uma grande empatia por ele.

Sua narrativa chamou-me atenção pela construção que envolve um conflito familiar e sua superação. Esse contexto, e sua clareza, que remonta aos arquétipos, instigou-me, e assim optei por ele como objeto de análise audiovisual.

Segundo Almeida (2004), é por intermédio das imagens e sons que o espectador receberá como verdade aquilo que o cinema produziu, mas quando este se identifica com a história. As noções de vícios e virtudes transmitidos pelos filmes refletem questões éticas e estéticas presentes nas sociedades, tornando-se, desta forma, um precioso objeto de análise social. Estes conceitos e noções que envolvem a ética e a estética, os vícios e virtudes, são gradativamente apreendidos pelas

---

<sup>2</sup> A cena do estouro da manada de gnus, de aproximadamente 3 minutos, demorou dois anos para ser concluída. ([www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)).

crianças e estão intimamente ligados ao desenvolvimento da linguagem e da mente, relacionados também com o ambiente físico e social.

O filme possibilita a assimilação de valores éticos e estéticos, pois através dos jogos simbólicos, ao assumir vários personagens com características distintas, permite às pessoas o desenvolvimento dinâmico do pensamento e conseqüentemente da linguagem.

Assim, esta dissertação propõe-se analisar como o filme *O Rei Leão* pode influenciar na formação da linguagem audiovisual e no desenvolvimento de conceitos sociais tais como bom e mau, belo e feio, por meio de um recorte focado nos vícios e virtudes presentes tanto nas questões éticas como estéticas.

Questiona-se como as cenas do filme reafirmam valores ao expressarem imagens atravessadas por conteúdos simbólicos pré-determinados, e relaciona-os com a mitologia, literatura, Arte e filosofia. Esses valores, reproduzidos na filmografia infantil, manifestam-se por meio dos elementos cinematográficos da narrativa audiovisual, a qual se pretende identificar.

O filme *O Rei Leão* consiste em um processo de contar, recontar, inventar e reinventar história, que pode ser entendida como uma produção coletiva da atividade espiritual do povo que mostra o trabalho, as tendências, o instinto e todos os hábitos do homem (CASCUDO, 2000), sendo que “tudo é história, até mesmo a História”. (CARRIÈRE, 2004, p 9).

A vida é feita de sucessivas historietas e contá-las é muito importante para o desenvolvimento do homem. Ao questionar o neurologista Oliver Sacks sobre o que seria um homem normal, Carrière obteve como resposta que “o homem normal talvez fosse aquele capaz de contar a sua própria história”. Este homem situa-se “no

movimento de um relato, ele é uma história e ele pode se narrar” (*idem*, p 11). Esta possibilidade de ser narrador e personagem ao mesmo tempo é o que fascina as crianças.

O ato de contar histórias está presente em toda a produção cinematográfica, afinal “contamos da mesma maneira que se fazia no passado. E continuaremos a fazê-lo, sem dúvida, ainda por muito tempo” (*ibidem*, 2004, p 10), pois o ato de contar história é uma possibilidade de criar uma “realidade” que vai além do real concreto do cotidiano.

Desta forma a análise de filmes vistos e apreciados pelas crianças pode nos dar uma grande ajuda para entendermos como as virtudes e vícios estão sendo vinculados para estes pequenos seres humanos e, conseqüentemente, ajudar a entender este mesmo processo nos adultos, pois a análise da linguagem audiovisual pode contribuir para a educação mediada por imagens e sons.

Como e por quê o individuo toma consciência-de-si, e conseqüentemente, dos valores éticos/estéticos? O problema da tomada de consciência-de-si, está intimamente ligado ao desenvolvimento da linguagem, que por sua vez está relacionado com os valores éticos/estéticos da sociedade que o indivíduo se encontra (NIETZSCHE, 2000a, p 200). Segundo Nietzsche, foram a aptidão e a necessidade de comunicação que deram “origem” à tomada de consciência-de-si:

O pensamento que se torna consciente é apenas a mínima parte dele [...] pois somente esse pensamento consciente ocorre em palavras, isto é, em signos de comunicação; com o que se revela a origem da própria consciência. [...] O desenvolvimento da linguagem e o desenvolvimento da consciência (não da razão, mas somente do tomar-consciência-de-si da razão) vão de mãos dadas. (*idem*, p 201).

O estudo aqui proposto é, portanto, uma leitura de como o **tomar-consciência-de-si** ajuda a criar a **linguagem**, que por sua vez possibilita o contar **histórias**. Essa leitura será feita através do filme *O Rei Leão*, de seus signos visuais e sonoros, ou seja, de sua linguagem, que de forma alegórica evocam o bem e o mal, o belo e o feio, contribuindo para uma educação da sensibilidade do olhar.

Na busca de elementos teóricos, realizada a revisão bibliográfica, ressaltamos as noções sobre Ética e Estética presentes em Aristóteles, Platão e Sócrates. Esta base teórica fortalecida por outros filósofos como Nietzsche, Benjamim, Bachelard, Pasolini<sup>3</sup>, ajudaram a ler/interpretar o filme *O Rei Leão* no desenvolvimento e apresentação destes conceitos.

As obras de Sponville e Almeida que dialogam com a proposta de estudar as questões éticas e estéticas, trouxeram também a discussão teórica sobre os vícios e virtudes. Autores como Coutinho, Xavier e Carrière, foram as referências para discutir o cinema, entendido como um signo lingüístico que expressa a linguagem da realidade por meio das imagens e sons.

Enfim, ao assistir o filme com meus filhos e seus colegas, fiquei intrigado não apenas para entender como as noções e os valores são apresentados nos filmes, particularmente nos filmes infantis, quanto em especial, refletir sobre seus possíveis efeitos no desenvolvimento da leitura da linguagem audiovisual. Assim, o *Rei Leão* configurou-se uma possibilidade singular e prazerosa de um objeto de estudo.

---

<sup>3</sup> “Os grandes diretores de cinema são como grandes pintores ou grandes músicos: são eles que melhor falam do que fazem. Mas, falando, tornam-se outra coisa, tornam-se filósofos ou teóricos.” (DELEUZE, 1990, p 332.)

## 1.1. COMO SE VEM A SER O QUE SE É

O Homem só é Homem em sua ligação intrínseca a um suporte material.  
(Neuza Deconto, 2001).

Compartilhando um pouco da minha vida para compreender *como cheguei a ser o que sou* e o que me levou a estudar esse tema. Faço isso com um olhar de pesquisador, professor, pai, alguém que um dia também foi filho, criança, aluno. Como cheguei a ser o que sou e o porquê deste trabalho?

Acredito que o vivido e o sentido têm uma grande importância para as interpretações das teorias e para os temas estudados. Assim como também este vivido pode explicar o que pensamos e como agimos. Paulo Freire (2003) destaca a importância da relação entre o texto e o contexto para uma leitura crítica da escrita e do mundo:

A leitura do mundo precede a leitura da palavra, daí que a posterior leitura desta não possa prescindir da continuidade da leitura daquele. Linguagem e realidade se prendem dinamicamente. A compreensão do texto a ser alcançada por sua leitura crítica implica a percepção das relações entre texto e o contexto.(p 11)

A partir desta como parte do contexto, e como este proporciona uma percepção do mundo que permite a criação desta escrita. Faço do decorrer da escrita minha autobiografia, pois para entender as leituras que fiz e como fiz, é importante saber de onde estou falando, quem sou e como cheguei a ser o que sou.

Como o tema estudado trata de educação, elaboro em paralelo uma reflexão sobre os processos educacionais vividos. Realidade que também está presente na minha vida escolar, tanto na vida de estudante, filho, criança, como na vida de

educador no ensino médio e superior. Pauto a aprendizagem por meio de imagens e sons e suas dinâmicas no processo educacional e cultural.

Nasci em 1970, ano em que o Brasil foi campeão do mundo no futebol. O nascimento estava previsto para o início de setembro. Vivíamos uma ditadura militar, o que fez com que minha mãe ficasse apreensiva que eu nascesse no dia 7 de setembro, data da independência do país, pois não queria uma relação entre o nascimento e as comemorações desta data. Meus pais, nesta época, moravam no alojamento estudantil da Universidade de Brasília, UnB, onde faziam o curso de arquitetura. E foi neste lugar que se conheceram, e que nasci. Isto marcou toda minha relação com a Universidade e em especial, com a UnB.

Quando tinha 1 ano de idade fomos para Rio Branco, Acre. São de lá as primeiras lembranças, o cheiro da padaria do meu tio-avô, o galpão onde morávamos, as músicas dos *Novos Baianos*, as primeiras fotografias. Para Pasolini (1990) as primeiras lembranças da vida são lembranças visuais, ou nos remetem a uma visualidade: “A vida, na lembrança, torna-se um filme mudo” (PASOLINI, 1990, p 126).

Conforme propõe Pasolini (*idem*) as coisas possuem uma linguagem própria. É essa linguagem das coisas que cria a lembrança da infância, uma lembrança visual. O autor descreve a sua primeira lembrança, a qual é a imagem de uma cortina branca, transparente, que pende de uma janela com vista para um beco triste e escuro. Essa imagem é algo que o aterroriza e o angustia, porém não é sentida como uma ameaça ou desagradável, mas como alguma coisa cósmica.

Desta forma, o autor realça a percepção/visão dos objetos, das coisas, das imagens como parte importante da educação. Lembranças que se condensam com um sonho indelével para criar um mundo de memórias, de reminiscências.

Entre os 5 e os 7 anos mudamos para 3 cidades e conseqüentemente, mudei de escolas várias vezes. No ano em que viemos definitivamente para Brasília – DF, estava com quase 8 anos, e fui matriculado na primeira série da Escola Classe 205 sul.

Neste período da primeira infância desfrutei do delicioso prazer das primeiras fotografias, o prazer de me sentir parte da câmera, parte da imagem. Susan Sontag (2004, p 202), apresenta uma propaganda para exemplificar esta idéia como “é difícil dizer onde você termina e a câmera começa. Minolta, quando você é a câmera e a câmera é você”<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Texto de propaganda de câmara fotográfica da marca Minolta.

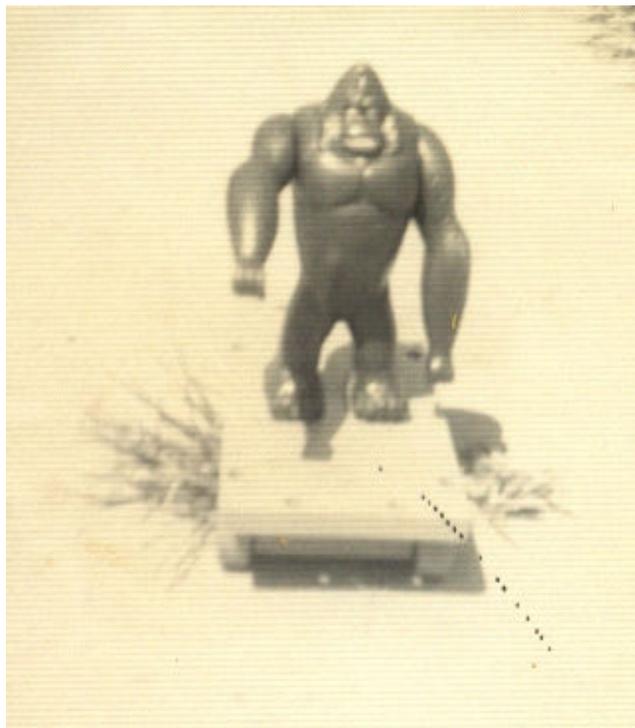


Figura 1 – **Gorila**  
© 1978. Tadeu Maia. – Todos os direitos reservados.

Aos 4 ou 5 anos já usava na máquina fotográfica de meu pai. São dessa época as minhas primeiras relações com a fotografia, relações de autor, de fotógrafo. Ganhei a primeira máquina fotográfica com 7 ou 8 anos. Comecei a fotografar. A foto acima é dessa época.

O início da alfabetização, que também estava sucedendo neste mesmo período, ocorreu em grande parte na banca de revista onde passava quase todas as tardes lendo revistinha da Turma da Mônica e do Tio Patinhas.

Como este gosto se inicia? Por que se inicia? Posso falar que pertenço a uma família de fotógrafos, amadores e profissionais. Os primeiros ensinamentos do meu pai, sobre a luz, o enquadramento, a sensibilidade do filme, a “espontaneidade” da fotografia. O gosto do meu pai pelas imagens, ou melhor, pela fotografia, foi sendo construído em mim; os momentos dentro do laboratório fotográfico, a espera do

tempo da fotografia, o cheiro da química do laboratório, as dificuldades da revelação, das fotos com pouca ou muita luz. Estes foram os meus primeiros contatos com a construção do mundo das imagens.

Em 1978, na Escola Classe 305 Sul, passei dois anos. Na quarta série (1980) fui para a Escola Classe do Lago Norte, onde fiquei até a sexta série. Tenho algumas recordações boas e ruins desta escola. A professora da quarta série, apesar da minha “falta de atenção”, ou melhor, atenção direcionada para outras coisas, não me criticava, ao contrário, incentivava minhas curiosidades extracurriculares e isto foi muito bom.

Na quinta série ocorre um fato que marcaria negativamente minha vida escolar. A professora de Português leu em voz alta minha redação, acentuando e ironizando as falhas cometidas, devido às constantes trocas entre as letras *b*, *p*, *d* e *t*.

Talvez por isto as minhas relações com a educação oficial sempre estiveram nestes dois pólos, entre o prazer e o desprazer, mas não seria para todos assim? Ou quase todos?

Porém, venho de uma família que considera a educação, não como uma forma de obtenção de um diploma, mas como contínuo processo de aquisição de conhecimento/sabedoria, onde a leitura sempre foi estimulada como algo que dá prazer. Meus pais nunca impuseram a obrigatoriedade de estudar, deixando, de certa forma, um afrouxamento às exigências para com a escola. Contudo, em casa, havia muitos livros e também incentivo para que descobríssemos novas possibilidades de aprender.

Larrosa (1998) afirma que o processo de formação, de dar sentido ao mundo, não se dá no início da jornada escolar, mas em seu percurso. Segundo ele, levar cada um até si mesmo, é um processo da formação pensado como uma aventura, ou seja, uma viagem no não-planejado antecipadamente. Vejo meu processo de formação como essa aventura, proposta pelo autor, com momentos dentro e fora da instituição escolar.

A escola, em alguns momentos, representava para mim uma necessidade puramente institucional. Porém há algo além desta institucionalização, uma angústia de querer descobrir: por que os corpos caem, por que os elétrons se atraem ou se repelem, o que é a Teoria do Caos? E tantas outras perguntas que fazemos na tentativa de nos percebermos como parte do mundo. A escola também tem momentos em que ajuda na busca de possíveis respostas.

Viver fora desta jornada, que Larrosa (1998) apresenta, torna-se quase impossível. Pois a vontade, o desejo de descobrir, de aprender com os que estão aprendendo, de tentar descobrir, ou visualizar, o que até agora ninguém viu, é fruto da instituição escolar, mas é também de um mundo fora dela.

Entre os 12 e 15 anos a escola era algo que não interessava muito, simplesmente comparecia às aulas sem grandes motivações até o momento em que fiquei um ano fora do sistema formal de ensino, o que foi muito bom para a minha descoberta pessoal. Aos 16 anos, tive a *consciência* que o universo acadêmico atraía-me muito, “viveria” e “morreria” naquele espaço. Percebi que havia uma diferença entre a educação fundamental e a universidade, principalmente pela possibilidade de escolha das disciplinas (áreas) a serem estudadas.

Descobri também que somente dentro da escola é que poderia transformá-la. “Saí” da escola porque achava que não tinha nada a oferecer, mas estando do lado de fora pude perceber que o que eu procurava, de certa forma, só podia ser alcançado do lado de dentro, ou seja, ela tinha e tem algo a oferecer (revendo hoje, até estes conceitos de fora e dentro precisam ser reavaliados, mas era assim que sentia na época).

As questões: por que somos, o que somos, por que estamos (ou chegamos) a ser dessa forma, o porquê da vida humana, como “aprendemos”, como passamos a ter consciência dos nossos atos – se passamos a ter, o que tudo isso significa ou se há algum significado? Essas são questões humanas que me perturbavam (e ainda continuam) e penso que são o que realmente importam.

O livro *Cuidado, Escola* (1984) foi importante para o meu processo de esclarecimento do mundo, da descortinação dos significados por trás das aparências. Possibilitou-me perceber que as angústias que sentia no mundo escolar não eram exclusividades minha, o que transformou a escola se não em algo totalmente prazerosa ao menos pouco obscura.

Sempre atraíram-me os autores considerados “desviantes”, “malditos”, os que estavam à margem, que muitas vezes são mais citados que lidos e muito pouco compreendidos. Gosto das correntes acadêmicas pouco convencionais, que buscam soluções para o problema da “verdade” de forma alternativa, que me permitam criar e agucem minha criatividade, deixando as palavras guiarem as mãos, as mãos guiarem as palavras, as mãos e as palavras guiarem o pensamento, o pensamento guiar as mãos e as palavras, num círculo “virtuoso” onde cada parte vai levando a outra e a outra vai levando a parte, atingindo todo o corpo onde o corpo faça parte

do texto, onde cada parte do texto seja o corpo que o escreveu e o “corpo-texto” sejam as angústias, as dores, os prazeres e amores que passam pela alma do ser.

Estudei Sociologia para entender melhor o “funcionamento” da sociedade e da escola, suas contradições. Na graduação percebi que a mudança na escola passa pelo ser professor, estar dentro mesmo da escola, não só como aluno, mas estudá-la “por dentro” como professor e ter acesso às salas e aos processos que ocorrem dentro delas. Fui fazer licenciatura e bacharelado. Pesquisar e “dar” aulas.

Em 2000, recém graduado em sociologia fui aprovado no concurso da SEE-DF<sup>5</sup>. Convidaram me para trabalhar no curso PIE<sup>6</sup>, ou seja, da graduação para o trabalho na UnB como professor, atuante na formação de professores. Permitiu-me conhecer e fazer parte da “máquina de fazer professores” e a oportunidade de trabalhar com a capacitação de docentes.

Em 2001, no curso de especialização em Filosofia para Crianças e Adolescentes, na UnB, percebi melhor a questão das linguagens e das palavras. Comecei a observar como estamos ligados por uma forte “fonte de controle”: a palavra, o conceito, as definições.

Foucault (1996) nos lembra que a palavra, o discurso, tem controles externos e internos. Esses controles têm uma forte ligação com o desejo e o poder. Para ele o discurso oculta, mostra as lutas e os sistemas de dominação, o porquê e pelo quê se luta. Ao mesmo tempo, o discurso é o próprio motivo da luta.

---

<sup>5</sup> Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal.

<sup>6</sup> Curso de Pedagogia para Professores em exercício no Início de Escolarização. Realizado em parceria Faculdade de Educação/UnB e a Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal.

Na monografia final do curso questionamos sobre o conceito de “belo” na filosofia, ou a percepção da beleza nos seres humanos. Foi neste momento que prestei mais atenção aos conceitos, numa perspectiva mais pulsante, isto é, como “entes” vivos, como em conceitos tão “concretos” como bem-mal, belo-feio. O porquê das crianças – por que casa se chama casa? – indo além dos porquês acadêmicos, que às vezes parecem secos e sem graça.

Uma segunda especialização em Formação de Professores nas Séries Iniciais e lá estava, de novo, a questão dos conceitos, dos significados das palavras. Em cada um dos encontros um novo conceito, uma nova forma de ver os antigos conceitos.

Nas aulas que ministro na graduação o primeiro exercício que peço é a procura dos conceitos de determinadas palavras. Acredito que a clareza do significado de certas palavras para os grupos é muito importante no entendimento do que está querendo ser dito.

O que se vê quando se olha um texto, quando se olha uma imagem? Almeida (1998), afirma que o texto aos poucos vai se apresentando através dos sentidos acumulados ao longo dos fonemas, das palavras, das frases e dos parágrafos. A forma do texto é também a forma de pensar o que o texto diz. Os significados das palavras são também os significados de como elas se mostram. Então também se vê um texto. Um texto é uma imagem.

Conforme este mesmo autor, a imagem revela-se de uma só vez. Os significados das imagens são também os significados de como elas se mostram. E aí as imagens tornam-se signos. Então, também se lê uma imagem. Uma imagem é um texto.

As imagens, tanto aquelas em movimento ou não, isto é, os filmes ou as fotografias, sempre criaram constrangimentos, questionamentos de como influenciam as pessoas a pensar, sentir. Querer saber mais à respeito e, acima de tudo, o prazer em vê-las e fazê-las.

O prazer que tenho em assistir filmes foi uma influência decisiva na escolha do objeto de estudo. Mas como este gosto e este prazer criaram esta possibilidade? Porque também gosto de outras coisas e nem por isso elas estão sendo pesquisadas, nem suscitaram desejo de serem respondidas através da análise acadêmica.

Guardo as primeiras lembranças da televisão, das matinês, das salas escuras do cinema no Acre. Das tardes assistindo televisão, do Vila Sésamo, dos desenhos animados. O gosto de minha mãe por filmes, pelas matinês, pelas histórias que ela contava, das tardes de domingo em que ia ao cinema, ou das aulas que faltava para ir ao cinema, teve uma grande influência sobre mim.

A alfabetização nas bancas de revistas, a influência do meu pai na fotografia e a de minha mãe no cinema, possibilitaram o questionamento que desenvolvo nessa dissertação, sobre as imagens e as palavras como forma de percebermos e vermos o mundo.

Estas imagens, tão presentes e marcantes em minha memória, presente no contexto do vivido que, por esta razão, influenciou a percepção filosófica que tenho do mundo. As imagens, como uma representação da realidade, estão constantemente evocando valores que aos poucos foram inseridos em minha consciência.

Almeida (2005) afirma que a câmera cinematográfica capta o real e devolve, aos olhos do espectador, esse mesmo real em pedaços. Pedaços do real que, emendados na edição do filme, passam a ser uma narração visual, uma representação contínua de uma história contada em imagens.

Lemos e somos lidos visual e sonoramente, e a nossa simples presença visual, nossos hábitos e atos, são uma imagem altamente informativa e expressiva. Informação e expressão são uma coisa só, uma unidade estética e visual indissociável, social, política (ALMEIDA, 2005).

A sensibilidade do olhar pode ser educada, aprimorando-se, e conseqüentemente gerando conhecimentos. Através deste conhecimento, a capacidade de contemplar, interpretar, ir além das imagens, por exemplo, podemos olhar o filme *O Rei Leão*, com outros olhares, isto é, percebermos as nuances da luz e das sombras, de cores e seus contrastes. Podemos também observar como as representações da vida humana estão presentes na sua projeção.

Assim, a leitura audiovisual do filme *O Rei Leão* é realizada como uma interpretação da realidade, como uma representação dos humanos, e das possibilidades narrativas, pois, conforme Carrière (2004), o ato de contar história é uma possibilidade de criar uma “realidade” que vai além do real concreto do cotidiano.

Afinal, conforme Almeida, citando *Ad Herennium* (1999, p 70):

as coisas que recordamos facilmente quando são reais, igualmente as recordamos sem dificuldade quando são fictícias, se forem caracterizadas com cuidado. Mas será essencial percorrer, de quando em quando, com o pensamento, rapidamente, todos os lugares mentais originais, a fim de refrescar a recordação das imagens.

Enfim, a história contada no filme *O Rei Leão* permite não apenas lembrar minhas memórias, mas tentar compreender como as representações do filme estão presentes como parte das lembranças na vida. Essas lembranças podem estar relacionadas com uma construção de valores, que estão enraizados e repletos de vícios e virtudes, permitindo realçar um pouco da realidade humana.

## 2. QUEM DOMINA, DENOMINA: a Linguagem e suas possibilidades

### *Os Sábios de Tombuctu*

A cidade de Tombuctu era e ainda é conhecida por sua sabedoria, todos a procuravam desejando almejar a paz de espírito que só o conhecimento pode oferecer. Por toda a cidade respirava-se o ar das especulações sobre fenômenos físicos e metafísicos; nas assembléias a ciência e as verdades eram debatidas por todos os cidadãos.

Mas, como somos todos humanos e por esta razão diferentes e iguais, havia dois sábios anciãos (ou anciãos sábios), que juntos detinham quase toda a sabedoria humana. Eles moravam de frente para a praça principal da cidade, um à direita e outro à esquerda, de tal forma que o “sábio da esquerda assistia ao nascer do sol sobre a casa do sábio da direita; e o sábio da direita assistia ao pôr-do-sol sobre a casa do sábio a esquerda.”

Um dia um mercador de peles chegou com a seguinte questão:

— Estando montado sobre o meu cavalo e este corre, olho as montanhas e elas parecem correr também. Sei que o movimento é meu e do cavalo. Mas como garantir que não é a terra que circula ao redor do sol?

Essa dúvida criou tal embaraço em todos de Tombuctu, que parecia que nada mais havia no mundo a não ser este assunto.

O sábio da direita apresentou a “teoria de que não só a terra e o sol, mas tudo tinha um movimento permanente desde que passasse o tempo; e que a percepção desse movimento variava conforme quem observasse.”

O sábio da esquerda, um pouco depois aprofundou esta teoria. Em sua formulação “categorias antagônicas – repouso e movimento, dor e prazer, bem e mal *etcetera* – eram pontos de uma espécie de escala, que mudavam de estatuto conforme a circunstância da observação.” Sendo então que era impossível distinguir o pensamento da realidade absoluta. O que ele, o pensamento, fazia era posicionar “os dados numa tábua de relações com valores variáveis.”

Todos em Tombuctu estavam felizes, ouvindo os sábios na assembléia da praça falando de que só a “verdade era invariável e irrelativa, quando surge um andarilho de sorriso cínico, fumando cachimbo e carregando um bornal”. Pára no meio da praça, atrapalhando o discurso dos sábios.

— Vem de onde andarilho?

Como concluiu a própria Tombuctu, tanto faz ter vindo de Jené ou de Gao.

A praça ficou toda em alvoroço, onde já se viu tamanha petulância com a cidade e os seus sábios. Assim começou um longo diálogo entre os sábios e o andarilho, ora o sábio da direita falava, ora o sábio da esquerda falava e o andarilho sempre respondendo de forma debochada.

— Não fui eu que aqui vim, mas Tombuctu que veio a mim. Embora procure o bem, devo encontrar o mal. Mas o enigma do mundo jaz no fundo do meu bornal. Pelo que sei os dois sábios, que julgam terem chegado à essência do conhecimento, moram nessas duas casas de frente à praça. Além de Tombuctu há um outro mundo e não é dado a conhecer a verdade a quem vê o sol da porta de sua casa.

Os sábios disseram:

— O andarilho está apresentando que a própria verdade é relativa. Diz o sábio da direita, sendo que o sábio da esquerda continuou:

— Pois neste momento apresentávamos a doutrina que a verdade é uma categoria absoluta, e não uma gradação da mentira. Pois sendo de outra forma não teríamos compreendido a natureza relativa dos demais conceitos. “E seria falso todo o conceito humano.”

O andarilho propôs então um enigma. Seria marcado um dia em que, quem morasse à esquerda da praça ficaria posicionado à esquerda e quem morasse à direita ficaria à direita. No dia combinado, o andarilho apareceu fumando o seu cachimbo segurando o seu bornal, mas com uma novidade, tinha sobre a cabeça uma pequena carapuça. Andou bem no meio da rua de forma que o lado direito visse somente o seu lado esquerdo e o lado esquerdo visse somente o seu lado direito. Sentou e falou:

— Para quem é capaz de conhecer a verdade, não será difícil revelar a cor da minha carapuça.

*É preta! É vermelha!* Foram os gritos que se ouviram junto com uma onda de gargalhadas que logo cessaram. Mas os gritos se tornaram mais fortes e a raiva tomou conta de todos, de cada lado os

sábios se olharam com fúria e ódio. O andarilho com seu sorriso cínico rapidamente retira a carapuça e a guarda dentro do bernal.

— Como julgam dominar a verdade se não podem acordar sequer sobre a cor de uma carapuça?

Sorriu, deu uma baforada no seu cachimbo e se foi, deixando Tombuctu com sua triste agonia; destrozada pela sua crença na possibilidade lógica da cognição, perdida no caos da relatividade absoluta. Redimindo-se na fé que se embasava num sistema de valores constantes.

Exceto os sábios! Desacreditados e sem função, estes rastejaram pela cidade num busca incessante de compreender a natureza do conhecimento, sem jamais crer no Profeta. “Rastejaram num rancor insano, buscando compreender a natureza do conhecimento. Até morrerem, míseros, ridículos, acanhados como a própria verdade”.

Uma adaptação da história original do livro *Ēḷēgbāra* [narrativas] contada por Alberto Mussa.

Uma das questões levantadas por essa história, é a demonstração que a verdade - e a busca pela verdade -, é algo que está além da razão, e que por meio das linguagens se envereda muitas vezes por caminhos obscuros. No texto o andarilho chega para demonstrar aos sábios que a verdade não é uma categoria absoluta. Da mesma forma que os conceitos, resultantes do processo de nomeação das coisas.

Este capítulo traz uma análise sobre a linguagem e seus vários desdobramentos. A nomeação das coisas e dos objetos não se limita à palavra escrita. Cinema e filme são formas de linguagem, que também dão “nome” às coisas.

Assim, o conhecimento dos mecanismos por trás da criação das palavras, da nomeação, facilita o entendimento de criação da linguagem cinematográfica. O cinema tem uma gramática própria, derivada da fotografia, mas com características diferentes. Deste modo, será percorrido o caminho da palavra escrita até o cinema, passando pela fotografia.

Imaginemos uma árvore frondosa, com uma copa muito grande. As raízes dessa árvore são tão vastas quanto a sua copa. Esta imagem nos ajudará a pensar sobre a palavra, no sentido de lembrarmos que ela também tem uma parte visível e outra oculta, isto é, que as palavras dizem mais do que parecem dizer.

Não iremos aqui pesquisar sobre o sentido oculto ou o real das palavras, mas sobre como as palavras, seus conceitos e definições, também funcionam como um mecanismo de controle, uma forte “fonte” de controle social.

Para Foucault (1996) a palavra, o discurso, tem controles externos e internos, e possui uma estreita ligação com o desejo e o poder. Oculta e mostra as lutas e os sistemas de dominação, ao mesmo tempo que o discurso é o próprio motivo da luta.

Já Nietzsche (2000a) escreve que a constituição da linguagem e o seu significado é uma questão: como a linguagem e o pensamento trazem os seus significados, ou melhor, como construímos no pensamento a linguagem com seus significados e seus conceitos?

Isto me causou o maior dos cansaços e continua ainda a me causar o maior dos cansaços: perceber que indizivelmente mais importa como as coisas se chamam, do que o que elas são. (p 181).<sup>7</sup>

Retomando os estudos de Nietzsche (1992; 1998; 2000a) sobre a origem das palavras “bom”, “mau” e “ruim”, podemos compreender que o seu objetivo é a crítica ao processo criador da linguagem, com o intuito de desmoralizá-la e, assim, restaurar os valores primitivos perdidos, valores que foram sendo esquecidos. Restaurar estes valores pode ser traduzido como o conhecimento de que as palavras não têm origem divina, e que nem sempre existiram da forma que se encontram agora.

Para Nietzsche (1998), a teoria da filosofia do sujeito não passa de uma estratégia da “ovelha” para introjetar no “lobo” um sentimento de culpa. Nessa perspectiva o filósofo (1992) afirma que a linguagem tem um caráter moral, construído por uma vontade de verdade que é própria ao humano. A Linguagem utiliza-se de conceitos para dominar a realidade. Esses conceitos vêm de um

---

<sup>7</sup> Grifo do autor.

embate de forças. Aquele que vence, recebe o mérito de nomear, batizar com um nome e estipular regras para as coisas.

De outro modo, Nietzsche (1998, p 19), na seção II do primeiro ensaio afirma:

O direito senhorial de dar nome vai tão longe, que nos permitiríamos conceber a própria origem da linguagem como expressão de poder dos senhores: eles dizem “isto é isto”, marcam cada coisa e acontecimento com um som, como que apropriando-se assim das coisas.

Assim também reconhecemos que os valores não têm uma existência “em si”, e não são, portanto, uma realidade ontológica, ou seja, do ser enquanto ser. Ele não é em si belo, feio, bom ou ruim. Todos eles são criações do homem, o que caracteriza a necessidade de dar uma interpretação à sua realidade para que ela possa ser dominada.

Dessa maneira, são os homens que criam e determinam as regras do “jogo”, simbolizado aqui pela própria vida. A vida é um grande jogo no qual os seres humanos estão sempre buscando ganhar alguma coisa. É um desejo de satisfação, realização e felicidade. Há aqueles que procuram esse “gozo” na vida mesmo, todavia, também há aqueles que o transferem para um mundo transcendental.

A atitude de resignação revela desprezo aos prazeres mundanos, tendo em vista um plano real após a morte. Esse tipo de relação com a vida cria expressões do tipo: “isso é certo e, portanto, bom!” e “isso é errado e, portanto, mau!”.

Nietzsche (1992) em sua crítica ao racionalismo crítico moderno, ironiza o pensamento de Kant. O aforismo XI do primeiro capítulo é revelador desta atitude:

Kant se orgulhava de sua tábua de categorias [...]. Ele estava orgulhoso de haver descoberto no homem uma nova faculdade, a faculdade dos juízos sintéticos a priori. (p 17)

A censura do filósofo reside, em especial, na pretensão de Kant de descobrir algo além do jogo da linguagem, e que tenha um caráter universal e independente da experiência. Tal “substância” não existe e remete a uma ilusão metafísica. O mundo é uma constante contraposição de forças, pois, só há aquilo que o homem coloca sobre as coisas. A verdade só existe moralmente, ou seja, enquanto um produto e uma determinação humana.

Por isso mesmo, Nietzsche (2000a) afirma que o importante é como as coisas se chamam e não como elas são verdadeiramente, pois, o que elas são verdadeiramente perde-se em sua própria origem. Mas mesmo que consigamos retornar à origem desta “coisa”, ela novamente se perde, pois os novos nomes assumirão novamente o papel da aparência. Por meio da linguagem, a aparência acaba por tornar-se essência e assumir-se como essência! Chegamos aqui a um outro problema, que é como esta aparência é “transformada” em consciência e desta consciência em Linguagem.

Como já visto, Nietzsche (2000a) afirma que o problema da tomada de consciência-de-si, está intimamente ligado com o desenvolvimento da linguagem. Precisamos ter uma mínima consciência dos desejos, das vontades, do pensar para que possamos transmiti-los aos outros. A aptidão e a necessidade para a comunicação e para o auto-conhecimento possibilitaram transformar a coisa em uma aparência dotada de uma essência lingüística. Essa transformação é importante para o desenvolvimento da consciência.

Foucault (1996) escreve como o discurso e a palavra possuem uma série de mecanismos de controle, que impedem que a sociedade como um todo tenha acesso a determinados assuntos, bem como à essência, que também não existe, do

significado das palavras. Assim sendo, a sociedade fica impedida de discutir determinadas questões éticas/estéticas. A interdição de determinadas falas, de posições contrárias aos padrões éticos/estéticos vigentes em uma determinada sociedade, precisa ser lembrada quando se fala em virtudes e vícios.

Da mesma forma, como já vimos, Pasolini (1990) apresenta a tese de que nossas primeiras lembranças são linguagens visuais e, com isto, há uma *pedagogia* que está nas imagens visuais das coisas, conseqüentemente, uma forma de estar, de ler, de situar-se no mundo. *As imagens audiovisuais educam.*

Segundo este autor estas imagens são signos lingüísticos e por isto, comunicam ou expressam alguma coisa. Os objetos e as coisas que por meio das imagens condensam e concentram todo “um mundo de memórias” e sentimentos evocados em um só instante, são continentes dentro dos quais se abriga um universo, e ao mesmo tempo, esses objetos e essas coisas são também algo mais que um continente.

Para este cineasta-filósofo, por serem signos lingüísticos, as imagens falam objetivamente, assim, os conteúdos das lembranças não se sobrepõem de fato, mas são comunicados por elas. Essa comunicação é, portanto, essencialmente pedagógica.

A educação que se recebe dos objetos e da realidade física, ou seja, “dos fenômenos materiais de sua condição social” (Pasolini, 1990, p 127), torna o indivíduo corporalmente o que é e será por toda sua vida. O autor afirma que as palavras ensinadas são sobrepostas aos ensinamentos das coisas e dos atos, que por sua vez cristalizam esse ensinamento. Para ele, “a educação das coisas e dos

atos é de modo puramente pragmática, no sentido absoluto e primitivo da palavra” (*idem*).

Salienta também a importância pedagógica da televisão, porque essa trabalha mostrando a “coisa em si”, isto é, a realidade física, oferecendo uma série de *exemplos* de ações, atitudes e comportamentos. Segundo ele, “a verdadeira linguagem da televisão é de fato semelhante à linguagem das coisas: é perfeitamente pragmática e não admite réplicas, alternativas, resistência” (PASOLINI, 1990, p 128).

Desta forma, traz uma diferenciação entre o signo das palavras escritas e o signo cinematográfico:

Para o literato as coisas estão destinadas a se tornar palavras, isto é, símbolos, na expressão de um cineasta as coisas continuam sendo coisas: só ‘signos’ do sistema verbal são, portanto, simbólicos e convencionais, ao passo que os ‘signos’ do sistema cinematográfico são efetivamente as próprias coisas, na sua materialidade e na sua realidade. É verdade que essas coisas se tornam ‘signos’, mas são ‘signos’, por assim dizer vivos, de si próprias. (PASOLINI, 1990, p 128).

Como referenciado anteriormente, Nietzsche (1998) afirma que toda a linguagem é um ato arbitrário, que tem o poder de nomear as coisas e é restrito aos que possuem autoridade. Segundo ele, não dá para conhecer a “coisa” nomeada verdadeiramente, porque a idéia primeira que nomeou aquela coisa se perdeu em sua origem, e mesmo voltando à essa origem precisaríamos criar outro conceito para designá-lo.

De outro modo, para Pasolini (1990) há uma pedagogia da realidade material, em que a materialidade das coisas impregna no individuo uma forma de se relacionar com a realidade. Entretanto, a afirmação dos autores, Pasolini e Nietzsche, não é de forma alguma contraditória, porque mesmo os objetos físicos

possuem um significado dado por uma determinada sociedade. Por exemplo, um livro é um livro<sup>8</sup>. Porém para uma cultura iletrada, talvez ele não passe de algum insumo para acender o fogo. Por outro lado, para uma cultura letrada pode ter o significado de transmissão de conhecimentos.

Assim podemos observar que até mesmo nas coisas materiais se inscrevem as “premissas” apresentadas por Nietzsche. Desta forma, a televisão, o cinema, a linguagem audiovisual, como apresentadas por Pasolini (1990), retiram seus “signos” da própria coisa. Estes também são autoritários e conduzem os indivíduos a uma leitura condicionada pelas orientações sociais.

Retomam-se assim as concepções: para o literato as coisas estão destinadas a se tornar palavras, isto é, símbolos, e na expressão de um cineasta as coisas continuam sendo coisas. Somente os ‘signos’ do sistema verbal são simbólicos e convencionais, ao passo que os ‘signos’ do sistema cinematográfico são efetivamente as próprias coisas, na sua materialidade e na sua realidade. “É verdade que essas coisas se tornam ‘signos’, mas são ‘signos’, por assim dizer vivos, de si próprias” (PASOLINI, 1990, p 128)

O que é ensinado pela linguagem das coisas é muito difícil de ser esquecido, pois as imagens, tanto as primeiras como as posteriores, nunca deixarão nossas memórias, sempre retornarão.

As imagens audiovisuais, as imagens das coisas, são arbitrárias, passam por relações de poder. Estabelecem padrões que orientam tanto a feitura como a leitura

---

<sup>8</sup> Até esta afirmação se torna problemática. Um livro possui uma materialidade física, entretanto, esta palavra conceitual “livro” em si não diz muita coisa. Só por meio da materialidade do objeto é que ela faz sentido.

dos produtos audiovisuais. Essas imagens obedecem a padrões estabelecidos que determinam valores éticos e estéticos. Desta forma surge a necessidade de uma *Educação para a Sensibilidade do Olhar* para questionar esses valores, e conseqüentemente, essas relações de poder.

### 3. TÂNATOS E EROS

#### *Elegbara*

Havia ou ainda há uma cidade não muito distante nem muito perto, uma cidade acolhedora e bela, justa e soberba, que há muito tempo vive com reis justos e bons.

Um dia o atual rei, justo e bom, acordou triste, desanimado, sem forças; no segundo dia isto se repete e o rei passa o dia na cama; no terceiro a mesma coisa e o rei não levanta e também não come. E isto continua por muito tempo. A cidade toda esperava por sua morte e com a morte do rei a morte da cidade.

Vieram sábios, médicos, curandeiros, de todos os lugares, de todas as crenças, mas o rei continuava doente, entre a vida e a morte. “O cajado do rei não mais movia o mundo; houve fome, houve seca”.

Um dia chega um forasteiro na cidade. Um andarilho de sorriso debochado que “carregava um bernal e uma catana, fumava cachimbo e tinha um gorro preto e vermelho”. “Não é visto com bons olhos por aquela cidade doente”. Ele pede hospedagem. O ancião da cidade a priori pensa em negar, o andarilho então diz:

“— Não é esta, ancião, a fama de Oió, a justa. E eu vim pela justiça.

— Não é esta, ancião, a fama de Oió, a soberba, e eu vim pela galhardia.”

O sábio então pergunta o que o andarilho poderia dar em troca da hospedagem. Ele responde que pode curar o rei. Como não havia mais nada para sanar a dor do rei e da cidade, o sábio aceita. Mas antes indaga de onde veio e quem era aquele andarilho, o que este responde:

“— Não sei se hei ido ou se fui havido, mas irei ser e serei ido.”

Todos os presentes ficaram atônitos, e ele prossegue:

“— Eu sou andarilho antigo. Venho de andar muitas léguas. A terra é do meu tamanho. O mundo é da minha idade. Não há número para contar as proezas que fiz no tempo em que tenho

andado. Trago a cura das moléstias e as perguntas respondidas. Quando soube do mal do vosso rei, vim oferecer os meus serviços. Só que tudo tem um preço.”

O ancião fala que Oió é justa e é soberana, por isto o andarilho terá o que pedir. O andarilho diz que o preço justo é o preço que tenha a maior grandeza e caiba na menor medida. O que por todos os presentes passou despercebido.

Em pouco tempo o rei estava bem e cidade feliz. A vida voltou ao reino, uma pequena garoa molhou a savana seca, de garoa passou a uma leve e suave chuva que trouxe o verde e o cantar dos pássaros.

O rei chama o andarilho e pergunta o que lhe deve pela sua recuperação. O Andarilho afirma querer um preço justo. Então o rei oferece cem peças de marfim e recebe como resposta: “é pouco e não cabe no meu bernal”. E assim começa uma disputa com o rei oferecendo e o andarilho respondendo a mesma coisa: “é pouco e não cabe no meu bernal”.

O rei, por fim, pergunta ao andarilho qual é a sua paga. O andarilho responde: “não pode viver quem deve a vida. Eu quero a cabeça do rei”. O rei, então, fica consternado indagando como que alguém que veio curá-lo pode cobiçar a sua morte e o andarilho só responde: “é o preço”.

O andarilho caminha até o rei e decepa-lhe a cabeça e coloca-a no bernal, ri e fala: “não há rei senão Deus. Eḷẹgbara é assim”.

Uma adaptação da história original do livro *Eḷẹgbara* [narrativas] contada por Alberto Mussa.

...

E um ancião da cidade disse: "Fala-nos do Bem e do Mal".

E ele respondeu:

Do Bem que está em vós, poderei falar, mas não do Mal. Pois que é o Mal senão o próprio Bem torturado por sua fome e sede?

Em verdade, quando o Bem sente fome, procura alimento até nos antros escuros, e quando sente sede, desaltera-se até em águas estagnadas.

Um poeta disse: "Fala-nos da Beleza".

E ele respondeu:

Onde procurareis a beleza e como a podereis encontrar a menos que ela mesma seja vosso caminho e vosso guia?

E como podereis falar a menos que ela mesma teça vossas palavras?

Todas essas coisas, vós dissestes de beleza.

Porém, na verdade, não falastes dela, mas de desejos insatisfeitos.

E a beleza não é um desejo, mas um êxtase.

Não é uma boca sequiosa, nem uma mão vazia que se estende,

Mas, antes, um coração inflamado e uma encantada.

Ela não é a imagem que desejais ver, nem a canção que desejais ouvir,

Mas, antes, a imagem que contemplais com os olhos velados, e a canção que ouvis com os ouvidos tapados.

Não é a seiva por baixo da cortiça enrugada, nem uma asa atada a uma garra,

Mas, sim, um pomar sempre em flores, e uma multidão de anjos em vôo.

Povo de Orphalese, a beleza é a vida quando a vida desvela seu rosto sagrado.

Mas vós sois a vida, e vós sois o véu.

A beleza é a eternidade olhando para si própria num espelho.

Mas vós sois a eternidade, e vós sois o espelho.

Gilbran Khalil Gilbran, O Profeta, 1973.

### 3.1. ÉTICA E ESTÉTICA

A vida, ou melhor, os conceitos, as noções que de certa forma conduzem a vida, ou de outra forma, que servem como uma orientação das condutas no cotidiano, são fluidos, passíveis de mudanças; além desta fluidez, eles também são datados, isto é, se modificam no tempo, como também se modificam no espaço. Mas, o que podemos considerar de mais interessante, pode ser visto na historieta apresentada: o nosso pensar às vezes nos engana, fazendo com que acreditemos que as noções que acreditamos são *verdadeiras*. Mas “de repente” elas se diluem, somem no ar. Esta é uma das “morais” que podemos retirar desta história.

A Estética, assim como a Ética, são conteúdos da filosofia que emergem do cotidiano. Podem, portanto, ajudar a compreender os acontecimentos contemporâneos. A emergência do paradigma estético caracteriza a contemporaneidade.

Em que este paradigma suplanta o ético? E nesse espaço, como a discussão filosófica estética visita aquela pautada na ética, e vice-versa?

No filme *O Rei Leão*, beleza e feiúra estão diretamente relacionados às características de bondade e maldade. Por meio da beleza e da feiúra é possível levantar marcantes questões estéticas, éticas enfim filosóficas.

Podemos afirmar que “belo/feio” são questões estéticas, éticas, filosóficas, existências/espirituais, no sentido que falam ao inconsciente, a uma parcela do corpo que é muito mais “subjetiva” do que “objetiva”, que não “trabalha” na organização racional científica da modernidade, que se determina por sentir além do próprio Ser e, desta forma, é metafísico.

Propomo-nos aqui a explorar a “Estética” e a “Ética”, com as suas possíveis ligações com a Arte. Estética é uma palavra de origem grega que tem como um de seus significados o sentido de *sensível* e também utilizada para designar a “ciência do belo”, definindo-o à luz da perfeição. E a Ética é a área da filosofia que estuda os princípios de uma conduta na vida conforme alguns preceitos da *sabedoria* filosófica, isto é, “elabora uma reflexão sobre os problemas fundamentais da moral (a natureza do bem e do mal, o valor da consciência moral, entre outros)” (JAPIASSU, 1990, p 90).

O que é *Arte*? José Ferrater Mora, no seu *Dicionário de filosofia* (2001), lembra que o termo arte é utilizado em vários idiomas modernos com muitas acepções diferentes. A primeira seria “capacidade que tem o homem de pôr em prática uma idéia, valendo-se da faculdade de dominar a matéria” (p 199). Uma outra seria a capacidade, virtude ou habilidade para produzir ou fazer.

Usamos também o termo para designar uma *Arte mecânica* ou uma *Arte liberal*. Podemos ainda indicar como belas artes. Entretanto, estes significados possuem uma relação, dizem respeito à um fazer, produzir algo usando uma técnica, um método, modelo ou fórmula, à uma *idéia de fazer*.

Ainda segundo Mora (2001) esta multiplicidade de significados que possuem uma unidade já se encontrava no termo grego que deu origem a palavra *Arte* no latim. O termo “*tekné*” deve como significado *Arte manual, indústria, ofício*, “alguém que sabia sua arte”. Era alguém que conhecia o seu ofício, uma pessoa com habilidade no seu fazer. Com o tempo o que era aplicado só às habilidades manuais passa a ser aplicado também nas habilidades intelectuais, a *Arte* da palavra ou do raciocínio.

Para Aristóteles há “uma distinção entre vários estados mediante os quais a alma possui a verdade por afirmação ou negação. São os seguintes: arte, ciência, saber prático, filosofia e razão” (MORA, p 199, 2001), sendo que a Arte se diferencia dos outros por ser o “estado de capacidade para fazer algo” através de um método. Isto é, apesar de estar relacionada com o acaso ela não se faz ao acaso, é indispensável um certo modo de fazer. “A Arte não trata do que é necessário ou do que pode ser distinto de como é” (MORA, p 200, 2001), sua relação com o acaso, é que ambos se distinguem do que é *necessário*, entretanto, a Arte como a ciência ou o saber, não procede do acaso e sim da experiência.

De certa forma a conceituação do termo Arte hoje tem um componente do que os gregos designavam com um saber fazer, um componente manual. Porém, já podemos perceber em Aristóteles uma designação de Arte como “a Arte”, o conjunto de atividades artísticas, conforme usamos mais comumente o termo *Arte*.

Eudoro de Sousa (1973) trás uma grande contribuição sobre a definição de arte:

Definição é preceito que pode convir a uma filosofia que se ensina; não, todavia, a uma filosofia que se aprende. Guardando-nos, por conseguinte, de toda e qualquer definição, bastará, para início de nosso inquérito, que, por “arte”, se entenda aquela franja de imagens e conceitos que orla a sonoridade da própria palavra enunciada, tudo o que, ainda que vagamente, implicado se encontra na representação comum. (p 165)

Questiono, quais são as contribuições que os filmes - como um fazer artístico, como *Arte* - podem trazer acerca da discussão sobre ética e estética. Para isto é necessário uma análise dos termos e uma contextualização de seus usos. Não se trata de explicar o que é mau ou bom, feio ou bonito, e sim, de como esses valores, que são éticos e estéticos, podem ser encontradas nos filmes, na linguagem

audiovisual, bem como podem nos ajudar a pensar o indivíduo, como um ser construído por “determinações” sociais.

Segundo Nietzsche (2001), Sócrates e Platão enganaram-se quando acreditaram ser possível penetrar na essência das coisas fundamentando-se em princípios racionais. Sócrates e Platão diziam que uma obra só é bela se obedece à razão. Para Nietzsche isso equivaleria a dizer que só o homem que conhece o bem e a beleza é virtuoso. O que significaria, em última instância, que também só um homem virtuoso seria capaz de conhecer o bem e a beleza.

Essas proposições geram um ciclo “vicioso” no qual para se conhecer o bem e a beleza é necessário ser virtuoso, mas como se tornar virtuoso sem o conhecimento do bem e da beleza? Desta forma, quem foi o primeiro a nomear algo de bom e de belo? (Nietzsche, 2000a).

No diálogo *O Hípia Maior*, Platão (1980) busca saber o que é a beleza e o que faz com que as coisas sejam belas. Para *Hípia*, pode-se dizer que o belo é o que parece belo, mas Sócrates e Platão concluem que se é a aparência que faz as coisas serem belas, buscamos então a beleza. Se a aparência dá tão somente a aparência de beleza às coisas, então não buscamos algo que é seu simulacro da beleza, buscamos a própria essência do belo. O belo não é idêntico ao predicado *é belo*, não é um predicado, mas uma realidade inteligível que torna possível toda predicação.

Beleza vista nos filmes talvez nos permitam uma contemplação das coisas e dos seres. Como um fruto de algum ente mágico, olhamos e sentimos aquelas imagens como se fizessem parte das nossas vidas, como se as imagens fossem elas mesmas um conceito. Assim, talvez, todas as relações possíveis com as idéias

que acabam por orientar nossas vidas estão presentes nas cenas dos filmes. E estas noções estão intimamente relacionadas como a forma que as assimilamos, podem ser palavras, mas podem ser também imagens.

Para que os conceitos sejam compreendidos é necessário vivê-los. O conceito só pode ser tangível após ter sido experimentado, portanto, ele só pode ser pensado no passado, ou no presente. Mesmo o mais visionário dos Homens terá que passar pelo presente para ir ao futuro, e mesmo assim corre o grande risco de vê-lo com o olhar do seu tempo.

Assim, observando os personagens do filme *O Rei Leão*, por exemplo, será possível compreender como é feita a apropriação de um tipo do conceito beleza para falar de alguns valores morais.



Figura 2 – **Mufasa**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.



Figura 3 – **Scar**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

O traçado, o físico, as cores garantem a sugestão de força e poder, fraqueza e derrota aos personagens. O desenho de Mufasa e Simba adulto, sugerem a própria representação da beleza (corado, alegre, claro, quente), enquanto Scar em sua fragilidade física denota o feio, a fragilidade, a derrota (magro, escuro, olhar cínico, frio, boca caída). Estas são características estereotipadas, veremos adiante que os desenhos possuem esta característica.

Interessante lembrar que o esqueletismo de Scar e das hienas denota também uma fraqueza nutricional. Por serem mais fracos passam mais fome. Por passarem mais fome tornam-se cada vez mais fracos.



Figura 4 – Scar e Mufasa.  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.



Figura 5 – As hienas.  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

A imagem do Leão pode projetar a ideia de beleza, bem como a de poder, sabedoria e justiça. É dito que o leão é o rei da selva. Sua beleza é exaltada, diante seu porte físico e o esplendor de sua juba.

Chevalier e Guerbrante (1992) ressaltam que o Leão, por ser poderoso e soberano, traz as qualidades e os defeitos apresentados por essas categorias. Pode ao mesmo tempo ser admirável, bem como insuportável, pois cego pela própria luz, ofuscado pelo poder soberano, torna-se um tirano.

Os traços utilizados nos desenhos animados representam posturas do corpo e gesto das reações humanas, afirma Eisner (1999). No filme esta oscilação entre Mufasa e Scar pode ser percebida. Para realçar essas noções, de admiração e soberba há uma diferenciação nos traços de criação destes personagens. Em seus desenhos é possível perceber o diferencial presente nas linhas mais suaves para a caracterização do personagem Mufasa e do Simba adulto, em contraposição aos traços mais duros e pesados para caracterizar Scar e as Hienas.

Quais são as contribuições que as discussões filosóficas podem trazer acerca do paradigma estético? Tanto a Estética como a Ética são conteúdos da filosofia que emergem do cotidiano, e podem, portanto, ajudar a compreender os acontecimentos da contemporaneidade. Essas considerações apontam a emergência do paradigma estético como modo de ser da contemporaneidade. Em que este paradigma suplanta o ético? E nesse espaço, como a discussão filosófica em estética visita aquela pautada na ética, e vice-versa?

Guattari, em *Caosmose* (1992), encontra-se atento ao heterogêneo, à diferença, à ordem do caos. Propõe olhar por meio de um outro paradigma estético: para a leitura da constituição da subjetividade humana, considerando um universo de plurideterminação. Descartando a possibilidade de causalidade unívoca, descarta também a possibilidade de existência das relações entre fatos da realidade que possam ser apreendidos apenas de maneira objetiva.

A subjetividade é definida como:

O conjunto das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como território existencial auto-referencial, em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade ela mesma subjetiva (GUATTARI, 1992, p 19).

Essa noção de plurideterminação faz com que seja necessário estar atento à três novos fatores constituintes da percepção humana: (1) os fatores subjetivos irrompem como primeiro plano na construção da atualidade histórica da cultura; (2) observa-se o desenvolvimento maciço de produções maquínicas de subjetividade; (3) há recente destaque de aspectos etológicos e ecológicos relativos à subjetividade humana.

Os fatores subjetivos, como estilo de vida e ética coletiva, vêm sendo cada vez mais explorados pela mídia. Observa-se o aumento das reivindicações de singularidade subjetiva na história contemporânea, como a reorganização dos territórios e a conservação de identidades étnicas. Diante destas reivindicações, de direito à singularidade, fica um ponto de interrogação angustiante: o coquetel subjetivo contemporâneo é de apego arcaizante às tradições culturais e de aspiração à modernidade tecnológica e científica, distante do que se encontra uma parcela da população. Temos um movimento que não pode ser alcançado da forma globalizada como é proposto.

Para compreender tal configuração, segundo Guattari (1992), as ciências atuais carecem de instrumentos adequados à natureza das construções culturais contemporâneas. Os instrumentos de investigação não abarcam o fenômeno atual de inteligibilidade do real. Sabemos da impossibilidade de apreender, por exemplo, o conteúdo das experiências humanas.

A análise corrente das relações humanas é estática e estatística, didática, separando diversos domínios em universos estanques e independentes. Somente a perspectiva transversalista promove análise segundo as amarrações, disposições particulares de percepção construídas na interpretação que se faz do percebido. Esbarra-se naquilo que é concepção natural a cada indivíduo. A subjetividade é particular, quase exclusividade, mas se insere num sistema de valores, o que caracteriza o humano, e interno a uma dada sociedade.

A mudança do foco do olhar também conduziria à abertura para sistemas de valor com implicações sociais e culturais. As dimensões semiológicas a-significantes escapam às axiomáticas propriamente lingüísticas, e foram pouco valorizadas pela

corrente estruturalista. O caminho tomado por estes teóricos foi o do primado da semiologia lingüística, numa pretensão de reunir tudo o que concerne à psique sob o significante lingüístico.

Guattari (idem) resgata o valor das dimensões semióticas a-significantes na constituição do que há de mais caracteristicamente humano: o valor do que se produz está na articulação com os agenciamentos coletivos de enunciação. Saudável para o desenvolvimento da subjetividade é criar novos universos de referência. Tais universos abrem espaço à criação de novas noções, embora sempre estejamos, enquanto humanos, seres da socialização, comunicando-nos segundo regras e modelos sociais, pela necessidade de compartilhar.

Esse desenvolvimento não se dá apenas no domínio das realidades mensuráveis ou que podem ser apreendidas intelectualmente. Há complexos de subjetivação constituídos que operam no seio da inteligência, mas também da sensibilidade, dos afetos, dos fantasmas inconscientes e também das grandes máquinas sociais que não podem ser qualificadas de humanas. (GUATTARI, *ibidem*)

Este referencial diferencia-se do normativo, ético, referência ao Universal. Tem-se aberto espaço à particularização, por consideração das configurações particulares que se constituem nas possibilidades infinitas de entrecruzamento dos diversos aspectos. A essa noção corresponde uma prática necessária. A subjetividade é processo de autonomização, ou de autopoiese<sup>9</sup>, no que os conceitos

---

<sup>9</sup> Máquinas que “engendram e especificam continuamente sua própria organização e seus próprios limites” – Varela, *Autonomie et connaissance* (1989) *apud* Guattari (1992). Elas “realizam um processo incessante de substituição de seus componentes porque estão submetidas a perturbações externas que devem constantemente compensar”. Para Guattari a noção de *autopoiese* precisa ser “repensada em função de entidades evolutivas, coletivas e que mantêm diversos tipos de relações de alteridade”. Levando em consideração, também, as relações com o nascimento, a morte e a sobrevivência dos organismos vivos (1992, p 52).

Ecológicos e Etológicos contribuem à compreensão da importância da prática, enquanto recursos fundamentais à subjetivação.

Pelo primeiro, o ecológico, considera-se a importância das relações dos seres vivos com o ambiente que habitam, e, complementarmente, pelo segundo conceito, o etológico, importa o estudo dos costumes sociais humanos.

A modelização da subjetividade que se dá nos diversos grupos sociais é uma cartografia (armadura existencial da situação subjetiva), o que demarca cognição, míticas, rituais e sintomatológicas que conduzem a posicionamentos diversos em relação à afetos, angústias, tentando gerir inibições e pulsões. A interação entre tais cartografias que o regime dos chamados agenciamentos de subjetivação (reescrever ou tirar). Segue-se uma pergunta: os conceitos convêm às condições atuais da produção de subjetividade?

Guattari (*idem*) pergunta:

Que processos se desenrolam em uma consciência com o choque do inusitado? Como se operam as modificações de um modo de pensamento, de uma aptidão para apreender o mundo circundante em plena mutação? Como mudar as representações desse mundo exterior, ele mesmo em processo de mudança? (GUATTARI, 1992, p 22).

O sentido, portanto, é para o futuro, emergência de novas práticas, sociais e estéticas/éticas por co-gestão da produção de criatividade, para além da autoridade e sugestão. O inconsciente é esquizo, voltado à práxis atual, um inconsciente de fluxos e máquinas abstratas, mais do que de estrutura e linguagem. Aproximamo-nos, assim, do pensar filosófico, enquanto crítico e exigente para com a aceitação de novos paradigmas.

A crítica é legítima se atrelada à atitude correspondente, entretanto, o posicionamento reflexivo não se dá apenas no contexto da inteligência, mas envolve afeto, fantasmas inconscientes, e incluem-se aí as máquinas subjetivas não caracterizáveis como humanas, as máquinas propriamente, como definidas por Guattari (2002). A prática instituída é criadora, permite fluxo, permite que o inconsciente se volte à práxis.

Assim, o paradigma estético é aquele que não aprisiona o real, mas “usa-o”, isto é, é através do real que ele se constitui, e se constituindo modifica o real, em um processo cíclico de mutações constantes. Diante do estético há entrelaçamento entre quem produziu e quem vê. Não se observa, por este ângulo, elevação do real ao verdadeiro, porém o (e)leva a uma descoberta, a uma desvelação. E assim abre-se espaço para a reinterpretação, reformulação, reconstrução. É espaço (paradigma estético e ético) dado ao acontecimento do caos, também como permissão a um modo de ser.

Na modernidade afirma-se a universalidade. O paradigma estético vem para resgatar o particular, enquanto valorização da plurideterminação e, assim, suas múltiplas configurações.

O paradigma estético envolve o emprego de signos diferenciados. Que trânsito se estabelece entre o paradigma estético e a obra de arte, individualmente criadora, socialmente condicionada? A teoria estética é de consideração do belo, de interpretação da obra de Arte por padrões estabelecidos, sendo necessário, sob este ponto de vista, acordo entre artista e observador.

Conhecem-se, entretanto, pontos de vista que assumem o artista, o gênio criativo, como quem não tem público porque sua obra está além do que pode ser

compreendido por seus contemporâneos. É o que afirma Nietzsche, por exemplo, acerca de sua produção. Diz saber que produz para um tempo que ainda há de vir, para homens diferentes daqueles com quem pode até então encontrar.

A teoria da filosofia do sujeito e do humanismo preconiza a liberdade como condição essencial. Assim, o sujeito moderno é aquele dotado de “consciência” e responsável pelos seus atos, isto é, o humano tem a possibilidade de visualizar as possíveis cortinas que encobrem suas retinas e o seu inconsciente/consciente (se isto realmente existe). É aquele que possui a faculdade do discernimento, concedida pela razão, e que pode escolher entre ser bom ou ruim; entre os instintos que o conduzem ao engano ou a razão e que o capacita a enfrentar a vida, equacionando os problemas que o rodeiam.

O pensamento filosófico moderno ocidental foi marcado pela tentativa de fundamentar o conhecimento a partir de um entendimento de que uma instância chamada racionalidade é a responsável pelo saber verdadeiro do real. A “relação sujeito-objeto” é a relação por excelência entre o sujeito que conhece e o objeto que é conhecido. Neste contexto, a fonte segura e indubitável de todo conhecimento é a razão humana, o único instrumento que dá conta da realidade sem recorrer ao mundo externo dos sentidos. É o pensamento por si próprio que capta o real.

Como já citado anteriormente, Nietzsche (2000a) critica o processo criador da linguagem com o intuito de desmoralizá-la e, assim, restaurar os valores primitivos perdidos com a panacéia do saber que produziu o homem desconfiado desses valores, alimentado por sentimento de culpa, renúncia e resignação.

Segundo Boaventura Santos, “a experiência social em todo o mundo é muito mais ampla e variada do que a tradição científica ou filosófica ocidental conhece e considera importante”. (2006, p 94). Assim o autor diz:

Sem uma crítica do modelo de racionalidade ocidental dominante pelo menos durante os últimos duzentos anos, todas as propostas apresentadas pela nova análise social, por mais alternativas que julguem, tenderão a reproduzir o mesmo efeito de ocultação e descrédito. (SANTOS, 2006, p 94).

Para isto o autor analisa a razão indolente<sup>10</sup> que se encontra subjacente ao conhecimento hegemônico (filosófico e científico) produzido no Ocidente nos últimos duzentos anos, apresenta-se em pelo menos quatro formas: (1) a *razão impotente*, que não se exerce porque pensa que nada pode fazer contra uma necessidade concebida como exterior a ela mesma; (2) a *razão arrogante*, que não sente necessidade de se exercer por se imaginar incondicionalmente livre, portanto livre da necessidade de demonstrar sua liberdade; (3) a *razão metonímica*, que se reivindica como única forma de racionalidade e não se aplica a descobrir outras, ou se o faz, é para tomá-las como matérias-primas e (4) a *razão proléptica*, que não se aplica a pensar no futuro, pois julga que já sabe tudo a respeito dele, concebendo-o como uma superação linear, automática e infinita do presente. (SANTOS, 2006, p 95-96).

Boaventura Santos centra sua análise na *razão metonímica*, utilizo desta análise para os propósitos deste trabalho, por considerá-la a mais expressiva, pois é através dela que se busca a totalidade dos conceitos desenvolvidos pela racionalidade. Ela é obcecada pela totalidade, dicotômica e hierárquica, combinando, como define o autor, simetria com hierarquia. E que, ao contrário do

---

<sup>10</sup> Santos (2006), seguindo Leibniz, chama a racionalidade dominante da modernidade ocidental de *razão indolente*.

que proclama, a sua idéia do todo é menos e não mais do que as partes. “Na verdade, o todo é uma das partes transformada em termo de referência para as demais” (SANTOS, 2006, p 98).

As conseqüências desse tipo de racionalidade para o autor são: (1) apesar de ser apenas uma das racionalidades existentes, não aceita que a compreensão do mundo seja maior do que a compreensão ocidental do mundo, afirmando-se como exaustiva, exclusiva e completa, e considerando que nada existe além das partes, que seja ou mereça ser inteligível; (2) não admite pensar a parte fora da relação com o todo, não admite que a parte tenha vida própria, além daquele que lhe é conferida pela relação dicotômica, nem que possa ser outra totalidade em si mesma, no que:

A modernidade ocidental, dominada pela razão metonímica, não só tem uma compreensão limitada do mundo, como tem uma compreensão limitada de si própria (SANTOS, 2006, p 98).

Entretanto, mesmo com todos os debates ocorridos, principalmente depois da divulgação das teorias de Albert Einstein, teorias estas sobre a relatividade e o cosmo, mudando a física newtoniana, a hegemonia da razão indolente sob qualquer uma de suas quatro formas não foi afetada: (1) *razão impotente*: determinismo, realismo; (2) *razão arrogante*: livre arbítrio, construtivismo; (3) *razão metonímica*: reducionismo, dualismo; (4) *razão proléptica*: evolucionismo, progresso. Para o autor, este tipo de razão metonímica resiste às mudanças de rotina e transforma em conhecimentos verdadeiros os interesses hegemônicos. Para ele, mudanças mais profundas na estruturação do conhecimento precisam partir de um desafio à razão indolente (SANTOS, 2006, p 97).

Assim, para Nietzsche (1988), a teoria da filosofia do sujeito, como já dito, não passa de uma estratégia da “ovelha” para introjetar no “lobo” um sentimento de

culpa. Acredita-se em determinações morais, pela quais é necessário que exista uma suposta liberdade de cada um:

O 'mau' do aristocrata e o 'maligno' do rancoroso apresentam um singular contraste: o primeiro é uma criação posterior, um acessório, um matiz complementar; o segundo é a idéia original, o começo, o ato por excelência na concepção de uma moral dos escravos. (NIETZSCHE, 1998, p 32).

O cristianismo nasceu desse espírito de ressentimento e inverteu os valores aristocráticos, nobres. Atribuiu o significado de bom aos pobres, necessitados, sofredores, e de mal aos nobres e poderosos. Nietzsche entendeu isso da seguinte forma: enquanto a moral nobre nasceu a partir de uma afirmação da vida e de si mesma, a moral sacerdotal negou a vida. Como os fracos são incapazes de vingar dos seus dominadores, acabam por produzir uma vingança imaginária transpondo a vida para um plano metafísico.

Criou-se um vocabulário diferente, dos nobres, – de pecado, culpa, redenção – com o fim da censura. Essa é uma forma, também, dos fracos sentirem-se bons. Assim, dizem os oprimidos:

Sejamos o contrário dos maus, sejamos bons. O bom é o que não injuria a ninguém, nem ofende, nem ataca, nem usa de represálias, senão que deixa a Deus o cuidado da vingança e vive oculto como nós e evita a tentação e espera pouco da vida como nós os pacientes, os humildes e os justos. (NIETZSCHE, 1998, p 32).

Em seguida Nietzsche ironiza-os:

Tudo isso que não podemos fazer. Esta amarga prudência, que até o inseto possui (o qual, em caso de grande perigo, se finge morto) tomou um pomposo título de virtude, como se a fraqueza do fraco – isto é, a sua essência, a sua atividade, toda única, inevitável e indelével – fosse um ato livre, voluntário, meritório. (NIETZSCHE, 1998, p 32).

É nesse sentido que Nietzsche (1992) traça, em *Além do Bem e do Mal*, uma crítica à modernidade, onde prevaleceram os instintos vulgares dos escravos sobre

os nobres. Salaria o aspecto moral da linguagem, alegando que os nomes que utilizamos para designar as coisas advêm de uma vontade de poder e, negar isso, significa negar a vida, elevando-a a um plano ultra-sensível.

O homem moderno é fruto da subversão dos valores que deu origem à má consciência, que nega a vida e reifica a linguagem moral, cheia de preconceitos e falsas verdades. Quando negou seus instintos primitivos, permitiu ser dominado por forças reativas, por valores decadentes.

E por isso foi tomado por um enorme vazio e, não sabendo identificar a causa da sua dor, agarrou-se à “vontade de aniquilação”, uma hostilidade à vida, uma negação das condições fundamentais da existência, como se o homem preferisse a vontade do nada ao nada da vontade.

Todavia, o remédio que preconizou foi pior que o mal. Esse grande engano que fez a humanidade sobrepujar o saber racional e negar o saber trágico provocou uma atitude negativa em relação à vida, dando origem aos espíritos vingativos e ressentidos. Nietzsche em *Assim falou Zaratustra* utiliza-se de uma linguagem poética, que ironiza e brinca através do jogo de imagens, palavras e metáforas, para justamente contrapor o trágico e o racional, aludindo à necessidade de uma nova humanidade que busque novos ídolos, novos valores, a fim de desconstruir o alicerce metafísico da moral. Reivindica o homem que cria, que “siga a si mesmo” e vá além das verdades da modernidade. Esse é o super-homem<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Este termo é também traduzido como além-homem, além-do-homem; o *Übermensch* é usado por Nietzsche para designar o *ser humano, que transpõem os limites do humano*. Apresenta este humano como indivíduo que possui a verdadeira consciência da liberdade e da potência, que sendo livre das morais dos costumes, pode criar os seus próprios valores, não sendo então orientado pelos hábitos e valores sociais, religiosos ou até mesmo científicos, “**o homem existe apenas para ser superado**” (2000c).

O super-homem é criador e ultrapassa o julgamento da moralidade. Aceita a vida tal como ela é, sem atribuí-la um sentido ou uma justificação transcendental. Ou seja, aceita-a com seu eterno movimento de criação e destruição, alegria e amargura, dor e prazer e é isso que a justifica, pois, segundo Nietzsche, a grande alegria de viver está em abrir mão da previsibilidade do devir, correr riscos, caso contrário a vida torna-se um tédio. Desse modo, o super-homem é aquele que encontra o sentido da vida dentro da própria vida, rompendo com a perspectiva do bem/belo e da verdade, advindas com a filosofia socrático-platônica e reafirmadas pelo cristianismo e a racionalidade.

Nietzsche (2000a, p 213) cria uma metáfora para demonstrar como o espírito torna-se camelo, para depois se tornar leão que se torna criança. O espírito, que busca ser camelo, percorre atrás de todo o peso que pode carregar e carregado corre para e pelo deserto. E na solidão deste ocorre a segunda transmutação, o espírito se torna leão, é a liberdade, ele quer conquistar e “ser senhor de seu próprio deserto”. No deserto procura o seu último senhor e inimigo, o bem, o deus deste. Ele, o espírito, quer acabar com o “Tu-deves” que o senhor e seu deus trazem. “O espírito do leão diz ‘eu quero’”.

Nietzsche continua perguntando “para que é preciso o leão no espírito? Em que não basta o animal de carga, que renuncia e é respeitoso?”; ele apresenta como resposta que a potência do leão está em “criar liberdade para nova criação”, pois o espírito do leão ainda não é capaz de criar novos valores, mas “criar liberdade e um sagrado *Não*, mesmo diante do dever” este é o papel do leão no espírito.

E a criança? Para que o espírito precisa se tornar criança? O que a criança fará que o leão não pode? “Inocência é a criança, e esquecimento, um começar-de-

novo, um jogo, uma roda rodando por si mesma, um primeiro movimento, um sagrado dizer-sim”. Por esta razão é preciso que o espírito se torne criança, para que possa dizer *Sim* para o jogo da criação, “o espírito quer agora a *sua* vontade”.

Nestas três transformações do espírito pode ser percebido o caminho que o autor espera dos humanos que buscam “a verdade”. Deverá se iniciar como um camelo, carregando todos os valores, normas e afins, mas na sua solidão tem que se transformar em leão, para que com isto possa se libertar destas normas, valores, diga um grande Não aos mandados. Porém a transformação não estará completa sem a transformação em criança, onde o espírito poderá criar os seus próprios valores, suas normas, possa dizer um Sim para os seus desejos.

E para isto precisaria ter uma nova linguagem que não estivesse assentada e direcionada para a ciência e a técnica e que tivesse como base a poesia e a música, instrumentos capazes de combater o espírito niilista e unir o lado obscuro, tenebroso, *irracional* da vida – simbolizado pelo deus dionisíaco - com o lado iluminado, apaziguador, *racional* da vida - simbolizado por Apolo, assim talvez poderíamos ter uma razão que primasse por uma existência realmente humana em sua plenitude.

No entanto, o predomínio da razão, da lógica do sujeito, fez com que nos distanciássemos da tragicidade que é a constatação da impossibilidade de evitar a dor. O reconhecimento de que o “Nada” é a verdade irrefutável fez com que se buscasse a verdade como busca de conforto espiritual.

Nietzsche ironiza essa “vontade de verdade” presente nos filósofos cujo verdadeiro motivo, segundo ele, é a busca de um conforto metafísico e não a busca pela vida com os seus possíveis desconfortos e confortos. É nesse sentido que vai

construir sua crítica à noção de sujeito, por meio da análise filosófica da moral associada a uma análise filosófica e filológica da linguagem.

A atitude de resignação revela um desprezo aos prazeres mundanos, tendo em vista um plano real após a morte. Esse tipo de relação com a vida cria expressões do tipo: “Isso é certo e, portanto, bom!” e “Isso é errado e, portanto, mal!”.

Para Nietzsche, os valores não têm uma existência “em si”, e não são, portanto, uma realidade ontológica. Todos eles são criações do homem, o que caracteriza a necessidade de dar uma interpretação à sua realidade para que ela possa ser dominada.

Dessa maneira, são os homens que criam e determinam as regras do “jogo”, simbolizado aqui pela própria vida. Como já dito, a vida é um grande jogo no qual os seres humanos estão sempre buscando ganhar alguma coisa. É um desejo de satisfação, realização e felicidade. Há aqueles que procuram esse “gozo” na vida mesmo, todavia, também há aqueles que o transpõem para um mundo inteligível. Aí reside o grande problema.

Nietzsche é contra a idéia da substancialidade. Não há uma substância única – o Bem / o Belo – nada é fixo e imutável. Assim, Kant estava enganado quando pensou em um conhecimento ou uma idéia anterior a experiência. O mesmo construiu sua filosofia da mesma forma que Platão, que, igualmente ao cristianismo, fundamenta-se na teoria dos dois mundos, um sensível e outro inteligível, desprezando a vida terrena e sensual em função de uma realidade “a priori”. E foi por meio dessa falsa verdade que impregnou no mundo o significado do que é mal,

partindo da idéia de que era possível ao homem conhecer valores absolutos, passando a vida, então, a ser julgada em conformidade a esses valores.

Os conceitos sofrem, contorcem, modificam o pensar e são modificados pelo mesmo. Bem – ou mal – se modificam, também, pela sua própria história; nesta beleza de não serem estáticos, muito menos fruto de algum ente mágico, vemos e revemos, olhamos e re-olhamos, ouvimos e re-ouvimos, escutamos e re-escutamos, o presente e o passado no mesmo conceito. O futuro onde se encontra ainda está para ser criado e recriado, mas já se vê pela história dos conceitos que ele está lá, mas não é possível entendê-lo, escutá-lo, será preciso passar por ele para que possa se tornar compreensivo.

Os conceitos e suas interpretações estão associados a um tempo histórico, geográfico, social, político, econômico. Como já dito, mesmo o mais visionário dos Homens terá que passar pelo presente para ir ao futuro, e mesmo assim corre o grande risco de vê-lo com o olhar do seu tempo. Por isso devemos ter o cuidado de não cairmos na facilidade de os usarmos como se fossem estruturas rígidas e estáticas.

## 4. O REAL E O SIMULACRO: O FILME

### 4.1. CICLOPE, A MAQUINA FOTOGRÁFICA E O CINEMA

SX-70 da Polaroid. Ela não vai deixar você parar. De repente, você vê uma foto onde quer que olhe [...].Então, você aperta o botão elétrico vermelho. Um ronco...um zumbido...e lá está. Você vê sua foto nascer, ganhar cada vez mais nitidez, mais detalhes, até que, minutos depois, tem nas mãos uma cópia real como a vida. Logo está tirando rajadas de instantâneos – a uma velocidade de até 1,5 segundo! – enquanto busca ângulos novos ou tira cópias no próprio local. A SX-70 se torna uma parte de você, porque desliza pela vida sem nenhum esforço...  
Publicidade, 1975.<sup>12</sup>

Em um trabalho que se propõe a “dissertar” e melhor compreender a questão da linguagem audiovisual no processo de formação do humano e os efeitos da imagem na vinculação de valores éticos e estéticos, pensamos ser da maior importância a análise sobre os sons, as imagens e os movimentos, e como estes podem criar uma sensação de pertencimento, de experimentar o que vemos, mesmo estando a quilômetros e a tempos de distância. Como já vimos, as imagens audiovisuais possuem uma linguagem, com sintaxe e semântica, e como todas as linguagens carregam conceitos, noções, que de certa forma dizem como devemos agir frente às situações da vida.

Antes mesmo de Platão, os estudos sobre como as imagens forneciam as informações necessárias para compreendermos a realidade já eram feitos, e os filósofos, principalmente Platão, “tentaram dirimir nossa dependência das imagens

---

<sup>12</sup> Retirado do livro *Sobre Fotografia*, Sontag (2004).

ao evocar o padrão de um modo de apreender o real sem imagens”. (SONTAG, 2004, p 169).

Feuerbach (1843 *apud* SONTAG, 2004, p 169), no prefácio de “*A essência do cristianismo*” observa a respeito da “nossa época” afirmando que ela “prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação da realidade, a aparência ao ser”, ao mesmo tempo em que tem perfeita consciência disso.

Desde as primeiras imagens pictóricas o homem vem tentando apreender as imagens vistas da realidade e vem desenvolvendo ao longo de sua história processos de apreensão dessa realidade visível. Anterior à invenção da fotografia, a perspectiva central já tentava demonstrar que ela apreendia o real. Foi no Renascimento que o desenvolvimento da perspectiva central possibilitou, de certa forma, a planificação das três dimensões vistas pelo olhar humano, tanto assim aos artistas o poder de apreender o real nas suas mesmas dimensões.

O desenvolvimento da *perspectiva artificialis*, uma conseqüência da perspectiva central, criou no homem moderno uma nova representação visual, bem como a possibilidade de conceituar o mundo por meio de uma outra perspectiva, a *perspectiva do olhar humano*. Ou seja, só o mundo visível e compreendido é possível de ser analisado pelo sujeito.

A fotografia possibilita uma representação do real “objetivamente”, através de sua objetiva. Seu desenvolvimento está intimamente ligado à *perspectiva artificialis*, onde todas as linhas e pontos convergem para o ponto de fuga. Assim, a lente da fotografia é esse ponto de fuga e cria no indivíduo a ilusão de captura do real.

A máquina fotográfica como um único ponto de fuga<sup>13</sup> nos lembra a figura mitológica do Ciclope. Figuras que simbolizam as forças primárias da natureza (CIRLOT, 1994), eram senhores da tempestade, do raio, do trovão, sendo símbolos da força bruta e estavam a serviço de Zeus. O Ciclope apresenta duas tradições: a do ferreiro a serviço de deus e a do monstro escondido que só sai à noite. O demônio da tradição cristã é muitas vezes simbolizado com um olho só no meio do rosto, para mostrar o domínio das forças obscuras instintivas e passionais.

Em suma, o ciclope simboliza o poder e a violência das forças brutas que os elementos podem desencadear, e que desta forma escapam do império do espírito (CHEVALIER, 1999, p 238). Será que a máquina fotografia, na sua “visão” que é unidimensional, diferente da visão humana que é bidimensional, quer se mostrar como esta força que ao mesmo tempo está serviço de Zeus mas também é um monstro atrás de comer carne humana?

Para Sontag (2004, p 169-170), uma sociedade torna-se “moderna” quando uma de suas atividades principais consiste em produzir e consumir imagens. Essas imagens, por sua vez, têm poderes excepcionais para determinar nossas necessidades em relação à realidade e são, elas mesmas, cobiçadas substitutas da experiência real. Assim, tornam-se indispensáveis para “a saúde da economia, para a estabilidade do corpo social e para a busca da felicidade privada. As imagens fotográficas desfrutam de uma autoridade quase ilimitada em uma sociedade moderna”.

---

<sup>13</sup> Ponto de fuga pode ser definida como o ponto onde as retas e curvas, em que foram transformadas as retas paralelas das três dimensões, se encontram. (AUMONT, 2003, p 227).

A fotografia pode ser absorvida pela sociedade de maneiras distintas. Pode representar uma aquisição de pessoas ou coisas queridas. Esse sentimento de posse dá às fotos um caráter próprio dos objetos únicos. Outra forma é o estabelecimento de uma relação de consumidores com um determinado evento. Uma terceira forma de aquisição é adquirir algo como informação e não como experiência. Para Sontag (2004, p 172):

Quando algo é fotografado, torna-se parte de um sistema de informação, adapta-se a esquemas de classificação e de armazenagem que abrangem desde a ordem crua e cronológica de seqüências de instantâneos colocados em álbuns de família até o acúmulo obstinado e o arquivamento metuculoso necessários para usar a fotografia na previsão do tempo, na astronomia, na microbiologia (entre outros).

As imagens fotográficas têm a capacidade de usurpar a realidade porque, antes de tudo, uma foto não é apenas imagem, interpretação do real. Para Sontag uma foto não é apenas o registro da emanação das ondas de luz refletidas pelos objetos, mas também vestígio material de seu tema, de modo que nenhuma pintura pode ser. Por ser um vestígio, é algo diretamente decalcado do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária. (SONTAG, 2004).

E.H. Gombrich (*apud* SONTAG, 2004, p 171), afirma que:

Quanto mais retrocedermos na história, menos nítida será a distinção entre imagem e coisas reais. Nas sociedades primitivas, a coisa e sua imagem eram apenas duas manifestações diferentes, ou seja, fisicamente distintas, da mesma energia do espírito. Na atualidade o mundo-imagem está tomando o lugar do mundo real.

De acordo com Sontag, (2004), os defensores do real, de Platão até Feuerbach, acreditam que equiparar a imagem à mera aparência – ou seja, supor que a imagem é absolutamente distinta do objeto retratado – é um processo de dessacralização. Segundo a autora este processo nos separa do mundo dos tempos

e dos lugares sagrados, quando se acreditava que uma imagem participava da realidade do objeto retratado.

Na modernidade algo semelhante ao status primitivo das imagens renasce. Nosso sentimento de que o processo fotográfico é algo mágico tem uma base genuína, ela nos remete ao tempo e aos lugares sagrados. A imagem torna-se parte e extensão do tema; é um meio poderoso de adquiri-lo e ganhar controle sobre ele. De acordo com Sontag (2004):

A exploração e duplicação fotográficas do mundo fragmentam continuidades e distribuem os pedaços em um dossiê interminável, propiciando dessa forma possibilidade de controle que não poderiam sequer ser sonhadas sob o anterior sistema de registro de informações: a escrita.(p 173).

O progresso da fotografia pôs as imagens em movimento e som nas imagens, criando o cinema. Por meio dessa tecnologia a apreensão de imagens tornou um instrumento incomparável para interpretar o comportamento, prevê-lo e nele interferir. "O progresso fotográfico tornou ainda mais literal o sentido em que uma foto permite o controle sobre a coisa fotografada". (SONTAG, 2004, p 173).

A fotografia passou a ter poderes que nenhum outro sistema de imagem desfrutou porque de forma diferente dos anteriores, ela não depende de um criador de imagens, isto é, ela não necessita de um artista que cria um quadro para reproduzir o real, ela, a fotografia, faz este processo de reprodução do real. O processo em si permanece como um produto óptico-químico ou eletrônico, cujas operações são automáticas, e os mecanismos são modificados a fim de proporcionar mapas do real, ainda mais detalhados e úteis. Sontag (2004) afirma que:

A gênese mecânica dessas imagens e a eficiência dos poderes que elas conferem redundam numa nova relação entre imagem e realidade. E se também se pode dizer que a fotografia restabelece a mais primitiva forma de relação – a identidade parcial entre imagem e objeto –, agora experimentamos a potência da imagem de um modo muito diferente. A noção primitiva de eficácia das imagens supõe que as imagens possuem os predicados das coisas reais, mas nossa tendência é atribuir a coisas reais os predicados de uma imagem. (p 174).

Essa nova relação entre imagem e realidade deu um novo status à própria realidade. Esta tornou-se passível de ser decodificada, pois passou a ser entendida como um tipo de escrita. Esse conjunto imagem-realidade é complementar. Quando ocorre uma mudança na noção de realidade, ocorre também mudança na noção de imagem e vice-versa.

O cinema é a linguagem da ação na realidade. Com o movimento da imagem mudou-se a própria noção da imagem. Desta forma, mudou-se também a própria percepção da realidade.

O surgimento da linguagem audiovisual, que contém uma escrita e uma gramática, e por essa razão uma coerência estética e ética, encontra-se no próprio surgimento da fotografia (mas a origem desta gramática pode estar mais distante). A alfabetização audiovisual, que está atrelada ao desenvolvimento da linguagem audiovisual, nos conduz ao como veremos, recortaremos e apresentaremos esta realidade.

A revolução industrial criou dois tipos de máquinas: as máquinas musculares, que produzem objetos em série, numa imitação dos músculos humanos, e as máquinas sensoriais, que imitam e registram os sentidos numa produção e reprodução de signos (SANTOS e OKADA, 2004).

São as máquinas sensoriais que nos interessam, porque produzem signos. Ao registrar e reproduzir a realidade, criam também outras realidades. As máquinas sensoriais expressam seus signos através dos sons e das imagens, signos audiovisuais, e conseqüentemente as realidades mudam quando são capturadas por estas máquinas.

Com as máquinas sensoriais a natureza da representação do real é alterada. Não é mais necessário a habilidade do artesão para reproduzir o real e o imaginário, as máquinas fazem isto. E desta forma o mundo “sofre” uma inundação de signos que foram e são produzidos pelas máquinas que fabricam imagens e sons, alterando a natureza da realidade, pois este não é só reproduzido (registrado), mas é também criado e recriado continuamente. (SANTOS e OKADA, 2004).

Com as máquinas sensoriais, as imagens e sons passaram a ter uma existência material, que possibilitou criar novas realidades ou recriar antigas.

Esta existência material, já existia antes da criação das máquinas sensoriais, porém era limitada espacialmente. As máquinas sensoriais possibilitaram os mais diversos usos das imagens e dos sons, alterando as percepções de tempo e de espaço.

“O mundo encolheu”, “o tempo está mais rápido”, são estas as percepções do Homem pós-fotográfico, todos os tempos são o “tempo real”, “ao vivo”, todas as distâncias são “aqui”, “todo o mundo ao seu alcance” e assim o mundo e o tempo vão “diminuindo”: é o “aqui e agora”.

Os teóricos da teoria da comunicação definem “cultura de massa” como sendo o sistema sócio-econômico que produz as possibilidades técnicas das máquinas sensoriais. Nesta teoria, as máquinas sensoriais são conhecidas como

“meios de comunicação de massa”, porque produzem e reproduzem para um grande número de pessoas.

Para Adorno (2007), o conceito de “indústria cultural” é o conjunto de meios de comunicação de massa que se encontra estritamente relacionado com a racionalização das técnicas de padronização e de distribuição em massa de signos audiovisual, que se tornam neste contexto, produtos culturais.

Neste modelo de comunicação de massa, um único grupo, usando as máquinas sensórias, produzem e distribuem imagens e áudios que representam a sua forma de ver o mundo, sua ideologia, seus interesses. Essas imagens e sons são distribuídos de forma “massificada” para todos os espectadores que acabam por ter de se reconhecer naqueles valores apresentados. Cria-se assim um distanciamento entre o produtor da imagem e o consumidor da imagem.

Por mais que o receptor seja um “sujeito cultural”, que lê e relê as mensagens conforme as suas experiências lingüísticas e materiais dentro de um mundo de sentidos vivos e dinâmicos, ao interpretar a mensagem enviada, ele não pode modificar nem recriar a condição material da mensagem.

Platão afirma que Arte é imitação, é apenas uma sombra do “Mundo das Idéias”, o mundo das essências e, portanto, está longe da verdade. Se o homem tivesse a capacidade de criar, assim como tem de imitar, não dedicaria tempo à fabricação de imagens, visto que o mundo material da experiência sensível é mutável e contraditório. Os homens somente percebem o mundo material, portanto, as aparências das coisas, e só formam opiniões contraditórias. Assim, os artistas representavam ameaça ao espírito dos ignorantes, que não têm o conhecimento do que essas obras representam e estão afastados da sabedoria. Pela tradição

filosófica, a Arte não tem autonomia, enquanto não tem valor em si, mas uma simples atenção às frivolidades do gosto.

A partir da teoria socrático-platônica estabeleceu-se uma relação hierárquica entre o mundo ideal e o mundo sensível. Há uma ilusão metafísica de um pensamento puramente racional associado ao conhecimento, como um instinto que conduz o pensamento incessantemente a seus limites, onde estes se transformam em arte.

Aristóteles também considera Arte imitação, mas, diferentemente, de Platão, parte do mundo sensível. A mimese artística é considerada prolongamento de uma tendência natural dos homens e animais a imitar. Essa tendência decorre da necessidade de aquisição de experiência e está associada à razão, a qual se manifesta na Arte como o racional e o correto a se produzir.

Vê-se, portanto, em Aristóteles, em contraposição a Platão, a valorização da Arte em função de sua semelhança com o real, aceitando-a como aparência. Sob esse ponto de vista, o artista produz não imitando as coisas como são, mas produzindo-as como deveriam ser.

Alguns críticos apontam a necessidade de uma amoralidade na arte, uma vez que há necessidade de um espaço para a sua criação e este espaço é a criatividade. Criar é trazer o novo, aquilo que é desconhecido, mas que é feito a partir do dado, do conhecido e do experimentado. Este espaço não se configura diante de regras, mas somente na ausência ou na superação delas, como no sonho, por princípio terreno da criatividade.

A crença em um conhecimento puro enfraqueceu os instintos primitivos. O homem acabou esquecendo-se que o conhecimento é produzido e inventado.

Nietzsche propõe uma nova linguagem, sem o fardo da moral, que edifique a “vontade de potência” tomada pela “vontade de nada”. Daí a importância atribuída por ele à solidão, não no sentido de isolamento do mundo, mas de afastamento das convenções sociais, contaminadas por preconceitos.

Para o autor o papel do filósofo reside em separar-se do rebanho e ir além da linguagem científica e conceitual limitada pelas tendências moral e religiosa, resgatando o espírito criativo e percebendo o mundo como um fenômeno estético, não moral.

A Arte é um caminho que se opõe à ciência: está ao lado da vida, não desprezando suas ilusões. A filosofia, que é moral, esquece-se que o homem é um ser artístico e criador da aparência. Acredita “que onde termina o reino das palavras aí termina o reino da existência” (aforismo 115 do livro *Aurora*). A filosofia de Nietzsche procura limitar e relativizar todo conhecimento, e destaca a Arte e a ilusão como valores tão importantes quanto ao que denominamos “verdade”.

As imagens podem ser consideradas uma das formas que o homem utiliza para superar ou amenizar essa imprevisibilidade de uma “verdade incontroversa”. As imagens oferecem uma ilusão de controle sobre a natureza, sendo, segundo Morin (1979), o duplo do representado, do simulacro. A imagem mental chama a palavra, bem como a palavra evoca a imagem e desta maneira acaba por lhe conferir uma presença, uma materialização ao conceito.

A pintura rupestre esteve fundamentada na crença de que o homem, ao desenhar o animal, subjugava-o:

a imagem não é só uma simples imagem, mas contém a presença do duplo do ser representado e permite, por seu intermédio, agir sobre esse ser; é esta ação que é propriamente mágica: rito de evocação

pela imagem, rito de invocação à imagem, rito de possessão sobre a imagem (MORIN, p 98).

No decorrer do processo histórico o valor mágico da imagem foi se transformando. O caráter mágico manteve-se, embora sob uma outra ordem, evidenciando-se o valor do rito de possessão sobre a imagem, de identificação com o mito apresentado. O seu significado não está somente no poder de mudar ou influir nas mudanças, mas também na associação estabelecida entre o poder da beleza e da emotividade e a influência da própria imagem técnica.

A propriedade da imagem técnica está na promoção da indiferenciação crítica entre o real e o construído pela tecnologia da era da reprodutibilidade técnica. Tais imagens oferecem a nítida sensação de que o que se vê é a coisa em si.

Voltamos à noção do duplo, do simulacro, mas então de forma mais complexa. O duplo aparece somando o caráter mágico e ideológico na atualidade, valendo-se de uma técnica diferenciada, que conta com a possibilidade de larga reprodutibilidade.

Diante dessa questão, Benjamin e Adorno têm duas posições diferentes. A partir de Benjamin (1987) a concepção de técnica está à disposição para variadas interpretações e possibilidades de interpretação. Já Adorno considera o homem indivíduo não-esclarecido e que a imagem técnica, em sua historicidade, tem sido usada para tornar o homem cada vez mais insensível ao seu mundo.

Assim temos que a tecnologia pode tomar caminhos diferenciados quanto a seu uso. Pode ser alienadora: diante de uma imagem técnica, parece que não existe um convite ao pensar. Predomina a sensação de que o que se vê é a “coisa em si”. A intuição sensível, promotora do pensar, subordina-se ao conceito dado.

Por outro lado, a imagem técnica pode se valer da tecnologia para levar a um maior número de pessoas possibilidades de crítica da realidade, ou seja, convidar a pensar acerca da realidade da “coisa em si”. Ainda assim, mantém-se o caráter ideológico: há sempre algum intuito de manter a representação com algum valor de “coisa em si”, embora, neste caso, não predomine alienação.

Em ambos os casos mantêm-se o intuito de afirmar que a imagem é o real. A fotografia, ou o cinema, ou as imagens televisivas não são o real. É importante desenvolver sensibilidade para percepção desta nuance da era da reprodutibilidade técnica.

No contexto da reprodutibilidade técnica a maneira de ver o mundo e relacionar-se com ele têm se modificado. Em consequência, desenvolvem-se novas formas de ser homem e perceber-se homem.

A pretensão à objetividade está fundamentada na confiança e na ilusão de que é possível abarcar e dominar a realidade. Há um deslocamento de valores concedidos às imagens: da imagem da pré-história que continha um caráter representativo à imagem de hoje, que se pretende ser, ela própria, a coisa representada. A imagem deixa de ser um meio pelo qual o homem se relaciona com o mundo que o cerca e passa a ser uma verdade que, diferentemente da outra imagem, não requer decifração.

O homem moderno ocidental é contagiado por uma idéia de representação fidedigna, objetiva e científica da realidade. Dessa forma, não é preciso fazer interpretações das imagens. A própria lógica da imagem encarrega-se de atribuir o significado; ela é o próprio significado. Esquece-se que as imagens técnicas são apenas mais uma forma de expressão e exposição do real.

Na contemporaneidade a cientificidade é um mito. A organização científico-tecnológica da experiência humana quer tornar os diversos aspectos da experiência previsíveis.

Como já visto, Santos (2006) apresenta como esta cientificidade está fortemente presente na sociedade moderna ocidental, e mesmo com todas as críticas sobre ela, ainda não se conseguiu superar seus principais paradigmas. Essa crença na cientificidade como possuidora de uma verdade universal foi apresentada por Nietzsche quando discutiu a linguagem conceitual, em que:

...o direito senhorial de dar nome vai tão longe, que nos permitiríamos conceber a própria origem da linguagem como expressão de poder dos senhores: eles dizem 'isto é isto', marcam cada coisa e acontecimento com um som, como que apropriando-se assim das coisas'. (NIETZSCHE, 1998, p 19).

É assim que os cientistas, imbuídos de certa autoridade legitimada pelo poder do paradigma científico, se consideram detentores do discurso verdadeiro.

Os valores, portanto, não têm uma existência “em si”, e não são uma realidade ontológica, mas criações do homem, que caracterizam uma necessidade de dar interpretação à realidade, para que ela possa ser dominada. Desse modo, não há uma substância única: o “Bem” / o “Belo”. Nada é fixo e imutável.

Esquece-se que o conhecimento é produzido e inventado. A crítica apontada por Nietzsche à racionalidade científico-filosófica, sempre retomada em suas obras, revela uma insatisfação nessa “crença” que passou a definir o homem como um ser racional, valorizando a intelectualização. O homem passou a ser medido pela capacidade de transformar o mundo pelo uso da razão. No entanto, criou-se a idéia de verdade por uma necessidade de segurança e para o uso do poder.

Na modernidade, a imagem técnica assumiu esse caráter de verdade absoluta, subjugando a sensibilidade aos conceitos do entendimento, como entidade metafísica além de todo questionamento. A teoria nietzschiana não está centrada na veracidade dos juízos, mas no tipo de relação com a vida a que tais juízos conduzem.

Na sociedade do espetáculo tudo tem caráter midiático, inclusive a Arte. A evolução tecnológica industrializou a obra. A reprodutibilidade tornou-se recurso que banaliza, pelos que defendem a perda do valor contemplativo, a aura de Arte que as obras tinham ao serem apreciadas como raridades, originais em sua produção. Assim, o público comum olharia a Arte apenas como representação, material que não serve para a elaboração de questões que permeiam a vivência cotidiana ou existencial das pessoas. A repetição faz com que o que é singular e original se desgaste e se torne ordinário.

Por outro lado, a reprodutibilidade desperta a percepção da arte. Agora ela é levada a milhares de pessoas que consomem milhões de artigos decorados. Acerca da experiência artística pode-se perguntar se o que se vê nas telas de computadores, nos copos de requeijão, nos imãs de geladeira, promove a experiência de apreciação artística como experiência estética, ou se estes elementos que agora estão freqüentemente na vida das pessoas figuram como simples decorações, sem causar nem uma fruição, nem uma experiência estética.

A saída proposta por Nietzsche para transformar esse paradigma é o fazer artístico, o desenvolvimento das possibilidades da arte. É fazer arte, ser criativo. Ele não está preocupado com as normas estabelecidas. Para ele, a linguagem é uma

grande metáfora e assim só existe aquilo que o homem coloca sobre as coisas:  
maneira pela qual amplia e impõe o seu controle à natureza.

## 4.2. PARA ALÉM DAS IMAGENS

### 4.2.1. O FILME E OS PERSONAGENS

A fim de analisar a história do *Rei Leão*, iremos observar alguns dos principais componentes de sua estrutura narrativa, como: (1) enredo; (2) personagens; (3) ambiente; (4) linguagem; (5) imagética; (6) temas; (7) simbolismo; (8) filosofia e (9) gênero.

O filme narra a disputa pela sucessão do trono, em um mitológico *Reino das Selvas*, governado pelos leões. O irmão mais novo do *Rei Mufasa*, *Scar*<sup>14</sup>, invejoso de seu novo sobrinho, *Simba*, que agora o precede na sucessão do reino, planeja se livrar do herdeiro inconveniente e do próprio Rei, a fim de usurpar o poder. Para isso, se alia aos inimigos 'naturais' dos leões, representados pelas hienas *Shenzi*, *Banzai* e *Ed*.

O filme *O Rei Leão* foi escrito por Irene Mecchi, Jonathan Roberts e Linda Woolverton e dirigido por Roger Allers e Rob Minkoff, sendo uma produção dos estúdios Walt Disney Company, lançado no Brasil em julho de 1994.

Por meio de astúcia e de um discurso que oculta suas verdadeiras intenções, *Scar* assassina o irmão, fazendo com que *Simba* sinta-se culpado da morte do pai e escolha fugir do reino, para não ter de confrontar-se com essa responsabilidade. Manipulado pela culpa, *Simba* foge de sua família, de seu bando e das

---

<sup>14</sup> Que significa na língua inglesa: *Cicatriz/Marca*, sendo o único nome no filme com um real significado nesta língua.

responsabilidades, como herdeiro do trono. Sentindo-se envergonhado e responsável pela morte do pai, não se sente à altura de permanecer junto com eles: quer fugir e se esquecer do passado.

Exilado, *Simba* encontra dois amigos, também 'largados', *Timão*, um suricate, e *Pumba*, um javali. Juntos, a trupe de excluídos aproveita a vida, se diverte, se apóia mutuamente, enquanto aprende mais sobre algumas leis 'naturais' de sobrevivência na selva, decorrentes dos ciclos de vida.

O reencontro causal com a amiga de infância de *Simba*, *Nala*, uma leoa, é fundamental para que o príncipe resolva retornar para recuperar o reino e o seu equilíbrio, ora depredado pela negligência do inescrupuloso rei, usurpador do trono. *Nala* diz a *Simba* que se afastara do reino em busca de comida, já que o alimento escasseara sob a ingerência do novo *Rei Scar*, e o conclama a voltar e assumir suas responsabilidades. O que ele acaba fazendo.

Após tomar saber que o tio fora o verdadeiro assassino do pai, *Simba* força-o ao exílio. Embora não envie as hienas para matá-lo, as hienas acabam por matar *Scar*, por vingança pelas promessas não cumpridas e pela desleal tentativa de incriminá-las em seu lugar.

A narrativa do filme *O Rei Leão*, que é a dos irmãos que lutam por poder, e/ou glória, e/ou reconhecimento, tem vários antecedentes. Talvez uma das mais antigas seja a de Caim e Abel, que lutam pelo reconhecimento de Deus. Segundo a Bíblia Abel, o segundo filho de Adão e Eva, era bom, não era ciumento, gostava de sua vida e nunca reclamava. Caim era o filho mais velho, tinha um comportamento contrário ao irmão.

Ainda segundo relatos da Bíblia, Caim ficou com inveja do irmão porque a oferenda de Abel agradou a Deus e a sua não. Temos também que Abel era pastor e Caim agricultor, o que podemos levar a uma análise da própria *criação da civilização*, pois mostra a luta que várias vezes aparece entre a agricultura e o pastoreio, o sedentarismo e o nômade. Mas, retornando à história do filme, Caim acaba por matar seu irmão mais novo, pela disputa do reconhecimento de Deus. Esta morte é considerada, na Bíblia, como o primeiro homicídio.

Temos também a história de Jasão, ou pelo menos o início da sua saga. Esta é uma longa e entrelaçada lenda que tem vários caminhos e versões, usaremos uma versão mais recente e “atualizada” contada por Pasolini, no filme *Medéia*.

Jasão está na companhia do centauro Quíron, responsável por sua educação. O centauro lhe conta como e porque chegou ali. O pai de Jasão foi traído por seu irmão, perdendo assim o trono, por esta razão Jasão foi levado até o Quíron para que crescesse em segurança e fosse educado. Quando ficou com a idade de poder reclamar o reinado, retornou, porém seu tio não o devolve e acaba por “obriga-lo” a ir atrás do velocino de ouro como condição para ter o trono de novo. Ao retornar com o velocino de ouro, seu tio não cumpre com o combinado e acaba assassinado por Medéia, esposa de Jasão. Por esta razão ele foge, não assumindo o trono.

Temos ainda a história de Esaú e Jacó, que segundo a Bíblia eram irmãos gêmeos, e já brigavam na barriga da mãe lutando pela primogenitura. Eles brigam pelo resto de suas vidas para saber quem será o favorito, o melhor, enfim o primeiro.

Mas talvez a história mais próxima e que traz mais elementos seja a de Hamlet. A disputa pelo poder entre tio e sobrinho é abordada na tragédia de *Hamlet*, o Príncipe da Dinamarca, escrito pelo inglês William Shakespeare entre 1600 e

1602. Texto de onde provêm algumas expressões ontológicas de nossa cultura, como “*Há algo de podre no Reino da Dinamarca*”, frase de *Horácio*, amigo do príncipe, e as do próprio *Hamlet*: “*Ser, ou não ser, eis a questão*” e “*Há mais coisas entre o céu e a terra, Horácio, do que sonha a sua vã filosofia*”.

A peça narra o sofrimento do Príncipe *Hamlet*, ao descobrir que seu tio, *Cláudio*, matara seu pai e se casara com sua mãe, *Gertrudes*, para obter o trono da Dinamarca, sob o pretexto de ameaça de invasão do reino pelos vizinhos da Noruega.

Na peça de Shakespeare, entretanto, não há redenção para os nobres em disputa. Quase todos acabam, proposital ou acidentalmente, enlouquecendo ou morrendo envenenados ao longo do desenrolar da história. É como se o “algo podre no reino” contaminasse a todos, indistintamente. Naturalmente, os *Estúdios Disney* apresentam uma adaptação mais leve da história inspiradora original. E pela primeira vez inova ao mostrar explicitamente uma cena de morte, a morte do *Rei Mufasa*<sup>15</sup>.

Os personagens do filme que analisaremos são animais selvagens, que se relacionam segundo a lógica de uma arquetípica monarquia, um arranjo social tipicamente humano. As espécies de animais e as representações sociais a eles associados no filme são: (1) os leões pertencem à elite governante do *Reino*; (2) os animais que os auxiliam como mestres, conselheiros e amigos – macaco, pássaro, suricate e javali; (3) os animais que competem pelo território e alimento, inimigos

---

<sup>15</sup> No filme *Bambi* (1942), sua mãe é morta pelos caçadores. Entretanto, a cena da morte não é mostrada explicitamente: é simplesmente sugerida pelo barulho dos disparos dos tiros e depois pela constatação do fato.

naturais dos leões – o bando das hienas; (4) os outros animais, a terra, a floresta: a **Natureza** em equilíbrio cíclico, que representa o povo e o Reino Animal (Natural) em si.



Figura 6 – **Bom Governo/ Reinado de Simba**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

Povo e Reino protegidos e governados pela linha sucessória do *Rei Leão*, respectivamente: Mufasa, Scar ou Simba. Reis que produzem bons e maus reinados, sendo o *bom reinado*, de um ponto de vista arquetípico, capaz de promover o bem-comum e a sustentabilidade, levando em conta mais do que interesses pessoais e egoístas, inspirando no povo o sentimento de lealdade e confiança em seus dirigentes.



Figura 7 – **Mau Governo/ Reinado de Scar**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

O *mau reinado*, por sua vez, é caracterizado pelo uso arbitrário do poder de um rei tirano, que só leva em conta seus próprios interesses em detrimento dos interesses comuns do povo. Tal prática leva à dilapidação dos recursos naturais, insustentabilidade, injustiça e, conseqüentemente, à fome, desconfiança e insegurança da população.

A boa gestão (ciclos virtuosos e retroação negativa/sustentabilidade) e a má gestão (ciclos viciosos e retroação positiva/insustentabilidade) estão relacionadas à sustentabilidade ambiental e saúde alimentar, em diversas histórias onde reis e seus conselheiros estão representados. A filosofia oriental, a práxis xamânica e outras escolas de sabedoria ancestrais associam a saúde e benevolência do rei à prosperidade da terra e à qualidade de vida de seus súditos/governados.



Figura 8 – **Vista da Pedra do Reino desértificada**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.



Figura 9 – **Simba, Nala e a Pedra do Reino**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.



Figura 10 – **Bom Governo/ Reino de Mufasa**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

Como podemos observar nas imagens das figuras 6, 7, 8, 9 e 10, há a sucessão do bom governo pelo mau governo e o retorno ao bom governo. Isto é muito claro nas imagens do filme. Quanto aos tipos e seu desenvolvimento na trama, o Rei Leão apresenta a seguinte constelação de personagens<sup>16</sup>:

**Rei Mufasa:** Pai de Simba, Rei do Reino Animal, pai de Hamlet, Rei do Reino da Dinamarca<sup>17</sup>. Em Mufasa temos a altivez do Sol, do soberano, ele é o Rei, a estrela que guia.

Chevalier (1999) escreve que o simbolismo do sol é tão diversificado quanto “rica de contradições” (p 836). Se ele não é o próprio Deus, é sua manifestação, uma manifestação da divindade. Também representa o filho do Deus supremo e irmão do arco-íris. O sol é considerado o fecundador, mas pode cegar, queimar e matar.

Vemos na figura 11 a imagem do Rei Mufasa como o sol é representado por sua juba, como um olhar rápido pode deixar ilusão de vermos o sol. Apesar de que em algumas crenças o sol também se relaciona com o princípio destruidor, por ser o responsável pela seca, ele é muito mais representativo sobre os aspectos da criação, do próprio ciclo de vida-morte-renascimento.

---

<sup>16</sup> Alguns personagens do filme Rei Leão (1994) podem corresponder aos personagens da tragédia de Hamlet/Shakespeare. Entre parênteses estão os nomes dos personagens de Hamlet, obra prima original que pode ter inspirado o desenvolvimento da trama mais moderna. Isto quando foi possível distinguir relações de similaridade com os personagens do Rei Leão.

<sup>17</sup> Quando a tragédia original começa, o Rei já está morto e não se cita seu nome. É tratado apenas como o fantasma do Rei, pai de Hamlet, que foi assassinado e teve a mulher e o trono usurpados pelo irmão, Cláudio, o novo rei da Dinamarca.



Figura 11 – **Mufasa na Pedra do Reino**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.



Figura 12 – **Mufasa surgindo para Simba**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

E o sol como aparece no filme? Na primeira seqüência surge o sol, ele começa nascendo e vai surgindo conforme a música inicial também se eleva. O sol também aparece em outros momentos, sempre com o intuito de mostrar o ciclo vida-morte-renascimento, que no filme recebe o nome de Ciclo da vida. Na segunda cena apresentada abaixo, o rei Mufasa apresenta o reino ao seu filho Simba, e podemos observar como o sol vai surgindo na planície.



Figura 13 – **Abertura do filme**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.



Figura 14 – **Mufasa mostrando o reino ao Simba**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

O diálogo entre o rei e o príncipe reforça a idéia do *Ciclo da Vida*:

**Mufasa:** Olha, Simba. Tudo isso que a luz toca é o nosso reino.

**Simba:** Uau.

**Mufasa:** O tempo de um rei como governante é como o nascer e o poente do sol. Um dia, Simba, o sol irá se por sobre o meu reinado, e irá nascer para você, o novo rei.

**Simba:** E isso tudo vai ser meu?

**Mufasa:** Tudo!

**Simba:** Tudo que a luz toca...

Neste diálogo temos a dimensão do *ciclo da vida*, do rei que deixará o reinado e que seu filho assumirá. Este diálogo, junto a imagem da figura 14, que mostra Mufasa e Simba em cima da *Pedra do Rei*, reforça a sensação buscada. Na cena de abertura (figura 13) a música e o sol nascendo também apresenta esta sensação, de que a vida continua, de que um “novo” ciclo recomeça, como os ciclos da natureza.

O sol representa isso para nós: a cada dia ele nasce, e nascendo trás todo a sua vitalidade. Culto ao sol, entretanto, segundo Eliade (1993), não é tão freqüente quanto o culto das figuras celestes, “as figuras divinas solares (deuses, heróis, etc.) não esgotam as hierofanias<sup>18</sup> solares mais do que as outras figuras esgotam as respectivas hierofanias” (p 104).

**Scar<sup>19</sup>:** Tio de Simba, Príncipe do Reino Animal, o próximo na linha de sucessão, exceto pelo nascimento de Simba, que o revolta (*Cláudio*, tio de Hamlet,

---

<sup>18</sup> Termo desenvolvido por Eliade (1993) originário da composição de duas palavras gregas: *hieros* (ἱερός) sagrado e *fanéia* (φανεία) manifestar. “O sagrado manifesta-se num objeto profano. Em resumo, o que revelam todas as hierofanias, até as mais elementares, é esta paradoxal coincidência do sagrado e do profano, do ser e do não-ser, do absoluto e do relativo, do eterno e do devir.” (p. 34).

<sup>19</sup> Nome que lembra *Scarface*, o nome de um filme e de seu principal personagem. Filme sobre um traficante de cocaína muito violento, estrelado por Al Pacino, de 1983, sendo este uma refilmagem de um filme da década de 30 que também tinha um personagem chamado de Scarface, sendo o nome do filme: *Scarface, a vergonha de uma nação*.

Príncipe do Reino da Dinamarca: o próximo na linha de sucessão se o sobrinho não houvesse nascido). Seus traços são agressivos, sua fisionomia ao longo do filme apresenta sempre uma ira, um certo mal-estar ao espectador. Possui uma cicatriz no olho esquerdo, de onde pode ter derivado o seu nome, ou criaram o nome e depois colocaram a cicatriz.

Ele se alia às hienas para destruir o reinado de Mufasa e de Simba. É o irmão invejoso, raivoso, que quer ser o rei de todas as formas. Sua presença está associada à lua crescente, à morte, ao cemitério e à dissimulação. Nas cenas em que ele aparece esses elementos são reforçados para que se crie uma aura de antipatia e repulsa ao personagem.



Figura 15 – **Scar**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.



Figura 16 – **Scar e as hienas**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.



Figura 17 – **Scar e as hienas.**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

Segundo Eliade (1993) a lua “é um astro que cresce, decresce e desaparece, um astro cuja vida está submetida à lei universal do devir, do nascimento e da morte” (p 127), diferente do sol que é sempre o mesmo. Esta circularidade da lua, este retorno às fases, faz com que ela seja o astro dos ritmos da vida. É ela que controla todos os “planos cósmicos regidos pela lei do devir cíclico: águas, chuva, vegetação, fertilidade” (p 127). Foi com ela que o homem começa a marcar o tempo “mais longínquo”, isto é, uma contagem além do levantar e poente do sol, do dia-a-dia.

A lua, ainda segundo Eliade (1993), “é o primeiro morto. Durante três noites o céu fica escuro; mas tal como a Lua renasce na quarta noite, também os mortos adquirem uma nova modalidade de existência” (p 141). Com isso, reforça-se a presença da lua crescente com o Scar, pois ele também se encontra no “reino dos mortos”, o cemitério. Porém a morte não é um fim e sim “uma modificação do nível da existência” (p. 141), com o que podemos perceber que o reino do Scar também será uma etapa para que Simba possa assumir o seu lugar.

Reforçando a questão da narrativa dos traços contidos no desenho, Eisner (2005) escreve sobre a *narrativa gráfica*<sup>20</sup> e como esta se apropria de imagens *estereotipadas* para serem usadas como ferramenta de comunicação. A narrativa gráfica precisa que as reproduções dos personagens sejam facilmente reconhecidas como condutas humanas, em que os desenhos são:

---

<sup>20</sup> Eisner (2005) define assim narrativa gráfica: “uma descrição genérica de qualquer narração que usa imagens para transmitir idéias. Os filmes e as histórias se encaixam na categoria das narrativas gráficas” (p 10).

O reflexo no espelho, e dependem de experiências armazenadas na memória do leitor [espectador] para que ele consiga visualizar ou processar rapidamente uma idéia. Isso torna necessária a simplificação de imagens transformando-as em símbolos que se repete. Logo, estereótipos. (p 21).

Portanto, os desenhos dos personagens do filme possuem as características humanas que "são reconhecíveis pela aparência física". O desenho de Mufasa transmite uma mensagem de bom pai, de bom rei, que sabe transmitir bons aconselhamentos, já o de Scar transmite maldade e inveja.

**Simba, o príncipe:** o que quer transmitir? O príncipe Simba, futuro Rei do Reino Animal (*Hamlet*, primeiro na linha de sucessão como soberano do Reino da Dinamarca, é o filho do Rei). Ele aparece com o sol e com a lua cheia, aparece cantando com os amigos, *Hakuna Matata*. Aparece também no deserto, o que será discutido em outro capítulo.



Figura 18 – **Simba assustado no desfiladeiro**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.



Figura 19 – **Simba, Pumba e Timão.**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

Podemos fazer uma comparação com o Hamlet, porém sua “sina” já estava traçada bem antes, nas histórias da Grécia antiga, em que haviam personagens com as características de Simba. Seu pai, o rei, morre, e o tio (ou um parente próximo) assume o lugar do rei, enquanto o legítimo herdeiro ou é banido, ou é morto, ou é

considerado incapaz de assumir o reinado. Depois de um tempo, quando o herdeiro cresce, desafia e prova que pode assumir o trono.

Temos isto em Jasão, que foi educado por um Centauro, como Simba foi educado por um suricate e um javali. Cresceu num lugar paradisíaco, sem preocupações de nenhuma ordem, cresce forte, saudável e bonito.

As análises referente ao rei Mufasa também podem ser feitas aqui, principalmente quando Simba fica adulto e passa a ter aparência, e identificação, com o seu pai, que se encontra vivo nele.

Porém Simba é o sol menor, como a lua cheia, que reflete o sol, seu pai. Só depois de passar por todas as provações é que tornar-se-á o sol. Chevalier (1999) escreve que a Lua tem uma correlação com o simbolismo do Sol, que se manifesta nas características mais marcantes/fundamentais, derivadas dessa sua relação: a primeira, a que ela é privada de ter luz própria e que não passa de um reflexo do sol, e a outra, em que “a lua atravessa fases diferentes e mudança de forma.” Assim, simboliza por um lado a dependência e de outro, a periodicidade e a renovação (p 561).

Tal qual Simba, que do início até quase o fim do filme tem uma forte dependência de seu pai. Só depois que Mufasa aparece das estrelas (figura 12) e fala que ele deve assumir o seu lugar no *Ciclo da Vida*, que o príncipe sai em busca do seu trono. Também mostra as mudanças que ocorrem com ele: deixa de ser um leãozinho assustado para tornar-se um grande leão e um grande rei (figuras 18, 19, 20 e 21).



Figura 20 – **Simba e a morte de Mufasa**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.



Figura 21 – **Simba lutando com Scar**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

As hienas, **Shenzi**, **Banzai** e **Ed**, representam um outro reino animal (*Fortimbrás*: príncipe do reino da Dinamarca, cujo o pai morreu por culpa de Hamlet; *Rosencrantz* e *Guildenstern*, “amigo do príncipe”, que o espiam e sondam a pedidos do rei Cláudio), são lembradas pela risada histérica, pelo gosto por carniça. Chevalier (1999) escreve sobre ela:

Animal ao mesmo tempo necrófago e noturno, a hiena apresenta, na África, uma significação simbólica duas vezes ambivalente. Ela se caracteriza, antes de mais nada, pela voracidade, pelo seu cheiro (...) ela permanece um animal apenas terrestre e mortal.

Sua realidade, ou melhor, a imagem que as hienas transmitem no imaginário coletivo é puramente mundana, não há nela nem uma transcendência, como há no caso dos leões.



Figura 22 – **As Hienas**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

Elas são comparsas de Scar na trama de matar o rei e o príncipe. São elas responsáveis por assassinar Simba no cemitério de elefantes e depois Mufasa, só que escreve Chevalier (1999) “na dramaturgia sagrada, encenada no curso dos ritos da sociedade Koré, um olhar do *leão* iniciado de alto grau, basta para pôr em fuga à *hiena*” (p 493), razão pela qual elas não conseguem matar o rei.

Porém Scar oferece à elas posições privilegiadas durante o seu reinado. Nas figuras 23 e 24, podemos observar o exército das hienas se apresentando a Scar, podemos também ver, na figura 25, Hitler com o seu exército e, comparando com a figura 23, podemos perceber uma correlação entre Scar e Hitler.



Figura 23 – **Scar observando as Hienas**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.



Figura 24 – **As Hienas marchando**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.



Figura 25 – **Hitler em revista a tropa.**

**Timão:** Amigo de Simba no exílio, javali forte e simpático (*Laertes*, irmão de Ofélia, noiva de Hamlet, portanto, filho de Polônio, pai dela).



Figura 26 – **Pumba e Timão**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.



Figura 27 – **Pumba e Timão**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

**Pumba:** Amigo de Simba, suricate (*Horácio*, amigo de Hamlet, presencia a aparição do fantasma do rei morto no início do filme).



Figura 28 – **Simba e Timão no deserto**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.



Figura 29 – **Timão**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

**Nala:** Amiga e futura esposa de Simba, futura Rainha do Reino Animal (*Ofélia*, noiva de Hamlet, seria a futura Rainha do Reino da Dinamarca, mas morre antes disso).



Figura 30 – **Simba e Nala crianças**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.



Figura 31 – **Nala adulta**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

**Sarabi** :Mãe de Simba, Rainha do Reino Animal (*Gertrude*, mãe de Hamlet, Rainha do Reino da Dinamarca).



Figura 32 – **Rafiki, Simba, Mufasa e Sarabi**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.



Figura 33 – **Sarabi cuidando de Simba**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

**Sarafina**: Mãe de Nala, nobres do Reino Animal (mãe de Ofélia, na peça é falecida, como o é o Rei, pai de Simba).

**Rafiki**: Um macaco, babuíno, um mestre zen, xamânico em sua relação dialógica com a Natureza (*um sacerdote*, conselheiro do Rei da Dinamarca).



Figura 34 – **Rafiki**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.



Figura 35 – **Rafiki na sua casa**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

**Zazu:** Um calau-de-bico-vermelho, que é um pássaro de bico grande, habitante da África sub-saariana; sendo um tipo jornalista que relata os acontecimentos do Reino. É também, um conselheiro do Rei e do Príncipe, seja ele Mufasa, Scar ou Simba.



Figura 36 – **Zazu**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.



Figura 37 – **Zazu, Simba e Nala**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

Os elementos da natureza no filme definem o pano de fundo para a ação, participando dela, conferindo a dramaticidade aos acontecimentos. Abordaremos os significados arquetípicos destes elementos e de sistemas de ciclos à eles relacionados. Não só o simbolismo do elemento em si, mas da própria relação sistêmica que existe entre eles, que estabelece ciclos virtuosos e/ou destrutivos.

- Água (elemento associado à fluidez das emoções e sentimentos, à confiança, à receptividade e ao fluir adaptando-se); chuva, tempestade, rio;
- Terra (elemento associado ao corpo físico e à estabilidade que permite que as sementes cresçam e se multipliquem em frutos diversos. Receptividade); pedra, deserto/areia;
- Ar (elemento associado à comunicação e conectividade, ao avanço tecnológico do homo faber, à clareza em relação àquilo que está sendo produzido); vento;
- Fogo (elemento associado à transformação profunda, alquímica, à espiritualidade); “fogo de Prometeu”;
- Madeira;
- Metal;

Os princípios e os valores propostos por meio da trama e dos personagens professam de uma forma geral a necessidade de se ocupar um lugar nos ciclos naturais da vida, de forma a preservar seus movimentos. Uma ética que apresenta características de uma preservação da natureza e da circularidade desta mesma.

“HAKUNA MATATA” propõe uma forma de viver e significa “aproveite a vida”, o momento presente, aproveita o dia de hoje, “carpe diem”, “viva o presente e deixe o passado para trás”. A necessidade de deixar o passado para trás, e de esquecer algo que, por indução de seu tio Scar, lhe provoca culpa e vergonha, são motivadores do longo exílio de Simba.

Parece propor a observação dos ciclos naturais, encontrando seu “lugar” e o lugar das coisas na *autopoiesis* do sistema: aquilo que mantém a vida em permanente renovação, espontânea e continuamente.

Alguns destes elementos serão analisados no capítulo a seguir, para explicitar como eles são usados na linguagem audiovisual do filme *O Rei Leão*, com o intuito de criar um vínculo com os espectadores como em mostrar uma estética e uma ética da sociedade em que este filme foi feito.

#### 4.2.2. O FILME E OS SÍMBOLOS

Assim como apresentadas e fundamentadas teoricamente, as relações entre imagem audiovisual e linguagem associada ao som, serão analisadas aqui as interações entre os elementos do cenário e alguns símbolos, como o fogo e a chuva, a partir de autores como Elias Canetti, Mircea Eliade e Chevalier, nos seus respectivos livros: *Massa e Poder* (1995), *Tratado de história das religiões* (1993), *Dicionário de símbolos* (1999). Com isto pretende-se demonstrar como na leitura do filme *O Rei Leão* existem vários elementos, os quais podemos chamar de signos, que estão presentes no nosso cotidiano.

Iniciamos este capítulo com Canetti e seu conceito de símbolo de massa, para melhor compreender/demonstrar como este filme coloca esses símbolos na expectativa de que o espectador tenha uma identificação/empatia como a história.

Canetti (1995) designa *símbolos de massa* como unidades coletivas não humanas. O trigo, a floresta, a chuva, o vento, a areia, o mar e o fogo são fenômenos que, como unidades, abrigam qualidades essenciais de massa. Apesar destes fenômenos não serem humanos, eles possuem ou evocam o sentimento de massa, representando simbolicamente a massa em sonhos, em canções, discursos, mitos, filmes e todas as outras formas de representação. Assim ao assistir o filme *O Rei Leão*, encontramos os símbolos de massa apresentados por este autor.

Iniciamos a análise com *O fogo*, que segundo Canetti (1995), “é o mesmo, é igual, por todas as partes, ele e a sua imagem são como uma marca – vigorosa, inextinguível e definida” (p 75). *O fogo* aparece no final da história para queimar os

últimos traços do reinado “ilegítimo” de Scar; o fogo apaga todos os restos deste reinado, acenando para a possibilidade do início, ou reinício, de um novo reinado, o reinado do “legítimo” herdeiro.

Uma outra característica do *fogo* é a sua violência, a vontade de tudo e todos levar, consumir, de ser insaciável. Na cena abaixo percebemos como o *fogo* e Simba se unem num desejo insaciável de destruir tudo, de tudo consumir.



Figura 38 – **Simba e o Fogo**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.



Figura 39 – **Pedra do Reino em chamas**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

Entretanto Simba não quer só a destruição; ele também quer reunificar, restabelecer o reinado, e por isso surge outro símbolo de massa, a *chuva*. Chuva, água, elemento oposto ao *fogo*, mas que nas suas múltiplas qualidades lhe é igual. São tão diferentes, mas tão iguais também, que todas as antigas e novas acepções de fim do mundo terminam com um ou outro. A *chuva* e o *fogo* são capazes de tudo destruir e/ou construir, se lembrarmos de diferentes episódios narrados nas histórias sagradas e milenares da civilização judaica-cristã, assim com entre os orientais.

Mas a água tem uma outra conotação, ela dá vida à terra, possibilita a germinação das plantas, é o líquido precioso do planeta. Depois do *fogo* vem a *chuva*, que lava e limpa o reinado de Scar para dar lugar ao reinado de Simba. A cena onde uma caveira é carregada pelas águas da chuva evidencia esta

lavagem/passagem de um reino ao outro. Na imagem seguinte visualizamos a *chuva* apagando o *fogo*, o que sinaliza a renovação do reinado.



Figura 40 – a **Chuva**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.



Figura 41 – a **Chuva e o Fogo**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

Nos dois casos sentimos uma forte influência das características de massa. No filme estes dois momentos, o do *fogo* e o da *chuva* são clímax, pois durante toda a cena do fogo no reinado está sendo travada a luta entre Simba e Scar, na qual este último acaba morrendo.



Figura 42 – **Simba e Scar lutando**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

Na cena da chuva Simba começa a subir na pedra do reino, com o aval do mago Rafiki, e inicia seu reinado.



Figura 43 – **Simba subindo Pedra do Reino**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.



Figura 44 – **Simba e Rafiki**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

Ainda observamos que ao escalar a Pedra do reino Simba rugiu como anúncio de que agora têm um novo rei, e é acompanhado pelas leões, como podemos ver nestas imagens:



Figura 45 – **Simba rugindo**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.



Figura 46 – **Leões rugindo**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

Nas cenas relacionadas com o *fogo* e a *chuva*, compreendemos mais uma vez o que Canetti (1995) quer dizer com *símbolos de massa*, pois criam no espectador uma idéia de conjunção, de fazer parte do que está sendo visto, indo

muito além de uma “simples visão”, suscitando em quem assiste o sentir, vivenciar e experienciar aquelas cenas.

Voltemos à *chuva* e para o que Canetti (1995, p 81) diz: “a chuva é percebida como uma unidade nas regiões onde é rara. As nuvens se aproximam cobrindo primeiro o céu, escurecendo e revestindo tudo de cinza, antes da chuva chegar”. Esta unidade é usada no filme para demonstrar a passagem de um tempo, do tempo de crescimento de Simba, e novamente para criar este sentimento de pertencimento ao filme.



Figura 47 – a **Chuva e as Estações**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

Observando a imagem podemos também pensar em Eliade, no livro *Tratado de História das Religiões* (1993), o qual escreve que “as águas simbolizam a totalidade das virtualidades; são a matriz de todas as possibilidades de existência” (p 153). Conforme o autor, a *água* é o fundamento do mundo inteiro, a essência da vegetação, o elixir da imortalidade, compreendida como o princípio do indiferenciado e do virtual. Enfim, é nas *águas* que tudo nasce, substância primordial onde todas as formas retornarão. Em todas as cosmologias as águas desempenham a mesma função, “elas precedem qualquer forma e suportam qualquer criação” (*idem*, p 153).



Figura 48 – **Rafiki e o Batismo**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

No filme *Rei Leão*, assistimos o uso da simbologia da *água* em três momentos distintos. No primeiro, o batismo de Simba; nesta cena a água não aparece, mas sua simbologia se encontra presente nos escritos de Eliade à respeito do batismo, sobre a imersão na *água* como uma forma purificação, de regeneração e redenção da alma.



Figura 49 – **Simba e o Batismo**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

Isto é mais claramente observado no momento em que Simba está com Pumba e Timão na *floresta* e fica livre de todos os seus problemas. É nesta seqüência de cenas que Simba esquece a tragédia ocorrida e também onde é evidenciado o seu crescimento. Deixa de ser um leãozinho para virar um grande

leão, belo e formoso. Porém perceberá este crescimento no momento em que se olhar no espelho d'água atrás da figura de seu pai.



Figura 50 – **Os amigos**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.



Figura 51 – **Simba e o Reflexo**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

Ainda conforme Eliade, a imersão nas *águas* não equivale ao fim, à uma extinção, mas somente à um novo começo, à um novo ciclo da vida. O “dilúvio” e o “batismo” são comparáveis do ponto de vista de suas estruturas, pois trazem em seus significados a desintegração, “lavam os pecados”, purificam e regeneram ao mesmo tempo, tal como apresentado neste filme.

A imagem do *rio* e a sua direção sempre indo ao mar, ao grande rio, ao oceano, movendo-se no meio de margens estáticas. Observa-se o *rio* inquieto que passa, tal como uma massa de pessoas que passa entre os prédios ou lugares públicos. Ele assim assume as características de uma passagem, uma passeata, uma procissão.

As pessoas que assistem são metaforicamente como as árvores ao longo das margens. O *rio* simboliza aquele caminhar no tempo e na direção ao mar, o encontro com o grande mar. Revela como o tempo para formar uma massa é importante: “o tempo dentro do qual ela ainda não se tornou o que virá a ser” (CANETTI, 1995, p 81). Assim o *rio* no filme pode ser lido como o desenvolvimento de Simba, em como

o retiro na *floresta*, uma *floresta* que cresce para o alto e vai superar os homens, acolher e proporcionar o desenvolvimento de Simba.



Figura 52 – o Rio e a Floresta  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

Uma outra simbologia, a *pedra*. A *pedra do rei*, a *pedra* do reinado, marca emblematicamente o início do filme com a apresentação de Simba aos outros animais. Nesta cena podemos compreender a importância de unificar todos, de criar uma idéia de massa:



Figura 53 – a Pedra do Reino apresentação de Simba  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

*Pedra* rude, dura, permanência da matéria, “nada de mais nobre e de mais terrível que o majestoso rochedo, o bloco de granito audaciosamente ereto” (ELIADE, 1983, p 17). Acima de tudo *pedra* é. É na sua dureza, na sua imutação,

sempre igual a si como ser absoluto. E é na *pedra do reino* que fica a sede do reinado, e conseqüentemente o centro da história e da vida no reino. Esta assegura o reinado, assegurado por sua presença que fascina, aterroriza, trai e ameaça. Possui algo que está além, que transcende a realidade e a força do mundo profano.

A *pedra* por si não representa muita coisa, mas o que ela faz significar. Não devemos esquecer que neste filme os animais personificam os humanos, que os valores ali representados são os nossos, um leão ou outro animal não agiria da forma apresentada. As ações são referentes às humanas e por isso as análises sugeridas estão centradas em valores, normas, virtudes e vícios humanos.

Assim a *pedra do reino*, lembra não um rochedo com um buraco, mas um castelo e suas simbologias, o que não quer dizer que as representações associadas à pedra também não estejam presentes. Podemos aprofundar os significados, lembrando que *A pedra do reino* é um castelo.

Ainda de acordo com Eliade, a devoção à *pedra* antes de tudo se refere a algo que ela incorpora e exprime, é adorada, venerada pelo que representa ou imita “*alguma coisa*, porque vêm de *algum lado*. O seu valor sagrado é exclusivamente devido a esta *alguma coisa* ou a este *algum lado*, nunca à sua própria existência” (1983, p 175). Por elas representarem alguma coisa diferente delas é que os homens as adoram.



Figura 54 – a **Pedra do Reino**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

Podemos perceber pela imagem da *Pedra do reino* como ela é altiva, e apresenta-se como centro do mundo. Mas também faz a ligação da terra com o céu, a escada que eleva leva à redenção, ela pode ser considerada como uma “montanha sagrada”, retornando à idéia de centro do mundo.

Podemos também pensar que a *pedra* enquanto dominada pelo rei ilegítimo tinha a aparência de um túmulo e não de um castelo, e retornando a analogia do *fogo* e da *chuva* que faz limpeza, novamente recorre-se a imagem de Simba subindo a *Pedra do reino*, mas agora simbolizando uma subida também ao reino do céu, ou melhor, ao reino dos reis legítimos, como o seu pai, Mufasa.



Figura 55 – **Simba subindo a Pedra do Reino**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

E as areias do *deserto*, o que elas querem dizer? Pensamos no caminho que Simba faz para voltar ao reino, sua pata marcando a *areia*, a velocidade para chegar logo, a amplitude do *deserto* que nos faz sentir a vontade dele de retornar ao lar. Mas foi também neste mesmo *deserto* que quase encontra o seu fim quando foge das hienas, depois da morte de seu pai.

Um *deserto* que pode trazer a morte, mas também a iluminação, tal como na história de Jesus Cristo e seu retiro de 40 dias no deserto, a narrativa emblemática dessa condição singular e não maniqueísta do humano e das coisas terrenas.

De outro modo Chevalier (1999) discute dois sentidos simbólicos do *deserto*: ele é estéril e também fecundo. Em um é a sua indiferenciação inicial, em outro a extensão superficial que nele será procurada a Realidade. O autor demonstra como o *deserto* é ao mesmo tempo o lugar da desilusão, da solidão, porém por esta razão mesmo, de solidão, ele, o deserto, leva à espiritualidade, uma elevação ao encontro com Deus.

Outro autor que enriquece o pensar sobre o *deserto*, Juan-Eduardo Cirlot (1994), diz que o *deserto* está ligado ao sol, pois o deserto é o reino do sol, o sol que tem o poder, que lembra o leão, o rei astro e o rei dos animais. Para além de sol, o *deserto* feito de *areia* é um dos *símbolos de massa*, como lembra Canetti (1995), a *areia*, que pode se destacar por suas qualidades de pequenez e uniformidade e também por sua infinidade.

*Areia* encontra-se entre os *símbolos de massa* líquidos e sólidos, pelos seus movimentos e suas características. A *areia* apresenta-se como algo agressivo e hostil, pois seu caráter uniforme e gigantesco que podemos observar no deserto coloca o homem diante de sua pequenez física.

O *deserto* neste filme aparece em dois momentos de transição: quando Simba deixa sua vida de criança e sai em fuga para vir a ser um grande leão, e no outro onde ele retorna para reclamar o seu trono. Ele, o *deserto*, pouco aparece mas emerge em momentos de grande significado no filme (Figuras 54 e 55).

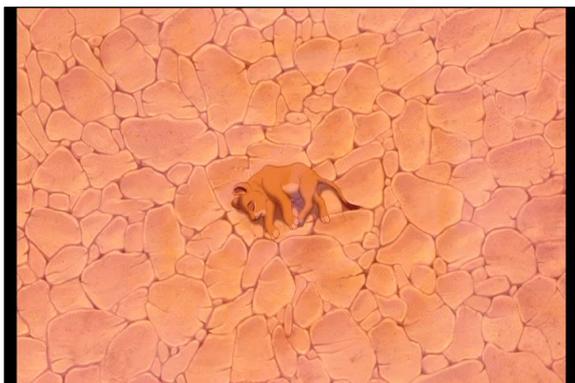


Figura 56 – **Simba e o Deserto**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.



Figura 57 – **Simba e o Deserto** “a volta”  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

Deparamo-nos também com o *vento* que sopra, o que ele traz em sua brisa, o que ele quer dizer? Canetti (1995), escreve que se a força do *vento* variar sua voz também varia. Que ele pode gemer ou uivar e que estes seriam os sons que ele não consegue fazer. Parece que tem algo de vivo, pois seus sons fazem com que lembremos que lá está soprando o *vento*. Além de sua intensidade, que lhe concede a voz, há também a sua direção, que o nomeia, pois sabendo de onde vem, sabemos o que ele traz e desta forma podemos identificá-lo.



Figura 58 – **Simba e o Vento**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.



Figura 59 – **Simba** “ser ou não ser?”  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

Chevalier (1999), escreveu que o *vento* vem junto de uma mensagem, ou melhor, o vento traz uma mensagem e essa vem junto com o *vento*, os *ventos* são assim mensageiros divinos (p 935). Por isso no filme, Rafiki, o mago sábio, fica sabendo que Simba está vivo através da mensagem (cheiro) que o vento trouxe:



Figura 60 – **Rafiki e o Vento**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.



Figura 61 – **Rafiki e o Cheiro**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

*Trigo e savana*: no filme não há *trigo*, porém há uma *savana*, que lembra muito uma cultura de *trigo*. Segundo Chevalier (1999) o *trigo* está relacionado com o dom da vida, simboliza o alimento primordial e essencial.

Nas cenas onde aparecem as savanas ocorre a “iluminação” de Simba, o que os “mestres zen” chamam de *koan*, isto é, a mente procura a resposta de uma

questão absurda entrando assim em colapso para em seguida relaxar, cessando a busca, e a resposta assim está nos próprios sujeitos.

Rafiki cria uma situação absurda na savana, ele demonstra a Simba que o passado não pode ser mudado, mas há uma lição que pode ser aprendida com o passado. A cena consiste em que Rafiki dá uma paulada na cabeça de Simba, espera um pouco e novamente bate em sua cabeça só que desta vez Simba a abaixa, fazendo perceber a sua realidade e como deverá agir.



Figura 62 – **Simba retornando**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.



Figura 63 – **Rafiki comemorando a volta do rei**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

Podemos perceber através da análise teórica-reflexiva o quanto de simbologia o filme apresenta. Seus elementos de cena podem nos ajudar a entender melhor o fascínio que as pessoas têm por ele. Como foi visto no capítulo introdutório, o filme O Rei Leão foi e é um dos filmes mais visto na categoria animação. Considera-se que, em grande parte, sua repercussão e audiência se explicam pela presença destes elementos apontados e que atravessam sua produção.

Reafirma-se que os elementos que criam um sentimento de pertencimento, tal como Canetti chamou de *símbolos de massa*, são símbolos que nos fazem sentir juntos, que as nossas idéias, ações, sentimentos sejam um só, onde todos se percebem representados na história do filho que perde o pai e vive isolado. Afinal

nós, humanos, compreendemos o que é a dor de perder alguém ou alguma coisa e por esta razão somos solidários com o “leãozinho”.

Ainda podemos nos referir também às tradições, as histórias dos símbolos, as quais Chevalier e Eliade permitem entender Histórias que não fazem parte do cotidiano, pois não são contadas e lembradas freqüentemente, e de certa forma até nos esquecemos delas, mas que significam memória ancestral, arquétipos.

As imagens dos símbolos, poder-se-ia pensar, são quase como uma chave de nosso inconsciente, isto é, elas fazem com que lembremos de coisas que não conseguiríamos de outra forma; trazem lembranças outras que talvez não tenhamos experimentado, ou seja, é de uma outra ordem, da dimensão inconsciente do nosso psiquismo. E talvez seja esta uma outra razão para o sucesso do filme, a sua condição especial de produzir “efeitos” para além do que, conscientemente, possam advir.

## 5. PARA UMA EDUCAÇÃO DA SENSIBILIDADE DO OLHAR

O suporte dos meios de comunicação de massa não permite a interatividade, apenas a interação. (...) Mesmo não podendo modificar o conteúdo das mensagens vinculadas pela indústria cultural as pessoas se encontram em um espaço de várias dinâmicas socioculturais. (SANTOS & OKADA; 2004.)

Para uma *Educação da Sensibilidade do Olhar* algumas questões importantes sobre a “alfabetização audiovisual” podem ser enunciadas: como a indústria cultural e seus produtos influenciam a sociedade? Como a “alfabetização audiovisual” pode transformar as pessoas para além de consumidores de imagens, transformando-os em produtores e autores de novas imagens e novos sentidos? E mais ainda, como a linguagem audiovisual e a prática pedagógica podem “trabalhar” juntas, e se inserir no currículo escolar?

Filosofar o *ver* é proposta de um trabalho crítico que questiona o *olhar* a partir do próprio ver: ver como e ver algo. Diante de uma *Educação para a Sensibilidade do Olhar* a supremacia da imagem técnica seria superada pela saída estética apontada por Nietzsche e Guattari, em que ter-se-ia indivíduos críticos, imaginativos, capazes de atribuir sentido próprio às experiências, bem como de criticar as imagens técnicas compostas para vendas em massa.

Uma *Pedagogia do Olhar*, o ensinar a olhar, se coloca não como a formação de consumidores de imagens técnicas, mas sim, leitores críticos, capaz de gerar mudanças na indústria da imagem técnica, atualmente apenas a serviço da lógica do consumo.

Expressão e apreciação artística são formas de pensar. A educação estética, de sensibilização para perceber o que Benjamin (1987) chamou de *aura da obra de arte*, permite a elaboração dos elementos que se configuram para além do tempo e do espaço no qual a obra foi produzida, e integra mais aspectos do que apenas se diz ser bonito de ver.

Nesse sentido, a escola se torna importante por permitir o acesso ao conhecimento cultural acumulado pela humanidade, podendo ampliar e potencializar o desenvolvimento dos recursos dos estudantes para vivenciar a experiência da apreciação artística, tendo-se em conta os traços de sua subjetividade em um processo de re-significação do real.

Por outro lado, o trabalho artístico é também a sensibilidade para si e para a produção do outro e envolve a angústia da correspondência: serei correspondido naquilo que quis expressar? Do mesmo modo, executar uma obra de Arte é também deixá-la ao outro.

O artista produz para ser exposto, visto. Ao se tornar *obra* o que foi criado pertence à todos, havendo sempre a sua leitura. Tipicamente, deixa-se à apreciação. A obra pronta não é mais o que o artista quer dizer, mas o que o apreciador vê, experimenta. Torna-se patrimônio social. Fica o registro do autor enquanto estilo, composição em função de inserção social. Mas deixa-se então aberto o espaço do apreciador.

Mas como o trabalho dessa carga sensível também visita o conhecimento? Que “outras linguagens” podem ser acessadas tomando esses referentes? O que nos dispomos a ouvir? Há o que não se aprende na escola, o que se forma na experiência de mundo, nas relações sociais cotidianas. Como se considera cada

espaço da realidade do aluno na experimentação em sala de aula, em oficinas, ou mesmo nos textos que se utiliza em educação?

Este apreciador chega, também com todo seu arcabouço, pessoal e social, à apreciação. Importante retornar a reflexão ao que há de inconsciente. Essa estética inconsciente se insere ativamente na psique: certos segmentos semióticos começam a trabalhar por conta própria, abrindo novos campos de referência, ou seja, a matéria de expressão se torna formalmente criadora.

A singularização existencial, emergente do produzido, da obra, é possibilidade e tem-se a autonomização do conteúdo e o aparecimento de um enunciador parcial, caracterizado por sua inserção social singular. Os fragmentos, entretanto, são “atratores” no caos sensível e significacional, num todo, marcando a conservação de um relativo sentimento de unicidade. A função poética funciona como catalisadora de operadores existenciais suscetíveis de adquirir consistência e persistência e recompor universos de subjetivação, desterritorializados pela imersão na heterogeneidade.

Descentraliza-se a questão do sujeito para a da subjetividade. Com esta, enfatiza-se a instância fundadora da intencionalidade e assume o primeiro plano a instância que se exprime, tomando a relação pelo meio da expressão. Assim:

O que importa, para captar o móvel da produção de subjetividade, é apreender, através dela, a pseudodiscursividade, o desvio de discursividade, que se instaura no fundamento da relação sujeito-objeto, digamos numa pseudomediação subjetiva (GUATTARI, 1992, p 38).

Tem-se uma dimensão diferenciada de análise e percepção da experiência de estar no mundo, produzir-se nele, expressar-se nele, ressignificar-se nele. As atenções, anteriormente voltadas às possibilidades de persuasão, investigadas e

construídas pelos interessados em vender produtos tomam outra direção: atenta agora, o próprio sujeito, ao processo particular de estar no mundo e também produzir esse mundo por sua participação crítica.

Participação crítica é problematizadora do naturalizado. Problematizadora de si mesmo no mundo e do mundo em si. Desta forma os filmes assistidos também são problematizadoras, oferecendo uma releitura do mundo e de si mesmo.

Por outro aspecto, enquanto o construtivismo foi uma das formas científicas de justificar os processos educacionais, tendo auxiliado a comprovar experimentalmente que o conhecimento não se dá por intuição ou representação, mas por um efetivo processo de construção conceitual.

De forma semelhante, a Arte também representa uma forma de construção conceitual, que vem sendo desconsiderada no processo educacional, mas que pode contribuir para a compreensão das relações educacionais e de inserção do homem no mundo.

A Arte tem o poder de subverter a experiência ordinária enquanto proposta de percepção diferenciada do mundo. A Arte pode ser revolucionária se representa mudança radical em estilo e técnica. A obra revolucionária abre espaço à mudança, rompendo com o mistificado, configurando-se uma acusação da realidade estabelecida, aparição da imagem de libertação.

A diferença do potencial subversivo está na estrutura social com que se confronta. As condições históricas se apresentam na obra de vários modos: explicitamente ou não, na linguagem, nas figuras de retórica, mas são manifestações específicas de uma mesma substância trans-histórica da arte: a sua própria dimensão de verdade, protesto e promessa, constituída pela forma estética.

A obra tem de revolucionário a forma que dá ao conteúdo. Este aparece apenas alienado e mediatizado. O potencial político da Arte baseia-se apenas na sua própria dimensão estética. A sua relação com a práxis é inexoravelmente indireta, mediatizada e frustrante. Quanto mais imediatamente política for a obra de arte, mais ela reduz o poder de afastamento e os objetivos radicais e transcendentais de mudança.

Assim como a subjetividade lutou para sair da interioridade, isto é, ela deixou sua morada no interior do humano indo passear pela exterioridade, pela cultura material e intelectual. É esta também a luta, para sair da interioridade, da subjetividade individual, história particular dos encontros, paixões, alegrias e tristezas. Tristeza e amor não são forças de produção, mas decisivas e constituintes da realidade de cada ser humano.

A Arte transcende a sua determinação social e se emancipa a partir do real do discurso e do comportamento, preservando, no entanto, sua presença esmagadora. O mundo da Arte é, portanto, realidade suprimida e distorcida na realidade existente, experiência que culmina em situações extremas, que explodem na realidade existente em nome de uma verdade normalmente negada ou mesmo ignorada.

A lógica interna da obra de Arte culmina na emergência de outra razão, outra sensibilidade, que desafiam aquelas incorporadas nas instituições dominantes. É transcender a arena sócio-histórica.

Sob a lei da forma estética a realidade é sublimada, visto que os dados são reformulados e reordenados em função das formas da arte. A sublimação estética é componente de afirmação, reconciliadora da arte, e da função crítica, negadora, da

arte. Arte é força dissidente, dessublimando a percepção dos indivíduos. É invalidação das normas, necessidades e valores dominantes.

A forma estética é a transformação de um dado conteúdo num todo independente. Torna-se autônoma. É revelação da essência da realidade na sua aparência: as potencialidades reprimidas do homem e da natureza.

Não se produz, entretanto, ilusão, mas contraconsciência. É negação do pensamento realístico-conformista. E nesta evolução percebe-se a aproximação entre a perspectiva da Filosofia da Educação e arte, esta também enquanto exercício de construção de pensamento crítico na práxis humana.

O que se apresenta, assim, é a oportunidade de reflexão acerca das mudanças operacionalizadas pela exploração da Arte no contexto educacional no mundo em transição, mas ainda fortemente marcado pelos parâmetros da modernidade e pela produção da imagem técnica.

As mudanças operacionalizadas pela apreciação e expressão artística, enquanto mais uma forma particular de relação com o mundo, estão fortemente marcadas pela percepção do homem enquanto totalidade. Importante considerar uma dinamicidade que envolve, sem hierarquias estruturantes, cogito, emoção, cultura, aspectos sociais e econômicos, e o que mais os indivíduos, em suas particularidades constituintes, puderem aprender a perceber e expressar.

A proposta que surge pela sensibilização envolve observar divergências e convergências na relação com o outro, com o mundo, no outro, no mundo. Neste movimento, o que se produz é desconstrução, reconstrução, produção, reprodução, enfim, multiplicidade. De olhares, formas, exercícios, técnicas, experiências, respostas, perguntas.

## 6. Bibliografia

- ADORNO, Theodor. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2007.
- ADORNO, Theodor. **Teoria Estética**. Lisboa: ED 70. Série Arte e Comunicação, 14, 1982.
- ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ALMEIDA, Milton José de. In: SOARES, Carmem. Prefácio, **Imagens da Educação no Corpo**. Campinas – São Paulo: Autores Associados, 1998.
- ALMEIDA, Milton José de. **Cinema: arte da memória**. Campinas – São Paulo: Autores Associados, 1999.
- ALMEIDA, Milton José de. **Imagens e Sons – A nova cultura oral**. São Paulo: Cortez, 2004.
- ALMEIDA, Milton José de. **O Teatro da memória de Giulio Camillo**. Cotia – São Paulo: Ateliê Editorial: Campinas: UNICAMP, 2005.
- ALMEIDA, Milton José de. **O real, a linguagem da realidade, o cinema**. TVE Brasil, 2005. disponível em: <http://www.tvebrasil.com.br/SALTO/boletins2005/rslc/tetxt5.htm>. Acesso em 20 de novembro de 2007.
- ALVES, Rubem. **Educação dos sentidos e mais....** Campinas, SP: Verus Editora, 2005.
- ARANHA, M. & MARTINS, P. M. **Filosofando: introdução à filosofia**. São Paulo: Moderna, 1986.
- ASSIS, Machado de. **Esau e Jacó**. São Paulo: Ática, 1996.
- AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, São Paulo: Papirus, 2003.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**. Lisboa/Portugal: Edições 70, 1997.
- BASTOS, Fernando. **Panorama das Idéias Estéticas no Ocidente (de Platão a Kant)**. Brasília: Universidade de Brasília, 1987.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa/Portugal: Relógio d'Água, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política.** São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação.** São Paulo: Summus, 1984.

BETTON, Gerard. **Estética do cinema.** São Paulo: Martins Fontes, 1987.

**BÍBLIA.** São Paulo: Loyola, 1995.

BORGES, Jorge Luis. **Cinco visões pessoais.** Brasília: Universidade de Brasília, 1996.

CABRERA, Julio. **O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes.** Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

CALVINO, Ítalo (org.). **Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CALVINO, Ítalo. **O castelo dos destinos cruzados.** São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CAMPOS, Maria José Rago. **Arte e Verdade.** São Paulo: Loyola, 1992.

CANETTI, Elias. **Massa e Poder.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **O círculo dos Mentirosos. Contos filosóficos do Mundo inteiro.** São Paulo: Códex: 2004.

CASCUDO, Luís Câmara. **Contos tradicionais do Brasil.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Diccionario de símbolos.** Colombia: Editorial Labor, 1994.

CÓRDOVA, Rogério de Andrade. **Instituição, educação e autonomia na obra de Cornelius Castoriadis.** Brasília: Plano Editora, 2004.

COUTINHO, Laura Maria (org.). **Educação da sensibilidade: encontro com a professora Maria Amélia Pereira.** Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

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

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo.** Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

- DECONTO, Neuza. **Educação, Arte e Movimento 1**. Módulo II, volume 2. Brasília: Curso PIE, 2001.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DESCARTES. **Coleção Os pensadores**. Nova Cultural, 1996.
- DORFMAN, Ariel e MATTELART, Armand. **Para ler o Pato Donald: comunicação de massa e colonialismo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- EISNER, Will. **Narrativas Gráficas**. São Paulo: Devir, 2005.
- EISNER, Will. **Quadrinhos e Arte Seqüencial**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- ELIADE, Mircea. **Tratado de história das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- ELIAS, Norbert. **Sobre o tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- EURÍPEDES. **Medéia**. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- FONSECA, Teresa Cristina Goulart Cury da. **Imagens especulares: para além dos damascos azuis**. Dissertação de mestrado, Faculdade de Educação, Universidade de Brasília: 2006.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola: 1996.
- FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler: em três artigos que se completam**. São Paulo: Cortez, 2003.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- GAGNEBIM, Jeanne Marie. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva: 1999.
- GUATTARI, Félix. **Caosmose**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- HARPER, Babette; CECCON, Claudius; OLIVEIRA, Miguel Darcy de; OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. **Cuidado, Escola!** São Paulo: Brasiliense, 1984.
- HEIDEGGER, Martin. **A Origem da Obra de Arte**. Lisboa/Portugal: Edições 70, 2005.
- JAPIASSU, Hilton e MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- LACOSTE, Jean. **A Filosofia da Arte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- LARROSA, Jorge. **Pedagogia Profana – Danças, piruetas e mascaradas**. Rio Grande do Sul: Contrabando, 1998.

- LEONARDI, Victor. **Jazz em Jerusalém: inventividade e tradição na história cultural**. São Paulo: Nankin editorial, 1999.
- MARX, Karl. **O Capital – volume 1**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- MATURANA, Humberto. **Emoções e linguagem na educação e na política**. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- MORA, José Ferrater. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Loyola, 2001.
- MUSSA, Alberto. **Ēļębara [Narrativas]**. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência. In: Obras Incompletas – Coleção Os Pensadores**. São Paulo, Nova Cultura: 2000 (a).
- NIETZSCHE, Friedrich. **A genealogia da moral**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal – Prelúdio a um Filosofia do Futuro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. São Paulo: Martin Claret, 2000(c).
- NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiado humano – Um livro para Espíritos Livres**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000 (b).
- NUNES, Benedito. **Introdução à Filosofia da arte**. São Paulo: Ática, 1989.
- PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo Hereje**. Lisboa/Portugal: Assírio e Alvim, 1982.
- PASOLINI, Pier Paolo. **Gennariello: a linguagem pedagógicas das coisas in Os Jovens Infelizes**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- PLATÃO. **Diálogos: Critão – Menão – Hípias Maior e outros**. Pará: Editora Universitária – UFPA, 1980.
- PRASHANTOU, Deva Swami. **O Dragão com asas de Borboleta e outras estórias Zen-Taoístas**. Brasília: Gente, 1990.
- QUINO (Joaquín Salvador Lavado). **Mafalda 5**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M..**Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.
- ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.
- SACKS, Oliver. **Um antropólogo em marte: sete histórias paradoxais**. São Paulo: Companhia da Letras, 1995.

SANTOS, Edméa Oliveira dos; OKADA, Alexandra L. Pereira. **A imagem no currículo: da crítica à mídia de massa a mediação de autorias dialógicas nas práticas pedagógicas**. Revista FAEEPA, Salvador, v.1 , n.1, p. 287-297, 2004.

SARAMAGO, José. **O Evangelho segundo Jesus Cristo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SCHOPENHAUER, Arthur. **A arte de escrever**. Porto Alegre: L&PM, 2007.

SHAKESPEARE, Willian. **Macbeth**. São Paulo: Martin Claret, 2004.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUSA, Eudoro de. **Dioniso em Creta e outros ensaios**. São Paulo: Duas cidades, 1973.

### **Sites visitados na elaboração da dissertação:**

[http://209.85.135.104/translate\\_c?hl=pt-BR&u=http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Hero\\_With\\_a\\_Thousand\\_Faces](http://209.85.135.104/translate_c?hl=pt-BR&u=http://en.wikipedia.org/wiki/The_Hero_With_a_Thousand_Faces)  
[http://pt.wikipedia.org/wiki/The\\_Lion\\_King](http://pt.wikipedia.org/wiki/The_Lion_King)  
[http://pt.wikipedia.org/wiki/A\\_famil%C3%ADa\\_de\\_O\\_Rei\\_Le%C3%A3o](http://pt.wikipedia.org/wiki/A_famil%C3%ADa_de_O_Rei_Le%C3%A3o)  
[http://pt.wikipedia.org/wiki/Walt\\_Disney](http://pt.wikipedia.org/wiki/Walt_Disney)  
[http://pt.wikipedia.org/wiki/Scar\\_%28The\\_Lion\\_King%29](http://pt.wikipedia.org/wiki/Scar_%28The_Lion_King%29)  
[http://pt.wikipedia.org/wiki/Oscar\\_de\\_melhor\\_filme\\_de\\_anima%C3%A7%C3%A3o](http://pt.wikipedia.org/wiki/Oscar_de_melhor_filme_de_anima%C3%A7%C3%A3o)  
<http://pt.wikipedia.org/wiki/Mois%C3%A9s>  
<http://pt.wikipedia.org/wiki/Caim>  
<http://pt.wikipedia.org/wiki/Abel>  
[http://pt.wikipedia.org/wiki/Lista\\_de\\_s%C3%ADmbolos\\_religiosos](http://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_s%C3%ADmbolos_religiosos)  
<http://www.zaz.com.br/cinema/favoritos/index.htm>  
<http://www.imdb.com/title/tt0110357/>  
<http://henancius.martin-scorsese.net/henancius/top50usa.html>  
<http://www.lionkingpride.net/main.html>  
<http://www.lionking.org/>  
<http://www.imdb.com/title/tt0110357/>  
<http://www.imdb.com/title/tt0110357/ratings>  
<http://www.imdb.com/title/tt0110357/>  
<http://www.imdb.com/chart/animation>  
<http://www.imdb.com/boxoffice/alltimegross?region=world-wide>  
<http://www.webcine.com.br/filmessc/reileao.htm>  
<http://melhoresfilmes.com.br/generos/animacao>  
<http://br.cinema.yahoo.com/filme/8670/sinopse/oreileao>  
<http://br.cinema.yahoo.com/filme/8670/elenco/oreileao>  
<http://www.cinemacafri.com/filme.jsp?id=800>  
<http://www.animatoons.com.br/dvd-review/o-rei-leao-dvd-review/>  
[http://www.ensino.net/novaescola/114\\_ago98/html/rep capa6.htm](http://www.ensino.net/novaescola/114_ago98/html/rep capa6.htm)  
<http://www.cinepop.com.br/moviepop/10mais.htm>  
<http://www.filmcan.hpg.ig.com.br/topinternacional.htm>  
<http://educaterra.terra.com.br/voltaire/artigos/hamlet.htm>  
<http://www.adorocinema.com/filmes/rei-leao/rei-leao.asp>

[http://www.cinematicomrapadura.com.br/filmes/977/rei\\_leao,\\_o\\_\(the\\_lion\\_king\\_1994\)](http://www.cinematicomrapadura.com.br/filmes/977/rei_leao,_o_(the_lion_king_1994))

[http://www.cinematicomrapadura.com.br/criticas/95/rei\\_leao,\\_o\\_\(the\\_lion\\_king\\_1994\)](http://www.cinematicomrapadura.com.br/criticas/95/rei_leao,_o_(the_lion_king_1994))

<http://www.cineplayers.com/trilha.php?id=41>

<http://www.cineplayers.com/filme.php?id=140>

<http://www.cineplayers.com/dvd.php?id=14>

<http://www.cineplayers.com/artigo.php?id=1>

## Filmografia

Medeia. Píer Pasolini, ITL.

O Rei Leão. EUA: Walt Disney, 1994.





UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

SOBRE FILMES INFANTIS  
E  
LINGUAGEM AUDIOVISUAL:  
O CASO D'O REI LEÃO

TADEU QUEIROZ MAIA.

Brasília, Abril de 2008.

Universidade de Brasília  
Faculdade de Educação  
Programa de Pós-graduação em Educação



**Sobre filmes infantis**

**e**

**Linguagem audiovisual:**

**O caso d'O Rei Leão**

Tadeu Queiroz Maia

Orientadora: Professora Doutora Inês Maria Marques Zanforlin Pires de Almeida

Brasília, Abril de 2008.

Tadeu Queiroz Maia

**Sobre filmes infantis**

**e**

**Linguagem audiovisual:**

**O caso d'O Rei Leão**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Faculdade de Educação da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Educação, na área de concentração Educação e Ecologia Humana, sob a orientação da Professora Doutora Inês Maria Marques Zanforlin Pires de Almeida.

Brasília, Abril de 2008.



Universidade de Brasília  
Faculdade de Educação  
Programa de Pós-graduação em Educação

## **Sobre filmes infantis e**

### **Linguagem audiovisual:**

#### **O caso d'O Rei Leão**

Banca Examinadora:

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Inês Maria Marques Zanforlin Pires de Almeida – Orientadora  
Universidade de Brasília

---

Prof<sup>o</sup>. Dr<sup>o</sup> Walter Omar Kohan – Examinador Externo  
Universidade Estadual do Rio de Janeiro

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Alexandra M. Rodrigues – Examinador Interno  
Universidade de Brasília

---

Prof<sup>o</sup>. Dr<sup>o</sup> Lúcio França Teles  
Universidade de Brasília

---

Brasília, Abril de 2008.

**Para as possíveis Humanidades.**

## AGRADECIMENTOS

Seria tão difícil listar todas as pessoas a quem sou agradecido, assim prefiro agradecer todos que contribuíram para a realização deste trabalho, seja direta ou indiretamente, estando presentes ou não, seja na ajuda acadêmica ou na extra-acadêmica.

Mas de todas as pessoas, devo listar ao menos duas figurinhas, dois “moleques”, que são os responsáveis pela escolha deste objeto de estudo, são eles Samuel e Tomás. Para vocês dois meu muito obrigado pelo *trabalho* que vocês me dão, mas que, sem ele este *outro trabalho* não existiria desta forma.

Beijos para os que são de beijos e abraços para os que são de abraços.

Até a próxima.

\* O desenho da contra-capas é de autoria de Samuel Anastase Ninis Maia – 2003.

## RESUMO

Este trabalho utiliza alguns aspectos da linguagem audiovisual, através do filme *O Rei Leão*, dos estúdios Walt Disney, para realizar a análise do valor educativo e da Educação da Sensibilidade do Olhar desta linguagem. Os valores éticos e estéticos são reproduzidos nos filmes e manifestam-se por meio dos elementos cinematográficos da narrativa audiovisual, que querem transmitir virtudes. O desenvolvimento da linguagem e da consciência estão juntos. O mesmo ocorre com, os conceitos (resultantes do processo de nomeação das coisas). A nomeação das coisas e dos objetos não se limita à palavra escrita. A mínima consciência dos desejos, das vontades, do pensar é necessária para que possa ser transmitido aos outros. A Estética, assim como a Ética, são conteúdos da filosofia que emergem do cotidiano. Há complexos de subjetivação constituídos que operam no seio da inteligência, mas também da sensibilidade, dos afetos, dos fantasmas inconscientes e também das grandes máquinas sociais que não podem ser qualificadas de humanas. A fotografia possibilita uma representação do real objetivamente. O cinema é a linguagem da ação na realidade. Com o movimento da/na imagem mudou-se a própria noção da imagem, mudando também a própria percepção da realidade. Com a narrativa audiovisual a natureza da representação do real é alterada. As imagens oferecem uma ilusão de controle sobre a natureza, sendo o duplo do representado, do simulacro. No decorrer do processo histórico o valor mágico da imagem foi se transformando. A propriedade da imagem técnica está na promoção da indiferenciação crítica entre o real e o construído pela tecnologia da era da reprodutibilidade técnica. Por outro lado, a imagem pode se valer da tecnologia para levar a um maior número de pessoas as possibilidades de crítica da realidade, ou seja, convidar a pensar acerca da realidade da “coisa em si”. A participação crítica é problematizadora do naturalizado. Problematizadora de si mesmo no mundo e do mundo em si. A Arte transcende a sua determinação social e se emancipa a partir do real do discurso e do comportamento, preservando, no entanto, sua presença esmagadora. A mudança do foco do olhar também conduziria à abertura para sistemas de valor com implicações sociais e culturais. Na sociedade do espetáculo tudo tem caráter midiático, inclusive a Arte, portanto, desenvolver a sensibilidade para percepção desta nuance da era da reprodutibilidade técnica torna-se necessário.

Palavras-Chave: Cinema, Linguagem audiovisual, *Rei Leão*, Ética, Estética, Filme infantil, virtudes/vícios.

## ABSTRACT

This work uses some aspects of the audiovisual language through the film “Lion King”, from the Walt Disney Studios to realize the analysis of the value of education and the Education of the Vision Sensitivity of this language. The ethical and aesthetic values are reproduced in the films and show themselves through the cinematographic elements of the audiovisual narrative that want to transmit virtues. The ethical and aesthetic values are reproduced in the film and are disclosed by means of the cinematographic elements of the audiovisual narrative that wants to transmit virtues. The developments of the language and of the conscience are together. Exactly it occurs with, the concepts (resulting from the process of nomination of things). The nomination of things and objects is not limited to the written word. The minimum conscience of the desires, the will, the thought is necessary so that it can be transmitted to others. The Aesthetic, as well as the Ethics, are contents of the philosophy that emerges from the day-to-day. It also has consisting complexes of subjectivity that operate in the seat of intelligence, but of sensitivity, of the affection, the unconscious ghosts and also of the great social machines that cannot be qualified as human beings. The photograph makes possible a representation of the Real objective. The cinema is the language of the action in the reality. With the movement of in/the image changed its proper notion of the image, also switching the proper perception of reality. With the audiovisual narrative the nature of the representation of the Real is modified. The images offer to a control illusion on the nature, duplicating what is represented, simulated. Through the elapsing of the historical process, the magical value of the image was transformed. The property of the technical image is in the promotion of the critical indifferenciation between the Real and what is constructed by the technology in the age of technical reproduction. On the other hand, the image can use technology to reach to a greater number of people the possibility to criticize reality; that is to say, inviting to rethink that concerning reality of the “thing in itself”. The critical participation is problematic to the naturalized one. Problematic of itself exactly in the world and the world in itself. The art transcends its social determination and if it emancipates from Real of the speech and the behavior, preserving, however, its suffocating presence. The change of the focus of the vision would also lead to the opening for systems of values with social and cultural implications. In the society of spectacles everything has a media character, including Art, therefore, to develop sensitivity for the perception of this nuance in the age of technical reproduction becomes necessary.

Key word: Cinema, Audiovisual Language, Lion King, Ethics, Aesthetic, Children’s Film, Virtues/Vices.

## SUMÁRIO

RESUMO.....	7
ABSTRACT .....	8
PREÂMBULO.....	12
1. INTRODUÇÃO.....	16
1.1. COMO SE VEM A SER O QUE SE É .....	22
2. QUEM DOMINA, DENOMINA: A LINGUAGEM E SUAS POSSIBILIDADES.....	34
3. TÂNATOS E EROS.....	45
3.1. ÉTICA E ESTÉTICA .....	48
4. O REAL E O SIMULACRO: O FILME .....	68
4.1. CICLOPE, A MAQUINA FOTOGRÁFICA E O CINEMA.....	68
4.2. PARAALÉM DAS IMAGENS .....	83
4.2.1. O FILME E OS PERSONAGENS .....	83
4.2.2. O FILME E OS SÍMBOLOS.....	103
5. PARA UMA EDUCAÇÃO DA SENSIBILIDADE DO OLHAR .....	118
6. BIBLIOGRAFIA .....	124

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 – Gorila.....	25
Figura 2 – Mufasa .....	52
Figura 3 – Scar.....	52
Figura 4 – Scar e Mufasa.....	53
Figura 5 – As hienas.....	53
Figura 6 – Bom Governo/ Reinado de Simba.....	87
Figura 7 – Mau Governo/ Reinado de Scar.....	87
Figura 8 – Vista da Pedra do Reino desertificada .....	88
Figura 9 – Simba, Nala e a Pedra do Reino.....	88
Figura 10 – Bom Governo/ Reino de Mufasa .....	88
Figura 11 – Mufasa na Pedra do Reino.....	90
Figura 12 – Mufasa surgindo para Simba.....	90
Figura 13 – Abertura do filme .....	90
Figura 14 – Mufasa mostrando o reino ao Simba.....	90
Figura 15 – Scar.....	92
Figura 16 – Scar e as hienas.....	92
Figura 17 – Scar e as hienas.....	92
Figura 18 – Simba assustado no desfiladeiro.....	94
Figura 19 – Simba, Pumba e Timão.....	94
Figura 20 – Simba e a morte de Mufasa .....	96
Figura 21 – Simba lutando com Scar .....	96
Figura 22 – As Hienas .....	96
Figura 23 – Scar observando as Hienas .....	97
Figura 24 – As Hienas marchando .....	97
Figura 25 – Hitler em revista a tropa. ....	97
Figura 26 – Pumba e Timão .....	98
Figura 27 – Pumba e Timão .....	98
Figura 28 – Simba e Timão no deserto .....	98
Figura 29 –Timão .....	98
Figura 30 – Simba e Nala crianças .....	99
Figura 31 – Nala adulta .....	99

Figura 32 – Rafiki, Simba, Mufasa e Sarabi .....	99
Figura 33 – Saraiba cuidando de Simba .....	99
Figura 34 – Rafiki .....	100
Figura 35 – Rafiki na sua casa .....	100
Figura 36 – Zazu .....	100
Figura 37 – Zazu, Simba e Nala.....	100
Figura 38 – Simba e o Fogo .....	104
Figura 39 – Pedra do Reino em chamas.....	104
Figura 40 – a Chuva .....	105
Figura 41 – a Chuva e o Fogo.....	105
Figura 42 – Simba e Scar lutando .....	105
Figura 43 – Simba subindo Pedra do Reino.....	106
Figura 44 – Simba e Rafiki .....	106
Figura 45 – Simba rugindo .....	106
Figura 46 – Leoas rugindo .....	106
Figura 47 – a Chuva e as Estações .....	107
Figura 48 – Rafiki e o Batismo .....	108
Figura 49 – Simba e o Batismo .....	108
Figura 50 – Os amigos .....	109
Figura 51 – Simba e o Reflexo .....	109
Figura 52 – o Rio e a Floresta.....	110
Figura 53 – a Pedra do Reino apresentação de Simba.....	110
Figura 54 – a Pedra do Reino .....	112
Figura 55 – Simba subindo a Pedra do Reino.....	112
Figura 56 – Simba e o Deserto.....	114
Figura 57 – Simba e o Deserto “a volta” .....	114
Figura 58 – Simba e o Vento.....	115
Figura 59 – Simba “ser ou não ser?” .....	115
Figura 60 – Rafiki e o Vento .....	115
Figura 61 – Rafiki e o Cheiro.....	115
Figura 62 – Simba retornando.....	116
Figura 63 – Rafiki comemorando a volta do rei .....	116

## PREÂMBULO

Esta é uma história de amizade, de companheirismo, de traições, de ciúmes, de ira, de guerra, de morte, mas principalmente, de descoberta. Pode ainda haver mais emoções e sentimentos não mencionados aqui. Enfim, uma história como todas as outras produzidas pela humanidade, com suas dores e prazeres.

Era uma vez um reino que estava feliz pelo nascimento do príncipe herdeiro Simba. O rei Mufasa e a rainha Sarabi eram só contentamento. O herdeiro foi apresentado à corte e recebeu a bênção, numa cerimônia conduzida pelo sábio guru Rafiki. O único que não compareceu a cerimônia foi Scar, o irmão mais novo do rei, sendo posteriormente repreendido pelo mesmo.

O pequeno príncipe cresce muito curioso. Ao mesmo tempo, seu tio Scar fica cada vez com mais ciúmes por ter perdido sua posição na linha sucessória para o sobrinho. Assim, para realizar o desejo de ser rei, trama a morte de Mufasa e Simba, aliando-se aos inimigos do reino.

Num belo dia, o rei chama seu filho para mostrar-lhe o reino e conversar sobre as obrigações de ser um rei. Simba avista um lugar sombrio e pergunta o que é. Mufasa o previne que se trata de um cemitério, além das terras do reino, razão pela qual não deve ir até lá. Mas o príncipe fica curioso e vai conversar com seu tio sobre o local. Scar vê a possibilidade de executar o seu plano de matar o irmão e o sobrinho: fala para Simba que só os fortes e corajosos vão até o lugar.

O jovem príncipe então chama sua amiga, Nala, para irem juntos ao cemitério. A rainha Sarabi escuta um murmurinho dos dois e desconfiada, pede para o conselheiro do rei, Zazu, ir junto. No caminho os dois conseguem fugir do conselheiro e chegam ao cemitério sozinhos.

Os inimigos do reino estavam aguardando o príncipe para matá-lo, a mando de Scar. Porém Mufasa aparece para impedir o assassinato. Scar, que a distância via tudo, fica irritado e reclama com seus aliados, dizendo que era para matar também o rei, e não o deixar salvar o filho.

Scar então planeja uma outra armadilha para matar o rei e o sucessor. Chama Simba para ir ao desfiladeiro e diz que Mufasa trará uma surpresa para ele. Enquanto isto, os *inimigos do rei* preparam o estouro de uma manada. Scar então sai correndo para avisar a Mufasa que Simba se encontra no desfiladeiro à mercê da manada descontrolada. Este sai correndo para salvar o filho e consegue. Porém no momento em que tenta sair, pede ajuda ao irmão que acaba por empurrá-lo de volta ao desfiladeiro, matando-o. “O rei está morto! Vida longa ao rei!”.

Simba se aproxima do pai e tenta reanimá-lo, sem conseguir. Scar então chega e pergunta o que Simba fez, levando-o a pensar que é culpado pela morte do pai. O tio fala para ele fugir, pois matar o rei é muito grave. Quando Simba começa a fugir, os inimigos do reino chegam, e Scar os manda matá-lo.

O príncipe percebe que estão atrás dele, então corre mais, até cair por um despenhadeiro, o que faz com que os inimigos do reino parem de perseguí-lo. Porém ele continua a correr, indo parar no deserto, onde acaba por desmaiar.

No deserto é salvo por dois andarilhos, párias que vivem numa floresta, e que têm uma filosofia de vida: *viver sem preocupações*, aproveitando cada dia, *carpe diem*. Seus nomes são Pumba e Timão. Carregam Simba para uma sombra e esperam que se recupere, então perguntam o que está fazendo ali. O príncipe prefere não falar sobre quem é, como chegou ali ou o porquê estava fugindo.

Eles logo tornam-se ótimos amigos, ensinaram para Simba que o importante é estar feliz e que o passado já não tem importância. Moravam num belo lugar, com muitas árvores, água e comida. Foi neste local que o príncipe passou a ser um belo adulto.

Muito tempo depois num dia em que Pumba e Timão passeavam na floresta, foram surpreendidos por Nala, que caçava com outros. Os dois ficaram com medo, pois estavam na frente de uma grande guerreira. Assim gritaram, o que chamou a atenção de Simba, que veio correndo ver o que era. Olhou nos olhos de Nala e reconheceram-se imediatamente.

Todos pensaram que tinha morrido - disse Nala ao amigo - senti sua falta. Também senti a sua - responde Simba. E neste momento percebem o quanto cresceram. A amiga fala como o reino está com Scar no poder. Falta água, comida. Todos estão muito insatisfeitos com o reinado do seu tio e que são os inimigos do reino que controlam tudo. Ela acaba por suplicar a volta de Simba ao reinado, e ele diz que nada pode fazer, pois o rei é Scar.

Eles discutem a respeito, porém Simba acredita que causou a morte de seu pai, por esta razão não poderia voltar. Nala, que não sabe de nada, lembra que ele tem responsabilidades pelo reinado e seus súditos.

O mago Rafiki presente algo no ar e vai consultar o oráculo. Este avisa que Simba está vivo e crescido, e logo retornará às terras do reino. Então Rafiki sai atrás do príncipe, onde o oráculo disse que estaria. Encontra-o angustiado entre seguir seu caminho como herdeiro legítimo do trono ou continuar a viver sem preocupações.

Rafiki então fala que pode lhe mostrar seu pai. Eles chegam na beira de um lago e o mago pede para olhar o reflexo na água. Simba olha e o que vê é ele próprio, fica decepcionado. Rafiki pede para olhar novamente, e desta vez ele observa que sua imagem vai se transformando em seu pai. Então surge nas estrelas a imagem de Mufasa, que lhe diz que ele tem que voltar ao reino e assumir o trono que lhe é de direito.

Simba então reconhece que realmente precisa voltar ao reino e assumir o trono. Quando o dia nasce seus amigos Nala, Timão e Pumba procuram por ele, sem o encontrar. Surge então o mago Rafiki no meio da floresta e diz: "O rei voltou". Nala entende na hora e também retorna rapidamente ao Reino, seguida por Timão e Pumba.

O reino estava destruído, suas árvores mortas, seus rios secos, tudo sem vida. Todos estavam tensos enfim o reino estava em ruínas. O príncipe ficou triste e desolado com o que viu. Foi aproximando-se da sede do reinado e começou a ouvir uma discussão, logo reconhecendo a voz de sua mãe e de seu tio. O rei acusava Sarabi de tentar desequilibrar o reinado, criando uma situação desconfortável para ele. Ela dizia que era ele que não sabia governar e por esta razão o seu reino estava desequilibrado.

Scar ficou furioso e foi bater em Sarabi, neste momento Simba entra e faz com que o Rei pare o ataque. Todos ficam espantados com a chegada do príncipe, pois achavam que estava morto. Simba então desafia o rei, ou ele deixa o reino ou luta. Scar prefere lutar. Começa assim uma longa luta entre eles. Simba quase cai do alto da pedra do rei, neste momento Scar conta quem realmente matou Mufasa, e Simba então fica com muita raiva e consegue se recuperar e não cair.

Enquanto isto os inimigos do reino que assumiram o reino com Scar, estavam lutando com os partidários de Simba. O tio quando percebe que irá perder a luta, começa a suplicar clemência perguntando se ele teria coragem de matar um parente, que não era responsável pelo que estava ocorrendo e que foram os inimigos do reino que o levaram a matar o rei. Os inimigos estavam escutando e não gostaram nem um pouco. Simba deixa Scar ir embora, mas fora do reinado Scar é morto pelos inimigos do reino.

O príncipe assume o reinado, se torna o novo rei. O ciclo da vida retorna ao seu caminho.

## 1. INTRODUÇÃO

Ao analisar o filme da Disney, *O Rei Leão*, como um meio de contar e recontar as histórias humanas, busco compreender este filme como um mecanismo importante para se entender a cultura e as relações sociais da sociedade que o produziu e que o consome.

A escolha do filme *O Rei Leão* como objeto desta análise obedece a três ordens de motivos: a primeira de ordem pessoal, a segunda pela qualidade técnica e por último, o fato de ser uma das animações mais vista em todos os tempos.

Começando pela razão de ser uma das *animações mais vista em todos os tempos*, é muito difícil obter dados exatos sobre o público de um filme. Uma aproximação possível é observar a arrecadação, mas neste caso não se considera a contagem do público, e sim o montante acumulado em dinheiro. Essa forma de análise é problemática, pois leva em consideração apenas o funcionamento da economia.

Porém o faturamento se apresenta como único parâmetro de comparação sobre o sucesso de bilheteria dos filmes, pois poucos países fazem a contagem do número de ingressos vendidos, apenas contabilizam o total de dinheiro arrecadado. *O Rei Leão* está entre as trinta maiores arrecadações de todos os tempos<sup>1</sup>, à frente de filmes como *Tubarão*, *E.T.* e *Forrest Gump*, considerados filmes com grande apelo de público.

---

<sup>1</sup> Fonte: *site* The Internet Movie Database – IMDb ([www.imdb.com](http://www.imdb.com)).

*O Rei Leão* arrecadou no mundo todo, aproximadamente, em valores não corrigidos pela inflação, 783 milhões de dólares. Filmes de grande impacto, como *O Homem Aranha*, arrecadou 791 milhões de dólares, cabendo destacar que neste caso, houve grande divulgação no seu lançamento. Um fato importante é que *O Rei Leão* foi um filme lançado nas férias de inverno dos Estados Unidos, considerado um projeto B pelos estúdios Disney, cujo projeto principal desta época (1994) foi o filme *Pocahontas*. Assim sendo, teve menos dinheiro e publicidade no seu lançamento.

A qualidade de um filme não está diretamente relacionada à arrecadação, mas este dado indica, em certa medida, seu impacto no público. Além disso, a arrecadação também não considera o público consumidor de DVD ou vídeo. Em conversa com funcionários de videolocadoras que atendem diferentes tipos de público, constatamos que *O Rei Leão* ainda é um filme procurado e locado, demonstrando que continua a ser visto, mesmo passados 14 anos do seu lançamento.

O segundo grupo de motivos diz respeito ao próprio filme e a sua feitura, ou seja, sua *qualidade técnica*. Com uma equipe de aproximadamente 800 pessoas que trabalhou na América do Norte, do Sul e na África, foram criados cerca de 1 milhão de quadros. Se para cada segundo de filme são necessários 24 fotogramas, ou seja, 24 fotogramas por segundo, e se *O Rei Leão* tem aproximadamente 90 minutos, conclui-se que foram necessários cerca de 130.000 fotogramas, o que daria uma “sobra” de 870.000 quadros não usados, quantidade mais que suficiente para garantir uma ótima qualidade.

O filme contou com cenas que levaram mais de dois anos para ficarem prontas<sup>2</sup> e com vozes de atores consagrados como Woppi Goldberg, Jeremy Irons, Matthew Broderick e James Earl Jones, entre outros. Outro elemento de destaque é a sua trilha sonora, que teve a participação dos músicos Elton John e Tim Rice. Muito trabalho que acabou por render três Globos de Ouro, de melhor filme musical, de trilha sonora e de canção e, também, dois prêmios Oscar: de trilha sonora original e o de canção.

Por fim e o mais importante, a *identificação pessoal* com o filme e sua temática. Nas primeiras vezes em que o assisti, reconheci que as cenas apresentadas possuíam muita beleza. Logo na cena de abertura na qual o sol surge na planície com um fundo musical, também de extrema sensibilidade, o filme envolveu-me sentimentalmente, criando assim uma grande empatia por ele.

Sua narrativa chamou-me atenção pela construção que envolve um conflito familiar e sua superação. Esse contexto, e sua clareza, que remonta aos arquétipos, instigou-me, e assim optei por ele como objeto de análise audiovisual.

Segundo Almeida (2004), é por intermédio das imagens e sons que o espectador receberá como verdade aquilo que o cinema produziu, mas quando este se identifica com a história. As noções de vícios e virtudes transmitidos pelos filmes refletem questões éticas e estéticas presentes nas sociedades, tornando-se, desta forma, um precioso objeto de análise social. Estes conceitos e noções que envolvem a ética e a estética, os vícios e virtudes, são gradativamente apreendidos pelas

---

<sup>2</sup> A cena do estouro da manada de gnus, de aproximadamente 3 minutos, demorou dois anos para ser concluída. ([www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)).

crianças e estão intimamente ligados ao desenvolvimento da linguagem e da mente, relacionados também com o ambiente físico e social.

O filme possibilita a assimilação de valores éticos e estéticos, pois através dos jogos simbólicos, ao assumir vários personagens com características distintas, permite às pessoas o desenvolvimento dinâmico do pensamento e conseqüentemente da linguagem.

Assim, esta dissertação propõe-se analisar como o filme *O Rei Leão* pode influenciar na formação da linguagem audiovisual e no desenvolvimento de conceitos sociais tais como bom e mau, belo e feio, por meio de um recorte focado nos vícios e virtudes presentes tanto nas questões éticas como estéticas.

Questiona-se como as cenas do filme reafirmam valores ao expressarem imagens atravessadas por conteúdos simbólicos pré-determinados, e relaciona-os com a mitologia, literatura, Arte e filosofia. Esses valores, reproduzidos na filmografia infantil, manifestam-se por meio dos elementos cinematográficos da narrativa audiovisual, a qual se pretende identificar.

O filme *O Rei Leão* consiste em um processo de contar, recontar, inventar e reinventar história, que pode ser entendida como uma produção coletiva da atividade espiritual do povo que mostra o trabalho, as tendências, o instinto e todos os hábitos do homem (CASCUDO, 2000), sendo que “tudo é história, até mesmo a História”. (CARRIÈRE, 2004, p 9).

A vida é feita de sucessivas historietas e contá-las é muito importante para o desenvolvimento do homem. Ao questionar o neurologista Oliver Sacks sobre o que seria um homem normal, Carrière obteve como resposta que “o homem normal talvez fosse aquele capaz de contar a sua própria história”. Este homem situa-se “no

movimento de um relato, ele é uma história e ele pode se narrar” (*idem*, p 11). Esta possibilidade de ser narrador e personagem ao mesmo tempo é o que fascina as crianças.

O ato de contar histórias está presente em toda a produção cinematográfica, afinal “contamos da mesma maneira que se fazia no passado. E continuaremos a fazê-lo, sem dúvida, ainda por muito tempo” (*ibidem*, 2004, p 10), pois o ato de contar história é uma possibilidade de criar uma “realidade” que vai além do real concreto do cotidiano.

Desta forma a análise de filmes vistos e apreciados pelas crianças pode nos dar uma grande ajuda para entendermos como as virtudes e vícios estão sendo vinculados para estes pequenos seres humanos e, conseqüentemente, ajudar a entender este mesmo processo nos adultos, pois a análise da linguagem audiovisual pode contribuir para a educação mediada por imagens e sons.

Como e por quê o individuo toma consciência-de-si, e conseqüentemente, dos valores éticos/estéticos? O problema da tomada de consciência-de-si, está intimamente ligado ao desenvolvimento da linguagem, que por sua vez está relacionado com os valores éticos/estéticos da sociedade que o indivíduo se encontra (NIETZSCHE, 2000a, p 200). Segundo Nietzsche, foram a aptidão e a necessidade de comunicação que deram “origem” à tomada de consciência-de-si:

O pensamento que se torna consciente é apenas a mínima parte dele [...] pois somente esse pensamento consciente ocorre em palavras, isto é, em signos de comunicação; com o que se revela a origem da própria consciência. [...] O desenvolvimento da linguagem e o desenvolvimento da consciência (não da razão, mas somente do tomar-consciência-de-si da razão) vão de mãos dadas. (*idem*, p 201).

O estudo aqui proposto é, portanto, uma leitura de como o **tomar-consciência-de-si** ajuda a criar a **linguagem**, que por sua vez possibilita o contar **histórias**. Essa leitura será feita através do filme *O Rei Leão*, de seus signos visuais e sonoros, ou seja, de sua linguagem, que de forma alegórica evocam o bem e o mal, o belo e o feio, contribuindo para uma educação da sensibilidade do olhar.

Na busca de elementos teóricos, realizada a revisão bibliográfica, ressaltamos as noções sobre Ética e Estética presentes em Aristóteles, Platão e Sócrates. Esta base teórica fortalecida por outros filósofos como Nietzsche, Benjamim, Bachelard, Pasolini<sup>3</sup>, ajudaram a ler/interpretar o filme *O Rei Leão* no desenvolvimento e apresentação destes conceitos.

As obras de Sponville e Almeida que dialogam com a proposta de estudar as questões éticas e estéticas, trouxeram também a discussão teórica sobre os vícios e virtudes. Autores como Coutinho, Xavier e Carrière, foram as referências para discutir o cinema, entendido como um signo lingüístico que expressa a linguagem da realidade por meio das imagens e sons.

Enfim, ao assistir o filme com meus filhos e seus colegas, fiquei intrigado não apenas para entender como as noções e os valores são apresentados nos filmes, particularmente nos filmes infantis, quanto em especial, refletir sobre seus possíveis efeitos no desenvolvimento da leitura da linguagem audiovisual. Assim, o *Rei Leão* configurou-se uma possibilidade singular e prazerosa de um objeto de estudo.

---

<sup>3</sup> “Os grandes diretores de cinema são como grandes pintores ou grandes músicos: são eles que melhor falam do que fazem. Mas, falando, tornam-se outra coisa, tornam-se filósofos ou teóricos.” (DELEUZE, 1990, p 332.)

## 1.1. COMO SE VEM A SER O QUE SE É

O Homem só é Homem em sua ligação intrínseca a um suporte material.  
(Neuza Deconto, 2001).

Compartilhando um pouco da minha vida para compreender *como cheguei a ser o que sou* e o que me levou a estudar esse tema. Faço isso com um olhar de pesquisador, professor, pai, alguém que um dia também foi filho, criança, aluno. Como cheguei a ser o que sou e o porquê deste trabalho?

Acredito que o vivido e o sentido têm uma grande importância para as interpretações das teorias e para os temas estudados. Assim como também este vivido pode explicar o que pensamos e como agimos. Paulo Freire (2003) destaca a importância da relação entre o texto e o contexto para uma leitura crítica da escrita e do mundo:

A leitura do mundo precede a leitura da palavra, daí que a posterior leitura desta não possa prescindir da continuidade da leitura daquele. Linguagem e realidade se prendem dinamicamente. A compreensão do texto a ser alcançada por sua leitura crítica implica a percepção das relações entre texto e o contexto.(p 11)

A partir desta como parte do contexto, e como este proporciona uma percepção do mundo que permite a criação desta escrita. Faço do decorrer da escrita minha autobiografia, pois para entender as leituras que fiz e como fiz, é importante saber de onde estou falando, quem sou e como cheguei a ser o que sou.

Como o tema estudado trata de educação, elaboro em paralelo uma reflexão sobre os processos educacionais vividos. Realidade que também está presente na minha vida escolar, tanto na vida de estudante, filho, criança, como na vida de

educador no ensino médio e superior. Pauto a aprendizagem por meio de imagens e sons e suas dinâmicas no processo educacional e cultural.

Nasci em 1970, ano em que o Brasil foi campeão do mundo no futebol. O nascimento estava previsto para o início de setembro. Vivíamos uma ditadura militar, o que fez com que minha mãe ficasse apreensiva que eu nascesse no dia 7 de setembro, data da independência do país, pois não queria uma relação entre o nascimento e as comemorações desta data. Meus pais, nesta época, moravam no alojamento estudantil da Universidade de Brasília, UnB, onde faziam o curso de arquitetura. E foi neste lugar que se conheceram, e que nasci. Isto marcou toda minha relação com a Universidade e em especial, com a UnB.

Quando tinha 1 ano de idade fomos para Rio Branco, Acre. São de lá as primeiras lembranças, o cheiro da padaria do meu tio-avô, o galpão onde morávamos, as músicas dos *Novos Baianos*, as primeiras fotografias. Para Pasolini (1990) as primeiras lembranças da vida são lembranças visuais, ou nos remetem a uma visualidade: “A vida, na lembrança, torna-se um filme mudo” (PASOLINI, 1990, p 126).

Conforme propõe Pasolini (*idem*) as coisas possuem uma linguagem própria. É essa linguagem das coisas que cria a lembrança da infância, uma lembrança visual. O autor descreve a sua primeira lembrança, a qual é a imagem de uma cortina branca, transparente, que pende de uma janela com vista para um beco triste e escuro. Essa imagem é algo que o aterroriza e o angustia, porém não é sentida como uma ameaça ou desagradável, mas como alguma coisa cósmica.

Desta forma, o autor realça a percepção/visão dos objetos, das coisas, das imagens como parte importante da educação. Lembranças que se condensam com um sonho indelével para criar um mundo de memórias, de reminiscências.

Entre os 5 e os 7 anos mudamos para 3 cidades e conseqüentemente, mudei de escolas várias vezes. No ano em que viemos definitivamente para Brasília – DF, estava com quase 8 anos, e fui matriculado na primeira série da Escola Classe 205 sul.

Neste período da primeira infância desfrutei do delicioso prazer das primeiras fotografias, o prazer de me sentir parte da câmera, parte da imagem. Susan Sontag (2004, p 202), apresenta uma propaganda para exemplificar esta idéia como “é difícil dizer onde você termina e a câmera começa. Minolta, quando você é a câmera e a câmera é você”<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Texto de propaganda de câmara fotográfica da marca Minolta.



Figura 1 – **Gorila**  
© 1978. Tadeu Maia. – Todos os direitos reservados.

Aos 4 ou 5 anos já usava na máquina fotográfica de meu pai. São dessa época as minhas primeiras relações com a fotografia, relações de autor, de fotógrafo. Ganhei a primeira máquina fotográfica com 7 ou 8 anos. Comecei a fotografar. A foto acima é dessa época.

O início da alfabetização, que também estava sucedendo neste mesmo período, ocorreu em grande parte na banca de revista onde passava quase todas as tardes lendo revistinha da Turma da Mônica e do Tio Patinhas.

Como este gosto se inicia? Por que se inicia? Posso falar que pertencço a uma família de fotógrafos, amadores e profissionais. Os primeiros ensinamentos do meu pai, sobre a luz, o enquadramento, a sensibilidade do filme, a “espontaneidade” da fotografia. O gosto do meu pai pelas imagens, ou melhor, pela fotografia, foi sendo construído em mim; os momentos dentro do laboratório fotográfico, a espera do

tempo da fotografia, o cheiro da química do laboratório, as dificuldades da revelação, das fotos com pouca ou muita luz. Estes foram os meus primeiros contatos com a construção do mundo das imagens.

Em 1978, na Escola Classe 305 Sul, passei dois anos. Na quarta série (1980) fui para a Escola Classe do Lago Norte, onde fiquei até a sexta série. Tenho algumas recordações boas e ruins desta escola. A professora da quarta série, apesar da minha “falta de atenção”, ou melhor, atenção direcionada para outras coisas, não me criticava, ao contrário, incentivava minhas curiosidades extracurriculares e isto foi muito bom.

Na quinta série ocorre um fato que marcaria negativamente minha vida escolar. A professora de Português leu em voz alta minha redação, acentuando e ironizando as falhas cometidas, devido às constantes trocas entre as letras *b*, *p*, *d* e *t*.

Talvez por isto as minhas relações com a educação oficial sempre estiveram nestes dois pólos, entre o prazer e o desprazer, mas não seria para todos assim? Ou quase todos?

Porém, venho de uma família que considera a educação, não como uma forma de obtenção de um diploma, mas como contínuo processo de aquisição de conhecimento/sabedoria, onde a leitura sempre foi estimulada como algo que dá prazer. Meus pais nunca impuseram a obrigatoriedade de estudar, deixando, de certa forma, um afrouxamento às exigências para com a escola. Contudo, em casa, havia muitos livros e também incentivo para que descobríssemos novas possibilidades de aprender.

Larrosa (1998) afirma que o processo de formação, de dar sentido ao mundo, não se dá no início da jornada escolar, mas em seu percurso. Segundo ele, levar cada um até si mesmo, é um processo da formação pensado como uma aventura, ou seja, uma viagem no não-planejado antecipadamente. Vejo meu processo de formação como essa aventura, proposta pelo autor, com momentos dentro e fora da instituição escolar.

A escola, em alguns momentos, representava para mim uma necessidade puramente institucional. Porém há algo além desta institucionalização, uma angústia de querer descobrir: por que os corpos caem, por que os elétrons se atraem ou se repelem, o que é a Teoria do Caos? E tantas outras perguntas que fazemos na tentativa de nos percebermos como parte do mundo. A escola também tem momentos em que ajuda na busca de possíveis respostas.

Viver fora desta jornada, que Larrosa (1998) apresenta, torna-se quase impossível. Pois a vontade, o desejo de descobrir, de aprender com os que estão aprendendo, de tentar descobrir, ou visualizar, o que até agora ninguém viu, é fruto da instituição escolar, mas é também de um mundo fora dela.

Entre os 12 e 15 anos a escola era algo que não interessava muito, simplesmente comparecia às aulas sem grandes motivações até o momento em que fiquei um ano fora do sistema formal de ensino, o que foi muito bom para a minha descoberta pessoal. Aos 16 anos, tive a *consciência* que o universo acadêmico atraía-me muito, “viveria” e “morreria” naquele espaço. Percebi que havia uma diferença entre a educação fundamental e a universidade, principalmente pela possibilidade de escolha das disciplinas (áreas) a serem estudadas.

Descobri também que somente dentro da escola é que poderia transformá-la. “Saí” da escola porque achava que não tinha nada a oferecer, mas estando do lado de fora pude perceber que o que eu procurava, de certa forma, só podia ser alcançado do lado de dentro, ou seja, ela tinha e tem algo a oferecer (revendo hoje, até estes conceitos de fora e dentro precisam ser reavaliados, mas era assim que sentia na época).

As questões: por que somos, o que somos, por que estamos (ou chegamos) a ser dessa forma, o porquê da vida humana, como “aprendemos”, como passamos a ter consciência dos nossos atos – se passamos a ter, o que tudo isso significa ou se há algum significado? Essas são questões humanas que me perturbavam (e ainda continuam) e penso que são o que realmente importam.

O livro *Cuidado, Escola* (1984) foi importante para o meu processo de esclarecimento do mundo, da descortinação dos significados por trás das aparências. Possibilitou-me perceber que as angústias que sentia no mundo escolar não eram exclusividades minha, o que transformou a escola se não em algo totalmente prazerosa ao menos pouco obscura.

Sempre atraíram-me os autores considerados “desviantes”, “malditos”, os que estavam à margem, que muitas vezes são mais citados que lidos e muito pouco compreendidos. Gosto das correntes acadêmicas pouco convencionais, que buscam soluções para o problema da “verdade” de forma alternativa, que me permitam criar e agucem minha criatividade, deixando as palavras guiarem as mãos, as mãos guiarem as palavras, as mãos e as palavras guiarem o pensamento, o pensamento guiar as mãos e as palavras, num círculo “virtuoso” onde cada parte vai levando a outra e a outra vai levando a parte, atingindo todo o corpo onde o corpo faça parte

do texto, onde cada parte do texto seja o corpo que o escreveu e o “corpo-texto” sejam as angústias, as dores, os prazeres e amores que passam pela alma do ser.

Estudei Sociologia para entender melhor o “funcionamento” da sociedade e da escola, suas contradições. Na graduação percebi que a mudança na escola passa pelo ser professor, estar dentro mesmo da escola, não só como aluno, mas estudá-la “por dentro” como professor e ter acesso às salas e aos processos que ocorrem dentro delas. Fui fazer licenciatura e bacharelado. Pesquisar e “dar” aulas.

Em 2000, recém graduado em sociologia fui aprovado no concurso da SEE-DF<sup>5</sup>. Convidaram me para trabalhar no curso PIE<sup>6</sup>, ou seja, da graduação para o trabalho na UnB como professor, atuante na formação de professores. Permitiu-me conhecer e fazer parte da “máquina de fazer professores” e a oportunidade de trabalhar com a capacitação de docentes.

Em 2001, no curso de especialização em Filosofia para Crianças e Adolescentes, na UnB, percebi melhor a questão das linguagens e das palavras. Comecei a observar como estamos ligados por uma forte “fonte de controle”: a palavra, o conceito, as definições.

Foucault (1996) nos lembra que a palavra, o discurso, tem controles externos e internos. Esses controles têm uma forte ligação com o desejo e o poder. Para ele o discurso oculta, mostra as lutas e os sistemas de dominação, o porquê e pelo quê se luta. Ao mesmo tempo, o discurso é o próprio motivo da luta.

---

<sup>5</sup> Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal.

<sup>6</sup> Curso de Pedagogia para Professores em exercício no Início de Escolarização. Realizado em parceria Faculdade de Educação/UnB e a Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal.

Na monografia final do curso questionamos sobre o conceito de “belo” na filosofia, ou a percepção da beleza nos seres humanos. Foi neste momento que prestei mais atenção aos conceitos, numa perspectiva mais pulsante, isto é, como “entes” vivos, como em conceitos tão “concretos” como bem-mal, belo-feio. O porquê das crianças – por que casa se chama casa? – indo além dos porquês acadêmicos, que às vezes parecem secos e sem graça.

Uma segunda especialização em Formação de Professores nas Séries Iniciais e lá estava, de novo, a questão dos conceitos, dos significados das palavras. Em cada um dos encontros um novo conceito, uma nova forma de ver os antigos conceitos.

Nas aulas que ministro na graduação o primeiro exercício que peço é a procura dos conceitos de determinadas palavras. Acredito que a clareza do significado de certas palavras para os grupos é muito importante no entendimento do que está querendo ser dito.

O que se vê quando se olha um texto, quando se olha uma imagem? Almeida (1998), afirma que o texto aos poucos vai se apresentando através dos sentidos acumulados ao longo dos fonemas, das palavras, das frases e dos parágrafos. A forma do texto é também a forma de pensar o que o texto diz. Os significados das palavras são também os significados de como elas se mostram. Então também se vê um texto. Um texto é uma imagem.

Conforme este mesmo autor, a imagem revela-se de uma só vez. Os significados das imagens são também os significados de como elas se mostram. E aí as imagens tornam-se signos. Então, também se lê uma imagem. Uma imagem é um texto.

As imagens, tanto aquelas em movimento ou não, isto é, os filmes ou as fotografias, sempre criaram constrangimentos, questionamentos de como influenciam as pessoas a pensar, sentir. Querer saber mais à respeito e, acima de tudo, o prazer em vê-las e fazê-las.

O prazer que tenho em assistir filmes foi uma influência decisiva na escolha do objeto de estudo. Mas como este gosto e este prazer criaram esta possibilidade? Porque também gosto de outras coisas e nem por isso elas estão sendo pesquisadas, nem suscitaram desejo de serem respondidas através da análise acadêmica.

Guardo as primeiras lembranças da televisão, das matinês, das salas escuras do cinema no Acre. Das tardes assistindo televisão, do Vila Sésamo, dos desenhos animados. O gosto de minha mãe por filmes, pelas matinês, pelas histórias que ela contava, das tardes de domingo em que ia ao cinema, ou das aulas que faltava para ir ao cinema, teve uma grande influência sobre mim.

A alfabetização nas bancas de revistas, a influência do meu pai na fotografia e a de minha mãe no cinema, possibilitaram o questionamento que desenvolvo nessa dissertação, sobre as imagens e as palavras como forma de percebermos e vermos o mundo.

Estas imagens, tão presentes e marcantes em minha memória, presente no contexto do vivido que, por esta razão, influenciou a percepção filosófica que tenho do mundo. As imagens, como uma representação da realidade, estão constantemente evocando valores que aos poucos foram inseridos em minha consciência.

Almeida (2005) afirma que a câmera cinematográfica capta o real e devolve, aos olhos do espectador, esse mesmo real em pedaços. Pedaços do real que, emendados na edição do filme, passam a ser uma narração visual, uma representação contínua de uma história contada em imagens.

Lemos e somos lidos visual e sonoramente, e a nossa simples presença visual, nossos hábitos e atos, são uma imagem altamente informativa e expressiva. Informação e expressão são uma coisa só, uma unidade estética e visual indissociável, social, política (ALMEIDA, 2005).

A sensibilidade do olhar pode ser educada, aprimorando-se, e conseqüentemente gerando conhecimentos. Através deste conhecimento, a capacidade de contemplar, interpretar, ir além das imagens, por exemplo, podemos olhar o filme *O Rei Leão*, com outros olhares, isto é, percebermos as nuances da luz e das sombras, de cores e seus contrastes. Podemos também observar como as representações da vida humana estão presentes na sua projeção.

Assim, a leitura audiovisual do filme *O Rei Leão* é realizada como uma interpretação da realidade, como uma representação dos humanos, e das possibilidades narrativas, pois, conforme Carrière (2004), o ato de contar história é uma possibilidade de criar uma “realidade” que vai além do real concreto do cotidiano.

Afinal, conforme Almeida, citando *Ad Herennium* (1999, p 70):

as coisas que recordamos facilmente quando são reais, igualmente as recordamos sem dificuldade quando são fictícias, se forem caracterizadas com cuidado. Mas será essencial percorrer, de quando em quando, com o pensamento, rapidamente, todos os lugares mentais originais, a fim de refrescar a recordação das imagens.

Enfim, a história contada no filme *O Rei Leão* permite não apenas lembrar minhas memórias, mas tentar compreender como as representações do filme estão presentes como parte das lembranças na vida. Essas lembranças podem estar relacionadas com uma construção de valores, que estão enraizados e repletos de vícios e virtudes, permitindo realçar um pouco da realidade humana.

## 2. QUEM DOMINA, DENOMINA: a Linguagem e suas possibilidades

### *Os Sábios de Tombuctu*

A cidade de Tombuctu era e ainda é conhecida por sua sabedoria, todos a procuravam desejando almejar a paz de espírito que só o conhecimento pode oferecer. Por toda a cidade respirava-se o ar das especulações sobre fenômenos físicos e metafísicos; nas assembléias a ciência e as verdades eram debatidas por todos os cidadãos.

Mas, como somos todos humanos e por esta razão diferentes e iguais, havia dois sábios anciãos (ou anciãos sábios), que juntos detinham quase toda a sabedoria humana. Eles moravam de frente para a praça principal da cidade, um à direita e outro à esquerda, de tal forma que o “sábio da esquerda assistia ao nascer do sol sobre a casa do sábio da direita; e o sábio da direita assistia ao pôr-do-sol sobre a casa do sábio a esquerda.”

Um dia um mercador de peles chegou com a seguinte questão:

— Estando montado sobre o meu cavalo e este corre, olho as montanhas e elas parecem correr também. Sei que o movimento é meu e do cavalo. Mas como garantir que não é a terra que circula ao redor do sol?

Essa dúvida criou tal embaraço em todos de Tombuctu, que parecia que nada mais havia no mundo a não ser este assunto.

O sábio da direita apresentou a “teoria de que não só a terra e o sol, mas tudo tinha um movimento permanente desde que passasse o tempo; e que a percepção desse movimento variava conforme quem observasse.”

O sábio da esquerda, um pouco depois aprofundou esta teoria. Em sua formulação “categorias antagônicas – repouso e movimento, dor e prazer, bem e mal *etcetera* – eram pontos de uma espécie de escala, que mudavam de estatuto conforme a circunstância da observação.” Sendo então que era impossível distinguir o pensamento da realidade absoluta. O que ele, o pensamento, fazia era posicionar “os dados numa tábua de relações com valores variáveis.”

Todos em Tombuctu estavam felizes, ouvindo os sábios na assembléia da praça falando de que só a “verdade era invariável e irrelativa, quando surge um andarilho de sorriso cínico, fumando cachimbo e carregando um bornal”. Pára no meio da praça, atrapalhando o discurso dos sábios.

— Vem de onde andarilho?

Como concluiu a própria Tombuctu, tanto faz ter vindo de Jené ou de Gao.

A praça ficou toda em alvoroço, onde já se viu tamanha petulância com a cidade e os seus sábios. Assim começou um longo diálogo entre os sábios e o andarilho, ora o sábio da direita falava, ora o sábio da esquerda falava e o andarilho sempre respondendo de forma debochada.

— Não fui eu que aqui vim, mas Tombuctu que veio a mim. Embora procure o bem, devo encontrar o mal. Mas o enigma do mundo jaz no fundo do meu bornal. Pelo que sei os dois sábios, que julgam terem chegado à essência do conhecimento, moram nessas duas casas de frente à praça. Além de Tombuctu há um outro mundo e não é dado a conhecer a verdade a quem vê o sol da porta de sua casa.

Os sábios disseram:

— O andarilho está apresentando que a própria verdade é relativa. Diz o sábio da direita, sendo que o sábio da esquerda continuou:

— Pois neste momento apresentávamos a doutrina que a verdade é uma categoria absoluta, e não uma gradação da mentira. Pois sendo de outra forma não teríamos compreendido a natureza relativa dos demais conceitos. “E seria falso todo o conceito humano.”

O andarilho propôs então um enigma. Seria marcado um dia em que, quem morasse à esquerda da praça ficaria posicionado à esquerda e quem morasse à direita ficaria à direita. No dia combinado, o andarilho apareceu fumando o seu cachimbo segurando o seu bornal, mas com uma novidade, tinha sobre a cabeça uma pequena carapuça. Andou bem no meio da rua de forma que o lado direito visse somente o seu lado esquerdo e o lado esquerdo visse somente o seu lado direito. Sentou e falou:

— Para quem é capaz de conhecer a verdade, não será difícil revelar a cor da minha carapuça.

*É preta! É vermelha!* Foram os gritos que se ouviram junto com uma onda de gargalhadas que logo cessaram. Mas os gritos se tornaram mais fortes e a raiva tomou conta de todos, de cada lado os

sábios se olharam com fúria e ódio. O andarilho com seu sorriso cínico rapidamente retira a carapuça e a guarda dentro do bernal.

— Como julgam dominar a verdade se não podem acordar sequer sobre a cor de uma carapuça?

Sorriu, deu uma baforada no seu cachimbo e se foi, deixando Tombuctu com sua triste agonia; destruída pela sua crença na possibilidade lógica da cognição, perdida no caos da relatividade absoluta. Redimindo-se na fé que se embasava num sistema de valores constantes.

Exceto os sábios! Desacreditados e sem função, estes rastejaram pela cidade num busca incessante de compreender a natureza do conhecimento, sem jamais crer no Profeta. “Rastejaram num rancor insano, buscando compreender a natureza do conhecimento. Até morrerem, míseros, ridículos, acanhados como a própria verdade”.

Uma adaptação da história original do livro *Ēḷēgbāra* [narrativas] contada por Alberto Mussa.

Uma das questões levantadas por essa história, é a demonstração que a verdade - e a busca pela verdade -, é algo que está além da razão, e que por meio das linguagens se envereda muitas vezes por caminhos obscuros. No texto o andarilho chega para demonstrar aos sábios que a verdade não é uma categoria absoluta. Da mesma forma que os conceitos, resultantes do processo de nomeação das coisas.

Este capítulo traz uma análise sobre a linguagem e seus vários desdobramentos. A nomeação das coisas e dos objetos não se limita à palavra escrita. Cinema e filme são formas de linguagem, que também dão “nome” às coisas.

Assim, o conhecimento dos mecanismos por trás da criação das palavras, da nomeação, facilita o entendimento de criação da linguagem cinematográfica. O cinema tem uma gramática própria, derivada da fotografia, mas com características diferentes. Deste modo, será percorrido o caminho da palavra escrita até o cinema, passando pela fotografia.

Imaginemos uma árvore frondosa, com uma copa muito grande. As raízes dessa árvore são tão vastas quanto a sua copa. Esta imagem nos ajudará a pensar sobre a palavra, no sentido de lembrarmos que ela também tem uma parte visível e outra oculta, isto é, que as palavras dizem mais do que parecem dizer.

Não iremos aqui pesquisar sobre o sentido oculto ou o real das palavras, mas sobre como as palavras, seus conceitos e definições, também funcionam como um mecanismo de controle, uma forte “fonte” de controle social.

Para Foucault (1996) a palavra, o discurso, tem controles externos e internos, e possui uma estreita ligação com o desejo e o poder. Oculta e mostra as lutas e os sistemas de dominação, ao mesmo tempo que o discurso é o próprio motivo da luta.

Já Nietzsche (2000a) escreve que a constituição da linguagem e o seu significado é uma questão: como a linguagem e o pensamento trazem os seus significados, ou melhor, como construímos no pensamento a linguagem com seus significados e seus conceitos?

Isto me causou o maior dos cansaços e continua ainda a me causar o maior dos cansaços: perceber que indizivelmente mais importa como as coisas se chamam, do que o que elas são. (p 181).<sup>7</sup>

Retomando os estudos de Nietzsche (1992; 1998; 2000a) sobre a origem das palavras “bom”, “mau” e “ruim”, podemos compreender que o seu objetivo é a crítica ao processo criador da linguagem, com o intuito de desmoralizá-la e, assim, restaurar os valores primitivos perdidos, valores que foram sendo esquecidos. Restaurar estes valores pode ser traduzido como o conhecimento de que as palavras não têm origem divina, e que nem sempre existiram da forma que se encontram agora.

Para Nietzsche (1998), a teoria da filosofia do sujeito não passa de uma estratégia da “ovelha” para introjetar no “lobo” um sentimento de culpa. Nessa perspectiva o filósofo (1992) afirma que a linguagem tem um caráter moral, construído por uma vontade de verdade que é própria ao humano. A Linguagem utiliza-se de conceitos para dominar a realidade. Esses conceitos vêm de um

---

<sup>7</sup> Grifo do autor.

embate de forças. Aquele que vence, recebe o mérito de nomear, batizar com um nome e estipular regras para as coisas.

De outro modo, Nietzsche (1998, p 19), na seção II do primeiro ensaio afirma:

O direito senhorial de dar nome vai tão longe, que nos permitiríamos conceber a própria origem da linguagem como expressão de poder dos senhores: eles dizem “isto é isto”, marcam cada coisa e acontecimento com um som, como que apropriando-se assim das coisas.

Assim também reconhecemos que os valores não têm uma existência “em si”, e não são, portanto, uma realidade ontológica, ou seja, do ser enquanto ser. Ele não é em si belo, feio, bom ou ruim. Todos eles são criações do homem, o que caracteriza a necessidade de dar uma interpretação à sua realidade para que ela possa ser dominada.

Dessa maneira, são os homens que criam e determinam as regras do “jogo”, simbolizado aqui pela própria vida. A vida é um grande jogo no qual os seres humanos estão sempre buscando ganhar alguma coisa. É um desejo de satisfação, realização e felicidade. Há aqueles que procuram esse “gozo” na vida mesmo, todavia, também há aqueles que o transferem para um mundo transcendental.

A atitude de resignação revela desprezo aos prazeres mundanos, tendo em vista um plano real após a morte. Esse tipo de relação com a vida cria expressões do tipo: “isso é certo e, portanto, bom!” e “isso é errado e, portanto, mau!”.

Nietzsche (1992) em sua crítica ao racionalismo crítico moderno, ironiza o pensamento de Kant. O aforismo XI do primeiro capítulo é revelador desta atitude:

Kant se orgulhava de sua tábua de categorias [...]. Ele estava orgulhoso de haver descoberto no homem uma nova faculdade, a faculdade dos juízos sintéticos a priori. (p 17)

A censura do filósofo reside, em especial, na pretensão de Kant de descobrir algo além do jogo da linguagem, e que tenha um caráter universal e independente da experiência. Tal “substância” não existe e remete a uma ilusão metafísica. O mundo é uma constante contraposição de forças, pois, só há aquilo que o homem coloca sobre as coisas. A verdade só existe moralmente, ou seja, enquanto um produto e uma determinação humana.

Por isso mesmo, Nietzsche (2000a) afirma que o importante é como as coisas se chamam e não como elas são verdadeiramente, pois, o que elas são verdadeiramente perde-se em sua própria origem. Mas mesmo que consigamos retornar à origem desta “coisa”, ela novamente se perde, pois os novos nomes assumirão novamente o papel da aparência. Por meio da linguagem, a aparência acaba por tornar-se essência e assumir-se como essência! Chegamos aqui a um outro problema, que é como esta aparência é “transformada” em consciência e desta consciência em Linguagem.

Como já visto, Nietzsche (2000a) afirma que o problema da tomada de consciência-de-si, está intimamente ligado com o desenvolvimento da linguagem. Precisamos ter uma mínima consciência dos desejos, das vontades, do pensar para que possamos transmiti-los aos outros. A aptidão e a necessidade para a comunicação e para o auto-conhecimento possibilitaram transformar a coisa em uma aparência dotada de uma essência lingüística. Essa transformação é importante para o desenvolvimento da consciência.

Foucault (1996) escreve como o discurso e a palavra possuem uma série de mecanismos de controle, que impedem que a sociedade como um todo tenha acesso a determinados assuntos, bem como à essência, que também não existe, do

significado das palavras. Assim sendo, a sociedade fica impedida de discutir determinadas questões éticas/estéticas. A interdição de determinadas falas, de posições contrárias aos padrões éticos/estéticos vigentes em uma determinada sociedade, precisa ser lembrada quando se fala em virtudes e vícios.

Da mesma forma, como já vimos, Pasolini (1990) apresenta a tese de que nossas primeiras lembranças são linguagens visuais e, com isto, há uma *pedagogia* que está nas imagens visuais das coisas, conseqüentemente, uma forma de estar, de ler, de situar-se no mundo. *As imagens audiovisuais educam.*

Segundo este autor estas imagens são signos lingüísticos e por isto, comunicam ou expressam alguma coisa. Os objetos e as coisas que por meio das imagens condensam e concentram todo “um mundo de memórias” e sentimentos evocados em um só instante, são continentes dentro dos quais se abriga um universo, e ao mesmo tempo, esses objetos e essas coisas são também algo mais que um continente.

Para este cineasta-filósofo, por serem signos lingüísticos, as imagens falam objetivamente, assim, os conteúdos das lembranças não se sobrepõem de fato, mas são comunicados por elas. Essa comunicação é, portanto, essencialmente pedagógica.

A educação que se recebe dos objetos e da realidade física, ou seja, “dos fenômenos materiais de sua condição social” (Pasolini, 1990, p 127), torna o indivíduo corporalmente o que é e será por toda sua vida. O autor afirma que as palavras ensinadas são sobrepostas aos ensinamentos das coisas e dos atos, que por sua vez cristalizam esse ensinamento. Para ele, “a educação das coisas e dos

atos é de modo puramente pragmática, no sentido absoluto e primitivo da palavra” (*idem*).

Salienta também a importância pedagógica da televisão, porque essa trabalha mostrando a “coisa em si”, isto é, a realidade física, oferecendo uma série de *exemplos* de ações, atitudes e comportamentos. Segundo ele, “a verdadeira linguagem da televisão é de fato semelhante à linguagem das coisas: é perfeitamente pragmática e não admite réplicas, alternativas, resistência” (PASOLINI, 1990, p 128).

Desta forma, traz uma diferenciação entre o signo das palavras escritas e o signo cinematográfico:

Para o literato as coisas estão destinadas a se tornar palavras, isto é, símbolos, na expressão de um cineasta as coisas continuam sendo coisas: só ‘signos’ do sistema verbal são, portanto, simbólicos e convencionais, ao passo que os ‘signos’ do sistema cinematográfico são efetivamente as próprias coisas, na sua materialidade e na sua realidade. É verdade que essas coisas se tornam ‘signos’, mas são ‘signos’, por assim dizer vivos, de si próprias. (PASOLINI, 1990, p 128).

Como referenciado anteriormente, Nietzsche (1998) afirma que toda a linguagem é um ato arbitrário, que tem o poder de nomear as coisas e é restrito aos que possuem autoridade. Segundo ele, não dá para conhecer a “coisa” nomeada verdadeiramente, porque a idéia primeira que nomeou aquela coisa se perdeu em sua origem, e mesmo voltando à essa origem precisaríamos criar outro conceito para designá-lo.

De outro modo, para Pasolini (1990) há uma pedagogia da realidade material, em que a materialidade das coisas impregna no individuo uma forma de se relacionar com a realidade. Entretanto, a afirmação dos autores, Pasolini e Nietzsche, não é de forma alguma contraditória, porque mesmo os objetos físicos

possuem um significado dado por uma determinada sociedade. Por exemplo, um livro é um livro<sup>8</sup>. Porém para uma cultura iletrada, talvez ele não passe de algum insumo para acender o fogo. Por outro lado, para uma cultura letrada pode ter o significado de transmissão de conhecimentos.

Assim podemos observar que até mesmo nas coisas materiais se inscrevem as “premissas” apresentadas por Nietzsche. Desta forma, a televisão, o cinema, a linguagem audiovisual, como apresentadas por Pasolini (1990), retiram seus “signos” da própria coisa. Estes também são autoritários e conduzem os indivíduos a uma leitura condicionada pelas orientações sociais.

Retomam-se assim as concepções: para o literato as coisas estão destinadas a se tornar palavras, isto é, símbolos, e na expressão de um cineasta as coisas continuam sendo coisas. Somente os ‘signos’ do sistema verbal são simbólicos e convencionais, ao passo que os ‘signos’ do sistema cinematográfico são efetivamente as próprias coisas, na sua materialidade e na sua realidade. “É verdade que essas coisas se tornam ‘signos’, mas são ‘signos’, por assim dizer vivos, de si próprias” (PASOLINI, 1990, p 128)

O que é ensinado pela linguagem das coisas é muito difícil de ser esquecido, pois as imagens, tanto as primeiras como as posteriores, nunca deixarão nossas memórias, sempre retornarão.

As imagens audiovisuais, as imagens das coisas, são arbitrárias, passam por relações de poder. Estabelecem padrões que orientam tanto a feitura como a leitura

---

<sup>8</sup> Até esta afirmação se torna problemática. Um livro possui uma materialidade física, entretanto, esta palavra conceitual “livro” em si não diz muita coisa. Só por meio da materialidade do objeto é que ela faz sentido.

dos produtos audiovisuais. Essas imagens obedecem a padrões estabelecidos que determinam valores éticos e estéticos. Desta forma surge a necessidade de uma *Educação para a Sensibilidade do Olhar* para questionar esses valores, e conseqüentemente, essas relações de poder.

### 3. TÂNATOS E EROS

#### *Elegbara*

Havia ou ainda há uma cidade não muito distante nem muito perto, uma cidade acolhedora e bela, justa e soberba, que há muito tempo vive com reis justos e bons.

Um dia o atual rei, justo e bom, acordou triste, desanimado, sem forças; no segundo dia isto se repete e o rei passa o dia na cama; no terceiro a mesma coisa e o rei não levanta e também não come. E isto continua por muito tempo. A cidade toda esperava por sua morte e com a morte do rei a morte da cidade.

Vieram sábios, médicos, curandeiros, de todos os lugares, de todas as crenças, mas o rei continuava doente, entre a vida e a morte. “O cajado do rei não mais movia o mundo; houve fome, houve seca”.

Um dia chega um forasteiro na cidade. Um andarilho de sorriso debochado que “carregava um bernal e uma catana, fumava cachimbo e tinha um gorro preto e vermelho”. “Não é visto com bons olhos por aquela cidade doente”. Ele pede hospedagem. O ancião da cidade a priori pensa em negar, o andarilho então diz:

“— Não é esta, ancião, a fama de Oió, a justa. E eu vim pela justiça.

— Não é esta, ancião, a fama de Oió, a soberba, e eu vim pela galhardia.”

O sábio então pergunta o que o andarilho poderia dar em troca da hospedagem. Ele responde que pode curar o rei. Como não havia mais nada para sanar a dor do rei e da cidade, o sábio aceita. Mas antes indaga de onde veio e quem era aquele andarilho, o que este responde:

“— Não sei se hei ido ou se fui havido, mas irei ser e serei ido.”

Todos os presentes ficaram atônitos, e ele prossegue:

“— Eu sou andarilho antigo. Venho de andar muitas léguas. A terra é do meu tamanho. O mundo é da minha idade. Não há número para contar as proezas que fiz no tempo em que tenho

andado. Trago a cura das moléstias e as perguntas respondidas. Quando soube do mal do vosso rei, vim oferecer os meus serviços. Só que tudo tem um preço.”

O ancião fala que Oió é justa e é soberana, por isto o andarilho terá o que pedir. O andarilho diz que o preço justo é o preço que tenha a maior grandeza e caiba na menor medida. O que por todos os presentes passou despercebido.

Em pouco tempo o rei estava bem e cidade feliz. A vida voltou ao reino, uma pequena garoa molhou a savana seca, de garoa passou a uma leve e suave chuva que trouxe o verde e o cantar dos pássaros.

O rei chama o andarilho e pergunta o que lhe deve pela sua recuperação. O Andarilho afirma querer um preço justo. Então o rei oferece cem peças de marfim e recebe como resposta: “é pouco e não cabe no meu bernal”. E assim começa uma disputa com o rei oferecendo e o andarilho respondendo a mesma coisa: “é pouco e não cabe no meu bernal”.

O rei, por fim, pergunta ao andarilho qual é a sua paga. O andarilho responde: “não pode viver quem deve a vida. Eu quero a cabeça do rei”. O rei, então, fica consternado indagando como que alguém que veio curá-lo pode cobiçar a sua morte e o andarilho só responde: “é o preço”.

O andarilho caminha até o rei e decepa-lhe a cabeça e coloca-a no bernal, ri e fala: “não há rei senão Deus. Eḷegbara é assim”.

Uma adaptação da história original do livro *Eḷegbara* [narrativas] contada por Alberto Mussa.

...

E um ancião da cidade disse: "Fala-nos do Bem e do Mal".

E ele respondeu:

Do Bem que está em vós, poderei falar, mas não do Mal. Pois que é o Mal senão o próprio Bem torturado por sua fome e sede?

Em verdade, quando o Bem sente fome, procura alimento até nos antros escuros, e quando sente sede, desaltera-se até em águas estagnadas.

Um poeta disse: "Fala-nos da Beleza".

E ele respondeu:

Onde procurareis a beleza e como a podereis encontrar a menos que ela mesma seja vosso caminho e vosso guia?

E como podereis falar a menos que ela mesma teça vossas palavras?

Todas essas coisas, vós dissestes de beleza.

Porém, na verdade, não falastes dela, mas de desejos insatisfeitos.

E a beleza não é um desejo, mas um êxtase.

Não é uma boca sequiosa, nem uma mão vazia que se estende,

Mas, antes, um coração inflamado e uma encantada.

Ela não é a imagem que desejais ver, nem a canção que desejais ouvir,

Mas, antes, a imagem que contemplais com os olhos velados, e a canção que ouvis com os ouvidos tapados.

Não é a seiva por baixo da cortiça enrugada, nem uma asa atada a uma garra,

Mas, sim, um pomar sempre em flores, e uma multidão de anjos em vôo.

Povo de Orphalese, a beleza é a vida quando a vida desvela seu rosto sagrado.

Mas vós sois a vida, e vós sois o véu.

A beleza é a eternidade olhando para si própria num espelho.

Mas vós sois a eternidade, e vós sois o espelho.

Gilbran Khalil Gilbran, O Profeta, 1973.

### 3.1. ÉTICA E ESTÉTICA

A vida, ou melhor, os conceitos, as noções que de certa forma conduzem a vida, ou de outra forma, que servem como uma orientação das condutas no cotidiano, são fluidos, passíveis de mudanças; além desta fluidez, eles também são datados, isto é, se modificam no tempo, como também se modificam no espaço. Mas, o que podemos considerar de mais interessante, pode ser visto na historieta apresentada: o nosso pensar às vezes nos engana, fazendo com que acreditemos que as noções que acreditamos são *verdadeiras*. Mas “de repente” elas se diluem, somem no ar. Esta é uma das “morais” que podemos retirar desta história.

A Estética, assim como a Ética, são conteúdos da filosofia que emergem do cotidiano. Podem, portanto, ajudar a compreender os acontecimentos contemporâneos. A emergência do paradigma estético caracteriza a contemporaneidade.

Em que este paradigma suplanta o ético? E nesse espaço, como a discussão filosófica estética visita aquela pautada na ética, e vice-versa?

No filme *O Rei Leão*, beleza e feiúra estão diretamente relacionados às características de bondade e maldade. Por meio da beleza e da feiúra é possível levantar marcantes questões estéticas, éticas enfim filosóficas.

Podemos afirmar que “belo/feio” são questões estéticas, éticas, filosóficas, existências/espirituais, no sentido que falam ao inconsciente, a uma parcela do corpo que é muito mais “subjetiva” do que “objetiva”, que não “trabalha” na organização racional científica da modernidade, que se determina por sentir além do próprio Ser e, desta forma, é metafísico.

Propomo-nos aqui a explorar a “Estética” e a “Ética”, com as suas possíveis ligações com a Arte. Estética é uma palavra de origem grega que tem como um de seus significados o sentido de *sensível* e também utilizada para designar a “ciência do belo”, definindo-o à luz da perfeição. E a Ética é a área da filosofia que estuda os princípios de uma conduta na vida conforme alguns preceitos da *sabedoria* filosófica, isto é, “elabora uma reflexão sobre os problemas fundamentais da moral (a natureza do bem e do mal, o valor da consciência moral, entre outros)” (JAPIASSU, 1990, p 90).

O que é *Arte*? José Ferrater Mora, no seu *Dicionário de filosofia* (2001), lembra que o termo arte é utilizado em vários idiomas modernos com muitas acepções diferentes. A primeira seria “capacidade que tem o homem de pôr em prática uma idéia, valendo-se da faculdade de dominar a matéria” (p 199). Uma outra seria a capacidade, virtude ou habilidade para produzir ou fazer.

Usamos também o termo para designar uma *Arte mecânica* ou uma *Arte liberal*. Podemos ainda indicar como belas artes. Entretanto, estes significados possuem uma relação, dizem respeito à um fazer, produzir algo usando uma técnica, um método, modelo ou fórmula, à uma *idéia de fazer*.

Ainda segundo Mora (2001) esta multiplicidade de significados que possuem uma unidade já se encontrava no termo grego que deu origem a palavra *Arte* no latim. O termo “*tekné*” deve como significado *Arte manual, indústria, ofício*, “alguém que sabia sua arte”. Era alguém que conhecia o seu ofício, uma pessoa com habilidade no seu fazer. Com o tempo o que era aplicado só às habilidades manuais passa a ser aplicado também nas habilidades intelectuais, a *Arte* da palavra ou do raciocínio.

Para Aristóteles há “uma distinção entre vários estados mediante os quais a alma possui a verdade por afirmação ou negação. São os seguintes: arte, ciência, saber prático, filosofia e razão” (MORA, p 199, 2001), sendo que a Arte se diferencia dos outros por ser o “estado de capacidade para fazer algo” através de um método. Isto é, apesar de estar relacionada com o acaso ela não se faz ao acaso, é indispensável um certo modo de fazer. “A Arte não trata do que é necessário ou do que pode ser distinto de como é” (MORA, p 200, 2001), sua relação com o acaso, é que ambos se distinguem do que é *necessário*, entretanto, a Arte como a ciência ou o saber, não procede do acaso e sim da experiência.

De certa forma a conceituação do termo Arte hoje tem um componente do que os gregos designavam com um saber fazer, um componente manual. Porém, já podemos perceber em Aristóteles uma designação de Arte como “a Arte”, o conjunto de atividades artísticas, conforme usamos mais comumente o termo *Arte*.

Eudoro de Sousa (1973) trás uma grande contribuição sobre a definição de arte:

Definição é preceito que pode convir a uma filosofia que se ensina; não, todavia, a uma filosofia que se aprende. Guardando-nos, por conseguinte, de toda e qualquer definição, bastará, para início de nosso inquérito, que, por “arte”, se entenda aquela franja de imagens e conceitos que orla a sonoridade da própria palavra enunciada, tudo o que, ainda que vagamente, implicado se encontra na representação comum. (p 165)

Questiono, quais são as contribuições que os filmes - como um fazer artístico, como *Arte* - podem trazer acerca da discussão sobre ética e estética. Para isto é necessário uma análise dos termos e uma contextualização de seus usos. Não se trata de explicar o que é mau ou bom, feio ou bonito, e sim, de como esses valores, que são éticos e estéticos, podem ser encontradas nos filmes, na linguagem

audiovisual, bem como podem nos ajudar a pensar o indivíduo, como um ser construído por “determinações” sociais.

Segundo Nietzsche (2001), Sócrates e Platão enganaram-se quando acreditaram ser possível penetrar na essência das coisas fundamentando-se em princípios racionais. Sócrates e Platão diziam que uma obra só é bela se obedece à razão. Para Nietzsche isso equivaleria a dizer que só o homem que conhece o bem e a beleza é virtuoso. O que significaria, em última instância, que também só um homem virtuoso seria capaz de conhecer o bem e a beleza.

Essas proposições geram um ciclo “vicioso” no qual para se conhecer o bem e a beleza é necessário ser virtuoso, mas como se tornar virtuoso sem o conhecimento do bem e da beleza? Desta forma, quem foi o primeiro a nomear algo de bom e de belo? (Nietzsche, 2000a).

No diálogo *O Hípia Maior*, Platão (1980) busca saber o que é a beleza e o que faz com que as coisas sejam belas. Para *Hípia*, pode-se dizer que o belo é o que parece belo, mas Sócrates e Platão concluem que se é a aparência que faz as coisas serem belas, buscamos então a beleza. Se a aparência dá tão somente a aparência de beleza às coisas, então não buscamos algo que é seu simulacro da beleza, buscamos a própria essência do belo. O belo não é idêntico ao predicado *é belo*, não é um predicado, mas uma realidade inteligível que torna possível toda predicação.

Beleza vista nos filmes talvez nos permitam uma contemplação das coisas e dos seres. Como um fruto de algum ente mágico, olhamos e sentimos aquelas imagens como se fizessem parte das nossas vidas, como se as imagens fossem elas mesmas um conceito. Assim, talvez, todas as relações possíveis com as idéias

que acabam por orientar nossas vidas estão presentes nas cenas dos filmes. E estas noções estão intimamente relacionadas como a forma que as assimilamos, podem ser palavras, mas podem ser também imagens.

Para que os conceitos sejam compreendidos é necessário vivê-los. O conceito só pode ser tangível após ter sido experimentado, portanto, ele só pode ser pensado no passado, ou no presente. Mesmo o mais visionário dos Homens terá que passar pelo presente para ir ao futuro, e mesmo assim corre o grande risco de vê-lo com o olhar do seu tempo.

Assim, observando os personagens do filme *O Rei Leão*, por exemplo, será possível compreender como é feita a apropriação de um tipo do conceito beleza para falar de alguns valores morais.



Figura 2 – **Mufasa**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.



Figura 3 – **Scar**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

O traçado, o físico, as cores garantem a sugestão de força e poder, fraqueza e derrota aos personagens. O desenho de Mufasa e Simba adulto, sugerem a própria representação da beleza (corado, alegre, claro, quente), enquanto Scar em sua fragilidade física denota o feio, a fragilidade, a derrota (magro, escuro, olhar cínico, frio, boca caída). Estas são características estereotipadas, veremos adiante que os desenhos possuem esta característica.

Interessante lembrar que o esqueletismo de Scar e das hienas denota também uma fraqueza nutricional. Por serem mais fracos passam mais fome. Por passarem mais fome tornam-se cada vez mais fracos.



Figura 4 – Scar e Mufasa.  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.



Figura 5 – As hienas.  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

A imagem do Leão pode projetar a ideia de beleza, bem como a de poder, sabedoria e justiça. É dito que o leão é o rei da selva. Sua beleza é exaltada, diante seu porte físico e o esplendor de sua juba.

Chevalier e Guerbrante (1992) ressaltam que o Leão, por ser poderoso e soberano, traz as qualidades e os defeitos apresentados por essas categorias. Pode ao mesmo tempo ser admirável, bem como insuportável, pois cego pela própria luz, ofuscado pelo poder soberano, torna-se um tirano.

Os traços utilizados nos desenhos animados representam posturas do corpo e gesto das reações humanas, afirma Eisner (1999). No filme esta oscilação entre Mufasa e Scar pode ser percebida. Para realçar essas noções, de admiração e soberba há uma diferenciação nos traços de criação destes personagens. Em seus desenhos é possível perceber o diferencial presente nas linhas mais suaves para a caracterização do personagem Mufasa e do Simba adulto, em contraposição aos traços mais duros e pesados para caracterizar Scar e as Hienas.

Quais são as contribuições que as discussões filosóficas podem trazer acerca do paradigma estético? Tanto a Estética como a Ética são conteúdos da filosofia que emergem do cotidiano, e podem, portanto, ajudar a compreender os acontecimentos da contemporaneidade. Essas considerações apontam a emergência do paradigma estético como modo de ser da contemporaneidade. Em que este paradigma suplanta o ético? E nesse espaço, como a discussão filosófica em estética visita aquela pautada na ética, e vice-versa?

Guattari, em *Caosmose* (1992), encontra-se atento ao heterogêneo, à diferença, à ordem do caos. Propõe olhar por meio de um outro paradigma estético: para a leitura da constituição da subjetividade humana, considerando um universo de plurideterminação. Descartando a possibilidade de causalidade unívoca, descarta também a possibilidade de existência das relações entre fatos da realidade que possam ser apreendidos apenas de maneira objetiva.

A subjetividade é definida como:

O conjunto das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como território existencial auto-referencial, em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade ela mesma subjetiva (GUATTARI, 1992, p 19).

Essa noção de plurideterminação faz com que seja necessário estar atento à três novos fatores constituintes da percepção humana: (1) os fatores subjetivos irrompem como primeiro plano na construção da atualidade histórica da cultura; (2) observa-se o desenvolvimento maciço de produções maquínicas de subjetividade; (3) há recente destaque de aspectos etológicos e ecológicos relativos à subjetividade humana.

Os fatores subjetivos, como estilo de vida e ética coletiva, vêm sendo cada vez mais explorados pela mídia. Observa-se o aumento das reivindicações de singularidade subjetiva na história contemporânea, como a reorganização dos territórios e a conservação de identidades étnicas. Diante destas reivindicações, de direito à singularidade, fica um ponto de interrogação angustiante: o coquetel subjetivo contemporâneo é de apego arcaizante às tradições culturais e de aspiração à modernidade tecnológica e científica, distante do que se encontra uma parcela da população. Temos um movimento que não pode ser alcançado da forma globalizada como é proposto.

Para compreender tal configuração, segundo Guattari (1992), as ciências atuais carecem de instrumentos adequados à natureza das construções culturais contemporâneas. Os instrumentos de investigação não abarcam o fenômeno atual de inteligibilidade do real. Sabemos da impossibilidade de apreender, por exemplo, o conteúdo das experiências humanas.

A análise corrente das relações humanas é estática e estatística, didática, separando diversos domínios em universos estanques e independentes. Somente a perspectiva transversalista promove análise segundo as amarrações, disposições particulares de percepção construídas na interpretação que se faz do percebido. Esbarra-se naquilo que é concepção natural a cada indivíduo. A subjetividade é particular, quase exclusividade, mas se insere num sistema de valores, o que caracteriza o humano, e interno a uma dada sociedade.

A mudança do foco do olhar também conduziria à abertura para sistemas de valor com implicações sociais e culturais. As dimensões semiológicas a-significantes escapam às axiomáticas propriamente lingüísticas, e foram pouco valorizadas pela

corrente estruturalista. O caminho tomado por estes teóricos foi o do primado da semiologia lingüística, numa pretensão de reunir tudo o que concerne à psique sob o significante lingüístico.

Guattari (idem) resgata o valor das dimensões semióticas a-significantes na constituição do que há de mais caracteristicamente humano: o valor do que se produz está na articulação com os agenciamentos coletivos de enunciação. Saudável para o desenvolvimento da subjetividade é criar novos universos de referência. Tais universos abrem espaço à criação de novas noções, embora sempre estejamos, enquanto humanos, seres da socialização, comunicando-nos segundo regras e modelos sociais, pela necessidade de compartilhar.

Esse desenvolvimento não se dá apenas no domínio das realidades mensuráveis ou que podem ser apreendidas intelectualmente. Há complexos de subjetivação constituídos que operam no seio da inteligência, mas também da sensibilidade, dos afetos, dos fantasmas inconscientes e também das grandes máquinas sociais que não podem ser qualificadas de humanas. (GUATTARI, *ibidem*)

Este referencial diferencia-se do normativo, ético, referência ao Universal. Tem-se aberto espaço à particularização, por consideração das configurações particulares que se constituem nas possibilidades infinitas de entrecruzamento dos diversos aspectos. A essa noção corresponde uma prática necessária. A subjetividade é processo de autonomização, ou de autopoiese<sup>9</sup>, no que os conceitos

---

<sup>9</sup> Máquinas que “engendram e especificam continuamente sua própria organização e seus próprios limites” – Varela, *Autonomie et connaissance* (1989) *apud* Guattari (1992). Elas “realizam um processo incessante de substituição de seus componentes porque estão submetidas a perturbações externas que devem constantemente compensar”. Para Guattari a noção de *autopoiese* precisa ser “repensada em função de entidades evolutivas, coletivas e que mantêm diversos tipos de relações de alteridade”. Levando em consideração, também, as relações com o nascimento, a morte e a sobrevivência dos organismos vivos (1992, p 52).

Ecológicos e Etológicos contribuem à compreensão da importância da prática, enquanto recursos fundamentais à subjetivação.

Pelo primeiro, o ecológico, considera-se a importância das relações dos seres vivos com o ambiente que habitam, e, complementarmente, pelo segundo conceito, o etológico, importa o estudo dos costumes sociais humanos.

A modelização da subjetividade que se dá nos diversos grupos sociais é uma cartografia (armadura existencial da situação subjetiva), o que demarca cognição, míticas, rituais e sintomatológicas que conduzem a posicionamentos diversos em relação à afetos, angústias, tentando gerir inibições e pulsões. A interação entre tais cartografias que o regime dos chamados agenciamentos de subjetivação (reescrever ou tirar). Segue-se uma pergunta: os conceitos convêm às condições atuais da produção de subjetividade?

Guattari (*idem*) pergunta:

Que processos se desenrolam em uma consciência com o choque do inusitado? Como se operam as modificações de um modo de pensamento, de uma aptidão para apreender o mundo circundante em plena mutação? Como mudar as representações desse mundo exterior, ele mesmo em processo de mudança? (GUATTARI, 1992, p 22).

O sentido, portanto, é para o futuro, emergência de novas práticas, sociais e estéticas/éticas por co-gestão da produção de criatividade, para além da autoridade e sugestão. O inconsciente é esquizo, voltado à práxis atual, um inconsciente de fluxos e máquinas abstratas, mais do que de estrutura e linguagem. Aproximamo-nos, assim, do pensar filosófico, enquanto crítico e exigente para com a aceitação de novos paradigmas.

A crítica é legítima se atrelada à atitude correspondente, entretanto, o posicionamento reflexivo não se dá apenas no contexto da inteligência, mas envolve afeto, fantasmas inconscientes, e incluem-se aí as máquinas subjetivas não caracterizáveis como humanas, as máquinas propriamente, como definidas por Guattari (2002). A prática instituída é criadora, permite fluxo, permite que o inconsciente se volte à práxis.

Assim, o paradigma estético é aquele que não aprisiona o real, mas “usa-o”, isto é, é através do real que ele se constitui, e se constituindo modifica o real, em um processo cíclico de mutações constantes. Diante do estético há entrelaçamento entre quem produziu e quem vê. Não se observa, por este ângulo, elevação do real ao verdadeiro, porém o (e)leva a uma descoberta, a uma desvelação. E assim abre-se espaço para a reinterpretação, reformulação, reconstrução. É espaço (paradigma estético e ético) dado ao acontecimento do caos, também como permissão a um modo de ser.

Na modernidade afirma-se a universalidade. O paradigma estético vem para resgatar o particular, enquanto valorização da plurideterminação e, assim, suas múltiplas configurações.

O paradigma estético envolve o emprego de signos diferenciados. Que trânsito se estabelece entre o paradigma estético e a obra de arte, individualmente criadora, socialmente condicionada? A teoria estética é de consideração do belo, de interpretação da obra de Arte por padrões estabelecidos, sendo necessário, sob este ponto de vista, acordo entre artista e observador.

Conhecem-se, entretanto, pontos de vista que assumem o artista, o gênio criativo, como quem não tem público porque sua obra está além do que pode ser

compreendido por seus contemporâneos. É o que afirma Nietzsche, por exemplo, acerca de sua produção. Diz saber que produz para um tempo que ainda há de vir, para homens diferentes daqueles com quem pode até então encontrar.

A teoria da filosofia do sujeito e do humanismo preconiza a liberdade como condição essencial. Assim, o sujeito moderno é aquele dotado de “consciência” e responsável pelos seus atos, isto é, o humano tem a possibilidade de visualizar as possíveis cortinas que encobrem suas retinas e o seu inconsciente/consciente (se isto realmente existe). É aquele que possui a faculdade do discernimento, concedida pela razão, e que pode escolher entre ser bom ou ruim; entre os instintos que o conduzem ao engano ou a razão e que o capacita a enfrentar a vida, equacionando os problemas que o rodeiam.

O pensamento filosófico moderno ocidental foi marcado pela tentativa de fundamentar o conhecimento a partir de um entendimento de que uma instância chamada racionalidade é a responsável pelo saber verdadeiro do real. A “relação sujeito-objeto” é a relação por excelência entre o sujeito que conhece e o objeto que é conhecido. Neste contexto, a fonte segura e indubitável de todo conhecimento é a razão humana, o único instrumento que dá conta da realidade sem recorrer ao mundo externo dos sentidos. É o pensamento por si próprio que capta o real.

Como já citado anteriormente, Nietzsche (2000a) critica o processo criador da linguagem com o intuito de desmoralizá-la e, assim, restaurar os valores primitivos perdidos com a panacéia do saber que produziu o homem desconfiado desses valores, alimentado por sentimento de culpa, renúncia e resignação.

Segundo Boaventura Santos, “a experiência social em todo o mundo é muito mais ampla e variada do que a tradição científica ou filosófica ocidental conhece e considera importante”. (2006, p 94). Assim o autor diz:

Sem uma crítica do modelo de racionalidade ocidental dominante pelo menos durante os últimos duzentos anos, todas as propostas apresentadas pela nova análise social, por mais alternativas que julguem, tenderão a reproduzir o mesmo efeito de ocultação e descrédito. (SANTOS, 2006, p 94).

Para isto o autor analisa a razão indolente<sup>10</sup> que se encontra subjacente ao conhecimento hegemônico (filosófico e científico) produzido no Ocidente nos últimos duzentos anos, apresenta-se em pelo menos quatro formas: (1) a *razão impotente*, que não se exerce porque pensa que nada pode fazer contra uma necessidade concebida como exterior a ela mesma; (2) a *razão arrogante*, que não sente necessidade de se exercer por se imaginar incondicionalmente livre, portanto livre da necessidade de demonstrar sua liberdade; (3) a *razão metonímica*, que se reivindica como única forma de racionalidade e não se aplica a descobrir outras, ou se o faz, é para tomá-las como matérias-primas e (4) a *razão proléptica*, que não se aplica a pensar no futuro, pois julga que já sabe tudo a respeito dele, concebendo-o como uma superação linear, automática e infinita do presente. (SANTOS, 2006, p 95-96).

Boaventura Santos centra sua análise na *razão metonímica*, utilizo desta análise para os propósitos deste trabalho, por considerá-la a mais expressiva, pois é através dela que se busca a totalidade dos conceitos desenvolvidos pela racionalidade. Ela é obcecada pela totalidade, dicotômica e hierárquica, combinando, como define o autor, simetria com hierarquia. E que, ao contrário do

---

<sup>10</sup> Santos (2006), seguindo Leibniz, chama a racionalidade dominante da modernidade ocidental de *razão indolente*.

que proclama, a sua idéia do todo é menos e não mais do que as partes. “Na verdade, o todo é uma das partes transformada em termo de referência para as demais” (SANTOS, 2006, p 98).

As conseqüências desse tipo de racionalidade para o autor são: (1) apesar de ser apenas uma das racionalidades existentes, não aceita que a compreensão do mundo seja maior do que a compreensão ocidental do mundo, afirmando-se como exaustiva, exclusiva e completa, e considerando que nada existe além das partes, que seja ou mereça ser inteligível; (2) não admite pensar a parte fora da relação com o todo, não admite que a parte tenha vida própria, além daquele que lhe é conferida pela relação dicotômica, nem que possa ser outra totalidade em si mesma, no que:

A modernidade ocidental, dominada pela razão metonímica, não só tem uma compreensão limitada do mundo, como tem uma compreensão limitada de si própria (SANTOS, 2006, p 98).

Entretanto, mesmo com todos os debates ocorridos, principalmente depois da divulgação das teorias de Albert Einstein, teorias estas sobre a relatividade e o cosmo, mudando a física newtoniana, a hegemonia da razão indolente sob qualquer uma de suas quatro formas não foi afetada: (1) *razão impotente*: determinismo, realismo; (2) *razão arrogante*: livre arbítrio, construtivismo; (3) *razão metonímica*: reducionismo, dualismo; (4) *razão proléptica*: evolucionismo, progresso. Para o autor, este tipo de razão metonímica resiste às mudanças de rotina e transforma em conhecimentos verdadeiros os interesses hegemônicos. Para ele, mudanças mais profundas na estruturação do conhecimento precisam partir de um desafio à razão indolente (SANTOS, 2006, p 97).

Assim, para Nietzsche (1988), a teoria da filosofia do sujeito, como já dito, não passa de uma estratégia da “ovelha” para introjetar no “lobo” um sentimento de

culpa. Acredita-se em determinações morais, pela quais é necessário que exista uma suposta liberdade de cada um:

O 'mau' do aristocrata e o 'maligno' do rancoroso apresentam um singular contraste: o primeiro é uma criação posterior, um acessório, um matiz complementar; o segundo é a idéia original, o começo, o ato por excelência na concepção de uma moral dos escravos. (NIETZSCHE, 1998, p 32).

O cristianismo nasceu desse espírito de ressentimento e inverteu os valores aristocráticos, nobres. Atribuiu o significado de bom aos pobres, necessitados, sofredores, e de mal aos nobres e poderosos. Nietzsche entendeu isso da seguinte forma: enquanto a moral nobre nasceu a partir de uma afirmação da vida e de si mesma, a moral sacerdotal negou a vida. Como os fracos são incapazes de vingar dos seus dominadores, acabam por produzir uma vingança imaginária transpondo a vida para um plano metafísico.

Criou-se um vocabulário diferente, dos nobres, – de pecado, culpa, redenção – com o fim da censura. Essa é uma forma, também, dos fracos sentirem-se bons. Assim, dizem os oprimidos:

Sejamos o contrário dos maus, sejamos bons. O bom é o que não injuria a ninguém, nem ofende, nem ataca, nem usa de represálias, senão que deixa a Deus o cuidado da vingança e vive oculto como nós e evita a tentação e espera pouco da vida como nós os pacientes, os humildes e os justos. (NIETZSCHE, 1998, p 32).

Em seguida Nietzsche ironiza-os:

Tudo isso que não podemos fazer. Esta amarga prudência, que até o inseto possui (o qual, em caso de grande perigo, se finge morto) tomou um pomposo título de virtude, como se a fraqueza do fraco – isto é, a sua essência, a sua atividade, toda única, inevitável e indelével – fosse um ato livre, voluntário, meritório. (NIETZSCHE, 1998, p 32).

É nesse sentido que Nietzsche (1992) traça, em *Além do Bem e do Mal*, uma crítica à modernidade, onde prevaleceram os instintos vulgares dos escravos sobre

os nobres. Salaria o aspecto moral da linguagem, alegando que os nomes que utilizamos para designar as coisas advêm de uma vontade de poder e, negar isso, significa negar a vida, elevando-a a um plano ultra-sensível.

O homem moderno é fruto da subversão dos valores que deu origem à má consciência, que nega a vida e reifica a linguagem moral, cheia de preconceitos e falsas verdades. Quando negou seus instintos primitivos, permitiu ser dominado por forças reativas, por valores decadentes.

E por isso foi tomado por um enorme vazio e, não sabendo identificar a causa da sua dor, agarrou-se à “vontade de aniquilação”, uma hostilidade à vida, uma negação das condições fundamentais da existência, como se o homem preferisse a vontade do nada ao nada da vontade.

Todavia, o remédio que preconizou foi pior que o mal. Esse grande engano que fez a humanidade sobrepujar o saber racional e negar o saber trágico provocou uma atitude negativa em relação à vida, dando origem aos espíritos vingativos e ressentidos. Nietzsche em *Assim falou Zaratustra* utiliza-se de uma linguagem poética, que ironiza e brinca através do jogo de imagens, palavras e metáforas, para justamente contrapor o trágico e o racional, aludindo à necessidade de uma nova humanidade que busque novos ídolos, novos valores, a fim de desconstruir o alicerce metafísico da moral. Reivindica o homem que cria, que “siga a si mesmo” e vá além das verdades da modernidade. Esse é o super-homem<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Este termo é também traduzido como além-homem, além-do-homem; o *Übermensch* é usado por Nietzsche para designar o *ser humano, que transpõem os limites do humano*. Apresenta este humano como indivíduo que possui a verdadeira consciência da liberdade e da potência, que sendo livre das morais dos costumes, pode criar os seus próprios valores, não sendo então orientado pelos hábitos e valores sociais, religiosos ou até mesmo científicos, “**o homem existe apenas para ser superado**” (2000c).

O super-homem é criador e ultrapassa o julgamento da moralidade. Aceita a vida tal como ela é, sem atribuí-la um sentido ou uma justificação transcendental. Ou seja, aceita-a com seu eterno movimento de criação e destruição, alegria e amargura, dor e prazer e é isso que a justifica, pois, segundo Nietzsche, a grande alegria de viver está em abrir mão da previsibilidade do devir, correr riscos, caso contrário a vida torna-se um tédio. Desse modo, o super-homem é aquele que encontra o sentido da vida dentro da própria vida, rompendo com a perspectiva do bem/belo e da verdade, advindas com a filosofia socrático-platônica e reafirmadas pelo cristianismo e a racionalidade.

Nietzsche (2000a, p 213) cria uma metáfora para demonstrar como o espírito torna-se camelo, para depois se tornar leão que se torna criança. O espírito, que busca ser camelo, percorre atrás de todo o peso que pode carregar e carregado corre para e pelo deserto. E na solidão deste ocorre a segunda transmutação, o espírito se torna leão, é a liberdade, ele quer conquistar e “ser senhor de seu próprio deserto”. No deserto procura o seu último senhor e inimigo, o bem, o deus deste. Ele, o espírito, quer acabar com o “Tu-deves” que o senhor e seu deus trazem. “O espírito do leão diz ‘eu quero’”.

Nietzsche continua perguntando “para que é preciso o leão no espírito? Em que não basta o animal de carga, que renuncia e é respeitoso?”; ele apresenta como resposta que a potência do leão está em “criar liberdade para nova criação”, pois o espírito do leão ainda não é capaz de criar novos valores, mas “criar liberdade e um sagrado *Não*, mesmo diante do dever” este é o papel do leão no espírito.

E a criança? Para que o espírito precisa se tornar criança? O que a criança fará que o leão não pode? “Inocência é a criança, e esquecimento, um começar-de-

novo, um jogo, uma roda rodando por si mesma, um primeiro movimento, um sagrado dizer-sim”. Por esta razão é preciso que o espírito se torne criança, para que possa dizer *Sim* para o jogo da criação, “o espírito quer agora a *sua* vontade”.

Nestas três transformações do espírito pode ser percebido o caminho que o autor espera dos humanos que buscam “a verdade”. Deverá se iniciar como um camelo, carregando todos os valores, normas e afins, mas na sua solidão tem que se transformar em leão, para que com isto possa se libertar destas normas, valores, diga um grande Não aos mandados. Porém a transformação não estará completa sem a transformação em criança, onde o espírito poderá criar os seus próprios valores, suas normas, possa dizer um Sim para os seus desejos.

E para isto precisaria ter uma nova linguagem que não estivesse assentada e direcionada para a ciência e a técnica e que tivesse como base a poesia e a música, instrumentos capazes de combater o espírito niilista e unir o lado obscuro, tenebroso, *irracional* da vida – simbolizado pelo deus dionisíaco - com o lado iluminado, apaziguador, *racional* da vida - simbolizado por Apolo, assim talvez poderíamos ter uma razão que primasse por uma existência realmente humana em sua plenitude.

No entanto, o predomínio da razão, da lógica do sujeito, fez com que nos distanciássemos da tragicidade que é a constatação da impossibilidade de evitar a dor. O reconhecimento de que o “Nada” é a verdade irrefutável fez com que se buscasse a verdade como busca de conforto espiritual.

Nietzsche ironiza essa “vontade de verdade” presente nos filósofos cujo verdadeiro motivo, segundo ele, é a busca de um conforto metafísico e não a busca pela vida com os seus possíveis desconfortos e confortos. É nesse sentido que vai

construir sua crítica à noção de sujeito, por meio da análise filosófica da moral associada a uma análise filosófica e filológica da linguagem.

A atitude de resignação revela um desprezo aos prazeres mundanos, tendo em vista um plano real após a morte. Esse tipo de relação com a vida cria expressões do tipo: “Isso é certo e, portanto, bom!” e “Isso é errado e, portanto, mal!”.

Para Nietzsche, os valores não têm uma existência “em si”, e não são, portanto, uma realidade ontológica. Todos eles são criações do homem, o que caracteriza a necessidade de dar uma interpretação à sua realidade para que ela possa ser dominada.

Dessa maneira, são os homens que criam e determinam as regras do “jogo”, simbolizado aqui pela própria vida. Como já dito, a vida é um grande jogo no qual os seres humanos estão sempre buscando ganhar alguma coisa. É um desejo de satisfação, realização e felicidade. Há aqueles que procuram esse “gozo” na vida mesmo, todavia, também há aqueles que o transpõem para um mundo inteligível. Aí reside o grande problema.

Nietzsche é contra a idéia da substancialidade. Não há uma substância única – o Bem / o Belo – nada é fixo e imutável. Assim, Kant estava enganado quando pensou em um conhecimento ou uma idéia anterior a experiência. O mesmo construiu sua filosofia da mesma forma que Platão, que, igualmente ao cristianismo, fundamenta-se na teoria dos dois mundos, um sensível e outro inteligível, desprezando a vida terrena e sensual em função de uma realidade “a priori”. E foi por meio dessa falsa verdade que impregnou no mundo o significado do que é mal,

partindo da idéia de que era possível ao homem conhecer valores absolutos, passando a vida, então, a ser julgada em conformidade a esses valores.

Os conceitos sofrem, contorcem, modificam o pensar e são modificados pelo mesmo. Bem – ou mal – se modificam, também, pela sua própria história; nesta beleza de não serem estáticos, muito menos fruto de algum ente mágico, vemos e revemos, olhamos e re-olhamos, ouvimos e re-ouvimos, escutamos e re-escutamos, o presente e o passado no mesmo conceito. O futuro onde se encontra ainda está para ser criado e recriado, mas já se vê pela história dos conceitos que ele está lá, mas não é possível entendê-lo, escutá-lo, será preciso passar por ele para que possa se tornar compreensivo.

Os conceitos e suas interpretações estão associados a um tempo histórico, geográfico, social, político, econômico. Como já dito, mesmo o mais visionário dos Homens terá que passar pelo presente para ir ao futuro, e mesmo assim corre o grande risco de vê-lo com o olhar do seu tempo. Por isso devemos ter o cuidado de não cairmos na facilidade de os usarmos como se fossem estruturas rígidas e estáticas.

## 4. O REAL E O SIMULACRO: O FILME

### 4.1. CICLOPE, A MAQUINA FOTOGRÁFICA E O CINEMA

SX-70 da Polaroid. Ela não vai deixar você parar. De repente, você vê uma foto onde quer que olhe [...].Então, você aperta o botão elétrico vermelho. Um ronco...um zumbido...e lá está. Você vê sua foto nascer, ganhar cada vez mais nitidez, mais detalhes, até que, minutos depois, tem nas mãos uma cópia real como a vida. Logo está tirando rajadas de instantâneos – a uma velocidade de até 1,5 segundo! – enquanto busca ângulos novos ou tira cópias no próprio local. A SX-70 se torna uma parte de você, porque desliza pela vida sem nenhum esforço...  
Publicidade, 1975.<sup>12</sup>

Em um trabalho que se propõe a “dissertar” e melhor compreender a questão da linguagem audiovisual no processo de formação do humano e os efeitos da imagem na vinculação de valores éticos e estéticos, pensamos ser da maior importância a análise sobre os sons, as imagens e os movimentos, e como estes podem criar uma sensação de pertencimento, de experimentar o que vemos, mesmo estando a quilômetros e a tempos de distância. Como já vimos, as imagens audiovisuais possuem uma linguagem, com sintaxe e semântica, e como todas as linguagens carregam conceitos, noções, que de certa forma dizem como devemos agir frente às situações da vida.

Antes mesmo de Platão, os estudos sobre como as imagens forneciam as informações necessárias para compreendermos a realidade já eram feitos, e os filósofos, principalmente Platão, “tentaram dirimir nossa dependência das imagens

---

<sup>12</sup> Retirado do livro *Sobre Fotografia*, Sontag (2004).

ao evocar o padrão de um modo de apreender o real sem imagens”. (SONTAG, 2004, p 169).

Feuerbach (1843 *apud* SONTAG, 2004, p 169), no prefácio de “*A essência do cristianismo*” observa a respeito da “nossa época” afirmando que ela “prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação da realidade, a aparência ao ser”, ao mesmo tempo em que tem perfeita consciência disso.

Desde as primeiras imagens pictóricas o homem vem tentando apreender as imagens vistas da realidade e vem desenvolvendo ao longo de sua história processos de apreensão dessa realidade visível. Anterior à invenção da fotografia, a perspectiva central já tentava demonstrar que ela apreendia o real. Foi no Renascimento que o desenvolvimento da perspectiva central possibilitou, de certa forma, a planificação das três dimensões vistas pelo olhar humano, tanto assim aos artistas o poder de apreender o real nas suas mesmas dimensões.

O desenvolvimento da *perspectiva artificialis*, uma conseqüência da perspectiva central, criou no homem moderno uma nova representação visual, bem como a possibilidade de conceituar o mundo por meio de uma outra perspectiva, a *perspectiva do olhar humano*. Ou seja, só o mundo visível e compreendido é possível de ser analisado pelo sujeito.

A fotografia possibilita uma representação do real “objetivamente”, através de sua objetiva. Seu desenvolvimento está intimamente ligado à *perspectiva artificialis*, onde todas as linhas e pontos convergem para o ponto de fuga. Assim, a lente da fotografia é esse ponto de fuga e cria no indivíduo a ilusão de captura do real.

A máquina fotográfica como um único ponto de fuga<sup>13</sup> nos lembra a figura mitológica do Ciclope. Figuras que simbolizam as forças primárias da natureza (CIRLOT, 1994), eram senhores da tempestade, do raio, do trovão, sendo símbolos da força bruta e estavam a serviço de Zeus. O Ciclope apresenta duas tradições: a do ferreiro a serviço de deus e a do monstro escondido que só sai à noite. O demônio da tradição cristã é muitas vezes simbolizado com um olho só no meio do rosto, para mostrar o domínio das forças obscuras instintivas e passionais.

Em suma, o ciclope simboliza o poder e a violência das forças brutas que os elementos podem desencadear, e que desta forma escapam do império do espírito (CHEVALIER, 1999, p 238). Será que a máquina fotografia, na sua “visão” que é unidimensional, diferente da visão humana que é bidimensional, quer se mostrar como esta força que ao mesmo tempo está serviço de Zeus mas também é um monstro atrás de comer carne humana?

Para Sontag (2004, p 169-170), uma sociedade torna-se “moderna” quando uma de suas atividades principais consiste em produzir e consumir imagens. Essas imagens, por sua vez, têm poderes excepcionais para determinar nossas necessidades em relação à realidade e são, elas mesmas, cobiçadas substitutas da experiência real. Assim, tornam-se indispensáveis para “a saúde da economia, para a estabilidade do corpo social e para a busca da felicidade privada. As imagens fotográficas desfrutam de uma autoridade quase ilimitada em uma sociedade moderna”.

---

<sup>13</sup> Ponto de fuga pode ser definida como o ponto onde as retas e curvas, em que foram transformadas as retas paralelas das três dimensões, se encontram. (AUMONT, 2003, p 227).

A fotografia pode ser absorvida pela sociedade de maneiras distintas. Pode representar uma aquisição de pessoas ou coisas queridas. Esse sentimento de posse dá às fotos um caráter próprio dos objetos únicos. Outra forma é o estabelecimento de uma relação de consumidores com um determinado evento. Uma terceira forma de aquisição é adquirir algo como informação e não como experiência. Para Sontag (2004, p 172):

Quando algo é fotografado, torna-se parte de um sistema de informação, adapta-se a esquemas de classificação e de armazenagem que abrangem desde a ordem cruentemente cronológica de seqüências de instantâneos colocados em álbuns de família até o acúmulo obstinado e o arquivamento metuculoso necessários para usar a fotografia na previsão do tempo, na astronomia, na microbiologia (entre outros).

As imagens fotográficas têm a capacidade de usurpar a realidade porque, antes de tudo, uma foto não é apenas imagem, interpretação do real. Para Sontag uma foto não é apenas o registro da emanação das ondas de luz refletidas pelos objetos, mas também vestígio material de seu tema, de modo que nenhuma pintura pode ser. Por ser um vestígio, é algo diretamente decalcado do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária. (SONTAG, 2004).

E.H. Gombrich (*apud* SONTAG, 2004, p 171), afirma que:

Quanto mais retrocedermos na história, menos nítida será a distinção entre imagem e coisas reais. Nas sociedades primitivas, a coisa e sua imagem eram apenas duas manifestações diferentes, ou seja, fisicamente distintas, da mesma energia do espírito. Na atualidade o mundo-imagem está tomando o lugar do mundo real.

De acordo com Sontag, (2004), os defensores do real, de Platão até Feuerbach, acreditam que equiparar a imagem à mera aparência – ou seja, supor que a imagem é absolutamente distinta do objeto retratado – é um processo de dessacralização. Segundo a autora este processo nos separa do mundo dos tempos

e dos lugares sagrados, quando se acreditava que uma imagem participava da realidade do objeto retratado.

Na modernidade algo semelhante ao status primitivo das imagens renasce. Nosso sentimento de que o processo fotográfico é algo mágico tem uma base genuína, ela nos remete ao tempo e aos lugares sagrados. A imagem torna-se parte e extensão do tema; é um meio poderoso de adquiri-lo e ganhar controle sobre ele. De acordo com Sontag (2004):

A exploração e duplicação fotográficas do mundo fragmentam continuidades e distribuem os pedaços em um dossiê interminável, propiciando dessa forma possibilidade de controle que não poderiam sequer ser sonhadas sob o anterior sistema de registro de informações: a escrita.(p 173).

O progresso da fotografia pôs as imagens em movimento e som nas imagens, criando o cinema. Por meio dessa tecnologia a apreensão de imagens tornou um instrumento incomparável para interpretar o comportamento, prevê-lo e nele interferir. "O progresso fotográfico tornou ainda mais literal o sentido em que uma foto permite o controle sobre a coisa fotografada". (SONTAG, 2004, p 173).

A fotografia passou a ter poderes que nenhum outro sistema de imagem desfrutou porque de forma diferente dos anteriores, ela não depende de um criador de imagens, isto é, ela não necessita de um artista que cria um quadro para reproduzir o real, ela, a fotografia, faz este processo de reprodução do real. O processo em si permanece como um produto óptico-químico ou eletrônico, cujas operações são automáticas, e os mecanismos são modificados a fim de proporcionar mapas do real, ainda mais detalhados e úteis. Sontag (2004) afirma que:

A gênese mecânica dessas imagens e a eficiência dos poderes que elas conferem redundam numa nova relação entre imagem e realidade. E se também se pode dizer que a fotografia restabelece a mais primitiva forma de relação – a identidade parcial entre imagem e objeto –, agora experimentamos a potência da imagem de um modo muito diferente. A noção primitiva de eficácia das imagens supõe que as imagens possuem os predicados das coisas reais, mas nossa tendência é atribuir a coisas reais os predicados de uma imagem. (p 174).

Essa nova relação entre imagem e realidade deu um novo status à própria realidade. Esta tornou-se passível de ser decodificada, pois passou a ser entendida como um tipo de escrita. Esse conjunto imagem-realidade é complementar. Quando ocorre uma mudança na noção de realidade, ocorre também mudança na noção de imagem e vice-versa.

O cinema é a linguagem da ação na realidade. Com o movimento da imagem mudou-se a própria noção da imagem. Desta forma, mudou-se também a própria percepção da realidade.

O surgimento da linguagem audiovisual, que contém uma escrita e uma gramática, e por essa razão uma coerência estética e ética, encontra-se no próprio surgimento da fotografia (mas a origem desta gramática pode estar mais distante). A alfabetização audiovisual, que está atrelada ao desenvolvimento da linguagem audiovisual, nos conduz ao como veremos, recortaremos e apresentaremos esta realidade.

A revolução industrial criou dois tipos de máquinas: as máquinas musculares, que produzem objetos em série, numa imitação dos músculos humanos, e as máquinas sensoriais, que imitam e registram os sentidos numa produção e reprodução de signos (SANTOS e OKADA, 2004).

São as máquinas sensoriais que nos interessam, porque produzem signos. Ao registrar e reproduzir a realidade, criam também outras realidades. As máquinas sensoriais expressam seus signos através dos sons e das imagens, signos audiovisuais, e conseqüentemente as realidades mudam quando são capturadas por estas máquinas.

Com as máquinas sensoriais a natureza da representação do real é alterada. Não é mais necessário a habilidade do artesão para reproduzir o real e o imaginário, as máquinas fazem isto. E desta forma o mundo “sofre” uma inundação de signos que foram e são produzidos pelas máquinas que fabricam imagens e sons, alterando a natureza da realidade, pois este não é só reproduzido (registrado), mas é também criado e recriado continuamente. (SANTOS e OKADA, 2004).

Com as máquinas sensoriais, as imagens e sons passaram a ter uma existência material, que possibilitou criar novas realidades ou recriar antigas.

Esta existência material, já existia antes da criação das máquinas sensoriais, porém era limitada espacialmente. As máquinas sensoriais possibilitaram os mais diversos usos das imagens e dos sons, alterando as percepções de tempo e de espaço.

“O mundo encolheu”, “o tempo está mais rápido”, são estas as percepções do Homem pós-fotográfico, todos os tempos são o “tempo real”, “ao vivo”, todas as distâncias são “aqui”, “todo o mundo ao seu alcance” e assim o mundo e o tempo vão “diminuindo”: é o “aqui e agora”.

Os teóricos da teoria da comunicação definem “cultura de massa” como sendo o sistema sócio-econômico que produz as possibilidades técnicas das máquinas sensoriais. Nesta teoria, as máquinas sensoriais são conhecidas como

“meios de comunicação de massa”, porque produzem e reproduzem para um grande número de pessoas.

Para Adorno (2007), o conceito de “indústria cultural” é o conjunto de meios de comunicação de massa que se encontra estritamente relacionado com a racionalização das técnicas de padronização e de distribuição em massa de signos audiovisual, que se tornam neste contexto, produtos culturais.

Neste modelo de comunicação de massa, um único grupo, usando as máquinas sensórias, produzem e distribuem imagens e áudios que representam a sua forma de ver o mundo, sua ideologia, seus interesses. Essas imagens e sons são distribuídos de forma “massificada” para todos os espectadores que acabam por ter de se reconhecer naqueles valores apresentados. Cria-se assim um distanciamento entre o produtor da imagem e o consumidor da imagem.

Por mais que o receptor seja um “sujeito cultural”, que lê e relê as mensagens conforme as suas experiências lingüísticas e materiais dentro de um mundo de sentidos vivos e dinâmicos, ao interpretar a mensagem enviada, ele não pode modificar nem recriar a condição material da mensagem.

Platão afirma que Arte é imitação, é apenas uma sombra do “Mundo das Idéias”, o mundo das essências e, portanto, está longe da verdade. Se o homem tivesse a capacidade de criar, assim como tem de imitar, não dedicaria tempo à fabricação de imagens, visto que o mundo material da experiência sensível é mutável e contraditório. Os homens somente percebem o mundo material, portanto, as aparências das coisas, e só formam opiniões contraditórias. Assim, os artistas representavam ameaça ao espírito dos ignorantes, que não têm o conhecimento do que essas obras representam e estão afastados da sabedoria. Pela tradição

filosófica, a Arte não tem autonomia, enquanto não tem valor em si, mas uma simples atenção às frivolidades do gosto.

A partir da teoria socrático-platônica estabeleceu-se uma relação hierárquica entre o mundo ideal e o mundo sensível. Há uma ilusão metafísica de um pensamento puramente racional associado ao conhecimento, como um instinto que conduz o pensamento incessantemente a seus limites, onde estes se transformam em arte.

Aristóteles também considera Arte imitação, mas, diferentemente, de Platão, parte do mundo sensível. A mimese artística é considerada prolongamento de uma tendência natural dos homens e animais a imitar. Essa tendência decorre da necessidade de aquisição de experiência e está associada à razão, a qual se manifesta na Arte como o racional e o correto a se produzir.

Vê-se, portanto, em Aristóteles, em contraposição a Platão, a valorização da Arte em função de sua semelhança com o real, aceitando-a como aparência. Sob esse ponto de vista, o artista produz não imitando as coisas como são, mas produzindo-as como deveriam ser.

Alguns críticos apontam a necessidade de uma amoralidade na arte, uma vez que há necessidade de um espaço para a sua criação e este espaço é a criatividade. Criar é trazer o novo, aquilo que é desconhecido, mas que é feito a partir do dado, do conhecido e do experimentado. Este espaço não se configura diante de regras, mas somente na ausência ou na superação delas, como no sonho, por princípio terreno da criatividade.

A crença em um conhecimento puro enfraqueceu os instintos primitivos. O homem acabou esquecendo-se que o conhecimento é produzido e inventado.

Nietzsche propõe uma nova linguagem, sem o fardo da moral, que edifique a “vontade de potência” tomada pela “vontade de nada”. Daí a importância atribuída por ele à solidão, não no sentido de isolamento do mundo, mas de afastamento das convenções sociais, contaminadas por preconceitos.

Para o autor o papel do filósofo reside em separar-se do rebanho e ir além da linguagem científica e conceitual limitada pelas tendências moral e religiosa, resgatando o espírito criativo e percebendo o mundo como um fenômeno estético, não moral.

A Arte é um caminho que se opõe à ciência: está ao lado da vida, não desprezando suas ilusões. A filosofia, que é moral, esquece-se que o homem é um ser artístico e criador da aparência. Acredita “que onde termina o reino das palavras aí termina o reino da existência” (aforismo 115 do livro *Aurora*). A filosofia de Nietzsche procura limitar e relativizar todo conhecimento, e destaca a Arte e a ilusão como valores tão importantes quanto ao que denominamos “verdade”.

As imagens podem ser consideradas uma das formas que o homem utiliza para superar ou amenizar essa imprevisibilidade de uma “verdade incontroversa”. As imagens oferecem uma ilusão de controle sobre a natureza, sendo, segundo Morin (1979), o duplo do representado, do simulacro. A imagem mental chama a palavra, bem como a palavra evoca a imagem e desta maneira acaba por lhe conferir uma presença, uma materialização ao conceito.

A pintura rupestre esteve fundamentada na crença de que o homem, ao desenhar o animal, subjugava-o:

a imagem não é só uma simples imagem, mas contém a presença do duplo do ser representado e permite, por seu intermédio, agir sobre esse ser; é esta ação que é propriamente mágica: rito de evocação

pela imagem, rito de invocação à imagem, rito de possessão sobre a imagem (MORIN, p 98).

No decorrer do processo histórico o valor mágico da imagem foi se transformando. O caráter mágico manteve-se, embora sob uma outra ordem, evidenciando-se o valor do rito de possessão sobre a imagem, de identificação com o mito apresentado. O seu significado não está somente no poder de mudar ou influir nas mudanças, mas também na associação estabelecida entre o poder da beleza e da emotividade e a influência da própria imagem técnica.

A propriedade da imagem técnica está na promoção da indiferenciação crítica entre o real e o construído pela tecnologia da era da reprodutibilidade técnica. Tais imagens oferecem a nítida sensação de que o que se vê é a coisa em si.

Voltamos à noção do duplo, do simulacro, mas então de forma mais complexa. O duplo aparece somando o caráter mágico e ideológico na atualidade, valendo-se de uma técnica diferenciada, que conta com a possibilidade de larga reprodutibilidade.

Diante dessa questão, Benjamin e Adorno têm duas posições diferentes. A partir de Benjamin (1987) a concepção de técnica está à disposição para variadas interpretações e possibilidades de interpretação. Já Adorno considera o homem indivíduo não-esclarecido e que a imagem técnica, em sua historicidade, tem sido usada para tornar o homem cada vez mais insensível ao seu mundo.

Assim temos que a tecnologia pode tomar caminhos diferenciados quanto a seu uso. Pode ser alienadora: diante de uma imagem técnica, parece que não existe um convite ao pensar. Predomina a sensação de que o que se vê é a “coisa em si”. A intuição sensível, promotora do pensar, subordina-se ao conceito dado.

Por outro lado, a imagem técnica pode se valer da tecnologia para levar a um maior número de pessoas possibilidades de crítica da realidade, ou seja, convidar a pensar acerca da realidade da “coisa em si”. Ainda assim, mantém-se o caráter ideológico: há sempre algum intuito de manter a representação com algum valor de “coisa em si”, embora, neste caso, não predomine alienação.

Em ambos os casos mantêm-se o intuito de afirmar que a imagem é o real. A fotografia, ou o cinema, ou as imagens televisivas não são o real. É importante desenvolver sensibilidade para percepção desta nuance da era da reprodutibilidade técnica.

No contexto da reprodutibilidade técnica a maneira de ver o mundo e relacionar-se com ele têm se modificado. Em consequência, desenvolvem-se novas formas de ser homem e perceber-se homem.

A pretensão à objetividade está fundamentada na confiança e na ilusão de que é possível abarcar e dominar a realidade. Há um deslocamento de valores concedidos às imagens: da imagem da pré-história que continha um caráter representativo à imagem de hoje, que se pretende ser, ela própria, a coisa representada. A imagem deixa de ser um meio pelo qual o homem se relaciona com o mundo que o cerca e passa a ser uma verdade que, diferentemente da outra imagem, não requer decifração.

O homem moderno ocidental é contagiado por uma idéia de representação fidedigna, objetiva e científica da realidade. Dessa forma, não é preciso fazer interpretações das imagens. A própria lógica da imagem encarrega-se de atribuir o significado; ela é o próprio significado. Esquece-se que as imagens técnicas são apenas mais uma forma de expressão e exposição do real.

Na contemporaneidade a cientificidade é um mito. A organização científico-tecnológica da experiência humana quer tornar os diversos aspectos da experiência previsíveis.

Como já visto, Santos (2006) apresenta como esta cientificidade está fortemente presente na sociedade moderna ocidental, e mesmo com todas as críticas sobre ela, ainda não se conseguiu superar seus principais paradigmas. Essa crença na cientificidade como possuidora de uma verdade universal foi apresentada por Nietzsche quando discutiu a linguagem conceitual, em que:

...o direito senhorial de dar nome vai tão longe, que nos permitiríamos conceber a própria origem da linguagem como expressão de poder dos senhores: eles dizem 'isto é isto', marcam cada coisa e acontecimento com um som, como que apropriando-se assim das coisas'. (NIETZSCHE, 1998, p 19).

É assim que os cientistas, imbuídos de certa autoridade legitimada pelo poder do paradigma científico, se consideram detentores do discurso verdadeiro.

Os valores, portanto, não têm uma existência “em si”, e não são uma realidade ontológica, mas criações do homem, que caracterizam uma necessidade de dar interpretação à realidade, para que ela possa ser dominada. Desse modo, não há uma substância única: o “Bem” / o “Belo”. Nada é fixo e imutável.

Esquece-se que o conhecimento é produzido e inventado. A crítica apontada por Nietzsche à racionalidade científico-filosófica, sempre retomada em suas obras, revela uma insatisfação nessa “crença” que passou a definir o homem como um ser racional, valorizando a intelectualização. O homem passou a ser medido pela capacidade de transformar o mundo pelo uso da razão. No entanto, criou-se a idéia de verdade por uma necessidade de segurança e para o uso do poder.

Na modernidade, a imagem técnica assumiu esse caráter de verdade absoluta, subjugando a sensibilidade aos conceitos do entendimento, como entidade metafísica além de todo questionamento. A teoria nietzschiana não está centrada na veracidade dos juízos, mas no tipo de relação com a vida a que tais juízos conduzem.

Na sociedade do espetáculo tudo tem caráter midiático, inclusive a Arte. A evolução tecnológica industrializou a obra. A reprodutibilidade tornou-se recurso que banaliza, pelos que defendem a perda do valor contemplativo, a aura de Arte que as obras tinham ao serem apreciadas como raridades, originais em sua produção. Assim, o público comum olharia a Arte apenas como representação, material que não serve para a elaboração de questões que permeiam a vivência cotidiana ou existencial das pessoas. A repetição faz com que o que é singular e original se desgaste e se torne ordinário.

Por outro lado, a reprodutibilidade desperta a percepção da arte. Agora ela é levada a milhares de pessoas que consomem milhões de artigos decorados. Acerca da experiência artística pode-se perguntar se o que se vê nas telas de computadores, nos copos de requeijão, nos imãs de geladeira, promove a experiência de apreciação artística como experiência estética, ou se estes elementos que agora estão freqüentemente na vida das pessoas figuram como simples decorações, sem causar nem uma fruição, nem uma experiência estética.

A saída proposta por Nietzsche para transformar esse paradigma é o fazer artístico, o desenvolvimento das possibilidades da arte. É fazer arte, ser criativo. Ele não está preocupado com as normas estabelecidas. Para ele, a linguagem é uma

grande metáfora e assim só existe aquilo que o homem coloca sobre as coisas:  
maneira pela qual amplia e impõe o seu controle à natureza.

## 4.2. PARA ALÉM DAS IMAGENS

### 4.2.1. O FILME E OS PERSONAGENS

A fim de analisar a história do *Rei Leão*, iremos observar alguns dos principais componentes de sua estrutura narrativa, como: (1) enredo; (2) personagens; (3) ambiente; (4) linguagem; (5) imagética; (6) temas; (7) simbolismo; (8) filosofia e (9) gênero.

O filme narra a disputa pela sucessão do trono, em um mitológico *Reino das Selvas*, governado pelos leões. O irmão mais novo do *Rei Mufasa*, *Scar*<sup>14</sup>, invejoso de seu novo sobrinho, *Simba*, que agora o precede na sucessão do reino, planeja se livrar do herdeiro inconveniente e do próprio Rei, a fim de usurpar o poder. Para isso, se alia aos inimigos 'naturais' dos leões, representados pelas hienas *Shenzi*, *Banzai* e *Ed*.

O filme *O Rei Leão* foi escrito por Irene Mecchi, Jonathan Roberts e Linda Woolverton e dirigido por Roger Allers e Rob Minkoff, sendo uma produção dos estúdios Walt Disney Company, lançado no Brasil em julho de 1994.

Por meio de astúcia e de um discurso que oculta suas verdadeiras intenções, *Scar* assassina o irmão, fazendo com que *Simba* sinta-se culpado da morte do pai e escolha fugir do reino, para não ter de confrontar-se com essa responsabilidade. Manipulado pela culpa, *Simba* foge de sua família, de seu bando e das

---

<sup>14</sup> Que significa na língua inglesa: *Cicatriz/Marca*, sendo o único nome no filme com um real significado nesta língua.

responsabilidades, como herdeiro do trono. Sentindo-se envergonhado e responsável pela morte do pai, não se sente à altura de permanecer junto com eles: quer fugir e se esquecer do passado.

Exilado, *Simba* encontra dois amigos, também 'largados', *Timão*, um suricate, e *Pumba*, um javali. Juntos, a trupe de excluídos aproveita a vida, se diverte, se apóia mutuamente, enquanto aprende mais sobre algumas leis 'naturais' de sobrevivência na selva, decorrentes dos ciclos de vida.

O reencontro causal com a amiga de infância de *Simba*, *Nala*, uma leoa, é fundamental para que o príncipe resolva retornar para recuperar o reino e o seu equilíbrio, ora depredado pela negligência do inescrupuloso rei, usurpador do trono. *Nala* diz a *Simba* que se afastara do reino em busca de comida, já que o alimento escasseara sob a ingerência do novo *Rei Scar*, e o conclama a voltar e assumir suas responsabilidades. O que ele acaba fazendo.

Após tomar saber que o tio fora o verdadeiro assassino do pai, *Simba* força-o ao exílio. Embora não envie as hienas para matá-lo, as hienas acabam por matar *Scar*, por vingança pelas promessas não cumpridas e pela desleal tentativa de incriminá-las em seu lugar.

A narrativa do filme *O Rei Leão*, que é a dos irmãos que lutam por poder, e/ou glória, e/ou reconhecimento, tem vários antecedentes. Talvez uma das mais antigas seja a de Caim e Abel, que lutam pelo reconhecimento de Deus. Segundo a Bíblia Abel, o segundo filho de Adão e Eva, era bom, não era ciumento, gostava de sua vida e nunca reclamava. Caim era o filho mais velho, tinha um comportamento contrário ao irmão.

Ainda segundo relatos da Bíblia, Caim ficou com inveja do irmão porque a oferenda de Abel agradou a Deus e a sua não. Temos também que Abel era pastor e Caim agricultor, o que podemos levar a uma análise da própria *criação da civilização*, pois mostra a luta que várias vezes aparece entre a agricultura e o pastoreio, o sedentarismo e o nômade. Mas, retornando à história do filme, Caim acaba por matar seu irmão mais novo, pela disputa do reconhecimento de Deus. Esta morte é considerada, na Bíblia, como o primeiro homicídio.

Temos também a história de Jasão, ou pelo menos o início da sua saga. Esta é uma longa e entrelaçada lenda que tem vários caminhos e versões, usaremos uma versão mais recente e “atualizada” contada por Pasolini, no filme *Medéia*.

Jasão está na companhia do centauro Quíron, responsável por sua educação. O centauro lhe conta como e porque chegou ali. O pai de Jasão foi traído por seu irmão, perdendo assim o trono, por esta razão Jasão foi levado até o Quíron para que crescesse em segurança e fosse educado. Quando ficou com a idade de poder reclamar o reinado, retornou, porém seu tio não o devolve e acaba por “obriga-lo” a ir atrás do velocino de ouro como condição para ter o trono de novo. Ao retornar com o velocino de ouro, seu tio não cumpre com o combinado e acaba assassinado por Medéia, esposa de Jasão. Por esta razão ele foge, não assumindo o trono.

Temos ainda a história de Esaú e Jacó, que segundo a Bíblia eram irmãos gêmeos, e já brigavam na barriga da mãe lutando pela primogenitura. Eles brigam pelo resto de suas vidas para saber quem será o favorito, o melhor, enfim o primeiro.

Mas talvez a história mais próxima e que traz mais elementos seja a de Hamlet. A disputa pelo poder entre tio e sobrinho é abordada na tragédia de *Hamlet*, o Príncipe da Dinamarca, escrito pelo inglês William Shakespeare entre 1600 e

1602. Texto de onde provêm algumas expressões ontológicas de nossa cultura, como “*Há algo de podre no Reino da Dinamarca*”, frase de *Horácio*, amigo do príncipe, e as do próprio *Hamlet*: “*Ser, ou não ser, eis a questão*” e “*Há mais coisas entre o céu e a terra, Horácio, do que sonha a sua vã filosofia*”.

A peça narra o sofrimento do Príncipe *Hamlet*, ao descobrir que seu tio, *Cláudio*, matara seu pai e se casara com sua mãe, *Gertrudes*, para obter o trono da Dinamarca, sob o pretexto de ameaça de invasão do reino pelos vizinhos da Noruega.

Na peça de Shakespeare, entretanto, não há redenção para os nobres em disputa. Quase todos acabam, proposital ou acidentalmente, enlouquecendo ou morrendo envenenados ao longo do desenrolar da história. É como se o “algo podre no reino” contaminasse a todos, indistintamente. Naturalmente, os *Estúdios Disney* apresentam uma adaptação mais leve da história inspiradora original. E pela primeira vez inova ao mostrar explicitamente uma cena de morte, a morte do *Rei Mufasa*<sup>15</sup>.

Os personagens do filme que analisaremos são animais selvagens, que se relacionam segundo a lógica de uma arquetípica monarquia, um arranjo social tipicamente humano. As espécies de animais e as representações sociais a eles associados no filme são: (1) os leões pertencem à elite governante do *Reino*; (2) os animais que os auxiliam como mestres, conselheiros e amigos – macaco, pássaro, suricate e javali; (3) os animais que competem pelo território e alimento, inimigos

---

<sup>15</sup> No filme *Bambi* (1942), sua mãe é morta pelos caçadores. Entretanto, a cena da morte não é mostrada explicitamente: é simplesmente sugerida pelo barulho dos disparos dos tiros e depois pela constatação do fato.

naturais dos leões – o bando das hienas; (4) os outros animais, a terra, a floresta: a **Natureza** em equilíbrio cíclico, que representa o povo e o Reino Animal (Natural) em si.



Figura 6 – **Bom Governo/ Reinado de Simba**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

Povo e Reino protegidos e governados pela linha sucessória do *Rei Leão*, respectivamente: Mufasa, Scar ou Simba. Reis que produzem bons e maus reinados, sendo o *bom reinado*, de um ponto de vista arquetípico, capaz de promover o bem-comum e a sustentabilidade, levando em conta mais do que interesses pessoais e egoístas, inspirando no povo o sentimento de lealdade e confiança em seus dirigentes.



Figura 7 – **Mau Governo/ Reinado de Scar**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

O *mau reinado*, por sua vez, é caracterizado pelo uso arbitrário do poder de um rei tirano, que só leva em conta seus próprios interesses em detrimento dos interesses comuns do povo. Tal prática leva à dilapidação dos recursos naturais, insustentabilidade, injustiça e, conseqüentemente, à fome, desconfiança e insegurança da população.

A boa gestão (ciclos virtuosos e retroação negativa/sustentabilidade) e a má gestão (ciclos viciosos e retroação positiva/insustentabilidade) estão relacionadas à sustentabilidade ambiental e saúde alimentar, em diversas histórias onde reis e seus conselheiros estão representados. A filosofia oriental, a práxis xamânica e outras escolas de sabedoria ancestrais associam a saúde e benevolência do rei à prosperidade da terra e à qualidade de vida de seus súditos/governados.



Figura 8 – **Vista da Pedra do Reino desértificada**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.



Figura 9 – **Simba, Nala e a Pedra do Reino**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.



Figura 10 – **Bom Governo/ Reino de Mufasa**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

Como podemos observar nas imagens das figuras 6, 7, 8, 9 e 10, há a sucessão do bom governo pelo mau governo e o retorno ao bom governo. Isto é muito claro nas imagens do filme. Quanto aos tipos e seu desenvolvimento na trama, o Rei Leão apresenta a seguinte constelação de personagens<sup>16</sup>:

**Rei Mufasa:** Pai de Simba, Rei do Reino Animal, pai de Hamlet, Rei do Reino da Dinamarca<sup>17</sup>. Em Mufasa temos a altivez do Sol, do soberano, ele é o Rei, a estrela que guia.

Chevalier (1999) escreve que o simbolismo do sol é tão diversificado quanto “rica de contradições” (p 836). Se ele não é o próprio Deus, é sua manifestação, uma manifestação da divindade. Também representa o filho do Deus supremo e irmão do arco-íris. O sol é considerado o fecundador, mas pode cegar, queimar e matar.

Vemos na figura 11 a imagem do Rei Mufasa como o sol é representado por sua juba, como um olhar rápido pode deixar ilusão de vermos o sol. Apesar de que em algumas crenças o sol também se relaciona com o princípio destruidor, por ser o responsável pela seca, ele é muito mais representativo sobre os aspectos da criação, do próprio ciclo de vida-morte-renascimento.

---

<sup>16</sup> Alguns personagens do filme Rei Leão (1994) podem corresponder aos personagens da tragédia de Hamlet/Shakespeare. Entre parênteses estão os nomes dos personagens de Hamlet, obra prima original que pode ter inspirado o desenvolvimento da trama mais moderna. Isto quando foi possível distinguir relações de similaridade com os personagens do Rei Leão.

<sup>17</sup> Quando a tragédia original começa, o Rei já está morto e não se cita seu nome. É tratado apenas como o fantasma do Rei, pai de Hamlet, que foi assassinado e teve a mulher e o trono usurpados pelo irmão, Cláudio, o novo rei da Dinamarca.



Figura 11 – **Mufasa na Pedra do Reino**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.



Figura 12 – **Mufasa surgindo para Simba**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

E o sol como aparece no filme? Na primeira seqüência surge o sol, ele começa nascendo e vai surgindo conforme a música inicial também se eleva. O sol também aparece em outros momentos, sempre com o intuito de mostrar o ciclo vida-morte-renascimento, que no filme recebe o nome de Ciclo da vida. Na segunda cena apresentada abaixo, o rei Mufasa apresenta o reino ao seu filho Simba, e podemos observar como o sol vai surgindo na planície.



Figura 13 – **Abertura do filme**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.



Figura 14 – **Mufasa mostrando o reino ao Simba**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

O diálogo entre o rei e o príncipe reforça a idéia do *Ciclo da Vida*:

**Mufasa:** Olha, Simba. Tudo isso que a luz toca é o nosso reino.

**Simba:** Uau.

**Mufasa:** O tempo de um rei como governante é como o nascer e o poente do sol. Um dia, Simba, o sol irá se por sobre o meu reinado, e irá nascer para você, o novo rei.

**Simba:** E isso tudo vai ser meu?

**Mufasa:** Tudo!

**Simba:** Tudo que a luz toca...

Neste diálogo temos a dimensão do *ciclo da vida*, do rei que deixará o reinado e que seu filho assumirá. Este diálogo, junto a imagem da figura 14, que mostra Mufasa e Simba em cima da *Pedra do Rei*, reforça a sensação buscada. Na cena de abertura (figura 13) a música e o sol nascendo também apresenta esta sensação, de que a vida continua, de que um “novo” ciclo recomeça, como os ciclos da natureza.

O sol representa isso para nós: a cada dia ele nasce, e nascendo trás todo a sua vitalidade. Culto ao sol, entretanto, segundo Eliade (1993), não é tão freqüente quanto o culto das figuras celestes, “as figuras divinas solares (deuses, heróis, etc.) não esgotam as hierofanias<sup>18</sup> solares mais do que as outras figuras esgotam as respectivas hierofanias” (p 104).

**Scar<sup>19</sup>:** Tio de Simba, Príncipe do Reino Animal, o próximo na linha de sucessão, exceto pelo nascimento de Simba, que o revolta (*Cláudio*, tio de Hamlet,

---

<sup>18</sup> Termo desenvolvido por Eliade (1993) originário da composição de duas palavras gregas: *hieros* (ἱερός) sagrado e *faneia* (φανεία) manifestar. “O sagrado manifesta-se num objeto profano. Em resumo, o que revelam todas as hierofanias, até as mais elementares, é esta paradoxal coincidência do sagrado e do profano, do ser e do não-ser, do absoluto e do relativo, do eterno e do devir.” (p. 34).

<sup>19</sup> Nome que lembra *Scarface*, o nome de um filme e de seu principal personagem. Filme sobre um traficante de cocaína muito violento, estrelado por Al Pacino, de 1983, sendo este uma refilmagem de um filme da década de 30 que também tinha um personagem chamado de Scarface, sendo o nome do filme: *Scarface, a vergonha de uma nação*.

Príncipe do Reino da Dinamarca: o próximo na linha de sucessão se o sobrinho não houvesse nascido). Seus traços são agressivos, sua fisionomia ao longo do filme apresenta sempre uma ira, um certo mal-estar ao espectador. Possui uma cicatriz no olho esquerdo, de onde pode ter derivado o seu nome, ou criaram o nome e depois colocaram a cicatriz.

Ele se alia às hienas para destruir o reinado de Mufasa e de Simba. É o irmão invejoso, raivoso, que quer ser o rei de todas as formas. Sua presença está associada à lua crescente, à morte, ao cemitério e à dissimulação. Nas cenas em que ele aparece esses elementos são reforçados para que se crie uma aura de antipatia e repulsa ao personagem.



Figura 15 – **Scar**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.



Figura 16 – **Scar e as hienas**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.



Figura 17 – **Scar e as hienas.**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

Segundo Eliade (1993) a lua “é um astro que cresce, decresce e desaparece, um astro cuja vida está submetida à lei universal do devir, do nascimento e da morte” (p 127), diferente do sol que é sempre o mesmo. Esta circularidade da lua, este retorno às fases, faz com que ela seja o astro dos ritmos da vida. É ela que controla todos os “planos cósmicos regidos pela lei do devir cíclico: águas, chuva, vegetação, fertilidade” (p 127). Foi com ela que o homem começa a marcar o tempo “mais longínquo”, isto é, uma contagem além do levantar e poente do sol, do dia-a-dia.

A lua, ainda segundo Eliade (1993), “é o primeiro morto. Durante três noites o céu fica escuro; mas tal como a Lua renasce na quarta noite, também os mortos adquirem uma nova modalidade de existência” (p 141). Com isso, reforça-se a presença da lua crescente com o Scar, pois ele também se encontra no “reino dos mortos”, o cemitério. Porém a morte não é um fim e sim “uma modificação do nível da existência” (p. 141), com o que podemos perceber que o reino do Scar também será uma etapa para que Simba possa assumir o seu lugar.

Reforçando a questão da narrativa dos traços contidos no desenho, Eisner (2005) escreve sobre a *narrativa gráfica*<sup>20</sup> e como esta se apropria de imagens *estereotipadas* para serem usadas como ferramenta de comunicação. A narrativa gráfica precisa que as reproduções dos personagens sejam facilmente reconhecidas como condutas humanas, em que os desenhos são:

---

<sup>20</sup> Eisner (2005) define assim narrativa gráfica: “uma descrição genérica de qualquer narração que usa imagens para transmitir idéias. Os filmes e as histórias se encaixam na categoria das narrativas gráficas” (p 10).

O reflexo no espelho, e dependem de experiências armazenadas na memória do leitor [espectador] para que ele consiga visualizar ou processar rapidamente uma idéia. Isso torna necessária a simplificação de imagens transformando-as em símbolos que se repete. Logo, estereótipos. (p 21).

Portanto, os desenhos dos personagens do filme possuem as características humanas que "são reconhecíveis pela aparência física". O desenho de Mufasa transmite uma mensagem de bom pai, de bom rei, que sabe transmitir bons aconselhamentos, já o de Scar transmite maldade e inveja.

**Simba, o príncipe:** o que quer transmitir? O príncipe Simba, futuro Rei do Reino Animal (*Hamlet*, primeiro na linha de sucessão como soberano do Reino da Dinamarca, é o filho do Rei). Ele aparece com o sol e com a lua cheia, aparece cantando com os amigos, *Hakuna Matata*. Aparece também no deserto, o que será discutido em outro capítulo.



Figura 18 – **Simba assustado no desfiladeiro**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.



Figura 19 – **Simba, Pumba e Timão.**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

Podemos fazer uma comparação com o Hamlet, porém sua “sina” já estava traçada bem antes, nas histórias da Grécia antiga, em que haviam personagens com as características de Simba. Seu pai, o rei, morre, e o tio (ou um parente próximo) assume o lugar do rei, enquanto o legítimo herdeiro ou é banido, ou é morto, ou é

considerado incapaz de assumir o reinado. Depois de um tempo, quando o herdeiro cresce, desafia e prova que pode assumir o trono.

Temos isto em Jasão, que foi educado por um Centauro, como Simba foi educado por um suricate e um javali. Cresceu num lugar paradisíaco, sem preocupações de nenhuma ordem, cresce forte, saudável e bonito.

As análises referente ao rei Mufasa também podem ser feitas aqui, principalmente quando Simba fica adulto e passa a ter aparência, e identificação, com o seu pai, que se encontra vivo nele.

Porém Simba é o sol menor, como a lua cheia, que reflete o sol, seu pai. Só depois de passar por todas as provações é que tornar-se-á o sol. Chevalier (1999) escreve que a Lua tem uma correlação com o simbolismo do Sol, que se manifesta nas características mais marcantes/fundamentais, derivadas dessa sua relação: a primeira, a que ela é privada de ter luz própria e que não passa de um reflexo do sol, e a outra, em que “a lua atravessa fases diferentes e mudança de forma.” Assim, simboliza por um lado a dependência e de outro, a periodicidade e a renovação (p 561).

Tal qual Simba, que do início até quase o fim do filme tem uma forte dependência de seu pai. Só depois que Mufasa aparece das estrelas (figura 12) e fala que ele deve assumir o seu lugar no *Ciclo da Vida*, que o príncipe sai em busca do seu trono. Também mostra as mudanças que ocorrem com ele: deixa de ser um leãozinho assustado para tornar-se um grande leão e um grande rei (figuras 18, 19, 20 e 21).



Figura 20 – **Simba e a morte de Mufasa**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.



Figura 21 – **Simba lutando com Scar**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

As hienas, **Shenzi**, **Banzai** e **Ed**, representam um outro reino animal (*Fortimbrás*: príncipe do reino da Dinamarca, cujo o pai morreu por culpa de Hamlet; *Rosencrantz* e *Guildenstern*, “amigo do príncipe”, que o espiam e sondam a pedidos do rei Cláudio), são lembradas pela risada histérica, pelo gosto por carniça. Chevalier (1999) escreve sobre ela:

Animal ao mesmo tempo necrófago e noturno, a hiena apresenta, na África, uma significação simbólica duas vezes ambivalente. Ela se caracteriza, antes de mais nada, pela voracidade, pelo seu cheiro (...) ela permanece um animal apenas terrestre e mortal.

Sua realidade, ou melhor, a imagem que as hienas transmitem no imaginário coletivo é puramente mundana, não há nela nem uma transcendência, como há no caso dos leões.



Figura 22 – **As Hienas**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

Elas são comparsas de Scar na trama de matar o rei e o príncipe. São elas responsáveis por assassinar Simba no cemitério de elefantes e depois Mufasa, só que escreve Chevalier (1999) “na dramaturgia sagrada, encenada no curso dos ritos da sociedade Koré, um olhar do *leão* iniciado de alto grau, basta para pôr em fuga à *hiena*” (p 493), razão pela qual elas não conseguem matar o rei.

Porém Scar oferece à elas posições privilegiadas durante o seu reinado. Nas figuras 23 e 24, podemos observar o exército das hienas se apresentando a Scar, podemos também ver, na figura 25, Hitler com o seu exército e, comparando com a figura 23, podemos perceber uma correlação entre Scar e Hitler.



Figura 23 – **Scar observando as Hienas**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

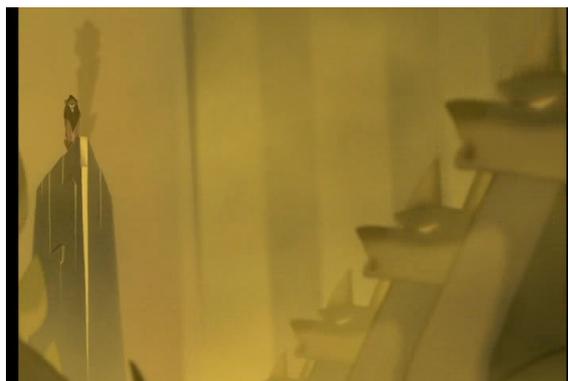


Figura 24 – **As Hienas marchando**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.



Figura 25 – **Hitler em revista a tropa.**

**Timão:** Amigo de Simba no exílio, javali forte e simpático (*Laertes*, irmão de Ofélia, noiva de Hamlet, portanto, filho de Polônio, pai dela).



Figura 26 – **Pumba e Timão**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.



Figura 27 – **Pumba e Timão**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

**Pumba:** Amigo de Simba, suricate (*Horácio*, amigo de Hamlet, presencia a aparição do fantasma do rei morto no início do filme).



Figura 28 – **Simba e Timão no deserto**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.



Figura 29 – **Timão**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

**Nala:** Amiga e futura esposa de Simba, futura Rainha do Reino Animal (*Ofélia*, noiva de Hamlet, seria a futura Rainha do Reino da Dinamarca, mas morre antes disso).



Figura 30 – **Simba e Nala crianças**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.



Figura 31 – **Nala adulta**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

**Sarabi** :Mãe de Simba, Rainha do Reino Animal (*Gertrude*, mãe de Hamlet, Rainha do Reino da Dinamarca).



Figura 32 – **Rafiki, Simba, Mufasa e Sarabi**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.



Figura 33 – **Sarabi cuidando de Simba**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

**Sarafina**: Mãe de Nala, nobres do Reino Animal (mãe de Ofélia, na peça é falecida, como o é o Rei, pai de Simba).

**Rafiki**: Um macaco, babuíno, um mestre zen, xamânico em sua relação dialógica com a Natureza (*um sacerdote*, conselheiro do Rei da Dinamarca).



Figura 34 – **Rafiki**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.



Figura 35 – **Rafiki na sua casa**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

**Zazu:** Um calau-de-bico-vermelho, que é um pássaro de bico grande, habitante da África sub-saariana; sendo um tipo jornalista que relata os acontecimentos do Reino. É também, um conselheiro do Rei e do Príncipe, seja ele Mufasa, Scar ou Simba.



Figura 36 – **Zazu**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.



Figura 37 – **Zazu, Simba e Nala**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

Os elementos da natureza no filme definem o pano de fundo para a ação, participando dela, conferindo a dramaticidade aos acontecimentos. Abordaremos os significados arquetípicos destes elementos e de sistemas de ciclos à eles relacionados. Não só o simbolismo do elemento em si, mas da própria relação sistêmica que existe entre eles, que estabelece ciclos virtuosos e/ou destrutivos.

- Água (elemento associado à fluidez das emoções e sentimentos, à confiança, à receptividade e ao fluir adaptando-se); chuva, tempestade, rio;
- Terra (elemento associado ao corpo físico e à estabilidade que permite que as sementes cresçam e se multipliquem em frutos diversos. Receptividade); pedra, deserto/areia;
- Ar (elemento associado à comunicação e conectividade, ao avanço tecnológico do homo faber, à clareza em relação àquilo que está sendo produzido); vento;
- Fogo (elemento associado à transformação profunda, alquímica, à espiritualidade); “fogo de Prometeu”;
- Madeira;
- Metal;

Os princípios e os valores propostos por meio da trama e dos personagens professam de uma forma geral a necessidade de se ocupar um lugar nos ciclos naturais da vida, de forma a preservar seus movimentos. Uma ética que apresenta características de uma preservação da natureza e da circularidade desta mesma.

“HAKUNA MATATA” propõe uma forma de viver e significa “aproveite a vida”, o momento presente, aproveita o dia de hoje, “carpe diem”, “viva o presente e deixe o passado para trás”. A necessidade de deixar o passado para trás, e de esquecer algo que, por indução de seu tio Scar, lhe provoca culpa e vergonha, são motivadores do longo exílio de Simba.

Parece propor a observação dos ciclos naturais, encontrando seu “lugar” e o lugar das coisas na *autopoiesis* do sistema: aquilo que mantém a vida em permanente renovação, espontânea e continuamente.

Alguns destes elementos serão analisados no capítulo a seguir, para explicitar como eles são usados na linguagem audiovisual do filme *O Rei Leão*, com o intuito de criar um vínculo com os espectadores como em mostrar uma estética e uma ética da sociedade em que este filme foi feito.

#### 4.2.2. O FILME E OS SÍMBOLOS

Assim como apresentadas e fundamentadas teoricamente, as relações entre imagem audiovisual e linguagem associada ao som, serão analisadas aqui as interações entre os elementos do cenário e alguns símbolos, como o fogo e a chuva, a partir de autores como Elias Canetti, Mircea Eliade e Chevalier, nos seus respectivos livros: *Massa e Poder* (1995), *Tratado de história das religiões* (1993), *Dicionário de símbolos* (1999). Com isto pretende-se demonstrar como na leitura do filme *O Rei Leão* existem vários elementos, os quais podemos chamar de signos, que estão presentes no nosso cotidiano.

Iniciamos este capítulo com Canetti e seu conceito de símbolo de massa, para melhor compreender/demonstrar como este filme coloca esses símbolos na expectativa de que o espectador tenha uma identificação/empatia como a história.

Canetti (1995) designa *símbolos de massa* como unidades coletivas não humanas. O trigo, a floresta, a chuva, o vento, a areia, o mar e o fogo são fenômenos que, como unidades, abrigam qualidades essenciais de massa. Apesar destes fenômenos não serem humanos, eles possuem ou evocam o sentimento de massa, representando simbolicamente a massa em sonhos, em canções, discursos, mitos, filmes e todas as outras formas de representação. Assim ao assistir o filme *O Rei Leão*, encontramos os símbolos de massa apresentados por este autor.

Iniciamos a análise com *O fogo*, que segundo Canetti (1995), “é o mesmo, é igual, por todas as partes, ele e a sua imagem são como uma marca – vigorosa, inextinguível e definida” (p 75). *O fogo* aparece no final da história para queimar os

últimos traços do reinado “ilegítimo” de Scar; o fogo apaga todos os restos deste reinado, acenando para a possibilidade do início, ou reinício, de um novo reinado, o reinado do “legítimo” herdeiro.

Uma outra característica do *fogo* é a sua violência, a vontade de tudo e todos levar, consumir, de ser insaciável. Na cena abaixo percebemos como o *fogo* e Simba se unem num desejo insaciável de destruir tudo, de tudo consumir.



Figura 38 – **Simba e o Fogo**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.



Figura 39 – **Pedra do Reino em chamas**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

Entretanto Simba não quer só a destruição; ele também quer reunificar, restabelecer o reinado, e por isso surge outro símbolo de massa, a *chuva*. Chuva, água, elemento oposto ao *fogo*, mas que nas suas múltiplas qualidades lhe é igual. São tão diferentes, mas tão iguais também, que todas as antigas e novas acepções de fim do mundo terminam com um ou outro. A *chuva* e o *fogo* são capazes de tudo destruir e/ou construir, se lembrarmos de diferentes episódios narrados nas histórias sagradas e milenares da civilização judaica-cristã, assim com entre os orientais.

Mas a água tem uma outra conotação, ela dá vida à terra, possibilita a germinação das plantas, é o líquido precioso do planeta. Depois do *fogo* vem a *chuva*, que lava e limpa o reinado de Scar para dar lugar ao reinado de Simba. A cena onde uma caveira é carregada pelas águas da chuva evidencia esta

lavagem/passagem de um reino ao outro. Na imagem seguinte visualizamos a *chuva* apagando o *fogo*, o que sinaliza a renovação do reinado.



Figura 40 – a **Chuva**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.



Figura 41 – a **Chuva e o Fogo**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

Nos dois casos sentimos uma forte influência das características de massa. No filme estes dois momentos, o do *fogo* e o da *chuva* são clímax, pois durante toda a cena do fogo no reinado está sendo travada a luta entre Simba e Scar, na qual este último acaba morrendo.



Figura 42 – **Simba e Scar lutando**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

Na cena da chuva Simba começa a subir na pedra do reino, com o aval do mago Rafiki, e inicia seu reinado.



Figura 43 – **Simba subindo Pedra do Reino**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.



Figura 44 – **Simba e Rafiki**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

Ainda observamos que ao escalar a Pedra do reino Simba rugiu como anúncio de que agora têm um novo rei, e é acompanhado pelas leas, como podemos ver nestas imagens:

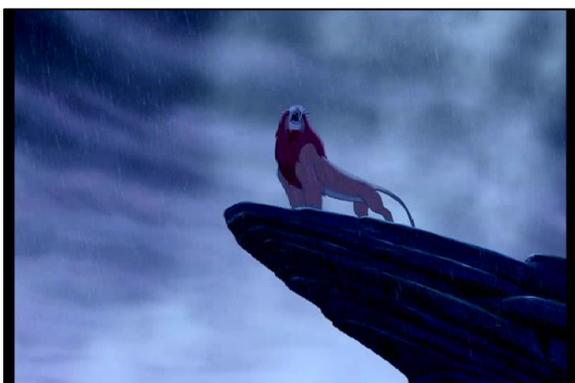


Figura 45 – **Simba rugindo**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.



Figura 46 – **Leas rugindo**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

Nas cenas relacionadas com o *fogo* e a *chuva*, compreendemos mais uma vez o que Canetti (1995) quer dizer com *símbolos de massa*, pois criam no espectador uma idéia de conjunção, de fazer parte do que está sendo visto, indo

muito além de uma “simples visão”, suscitando em quem assiste o sentir, vivenciar e experienciar aquelas cenas.

Voltemos à *chuva* e para o que Canetti (1995, p 81) diz: “a chuva é percebida como uma unidade nas regiões onde é rara. As nuvens se aproximam cobrindo primeiro o céu, escurecendo e revestindo tudo de cinza, antes da chuva chegar”. Esta unidade é usada no filme para demonstrar a passagem de um tempo, do tempo de crescimento de Simba, e novamente para criar este sentimento de pertencimento ao filme.



Figura 47 – a **Chuva e as Estações**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

Observando a imagem podemos também pensar em Eliade, no livro *Tratado de História das Religiões* (1993), o qual escreve que “as águas simbolizam a totalidade das virtualidades; são a matriz de todas as possibilidades de existência” (p 153). Conforme o autor, a *água* é o fundamento do mundo inteiro, a essência da vegetação, o elixir da imortalidade, compreendida como o princípio do indiferenciado e do virtual. Enfim, é nas *águas* que tudo nasce, substância primordial onde todas as formas retornarão. Em todas as cosmologias as águas desempenham a mesma função, “elas precedem qualquer forma e suportam qualquer criação” (*idem*, p 153).



Figura 48 – **Rafiki e o Batismo**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

No filme *Rei Leão*, assistimos o uso da simbologia da *água* em três momentos distintos. No primeiro, o batismo de Simba; nesta cena a *água* não aparece, mas sua simbologia se encontra presente nos escritos de Eliade à respeito do batismo, sobre a imersão na *água* como uma forma purificação, de regeneração e redenção da alma.



Figura 49 – **Simba e o Batismo**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

Isto é mais claramente observado no momento em que Simba está com Pumba e Timão na *floresta* e fica livre de todos os seus problemas. É nesta seqüência de cenas que Simba esquece a tragédia ocorrida e também onde é evidenciado o seu crescimento. Deixa de ser um leãozinho para virar um grande

leão, belo e formoso. Porém perceberá este crescimento no momento em que se olhar no espelho d'água atrás da figura de seu pai.



Figura 50 – **Os amigos**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.



Figura 51 – **Simba e o Reflexo**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

Ainda conforme Eliade, a imersão nas *águas* não equivale ao fim, à uma extinção, mas somente à um novo começo, à um novo ciclo da vida. O “dilúvio” e o “batismo” são comparáveis do ponto de vista de suas estruturas, pois trazem em seus significados a desintegração, “lavam os pecados”, purificam e regeneram ao mesmo tempo, tal como apresentado neste filme.

A imagem do *rio* e a sua direção sempre indo ao mar, ao grande rio, ao oceano, movendo-se no meio de margens estáticas. Observa-se o *rio* inquieto que passa, tal como uma massa de pessoas que passa entre os prédios ou lugares públicos. Ele assim assume as características de uma passagem, uma passeata, uma procissão.

As pessoas que assistem são metaforicamente como as árvores ao longo das margens. O *rio* simboliza aquele caminhar no tempo e na direção ao mar, o encontro com o grande mar. Revela como o tempo para formar uma massa é importante: “o tempo dentro do qual ela ainda não se tornou o que virá a ser” (CANETTI, 1995, p 81). Assim o *rio* no filme pode ser lido como o desenvolvimento de Simba, em como

o retiro na *floresta*, uma *floresta* que cresce para o alto e vai superar os homens, acolher e proporcionar o desenvolvimento de Simba.



Figura 52 – o Rio e a Floresta  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

Uma outra simbologia, a *pedra*. A *pedra do rei*, a *pedra* do reinado, marca emblematicamente o início do filme com a apresentação de Simba aos outros animais. Nesta cena podemos compreender a importância de unificar todos, de criar uma idéia de massa:



Figura 53 – a Pedra do Reino apresentação de Simba  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

*Pedra* rude, dura, permanência da matéria, “nada de mais nobre e de mais terrível que o majestoso rochedo, o bloco de granito audaciosamente ereto” (ELIADE, 1983, p 17). Acima de tudo *pedra* é. É na sua dureza, na sua imutação,

sempre igual a si como ser absoluto. E é na *pedra do reino* que fica a sede do reinado, e conseqüentemente o centro da história e da vida no reino. Esta assegura o reinado, assegurado por sua presença que fascina, aterroriza, trai e ameaça. Possui algo que está além, que transcende a realidade e a força do mundo profano.

A *pedra* por si não representa muita coisa, mas o que ela faz significar. Não devemos esquecer que neste filme os animais personificam os humanos, que os valores ali representados são os nossos, um leão ou outro animal não agiria da forma apresentada. As ações são referentes às humanas e por isso as análises sugeridas estão centradas em valores, normas, virtudes e vícios humanos.

Assim a *pedra do reino*, lembra não um rochedo com um buraco, mas um castelo e suas simbologias, o que não quer dizer que as representações associadas à pedra também não estejam presentes. Podemos aprofundar os significados, lembrando que *A pedra do reino* é um castelo.

Ainda de acordo com Eliade, a devoção à *pedra* antes de tudo se refere a algo que ela incorpora e exprime, é adorada, venerada pelo que representa ou imita “*alguma coisa*, porque vêm de *algum lado*. O seu valor sagrado é exclusivamente devido a esta *alguma coisa* ou a este *algum lado*, nunca à sua própria existência” (1983, p 175). Por elas representarem alguma coisa diferente delas é que os homens as adoram.



Figura 54 – a **Pedra do Reino**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

Podemos perceber pela imagem da *Pedra do reino* como ela é altiva, e apresenta-se como centro do mundo. Mas também faz a ligação da terra com o céu, a escada que eleva leva à redenção, ela pode ser considerada como uma “montanha sagrada”, retornando à idéia de centro do mundo.

Podemos também pensar que a *pedra* enquanto dominada pelo rei ilegítimo tinha a aparência de um túmulo e não de um castelo, e retornando a analogia do *fogo* e da *chuva* que faz limpeza, novamente recorre-se a imagem de Simba subindo a *Pedra do reino*, mas agora simbolizando uma subida também ao reino do céu, ou melhor, ao reino dos reis legítimos, como o seu pai, Mufasa.



Figura 55 – **Simba subindo a Pedra do Reino**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

E as areias do *deserto*, o que elas querem dizer? Pensamos no caminho que Simba faz para voltar ao reino, sua pata marcando a *areia*, a velocidade para chegar logo, a amplitude do *deserto* que nos faz sentir a vontade dele de retornar ao lar. Mas foi também neste mesmo *deserto* que quase encontra o seu fim quando foge das hienas, depois da morte de seu pai.

Um *deserto* que pode trazer a morte, mas também a iluminação, tal como na história de Jesus Cristo e seu retiro de 40 dias no deserto, a narrativa emblemática dessa condição singular e não maniqueísta do humano e das coisas terrenas.

De outro modo Chevalier (1999) discute dois sentidos simbólicos do *deserto*: ele é estéril e também fecundo. Em um é a sua indiferenciação inicial, em outro a extensão superficial que nele será procurada a Realidade. O autor demonstra como o *deserto* é ao mesmo tempo o lugar da desilusão, da solidão, porém por esta razão mesmo, de solidão, ele, o deserto, leva à espiritualidade, uma elevação ao encontro com Deus.

Outro autor que enriquece o pensar sobre o *deserto*, Juan-Eduardo Cirlot (1994), diz que o *deserto* está ligado ao sol, pois o deserto é o reino do sol, o sol que tem o poder, que lembra o leão, o rei astro e o rei dos animais. Para além de sol, o *deserto* feito de *areia* é um dos *símbolos de massa*, como lembra Canetti (1995), a *areia*, que pode se destacar por suas qualidades de pequenez e uniformidade e também por sua infinidade.

*Areia* encontra-se entre os *símbolos de massa* líquidos e sólidos, pelos seus movimentos e suas características. A *areia* apresenta-se como algo agressivo e hostil, pois seu caráter uniforme e gigantesco que podemos observar no deserto coloca o homem diante de sua pequenez física.

O *deserto* neste filme aparece em dois momentos de transição: quando Simba deixa sua vida de criança e sai em fuga para vir a ser um grande leão, e no outro onde ele retorna para reclamar o seu trono. Ele, o *deserto*, pouco aparece mas emerge em momentos de grande significado no filme (Figuras 54 e 55).



Figura 56 – **Simba e o Deserto**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.



Figura 57 – **Simba e o Deserto** “a volta”  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

Deparamo-nos também com o *vento* que sopra, o que ele traz em sua brisa, o que ele quer dizer? Canetti (1995), escreve que se a força do *vento* variar sua voz também varia. Que ele pode gemer ou uivar e que estes seriam os sons que ele não consegue fazer. Parece que tem algo de vivo, pois seus sons fazem com que lembremos que lá está soprando o *vento*. Além de sua intensidade, que lhe concede a voz, há também a sua direção, que o nomeia, pois sabendo de onde vem, sabemos o que ele traz e desta forma podemos identificá-lo.



Figura 58 – **Simba e o Vento**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.



Figura 59 – **Simba** “ser ou não ser?”  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

Chevalier (1999), escreveu que o *vento* vem junto de uma mensagem, ou melhor, o vento traz uma mensagem e essa vem junto com o *vento*, os *ventos* são assim mensageiros divinos (p 935). Por isso no filme, Rafiki, o mago sábio, fica sabendo que Simba está vivo através da mensagem (cheiro) que o vento trouxe:



Figura 60 – **Rafiki e o Vento**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.



Figura 61 – **Rafiki e o Cheiro**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

*Trigo e savana*: no filme não há *trigo*, porém há uma *savana*, que lembra muito uma cultura de *trigo*. Segundo Chevalier (1999) o *trigo* está relacionado com o dom da vida, simboliza o alimento primordial e essencial.

Nas cenas onde aparecem as savanas ocorre a “iluminação” de Simba, o que os “mestres zen” chamam de *koan*, isto é, a mente procura a resposta de uma

questão absurda entrando assim em colapso para em seguida relaxar, cessando a busca, e a resposta assim está nos próprios sujeitos.

Rafiki cria uma situação absurda na savana, ele demonstra a Simba que o passado não pode ser mudado, mas há uma lição que pode ser aprendida com o passado. A cena consiste em que Rafiki dá uma paulada na cabeça de Simba, espera um pouco e novamente bate em sua cabeça só que desta vez Simba a abaixa, fazendo perceber a sua realidade e como deverá agir.



Figura 62 – **Simba retornando**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.



Figura 63 – **Rafiki comemorando a volta do rei**  
© 1995-Walt Disney Company – Todos os direitos reservados.

Podemos perceber através da análise teórica-reflexiva o quanto de simbologia o filme apresenta. Seus elementos de cena podem nos ajudar a entender melhor o fascínio que as pessoas têm por ele. Como foi visto no capítulo introdutório, o filme O Rei Leão foi e é um dos filmes mais visto na categoria animação. Considera-se que, em grande parte, sua repercussão e audiência se explicam pela presença destes elementos apontados e que atravessam sua produção.

Reafirma-se que os elementos que criam um sentimento de pertencimento, tal como Canetti chamou de *símbolos de massa*, são símbolos que nos fazem sentir juntos, que as nossas idéias, ações, sentimentos sejam um só, onde todos se percebem representados na história do filho que perde o pai e vive isolado. Afinal

nós, humanos, compreendemos o que é a dor de perder alguém ou alguma coisa e por esta razão somos solidários com o “leãozinho”.

Ainda podemos nos referir também às tradições, as histórias dos símbolos, as quais Chevalier e Eliade permitem entender Histórias que não fazem parte do cotidiano, pois não são contadas e lembradas freqüentemente, e de certa forma até nos esquecemos delas, mas que significam memória ancestral, arquétipos.

As imagens dos símbolos, poder-se-ia pensar, são quase como uma chave de nosso inconsciente, isto é, elas fazem com que lembremos de coisas que não conseguiríamos de outra forma; trazem lembranças outras que talvez não tenhamos experimentado, ou seja, é de uma outra ordem, da dimensão inconsciente do nosso psiquismo. E talvez seja esta uma outra razão para o sucesso do filme, a sua condição especial de produzir “efeitos” para além do que, conscientemente, possam advir.

## 5. PARA UMA EDUCAÇÃO DA SENSIBILIDADE DO OLHAR

O suporte dos meios de comunicação de massa não permite a interatividade, apenas a interação. (...) Mesmo não podendo modificar o conteúdo das mensagens vinculadas pela indústria cultural as pessoas se encontram em um espaço de várias dinâmicas socioculturais. (SANTOS & OKADA; 2004.)

Para uma *Educação da Sensibilidade do Olhar* algumas questões importantes sobre a “alfabetização audiovisual” podem ser enunciadas: como a indústria cultural e seus produtos influenciam a sociedade? Como a “alfabetização audiovisual” pode transformar as pessoas para além de consumidores de imagens, transformando-os em produtores e autores de novas imagens e novos sentidos? E mais ainda, como a linguagem audiovisual e a prática pedagógica podem “trabalhar” juntas, e se inserir no currículo escolar?

Filosofar o *ver* é proposta de um trabalho crítico que questiona o *olhar* a partir do próprio ver: ver como e ver algo. Diante de uma *Educação para a Sensibilidade do Olhar* a supremacia da imagem técnica seria superada pela saída estética apontada por Nietzsche e Guattari, em que ter-se-ia indivíduos críticos, imaginativos, capazes de atribuir sentido próprio às experiências, bem como de criticar as imagens técnicas compostas para vendas em massa.

Uma *Pedagogia do Olhar*, o ensinar a olhar, se coloca não como a formação de consumidores de imagens técnicas, mas sim, leitores críticos, capaz de gerar mudanças na indústria da imagem técnica, atualmente apenas a serviço da lógica do consumo.

Expressão e apreciação artística são formas de pensar. A educação estética, de sensibilização para perceber o que Benjamin (1987) chamou de *aura da obra de arte*, permite a elaboração dos elementos que se configuram para além do tempo e do espaço no qual a obra foi produzida, e integra mais aspectos do que apenas se diz ser bonito de ver.

Nesse sentido, a escola se torna importante por permitir o acesso ao conhecimento cultural acumulado pela humanidade, podendo ampliar e potencializar o desenvolvimento dos recursos dos estudantes para vivenciar a experiência da apreciação artística, tendo-se em conta os traços de sua subjetividade em um processo de re-significação do real.

Por outro lado, o trabalho artístico é também a sensibilidade para si e para a produção do outro e envolve a angústia da correspondência: serei correspondido naquilo que quis expressar? Do mesmo modo, executar uma obra de Arte é também deixá-la ao outro.

O artista produz para ser exposto, visto. Ao se tornar *obra* o que foi criado pertence à todos, havendo sempre a sua leitura. Tipicamente, deixa-se à apreciação. A obra pronta não é mais o que o artista quer dizer, mas o que o apreciador vê, experimenta. Torna-se patrimônio social. Fica o registro do autor enquanto estilo, composição em função de inserção social. Mas deixa-se então aberto o espaço do apreciador.

Mas como o trabalho dessa carga sensível também visita o conhecimento? Que “outras linguagens” podem ser acessadas tomando esses referentes? O que nos dispomos a ouvir? Há o que não se aprende na escola, o que se forma na experiência de mundo, nas relações sociais cotidianas. Como se considera cada

espaço da realidade do aluno na experimentação em sala de aula, em oficinas, ou mesmo nos textos que se utiliza em educação?

Este apreciador chega, também com todo seu arcabouço, pessoal e social, à apreciação. Importante retornar a reflexão ao que há de inconsciente. Essa estética inconsciente se insere ativamente na psique: certos segmentos semióticos começam a trabalhar por conta própria, abrindo novos campos de referência, ou seja, a matéria de expressão se torna formalmente criadora.

A singularização existencial, emergente do produzido, da obra, é possibilidade e tem-se a autonomização do conteúdo e o aparecimento de um enunciador parcial, caracterizado por sua inserção social singular. Os fragmentos, entretanto, são “atratores” no caos sensível e significacional, num todo, marcando a conservação de um relativo sentimento de unicidade. A função poética funciona como catalisadora de operadores existenciais suscetíveis de adquirir consistência e persistência e recompor universos de subjetivação, desterritorializados pela imersão na heterogeneidade.

Descentraliza-se a questão do sujeito para a da subjetividade. Com esta, enfatiza-se a instância fundadora da intencionalidade e assume o primeiro plano a instância que se exprime, tomando a relação pelo meio da expressão. Assim:

O que importa, para captar o móvel da produção de subjetividade, é apreender, através dela, a pseudodiscursividade, o desvio de discursividade, que se instaura no fundamento da relação sujeito-objeto, digamos numa pseudomediação subjetiva (GUATTARI, 1992, p 38).

Tem-se uma dimensão diferenciada de análise e percepção da experiência de estar no mundo, produzir-se nele, expressar-se nele, ressignificar-se nele. As atenções, anteriormente voltadas às possibilidades de persuasão, investigadas e

construídas pelos interessados em vender produtos tomam outra direção: atenta agora, o próprio sujeito, ao processo particular de estar no mundo e também produzir esse mundo por sua participação crítica.

Participação crítica é problematizadora do naturalizado. Problematizadora de si mesmo no mundo e do mundo em si. Desta forma os filmes assistidos também são problematizadoras, oferecendo uma releitura do mundo e de si mesmo.

Por outro aspecto, enquanto o construtivismo foi uma das formas científicas de justificar os processos educacionais, tendo auxiliado a comprovar experimentalmente que o conhecimento não se dá por intuição ou representação, mas por um efetivo processo de construção conceitual.

De forma semelhante, a Arte também representa uma forma de construção conceitual, que vem sendo desconsiderada no processo educacional, mas que pode contribuir para a compreensão das relações educacionais e de inserção do homem no mundo.

A Arte tem o poder de subverter a experiência ordinária enquanto proposta de percepção diferenciada do mundo. A Arte pode ser revolucionária se representa mudança radical em estilo e técnica. A obra revolucionária abre espaço à mudança, rompendo com o mistificado, configurando-se uma acusação da realidade estabelecida, aparição da imagem de libertação.

A diferença do potencial subversivo está na estrutura social com que se confronta. As condições históricas se apresentam na obra de vários modos: explicitamente ou não, na linguagem, nas figuras de retórica, mas são manifestações específicas de uma mesma substância trans-histórica da arte: a sua própria dimensão de verdade, protesto e promessa, constituída pela forma estética.

A obra tem de revolucionário a forma que dá ao conteúdo. Este aparece apenas alienado e mediatizado. O potencial político da Arte baseia-se apenas na sua própria dimensão estética. A sua relação com a práxis é inexoravelmente indireta, mediatizada e frustrante. Quanto mais imediatamente política for a obra de arte, mais ela reduz o poder de afastamento e os objetivos radicais e transcendentais de mudança.

Assim como a subjetividade lutou para sair da interioridade, isto é, ela deixou sua morada no interior do humano indo passear pela exterioridade, pela cultura material e intelectual. É esta também a luta, para sair da interioridade, da subjetividade individual, história particular dos encontros, paixões, alegrias e tristezas. Tristeza e amor não são forças de produção, mas decisivas e constituintes da realidade de cada ser humano.

A Arte transcende a sua determinação social e se emancipa a partir do real do discurso e do comportamento, preservando, no entanto, sua presença esmagadora. O mundo da Arte é, portanto, realidade suprimida e distorcida na realidade existente, experiência que culmina em situações extremas, que explodem na realidade existente em nome de uma verdade normalmente negada ou mesmo ignorada.

A lógica interna da obra de Arte culmina na emergência de outra razão, outra sensibilidade, que desafiam aquelas incorporadas nas instituições dominantes. É transcender a arena sócio-histórica.

Sob a lei da forma estética a realidade é sublimada, visto que os dados são reformulados e reordenados em função das formas da arte. A sublimação estética é componente de afirmação, reconciliadora da arte, e da função crítica, negadora, da

arte. Arte é força dissidente, dessublimando a percepção dos indivíduos. É invalidação das normas, necessidades e valores dominantes.

A forma estética é a transformação de um dado conteúdo num todo independente. Torna-se autônoma. É revelação da essência da realidade na sua aparência: as potencialidades reprimidas do homem e da natureza.

Não se produz, entretanto, ilusão, mas contraconsciência. É negação do pensamento realístico-conformista. E nesta evolução percebe-se a aproximação entre a perspectiva da Filosofia da Educação e arte, esta também enquanto exercício de construção de pensamento crítico na práxis humana.

O que se apresenta, assim, é a oportunidade de reflexão acerca das mudanças operacionalizadas pela exploração da Arte no contexto educacional no mundo em transição, mas ainda fortemente marcado pelos parâmetros da modernidade e pela produção da imagem técnica.

As mudanças operacionalizadas pela apreciação e expressão artística, enquanto mais uma forma particular de relação com o mundo, estão fortemente marcadas pela percepção do homem enquanto totalidade. Importante considerar uma dinamicidade que envolve, sem hierarquias estruturantes, cogito, emoção, cultura, aspectos sociais e econômicos, e o que mais os indivíduos, em suas particularidades constituintes, puderem aprender a perceber e expressar.

A proposta que surge pela sensibilização envolve observar divergências e convergências na relação com o outro, com o mundo, no outro, no mundo. Neste movimento, o que se produz é desconstrução, reconstrução, produção, reprodução, enfim, multiplicidade. De olhares, formas, exercícios, técnicas, experiências, respostas, perguntas.

## 6. Bibliografia

- ADORNO, Theodor. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2007.
- ADORNO, Theodor. **Teoria Estética**. Lisboa: ED 70. Série Arte e Comunicação, 14, 1982.
- ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ALMEIDA, Milton José de. In: SOARES, Carmem. Prefácio, **Imagens da Educação no Corpo**. Campinas – São Paulo: Autores Associados, 1998.
- ALMEIDA, Milton José de. **Cinema: arte da memória**. Campinas – São Paulo: Autores Associados, 1999.
- ALMEIDA, Milton José de. **Imagens e Sons – A nova cultura oral**. São Paulo: Cortez, 2004.
- ALMEIDA, Milton José de. **O Teatro da memória de Giulio Camillo**. Cotia – São Paulo: Ateliê Editorial: Campinas: UNICAMP, 2005.
- ALMEIDA, Milton José de. **O real, a linguagem da realidade, o cinema**. TVE Brasil, 2005. disponível em: <http://www.tvebrasil.com.br/SALTO/boletins2005/rslc/tetxt5.htm>. Acesso em 20 de novembro de 2007.
- ALVES, Rubem. **Educação dos sentidos e mais....** Campinas, SP: Verus Editora, 2005.
- ARANHA, M. & MARTINS, P. M. **Filosofando: introdução à filosofia**. São Paulo: Moderna, 1986.
- ASSIS, Machado de. **Esau e Jacó**. São Paulo: Ática, 1996.
- AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, São Paulo: Papirus, 2003.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**. Lisboa/Portugal: Edições 70, 1997.
- BASTOS, Fernando. **Panorama das Idéias Estéticas no Ocidente (de Platão a Kant)**. Brasília: Universidade de Brasília, 1987.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa/Portugal: Relógio d'Água, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política.** São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação.** São Paulo: Summus, 1984.

BETTON, Gerard. **Estética do cinema.** São Paulo: Martins Fontes, 1987.

**BÍBLIA.** São Paulo: Loyola, 1995.

BORGES, Jorge Luis. **Cinco visões pessoais.** Brasília: Universidade de Brasília, 1996.

CABRERA, Julio. **O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes.** Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

CALVINO, Ítalo (org.). **Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CALVINO, Ítalo. **O castelo dos destinos cruzados.** São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CAMPOS, Maria José Rago. **Arte e Verdade.** São Paulo: Loyola, 1992.

CANETTI, Elias. **Massa e Poder.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **O círculo dos Mentirosos. Contos filosóficos do Mundo inteiro.** São Paulo: Códex: 2004.

CASCUDO, Luís Câmara. **Contos tradicionais do Brasil.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Diccionario de símbolos.** Colombia: Editorial Labor, 1994.

CÓRDOVA, Rogério de Andrade. **Instituição, educação e autonomia na obra de Cornelius Castoriadis.** Brasília: Plano Editora, 2004.

COUTINHO, Laura Maria (org.). **Educação da sensibilidade: encontro com a professora Maria Amélia Pereira.** Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

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

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo.** Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

- DECONTO, Neuza. **Educação, Arte e Movimento 1**. Módulo II, volume 2. Brasília: Curso PIE, 2001.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DESCARTES. **Coleção Os pensadores**. Nova Cultural, 1996.
- DORFMAN, Ariel e MATTELART, Armand. **Para ler o Pato Donald: comunicação de massa e colonialismo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- EISNER, Will. **Narrativas Gráficas**. São Paulo: Devir, 2005.
- EISNER, Will. **Quadrinhos e Arte Seqüencial**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- ELIADE, Mircea. **Tratado de história das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- ELIAS, Norbert. **Sobre o tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- EURÍPEDES. **Medéia**. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- FONSECA, Teresa Cristina Goulart Cury da. **Imagens especulares: para além dos damascos azuis**. Dissertação de mestrado, Faculdade de Educação, Universidade de Brasília: 2006.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola: 1996.
- FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler: em três artigos que se completam**. São Paulo: Cortez, 2003.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- GAGNEBIM, Jeanne Marie. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva: 1999.
- GUATTARI, Félix. **Caosmose**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- HARPER, Babette; CECCON, Claudius; OLIVEIRA, Miguel Darcy de; OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. **Cuidado, Escola!** São Paulo: Brasiliense, 1984.
- HEIDEGGER, Martin. **A Origem da Obra de Arte**. Lisboa/Portugal: Edições 70, 2005.
- JAPIASSU, Hilton e MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- LACOSTE, Jean. **A Filosofia da Arte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- LARROSA, Jorge. **Pedagogia Profana – Danças, piruetas e mascaradas**. Rio Grande do Sul: Contrabando, 1998.

- LEONARDI, Victor. **Jazz em Jerusalém: inventividade e tradição na história cultural**. São Paulo: Nankin editorial, 1999.
- MARX, Karl. **O Capital – volume 1**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- MATURANA, Humberto. **Emoções e linguagem na educação e na política**. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- MORA, José Ferrater. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Loyola, 2001.
- MUSSA, Alberto. **Ēleḡbara [Narrativas]**. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência. In: Obras Incompletas – Coleção Os Pensadores**. São Paulo, Nova Cultura: 2000 (a).
- NIETZSCHE, Friedrich. **A genealogia da moral**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal – Prelúdio a um Filosofia do Futuro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. São Paulo: Martin Claret, 2000(c).
- NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiado humano – Um livro para Espíritos Livres**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000 (b).
- NUNES, Benedito. **Introdução à Filosofia da arte**. São Paulo: Ática, 1989.
- PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo Hereje**. Lisboa/Portugal: Assírio e Alvim, 1982.
- PASOLINI, Pier Paolo. **Gennariello: a linguagem pedagógicas das coisas in Os Jovens Infelizes**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- PLATÃO. **Diálogos: Critão – Menão – Hípias Maior e outros**. Pará: Editora Universitária – UFPA, 1980.
- PRASHANTOU, Deva Swami. **O Dragão com asas de Borboleta e outras estórias Zen-Taoístas**. Brasília: Gente, 1990.
- QUINO (Joaquín Salvador Lavado). **Mafalda 5**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M..**Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.
- ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.
- SACKS, Oliver. **Um antropólogo em marte: sete histórias paradoxais**. São Paulo: Companhia da Letras, 1995.

SANTOS, Edméa Oliveira dos; OKADA, Alexandra L. Pereira. **A imagem no currículo: da crítica à mídia de massa a mediação de autorias dialógicas nas práticas pedagógicas**. Revista FAEEPA, Salvador, v.1 , n.1, p. 287-297, 2004.

SARAMAGO, José. **O Evangelho segundo Jesus Cristo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SCHOPENHAUER, Arthur. **A arte de escrever**. Porto Alegre: L&PM, 2007.

SHAKESPEARE, Willian. **Macbeth**. São Paulo: Martin Claret, 2004.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUSA, Eudoro de. **Dioniso em Creta e outros ensaios**. São Paulo: Duas cidades, 1973.

### **Sites visitados na elaboração da dissertação:**

[http://209.85.135.104/translate\\_c?hl=pt-BR&u=http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Hero\\_With\\_a\\_Thousand\\_Faces](http://209.85.135.104/translate_c?hl=pt-BR&u=http://en.wikipedia.org/wiki/The_Hero_With_a_Thousand_Faces)  
[http://pt.wikipedia.org/wiki/The\\_Lion\\_King](http://pt.wikipedia.org/wiki/The_Lion_King)  
[http://pt.wikipedia.org/wiki/A\\_famil%C3%ADa\\_de\\_O\\_Rei\\_Le%C3%A3o](http://pt.wikipedia.org/wiki/A_famil%C3%ADa_de_O_Rei_Le%C3%A3o)  
[http://pt.wikipedia.org/wiki/Walt\\_Disney](http://pt.wikipedia.org/wiki/Walt_Disney)  
[http://pt.wikipedia.org/wiki/Scar\\_%28The\\_Lion\\_King%29](http://pt.wikipedia.org/wiki/Scar_%28The_Lion_King%29)  
[http://pt.wikipedia.org/wiki/Oscar\\_de\\_melhor\\_filme\\_de\\_anima%C3%A7%C3%A3o](http://pt.wikipedia.org/wiki/Oscar_de_melhor_filme_de_anima%C3%A7%C3%A3o)  
<http://pt.wikipedia.org/wiki/Mois%C3%A9s>  
<http://pt.wikipedia.org/wiki/Caim>  
<http://pt.wikipedia.org/wiki/Abel>  
[http://pt.wikipedia.org/wiki/Lista\\_de\\_s%C3%ADmbolos\\_religiosos](http://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_s%C3%ADmbolos_religiosos)  
<http://www.zaz.com.br/cinema/favoritos/index.htm>  
<http://www.imdb.com/title/tt0110357/>  
<http://henancius.martin-scorsese.net/henancius/top50usa.html>  
<http://www.lionkingpride.net/main.html>  
<http://www.lionking.org/>  
<http://www.imdb.com/title/tt0110357/>  
<http://www.imdb.com/title/tt0110357/ratings>  
<http://www.imdb.com/title/tt0110357/>  
<http://www.imdb.com/chart/animation>  
<http://www.imdb.com/boxoffice/alltimegross?region=world-wide>  
<http://www.webcine.com.br/filmessc/reileao.htm>  
<http://melhoresfilmes.com.br/generos/animacao>  
<http://br.cinema.yahoo.com/filme/8670/sinopse/oreileao>  
<http://br.cinema.yahoo.com/filme/8670/elenco/oreileao>  
<http://www.cinemacafri.com/filme.jsp?id=800>  
<http://www.animatoons.com.br/dvd-review/o-rei-leao-dvd-review/>  
[http://www.ensino.net/novaescola/114\\_ago98/html/repcapa6.htm](http://www.ensino.net/novaescola/114_ago98/html/repcapa6.htm)  
<http://www.cinepop.com.br/moviepop/10mais.htm>  
<http://www.filmcan.hpg.ig.com.br/topinternacional.htm>  
<http://educaterra.terra.com.br/voltaire/artigos/hamlet.htm>  
<http://www.adorocinema.com/filmes/rei-leao/rei-leao.asp>

[http://www.cinemacomrapadura.com.br/filmes/977/rei\\_leao,\\_o\\_\(the\\_lion\\_king\\_1994\)](http://www.cinemacomrapadura.com.br/filmes/977/rei_leao,_o_(the_lion_king_1994))

[http://www.cinemacomrapadura.com.br/criticas/95/rei\\_leao,\\_o\\_\(the\\_lion\\_king\\_1994\)](http://www.cinemacomrapadura.com.br/criticas/95/rei_leao,_o_(the_lion_king_1994))

<http://www.cineplayers.com/trilha.php?id=41>

<http://www.cineplayers.com/filme.php?id=140>

<http://www.cineplayers.com/dvd.php?id=14>

<http://www.cineplayers.com/artigo.php?id=1>

## **Filmografia**

Medeia. Píer Pasolini, ITL.

O Rei Leão. EUA: Walt Disney, 1994.

