



UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS - UFT
CAMPUS DE PORTO NACIONAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ESTUDOS LITERÁRIOS
LINHA DE PESQUISA: LP 6: TEORIA, CRÍTICA E COMPARATISMO

PAULO ANDRÉ MACHADO KULSAR

**SIMBOLOGIA, PALIMPSESTOS E INTERTEXTUALIDADE NO
FILME CORAÇÃO SATÂNICO, DE ALAN PARKER.**

PORTO NACIONAL - TO
2019

PAULO ANDRÉ MACHADO KULSAR

**SIMBOLOGIA, PALIMPSESTOS E INTERTEXTUALIDADE NO
FILME CORAÇÃO SATÂNICO, DE ALAN PARKER.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Tocantins, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Poreli Moura Bueno

**PORTO NACIONAL - TO
2019**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Tocantins

- K96s Kulsar, Paulo André Machado.
SIMBOLOGIA, PALIMPSESTOS E INTERTEXTUALIDADE NO FILME
CORAÇÃO SATÂNICO, DE ALAN PARKER../ Paulo André Machado
Kulsar. – Porto Nacional, TO, 2019.
112 f.

Dissertação (Mestrado Acadêmico) - Universidade Federal do Tocantins
– Câmpus Universitário de Porto Nacional - Curso de Pós-Graduação
(Mestrado) em Letras, 2019.
Orientador: Rodrigo Poreli Moura Bueno

1. Coração Satânico. 2. Símbolo. 3. Cinema. 4. Palimpsesto. I. Título

CDD 469

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS – A reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio deste documento é autorizado desde que citada a fonte. A violação dos direitos do autor (Lei nº 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

Elaborado pelo sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFT com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

PAULO ANDRÉ MACHADO KULSAR

**SIMBOLOGIA, PALIMPSESTOS E INTERTEXTUALIDADE NO
FILME CORAÇÃO SATÂNICO, DE ALAN PARKER.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Tocantins como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.
Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Poreli Moura Bueno

Aprovada em 13 / 09 / 2019

BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. Rodrigo Poreli Moura Bueno (Orientador-UFT)



Prof. Dr. Robison Poreli Moura Bueno (IFSP-Examinador externo)



Profa. Dra. Maria Perla Araujo Morais (PPGLetras-UFT-Examinadora interna)

À minha mãe, Virgínia, por sua paixão por literatura e cinema, e por compartilhar comigo suas experiências e reflexões. Ela esperava que eu um dia fosse professor de Língua Portuguesa...

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, à Adriana, minha companheira de todas as horas, intelectual e afetivamente, por estar tão presente aqui nesta pesquisa e na minha vida, acompanhando minha carreira acadêmica, compartilhando questionamentos, paixões e aprendizados.

Ao meu filho Samuel, que do seu jeito me apoiou, amparou e se preocupou, além de me ensinar diariamente a ser pai e educador.

Aos meus professores, alunos, colegas, amigos e familiares, que contribuíram, de um jeito ou de outro, para formar a pessoa e o pesquisador que sou hoje. Em especial à Professora Rute Prieto, que instigou em mim o prazer da leitura (ainda guardo com muito carinho a coleção do Cachorrinho Samba...), à minha mãe, Virgínia, que sempre me incentivou e acompanhou nas leituras e na apreciação de filmes, enquanto esteve viva, à minha avó Maria, uma leitora apaixonada pela literatura e à minha aluna Nazareth Correa, que se sensibilizou pela arte cinematográfica a partir de minhas aulas, e realmente me deixou tocado.

À UFT, à USP, à Unisanta, ao NEC, ao Santa Mônica, à Escola Washington Luís, ao Instituto Dona Placidina, por minha formação acadêmica.

E a todos os que são apaixonados pelo cinema, que se emocionam e refletem após cada filme assistido.

Todos vocês estão aqui, e agradeço a cada um pela contribuição.

Identidade

A identidade, como a pele,
renova-se, perde-se de sete
em sete anos, muda no mesmo
corpo, torna diferente
a permanência humana.

A identidade é a soma
das intenções, uma foto
instantânea para um propósito
imediatos que não dura.

A identidade é um equívoco
para camuflar o coração.

Pedro Mexia, in "Duplo Império"

Resumo

A presente dissertação trata de uma análise detalhada do filme *Coração Satânico* (1987), dirigido e roteirizado pelo britânico Alan Parker, adaptado do romance *Falling Angel* (1978), de Willian Hjortsberg. É baseada essencialmente em três objetivos, quais sejam: em primeiro lugar, os aspectos simbólicos presentes no filme, análise baseada na teoria da imagem proposta por Gilbert Durand, que em sua obra *As estruturas antropológicas do imaginário* divide a imagem em Regime Diurno e Regime Noturno, e a partir desta divisão compreende como os arquétipos são significados nas diversas culturas, sendo que no filme analisado encontramos uma grande quantidade de símbolos, com predomínio de símbolos religiosos; em segundo lugar, está a análise do filme como literatura de segunda mão, nos termos de Genette, que em sua obra *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, trata as obras literárias como palimpsestos de obras anteriores, o que no caso nos remete a uma comparação entre *Coração Satânico* e a tragédia *Édipo Rei* de Sófocles, baseada na concepção de tragédia apresentada na obra *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*, de Vernant e Vidal-Naquet; e em terceiro lugar, o filme em questão é analisado com base no pensamento de Santo Agostinho de Hipona e suas concepções de livre-arbítrio, mal e presciência divina, presentes nas obras *Confissões*, *Cidade de Deus* e *O Livre-Arbítrio*.

PALAVRAS – CHAVE: Coração Satânico; Símbolo; Cinema; Palimpsesto; Livre arbítrio.

Abstract

The present work deals with a detailed analysis of the movie *Angel Heart* (1987), directed and scripted by the Britishman Alan Parker. The movie was adapted from Willian Hjortsberg's novel *Falling Angel* (1978), based essentially on three objectives, namely: firstly, an analysis of the symbolic aspects in the film based on the imagery theory proposed by Gilbert Durand, who in his work *The Anthropological Structures of the Imaginary* (1999) divides image into Day and Night Regimes, and, from this division, he understands how archetypes are signified in various cultures, once in the film we analyzed one finds a great amount of symbols, with predominance of religious ones; secondly there is the analysis of the film as second-hand literature, in Genette's terms, who in his *Palimpsests: Literature in the Second Degree (Stages)* (1982) treats literary works as palimpsests of earlier works, which in this case leads us to a comparison between *Angel Heart* and Sophocles' tragedy *Oedipus Rex*, based on the conception of tragedy presented in Vernant and Vidal-Naquet's *Myth and Tragedy in Ancient Greece* (1977); and thirdly, the film in question is analyzed based on the thought of St. Augustine of Hippo and his conceptions of free will, evil and divine foreknowledge, present in his works *Confessions*, *City of God* and *Free Will*.

KEY WORDS: Angel Heart; Symbol; Cinema; Palimpsest; Free Will.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 – Cena inicial – Beco	10
Ilustração 2 - A Traição das Imagens	45
Ilustração 3 - Angel ao telefone na lanchonete	47
Ilustração 4 - Cyphre quebra a casca do ovo	50
Ilustração 5 - Angel joga sal sobre o ombro	50
Ilustração 6 - Cyphre morde o ovo	50
Ilustração 7 – O altar	53

Sumário

Introdução	10
1 - Leitura de filmes e livros e intertextualidade	16
1.1 - Comparando artes.....	20
1.2 - O Cinema	27
1.3 - Símbolos.....	30
2 – Análise simbólica do filme	36
2.1 - Harry Angel conhece Louis Cyphre. O contrato.....	38
2.2 - No hospital, em busca de Liebling/Favorite.....	45
2.3 - Interrogando Dr. Fowler.....	47
2.4 - Segundo encontro com Cyphre. A alma.	48
2.5 - Angel e o altar	53
2.6 - Rumo ao Sul.....	55
2.7 - Olho por olho. A tradição e os contratos.....	62
2.8 - Invocação do Diabo e magia negra	66
2.9 - As armas	69
2.10 - A queda do anjo.	73
2.11 - O reconhecimento	76
3 – Coração Satânico e suas intertextualidades	79
3.1 - Coração Satânico como palimpsesto de Édipo Rei.....	80
3.2 - Santo Agostinho, o Mal e o Livre-arbítrio	88
3.3 - O mal.....	89
3.4 - Margaret Krusemark e o horóscopo.	93
3.5 - Cyphre e a presciência divina.	96
3.6 - A verdade.	97
3.7 - O destino	99
Considerações finais	101
Referências	105

Introdução

A sala escura, todos em silêncio. Vai começar a exibição do filme. Na tela, tem início a projeção: pouca iluminação, cenário sombrio, fumaça saindo das sarjetas, vemos um paredão de um edifício no que aparenta ser um bairro de baixa renda. O vulto de um homem de sobretudo e chapéu caminha mancando, apoiando-se numa bengala, afastando-se da câmera até sair de vista. Um gato é filmado em close, e depois o plano se abre, para percebermos que ele está numa escadaria externa do edifício, no terceiro andar. Um cão, na rua, late para ele, e parece evidente que não tem chance de alcançar o gato lá no alto. Desistindo do gato, o cão segue pelo beco no sentido oposto ao do homem que se foi, e se depara com uma poça de sangue ao lado de um corpo. Um homem jaz na calçada; um grande corte em seu pescoço, sangrando, em meio ao lixo. As roupas desgastadas indicam que deve se tratar de um morador de rua. O espectador pode se perguntar se foi assassinado numa briga.



Divulgação – Cena inicial - Beco

Além das imagens exibidas na tela, inúmeros outros pensamentos podem vir à nossa mente a partir desta rápida sequência. O beco, à noite, pode sugerir um ambiente de pobreza, um contexto de violência e mistério. O gato é um animal simbólico em diversas culturas, podendo representar o bem ou o mal, assim como o cão. Há farta literatura em que esses animais aparecem, com diversas conotações. Cão e gato juntos podem nos lembrar de perseguição, caça, desentendimento. Quantos elementos simbólicos estão presentes em um filme, em um livro? Que sensações ou memórias são ativadas nos espectadores ou leitores?

Esta é a cena introdutória do filme *Angel Heart* (1987), que recebeu o título *Coração Satânico*, no Brasil, roteirizado e dirigido pelo britânico Alan Parker, filme que será o objeto principal desta dissertação e foi baseado no livro *Falling Angel* (1978), de Willian Hjortzberg, que no Brasil também recebeu o título de *Coração Satânico*. Serão aqui analisados aspectos simbólicos relevantes presentes no filme, relacionados principalmente às tradições religiosas, mas também às práticas sociais e relações de poder. O livro que originou o roteiro também será objeto da análise no que for relacionado aos aspectos mencionados, o que permitirá uma melhor compreensão sobre a construção simbólica no filme, que contém diferenças significativas nos elementos simbólicos, apesar de não afetar o desfecho da história escrita por Hjortzberg.

Agora pense que você acabou de sair da sessão de cinema. Você gostou do filme e está com ansiedade para discutir tudo o que passou em sua cabeça durante a exibição: debater as referências, as questões polêmicas apresentadas, a caracterização dos personagens. Isso ocorre com quase todos os espectadores de cinema, mas quando se trata de espectadores que se dedicam ao estudo das questões relacionadas ao ser humano e suas relações sociais, como filósofos, sociólogos, historiadores, esse debate pós-filme envereda para uma análise de como o filme retrata o humano e o mundo a que pertence. Como nos explica Deleuze [1985]¹, “(...) o que constitui o sublime [no cinema] é que a imaginação sofre um choque que a leva para seu limite, e força o pensamento a pensar o todo enquanto totalidade intelectual que ultrapassa a imaginação” (DELEUZE, 2005, p. 191).

Assim, um filme não é apenas uma forma de entretenimento, um passatempo que acaba quando as luzes se acendem. Um filme transporta o espectador para uma nova realidade, e este tenta relacioná-la à sua própria realidade, à sua vida particular. Existe, portanto, um impacto permanente no espectador. A efemeridade da sessão não significa que a obra acabou. O pensamento permanece ativo, e a reflexão sobre as questões apresentadas na tela se torna perene na mente de quem assistiu o filme, mesmo que inconscientemente.

Outro aspecto importante do cinema, assim como das artes em geral, é sua abertura a interpretações. Umberto Eco, em *Obra Aberta* (1991, p. 40) [1962], chama atenção para o fato de que uma obra de arte permite a cada possível fruidor uma possível recompreensão à forma originária imaginada pelo autor. Assim, mesmo que o autor tenha produzido uma obra acabada e tenha o desejo de que seja compreendida tal como a idealizou, cada pessoa terá sua própria reação e compreensão daquela obra, de acordo com sua sensibilidade e sua situação existencial

¹ Apesar de a ABNT determinar que as citações devem se referir à edição consultada, considero importante informar a data da publicação original, ou aproximação. Assim, quando houver data entre parênteses será a edição consultada, e entre chaves, a original.

concreta. A cultura, os gostos, os preconceitos de cada um, serão bases para uma perspectiva diferente de cada espectador da obra. Tem-se, então, uma situação de aparente incoerência, considerando que o autor “fechou” sua obra ao finalizá-la e disponibilizá-la à apreciação, mas o espectador a “abre” para colocar sua interpretação pessoal. Entretanto, se pensarmos que toda obra de arte precisa de espectadores para fazer sentido, não há incoerência, e sim a dualidade necessária para sua existência. Seguindo este raciocínio, uma obra de arte sem quem possa admirá-la não existe.

As obras artísticas levam a reflexões a respeito de nossas vidas, das relações humanas, de como nos relacionamos com nosso meio e como devemos nos portar diante das regras sociais impostas pela coletividade. O diálogo entre obras de mídias distintas nos auxilia a repensar e rediscutir essas questões, observando-as sob diferentes perspectivas, o que amplia nossa capacidade de percepção a respeito dos temas abordados.

Partindo então dessa compreensão, a presente dissertação tratará de um filme que suscita várias inquietudes relativas a questões filosóficas e literárias, dentre elas a simbologia e o livre-arbítrio, analisados por vários filósofos, com destaque para o antropólogo Gilbert Durand e para Santo Agostinho de Hipona, cuja reflexão influenciou fortemente o pensamento da Igreja, além da intertextualidade com a tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles [427 a. C.].

Algumas pessoas me perguntaram o motivo de escolher este filme, entre tantas outras possibilidades. Por que analisar em 2019 um filme de 1987? Um filme até certo ponto obscuro, que nem chega a ser considerado clássico? Cult, talvez, mas clássico?

Em primeiro lugar, porque considero que um filme, assim como um livro ou uma música, sendo obra de arte, não se torna obsoleto. Não é a idade que determina se um filme merece ser analisado e repensado, mas sua relevância enquanto obra. E como veremos nas próximas páginas, há muito a se falar sobre este filme, assim como há muito a se falar sobre as tragédias gregas, *Édipo Rei*, inclusive, assim como sobre *Fausto* [Spiess, 1587; Marlowe, 1589; Goethe, 1808; entre outros]. Este filme é significativo por muitos aspectos, e merece uma atenção especial. Alguns poucos acadêmicos escreveram artigos sobre ele, como Carrol L. Fry (1991), que compara os elementos de satanismo presentes no filme e no livro, ou Douglas Keeseey (2011), que analisa as relações entre negros e Vodou e a culpa do detetive branco, assim como a forma como os estereótipos racistas são tratados no filme. No Brasil, Emerson Cerdas (2013) fez uma análise sobre a relação entre *Édipo Rei* e a narrativa do filme. Esta dissertação também trata destes temas, buscando acrescentar detalhes às visões dos pesquisadores acima citados.

No primeiro capítulo, serão abordadas as diferentes formas de leitura, que podem variar de acordo com o objeto que se pretende ler. Existem diferenças entre ler romances, ler poesias, ler filmes ou mesmo ler músicas. Também serão analisadas as possíveis relações entre as diversas formas de expressão, com especial destaque para as artes, priorizando a literatura e o cinema, nosso foco na presente dissertação.

O conceito de texto proposto por Barthes (2004) [1976], apontando a subjetividade como característica intrínseca da experiência de leitura, será a base de nossa análise, que partirá da ideia de que o texto se torna compreensível a partir de uma teia de sentidos, possível devido à diversidade cultural, social e histórica.

A abordagem de Eisenstein (2002) [1942] contribuiu para a compreensão sobre a leitura de diferentes tipos de arte, e a importância dos sentidos do espectador na interpretação das obras, que não podem ser compreendidas hermeticamente, dependem das referências pessoais de quem as aprecia. Umberto Eco (1991) reforça esta compreensão, nos oferecendo o conceito de obra aberta, que foge ao controle do autor a partir do momento em que é entregue ao público para apreciação.

Derrida (2005) [1972] também ressalta, como Barthes, que essa interpretação das obras, a reação do espectador, depende das referências sociais e históricas de cada indivíduo. A percepção não está em cada um, mas na relação que cada um faz com sua experiência de vida, sua sociedade e sua cultura. A relativização do sentido atribuído ao texto é fundamental na compreensão da mensagem transmitida pela obra. Derrida considera que a ambiguidade de um texto impossibilita a definição de um sentido único, uma vez que as palavras podem ser interpretadas de diversas maneiras, assim como combinadas de várias formas, gerando novas possibilidades de interpretação.

Outra questão essencial para a presente dissertação é a relação entre os textos, aquilo que Genette (2010) [1982] define como literatura de segunda mão. Segundo ele, toda obra deriva de outras anteriores, não existindo nenhuma obra totalmente original. Com base nesta ideia será possível traçar as relações entre o filme *Coração Satânico* e a tragédia grega *Édipo Rei*, no terceiro capítulo. Vernant e Vidal-Naquet (1991) [1968] nos fornecem uma perspectiva densa e detalhada a respeito da tragédia grega e, especificamente, sobre *Édipo Rei* de Sófocles. Apontam para uma questão que pode ser aplicada a qualquer obra ficcional:

(...) faz a tragédia outra coisa que apenas refletir uma estrutura já presente na sociedade e no pensamento comum? Cremos, ao contrário, que, longe de ser um reflexo dela, a tragédia a contesta e a põe em questão. (...) em Sófocles, sobre-humano e sub-humano se encontram e se confundem na mesma personagem. E como essa personagem é o modelo do homem, todo limite que permitiria delimitar a vida

humana, fixar sem equívoco seu estatuto, se apaga. Quando ele quer, como Édipo, levar até o fim a pesquisa sobre o que ele é, o homem se descobre enigmático, sem consistência nem domínio que lhe sejam próprios, sem ponto de apoio fixo, sem essência definida, oscilando entre o igual a deus e o igual ao nada. Sua verdadeira grandeza consiste naquilo que exprime sua natureza de enigma: a interrogação. (1991, p. 99)

As obras de ficção, especialmente a literatura e o cinema, sempre levam o leitor a reflexões sobre a natureza do humano, sobre as relações políticas e sociais, e a busca por sentidos muitas vezes leva a surpresas e peripécias. Em *Coração Satânico*, tanto Hjortzberg quanto Parker nos brindam com a descoberta e a peripécia da mesma forma como Sófocles trabalha em *Édipo Rei*.

Para esta relação, foi importante a compreensão dos comparatistas, como Carvalhal (2006) [1986], além de Cluver (1997) e Kristeva (2005) [1969], que tratam do intertexto e das relações interartes.

Ainda no primeiro capítulo, será abordada a leitura de filmes cinematográficos, com base nas concepções de Diniz (2005), que subsidiará a análise específica da transformação da narrativa literária em narrativa fílmica, Aumont (1995) [1983], que fornece um tratado sobre a estética do filme, permitindo um aprofundamento sobre a compreensão das relações entre texto, imagem e som, além de Deleuze (2005) e Bazin (2014) [1958], que nos auxiliam a compreender o sentido dos filmes através da perspectiva filosófica e crítica.

A última parte do primeiro capítulo tratará dos símbolos. Com base na perspectiva antropológica de Durand (1993 e 2012) [1988 e 1989] poderemos analisar boa parte da simbologia presente no filme *Coração Satânico*, um filme muito rico no que diz respeito a religiosidade e símbolos, além de simbologias e estereótipos de filmes hollywoodianos.

O segundo capítulo tratará da análise do filme em si, apresentando os elementos simbólicos com base na teoria simbólica de Gilbert Durand, considerando os regimes diurno e noturno, os arquétipos e mitos relacionados.

No terceiro capítulo, analisaremos também as relações intertextuais e interartes, além de traçar o paralelo entre o filme *Coração Satânico* e a tragédia *Édipo Rei*.

Da mesma forma como fui questionado a respeito da obra escolhida para esta análise, houve questionamentos sobre a relevância prática deste tipo de pesquisa. É importante ressaltar que a instrumentalização da pesquisa é uma armadilha. Ao mesmo tempo em que se propõem estudos que possam ser aplicados na prática, que tenham uma função social explícita, que possa transformar a realidade, ser revolucionária, e que são, sim, necessários, desprezam-se pesquisas que visam compreender o funcionamento das mentes das pessoas, suas reações àquilo que não pode ser contabilizado em resultados numéricos. É um perigo desconsiderar o caráter humano

das Ciências Humanas, esquecer que as sociedades são compostas por pessoas que se amam, odeiam, apaixonam e são fortemente influenciadas pela arte. A sociedade precisa do lazer, da ficção e da fantasia. Por isso pesquisas sobre literatura, cinema e outras artes são essenciais no processo de compreensão das sociedades, de seus valores e referências. É com essa perspectiva que nos propomos a pensar sobre a arte e suas características, suas relações com os sentimentos humanos e com a cultura, seus possíveis efeitos sobre as pessoas e as sociedades.

O filme aqui analisado combina o estilo *noir* das histórias de detetive clássicas com o suspense dos filmes de terror. Conta a história de um detetive particular que é contratado para encontrar um cantor, desaparecido há muito tempo, e que tinha um acordo não cumprido com o cliente deste detetive. Ao terminar de assistir o filme em questão pela primeira vez, o espectador tende a associar quase que imediatamente a obra ao clássico *Fausto*, de Goethe. Parece claro que o enredo diz respeito ao pacto entre o Dr. Fausto e Mefistófeles, adaptado com uma certa inversão de papéis, pois o grande conhecedor das questões científicas da obra alemã foi retratado como um detetive de subúrbio, enquanto o manipulador Mefistófeles era substituído pelo Príncipe das Trevas, Lúcifer “em pessoa”. Entretanto, analisando com mais calma e detalhadamente, é possível perceber que existe uma forte relação com outra história célebre, muito mais antiga que qualquer versão de *Fausto: Coração Satânico* é muito próximo da tragédia grega *Édipo Rei*, de Sófocles. E esta proximidade nos leva a refletir sobre o principal ponto em comum nas duas histórias: o livre-arbítrio. Como Édipo, Angel é um personagem que tentou evitar o que o destino lhe reservara, mas quando foi instado a identificar determinada pessoa que teria uma pendência com o sobrenatural, acaba por descobrir sua própria identidade, e percebe que não havia como fugir ao destino já traçado.

Ao tentar se livrar de um acordo feito com Lúcifer, o cantor Johnny Favorite utiliza magia negra e se apossa da alma de Harry Angel, que não tem consciência de sua vida anterior, mas o demônio sabe do subterfúgio e usa de artimanhas para cobrar o débito, ou seja, a alma que o cantor lhe deve. Assim, contrata o detetive particular para procurar pelo cantor e consequentemente descobrir que ele próprio é Favorite, e que deve a alma a seu contratante.

1 - Leitura de filmes e livros e intertextualidade

Ler um livro ou ler um filme são exercícios bastante distintos. Assim como ler uma pintura, uma música ou uma escultura. Cada tipo de informação requer uma maneira específica de decodificação, que depende da capacidade do leitor de compreender os significados ali presentes. Quando olhamos para uma nuvem e identificamos a silhueta de um animal, aquilo não significa que a nuvem quis nos mostrar um animal, ou nos fazer lembrar dele. Uma nuvem não tem vontades. Nós apenas associamos determinados formatos a elementos que conhecemos de nosso cotidiano, fenômeno psicológico chamado de pareidolia. Se observarmos a mesma nuvem de outro ângulo, não veremos a mesma silhueta, mas um desenho completamente distinto. Há muitas pinturas abstratas que são uma combinação de cores sem formas definidas, mas numa prancha de Rorschach existem manchas disformes que têm o objetivo de nos remeter a figuras conhecidas, apesar de não haver contornos definidos ou símbolos exatos.

Quando lemos um livro ou assistimos um filme, construímos um nexos entre as informações, a partir de nossa capacidade de representação.

Uma obra de arte, entendida dinamicamente, é apenas esse processo de organizar imagens no sentimento e na mente do espectador. É isto que constitui a peculiaridade de uma obra de arte realmente vital e a distingue da inanimada, na qual o espectador recebe o resultado consumado de um determinado processo de criação, em vez de ser absorvido no processo à medida que este se verifica. (...)

Deste modo, a imagem de uma cena, de uma sequência, de uma criação completa, existe não como algo fixo e já pronto. Precisa surgir, revelar-se diante dos sentidos do espectador. (EISENSTEIN, 2002, p. 21)

A leitura, então, se dá a partir do reconhecimento dos elementos presentes, associados às referências pessoais que temos, para chegar a uma aproximação pela semelhança. Um daltônico não terá a mesma reação a uma imagem colorida que uma pessoa com visão normal. Uma criança não reconhecerá os mesmos elementos numa animação que um adulto. Um engenheiro não lerá Marx com a mesma percepção de um sociólogo. É essencial, então, a participação do espectador na efetivação da obra de arte. A percepção do fruidor é que completa o processo. Se a obra fica restrita ao autor, ela não cumprirá seu papel comunicativo. Um autor que destrói a própria obra antes de exibi-la impede que ela se complete. Assim como uma obra planejada, idealizada, mas não executada.

Pode-se analisar uma obra sem conhecer o autor, baseando-se exclusivamente no objeto pronto. Mas se há a possibilidade de levar em consideração a produção do autor, sua história de vida, suas referências, a análise fica muito mais completa, e aumenta a quantidade de

informações e amplifica o potencial de referências. Mas mesmo com o acúmulo de informações a esse respeito, não chegamos a uma “verdade” da obra.

A verdade da escritura, ou seja, nós o veremos, a não-verdade, não podemos descobri-la em nós mesmos, por nós mesmos. E ela não é objeto de uma ciência, apenas de uma história recitada, de uma fábula repetida. Torna-se claro o vínculo da escritura como mito, assim como sua oposição ao saber e especialmente ao saber que se colhe em si mesmo, por si mesmo. E ao mesmo tempo, pela escritura ou pelo mito, ficam significadas a ruptura genealógica e o distanciamento da origem. (DERRIDA, 2005, p.18)

Com isso, a relação entre obra e capital cultural do fruidor é importante para que a mensagem seja decodificada e ocorra uma aproximação em relação à verdade. Entretanto, consciente de que não há a possibilidade de que ela seja encontrada, vez que não existe uma verdade definitiva, ela sempre está sujeita a interpretações baseadas em experiências pessoais.

As reações aos estímulos são, em geral, individuais. Mas é essencial compreender que os elementos reconhecíveis em um objeto, som, cheiro, são construídos socialmente. Quando recorremos a um dicionário para conhecer o significado de uma palavra, encontramos outras palavras que, combinadas, nos explicarão o que não sabíamos. Mas não adianta pegar um dicionário de um idioma desconhecido. Sem a informação básica sobre as palavras, continuamos na ignorância. Existem muitos idiomas com tipos gráficos distintos. Mesmo que os caracteres sejam familiares, a disposição deles pode ser incompreensível, dependendo da familiaridade com o idioma.

Na arte, não são as relações absolutas as decisivas, mas as relações arbitrárias dentro de um sistema de imagens ditadas pela obra de arte particular. O problema não é, nem nunca será, resolvido por um catálogo fixo de símbolos de cor, mas a inteligibilidade emocional e a função da cor surgirão da ordem natural de apresentação da imagem colorida da obra, coincidente com o processo de moldar o movimento vivo de toda a obra. (EISENSTEIN, 2002, p. 99-100)

O que Eisenstein fala sobre a cor vale para todos os aspectos da produção artística. As cores escolhidas por um diretor podem ter significados simbólicos distintos em diferentes contextos culturais. Uma metáfora pode ser facilmente reconhecida por alguns, e totalmente desconexa para outros, assim como um dito popular. Certas informações dependem do conhecimento da cultura local para serem compreendidas. Um carneiro tem significados completamente diferentes para o leitor de Geertz (1989) [1973] e para o leitor de Saint-Exupéry (2009) [1943], apesar de estarem se referindo ao mesmo animal.

Assim como o narrador tem um ponto de vista (que pode variar conforme a vontade do escritor), o leitor também tem o seu. Ele pode se deixar ser conduzido pela estratégia narrativa do autor, mas pode desconfiar, contestar, criar. O texto não é hermético. A criatividade do leitor é elemento importante no processo de leitura. Barthes faz importante reflexão sobre o sujeito

leitor, que tem a capacidade de captar a multiplicidade de sentidos possíveis presentes no texto, “(...) ele não decodifica, ele *sobrecodifica*; não decifra, produz, amontoa linguagens, deixa-se infinita e incansavelmente atravessar por elas: ele é essa travessia” (BARTHES, 2004, p.41). A subjetividade é absoluta no campo da leitura, que procede de algum sujeito e dele se separa por mediações raras e tênues, quais sejam, o aprendizado das letras, alguns protocolos retóricos. Cada sujeito, na visão de Barthes, “se encontra na sua estrutura própria, individual: ou desejanter, ou perversa, ou paranoica, ou imaginária, ou neurótica – e, bem entendido, também em sua estrutura histórica: alienado pela ideologia, por rotinas de códigos” (BARTHES, 2004, p. 42). Com isso, Barthes descarta a possibilidade de uma ciência da leitura, pela infinidade de possibilidades que dela advêm. “(...) a leitura seria o lugar onde a estrutura se descontrola” (BARTHES, 2004, p. 42).

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original; o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura. (BARTHES, 2004, p. 62)

Conforme podemos ver, Barthes defende que a originalidade de um texto está na forma como o autor conecta as diversas fontes, de modo a torná-las um tecido contextualizado e coeso, que permita ao leitor uma interpretação e uma percepção próprias, mas sempre relacionadas às referências preexistentes. Com isso, a leitura permite uma liberdade que depende do capital cultural do leitor, mas que tem uma limitação ligada ao tema específico.

Como um belo exemplo, citamos Eisenstein (2002, p. 25–27), que ressalta a forma cinematográfica como Leonardo da Vinci planejou uma pintura que nunca realizou sobre o dilúvio, comentando que “foi executada com elementos característicos das artes ‘temporais’, em vez de ‘espaciais’” (p. 27).

(...) a descrição extraordinariamente sequencial de Leonardo cumpre não apenas a tarefa de enumerar os detalhes, mas a de traçar a trajetória do futuro movimento sobre a superfície da tela. (...) um exemplo brilhante de como, na aparentemente estática “coexistência” simultânea de detalhes, num quadro imóvel, ainda foi aplicada exatamente a mesma seleção de montagem, existe exatamente a mesma sucessão ordenada na justaposição de detalhes, como nas artes que incluem o fator tempo. (EISENSTEIN, 2002, p. 28)

Observar as cores, as formas, as sequências de imagens, reconhecer elementos familiares, perceber sensações diante de informações recebidas, são partes da experiência do espectador de uma obra de arte. E da Vinci planejava a pintura como se planeja um roteiro cinematográfico. São artes distintas em essência, mas que podem compartilhar de uma mesma lógica sequencial. Ao apreciar uma obra de arte,

(...) o espectador é arrastado para o ato criativo no qual sua individualidade não está subordinada à individualidade do autor, mas se manifesta através do processo de fusão com a intenção do autor, exatamente como a individualidade de um grande ator se funde com a individualidade de um grande dramaturgo na criação de uma imagem cênica clássica. Na realidade, todo espectador, de acordo com sua individualidade, a seu próprio modo, e a partir de sua própria experiência – a partir das entranhas de sua fantasia, a partir da urdidura e trama de suas associações, todas condicionadas pelas premissas de seu caráter, hábitos e condição social -, cria uma imagem de acordo com a orientação plástica sugerida pelo autor, levando-o a entender e sentir o tema do autor. É a mesma imagem concebida e criada pelo autor, mas esta imagem, ao mesmo tempo, também é criada pelo próprio espectador (EISENSTEIN, 2002, p. 29).

Então existe uma parceria tácita entre autor e espectador, cujas percepções se complementam para dar sentido à obra. Ao decodificar a mensagem à sua maneira, o fruidor realiza a obra, a torna efetiva. Mesmo que em alguns casos não haja uma compreensão racional sobre a obra, como pode ocorrer com arte abstrata, por exemplo, existem a sensação e a curiosidade do fruidor, que funcionam como a efetivação da obra.

Refletindo sobre a questão do discurso presente nos livros, Foucault [1969] observa:

É que as margens de um livro jamais são nítidas nem rigorosamente determinadas: além do título, das primeiras linhas e do ponto final, além de sua configuração interna e da forma que lhe dá autonomia, ele está preso em um sistema de remissões a outros livros, outros textos, outras frases: nó em uma rede. E esse jogo de remissões não é homólogo, conforme se refira a um tratado de matemática, a um comentário de textos, a uma narração histórica, a um episódio em um ciclo romanesco; em qualquer um dos casos, a unidade do livro, mesmo entendida como feixe de relações, não pode ser considerada como idêntica. Por mais que o livro se apresente como um objeto que se tem na mão; por mais que ele se reduza ao pequeno paralelepípedo que o encerra: sua unidade é variável e relativa. Assim que a questionamos, ela perde sua evidência; não se indica a si mesma, só se constrói a partir de um campo complexo de discursos (FOUCAULT, 2008, p. 27).

Questionar a obra, não apenas seu conteúdo explícito, mas suas relações com o exterior, é essencial para sua compreensão, e para a compreensão de que não há obra hermética, que acaba em si mesma. A complexidade das informações que conformaram a percepção do autor (apesar de Foucault recusar o conceito de autoria) sobre o tema abordado e a forma como estas são organizadas na obra são elementos vitais para sua realização, mesmo que o fruidor não as perceba, seja por desinformação seja por desinteresse. Assim como as referências do fruidor são vitais para a compreensão e a interpretação da obra. É sempre uma relação de comunicação entre as referências e informações obtidas fora da obra o que propicia a troca entre autores e leitores.

Umberto Eco tratou dessa questão da leitura do texto narrativo, incluindo o cinema, a pintura e a televisão ao vivo como estruturas narrativas, considerando que as obras são abertas à interpretação do leitor. Conforme já exposto anteriormente, em *Obra Aberta* (1991, p. 40) Eco levanta a questão da importância da interpretação, da recepção do leitor para que a obra faça sentido. A decodificação é tão importante quanto a produção de uma obra. Para lembrar de

outra obra que trata do pacto fáustico, pensemos que ao trancar o retrato pintado por Basil Hallward, Dorian Grey impede que sua alma seja vista por outrem, e busca com isso evitar julgamentos e críticas. As consequências desta atitude mudam completamente o sentido da obra, que deixa de ser apreciada para se tornar receptáculo da alma de Dorian (WILDE, 2012) [1890]. Ao tornar pública uma obra, o autor se expõe à opinião e à interpretação, renunciando à sua privacidade e ao controle sobre a mensagem da obra.

Assim se desvenda o ser total da escritura: um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito. (BARTHES, 2004, p. 64)

Cabe ao leitor, portanto, fazer o trabalho de associar suas experiências particulares ao texto acabado, e construir um sentido a partir dele. Quanto maior for a familiaridade do fruidor com as referências do autor, maior proximidade terá com o sentido proposto. O que não exclui a possibilidade de que outros leitores, com outras referências, possam usufruir da obra, cada um à sua maneira. O que permite infinitas formas de recepção.

Posteriormente, Eco reviu sua visão, conferindo ao autor um peso maior na definição do sentido do texto. Em *Os Limites da Interpretação* (2015) [1990] ele argumenta que nem toda leitura é possível, apesar da ampla possibilidade de interpretações de um texto, mas que o autor direciona o leitor, o texto tem uma intenção, e só depois de seu sentido literal ser considerado é que podemos abrir a obra a variadas interpretações, que não são infinitas.

Apesar de não caber qualquer interpretação a uma obra, existindo a necessidade de aproximação de referências, a quantidade de combinações possíveis tende ao infinito. Considerar limitações é possível, mas pode induzir ao erro. Quando estabelecemos um limite, excluimos uma infinidade de potenciais interpretações, e isso é temerário. Considero que Eco na verdade não propôs um limite, mas a exclusão de infinitas interpretações descontextualizadas.

1.1 - Comparando artes

A literatura é uma forma de expressão essencial para compreendermos as relações humanas através dos tempos, uma vez que ela reflete as ideias e os fatos da época em que as obras foram escritas. As referências que o autor teve durante sua vida estão presentes na obra,

explícita ou implicitamente. A inspiração vem das inquietudes vividas por quem escreve a obra literária, e o texto produzido é resultado da experiência individual, única, que é convertida em uma linguagem que tem o potencial de ser compreendida por diversos leitores, cada um com sua experiência e visão de mundo particulares.

Mas até que ponto a obra literária pode ser considerada original? As mais antigas obras literárias conhecidas são derivadas da tradição oral, cuja característica essencial é o reconto, com alterações na história a cada vez em que era recontada. Afinal, não havendo forma de registrar, seria natural que a memória do narrador falhasse em detalhes, que ocorressem acréscimos, omissões, alterações, mesclas. A depender do objetivo do narrador, poderia haver ênfase em pontos específicos da narração, que variariam de orador para orador.

Com o advento da escrita, foi finalmente possível perpetuar o texto literário, e foram registradas obras baseadas na oralidade, e como podemos verificar pelos registros históricos, foram escritas várias versões para as mesmas histórias. A ideia era fazer representações dos mitos já difundidos, inicialmente em forma de peças teatrais, tragédias e comédias, epopeias, que seriam sucedidas por poemas e romances, originando o que atualmente é chamado de literatura. Para uma melhor compreensão sobre este processo, a *Poética* de Aristóteles (1991) [323 a.C.] é bastante elucidativa.

Em *A Farmácia de Platão*, Derrida (2005) discute o significado das palavras, as possíveis interpretações que podem surgir a partir de cada significado, e os riscos de se escolher um significado ou outro ao se fazer uma tradução. O exemplo mais importante que ele utiliza é o termo fármaco, que pode tanto significar remédio como veneno. Ele também nos chama a atenção para a disputa entre Sócrates e os sofistas, pois estes últimos defendiam a prevalência da memória, ou seja, dos registros escritos, sobre o raciocínio lógico.

Como simula o dialético, com efeito, aquele que ele denuncia como simulador, como o homem do simulacro? Por um lado, os sofistas aconselhavam, como Platão, o exercício da memória. Mas era, nós o vimos, para poder falar sem saber, para recitar sem julgamento, sem cuidado com a verdade, para dar signos. Ou melhor, para vendê-los. Mediante essa economia dos signos, os sofistas são indiscutivelmente homens da escritura no momento em que o negam. Mas Platão também não o é, por um efeito de reversão simétrica? Não apenas porque é escritor (argumento banal que especificaremos mais adiante) e não pode, nem de fato nem de direito, explicar o que é a dialética sem fazer apelo à escritura; não somente por julgar a repetição do mesmo necessária na anamnésia, mas também porque a julga indispensável como inscrição no tipo. (DERRIDA, 2005, p. 59)

E ressalta que “O legislador é um escritor. E o juiz é um leitor.” (DERRIDA, 2005, p. 60), pois ao legislar, é necessário o cuidado de compreender todos os sentidos possíveis contidos nas palavras, enquanto ao julgar, procura-se encontrar aquilo que Montesquieu (1996) [1748] chamou de “Espírito das Leis”, é necessário interpretar o que está escrito, considerando

o contexto e todas as possibilidades, para evitar possíveis injustiças decorrentes de uma interpretação indevida do que está escrito na letra fria da lei.

Como nos apontou Barthes, a língua é poder, e quem faz a tradução tem o poder de decidir qual será a mensagem levada à frente pela tradução. Roland Barthes considera que a língua é poder, porque é um dos principais meios utilizados pela humanidade para fortalecer e disseminar as ideologias. Em sua aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária no College de France, (BARTHES, 2015, p. 16-17) chamou a atenção para o fato de que a literatura não se limita ao papel de arte ou expressão, pois é também uma forma de exercício do poder. Por meio da liberdade permitida pela literatura, conseguimos nos desvencilhar da opressão exercida pela língua, pois a literatura é capaz de ir contra as imposições, ao contrariar o poder constituído. A literatura, ao mesmo tempo em que deleita, instrui, sendo uma forma de fugir da rigidez da língua ao transformar o sentido das palavras e frases.

A linguagem é uma legislação, a língua é seu código. Não vemos o poder que reside na língua, porque esquecemos que toda língua é uma classificação, e que toda classificação é opressiva: *ordo* quer dizer, ao mesmo tempo, repartição e cominação (BARTHES, 2015, p. 12).

Ordenar, então, inclui tanto o sentido de classificar (colocar ordem) como o de ameaçar, castigar, penalizar (dar ordens). Ao impor uma ordem, mesmo que através de acordo, cria-se uma obrigação e conseqüentemente um instrumento de coação. Mas a literatura, ao lidar com essa matéria prima que é a língua, consegue se desvencilhar das amarras impostas a quem dela se utiliza para a comunicação. A liberdade de criar com as palavras, de usar os instrumentos de coerção de forma a se aproveitar deles criticando-os é a maneira que a literatura encontrou para se soltar das amarras da língua. Decerto que esta liberdade nunca é total. Da mesma forma que os limites da interpretação existem, existem os limites do uso da língua.

Barthes diz, ainda, que “a literatura assume muitos saberes. (...) todas as ciências estão presentes no monumento literário” (BARTHES, 2015, p. 18). Com isso, a literatura é o espaço onde a ciência tem o potencial de se transformar em realidade, pois ela retrata o mundo real, mas o traduz de forma a tocar o leitor, e fazê-lo refletir a respeito de seu mundo e de suas referências. Ao dialogar com todas as áreas do saber, sem se submeter a nenhuma delas, a literatura permite ao leitor entrar em um mundo em tese ficcional, mas repleto de referências reais. Mesmo considerando a Literatura Fantástica, que se vale de situações supostamente absurdas, os paralelos traçados com a realidade aludem a eventos autênticos, o que cria uma verossimilhança interna e quebra com a possível sensação de estranhamento.

Segundo Compagnon, durante muito tempo se deu a justificativa de que, como

Exercício de reflexão e experiência de escrita, a literatura responde a um projeto de conhecimento do homem e do mundo. Um ensaio de Montaigne, uma tragédia de Racine, um poema de Baudelaire, o romance de Proust, nos ensinam mais sobre a vida do que longos tratados científicos. (COMPAGNON, 2012, p. 26)

Mas esse argumento foi desqualificado pelo cientificismo, o que foi respondido pelos literatos com uma aproximação da literatura com a ciência, inspirando-se no modelo científico. Aproximando-se dos formalismos da ciência, a literatura evitaria uma ruptura entre os campos.

Ao desafiar o poder constituído e contestar suas imposições, a literatura assume a possibilidade de trabalhar uma nova forma de poder: a transformação das convicções do leitor, muitas vezes de forma sutil e imperceptível, mas efetiva. Ao se identificar com um personagem ou rejeitá-lo, o leitor pode passar a assumir posturas ideológicas de acordo com a imagem construída daquele personagem. Este poder se estende às outras formas da ficção. O teatro e o cinema compartilham dessa característica literária.

O teatro e a literatura sempre versaram a respeito das questões humanas, sua relação com o divino, com o metafísico, e as relações entre as pessoas, suas inquietações e desejos, as dificuldades para alcançar os objetivos. Cada nova obra pode ser relacionada a alguma anterior, através de seu tema, de elementos narrativos, de personagens, de situações. Considerando este aspecto, fica praticamente impossível identificar alguma obra literária realmente original, pois sempre haverá alguma anterior que apresenta elementos semelhantes. Assim, os temas encontrados na literatura são recorrentes, podendo ser considerados palimpsestos uns dos outros.

Leyla Perrone Moisés (1978) considera que esse recurso é intrínseco à literatura, pois desde sempre os escritores recorrem às obras históricas para escrever:

Em todos os tempos, o texto literário surgiu relacionado com outros textos anteriores ou contemporâneos, a literatura sempre nasceu da e na literatura. Basta lembrar as relações temáticas e formais de inúmeras grandes obras do passado com a Bíblia, com os textos grecolatinos, com as obras literárias imediatamente anteriores, que lhes serviam de modelo estrutural e de fonte de “citações”, personagens e situações (*A Divina Comédia, Os Lusíadas, Dom Quixote* etc.) (MOISÉS, 1978, p. 59).

A tradição oral, o conto, o teatro grego, que reescrevia mitos e histórias de forma a adaptá-los para a encenação, foram um caminho natural para essa característica da literatura, que permanece essencial, pois não é possível comunicar sem que haja um conhecimento anterior relacionado ao tema. Uma ficção incompreensível não fará sentido, quebrando com aquela já citada parceria autor/leitor (EISENSTEIN, 2002). A obra não se completaria. Portanto, mesmo obras inovadoras recorrem ao conhecimento anterior do leitor, seja advindo da oralidade, seja de leituras prévias ou mesmo de experiências cotidianas. A ficção sempre busca referências na realidade. Muitas obras são alusão direta a alguma ou algumas anteriores,

e buscam recontar a mesma história por um outro ponto de vista, ou mostrar uma via alternativa de compreensão, ou mesmo alterar o ambiente, mantendo a estrutura da história. Genette, chamando este tipo de texto de literatura de segunda mão, explicou que

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: *hipertextos*) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através de leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos (GENETTE, 2010, p. 5).

Na literatura, então, foi adotado o termo para designar obras que se aproveitam de outras anteriores para reescrevê-las, como versão ou inspiração. É o caso de *Coração Satânico* em relação a *Édipo Rei*, como veremos adiante, no item 3.1. Neste sentido, poderíamos considerar que qualquer obra literária se trata de um palimpsesto de outras obras escritas anteriormente, o que impossibilitaria considerar alguma obra estritamente original. A originalidade do autor estaria, então, na forma como o tema é tratado, ou na associação de elementos de forma distinta, ou mesmo fundada no receptor. Bakhtin [1971], analisando a obra de Dostoiévski, questiona:

Até que ponto a palavra pura, sem objeto, unívoca, é possível na literatura? Uma palavra na qual o autor não ouvisse a voz do outro, na qual houvesse somente ele, e ele por inteiro – tal palavra pode tornar-se material de construção de uma obra literária? A qualidade de objeto, em certo grau, não é a condição necessária de todo estilo? O autor não se mantém sempre fora da língua que lhe serve de material para a obra? O escritor (mesmo no lirismo puro) não é sempre um “dramaturgo”, no sentido de que redistribui todas as palavras entre as vozes dos outros, incluindo-se nelas a imagem do autor (assim como as outras máscaras do autor)? (BAKHTIN, 1992, p. 337).

Pensando nisso, seria leviano considerar que Michael Crichton (2015) foi inspirado por André Bazin a escrever *Jurassic Park* [1990]? Ao comparar cinema e fotografia, o crítico francês observa que “(...) o cinema vem a ser a consecução no tempo da objetividade fotográfica. O filme não se contenta mais em conservar para nós o objeto lacrado no instante, como no âmbar o corpo intacto de insetos de uma era extinta (...)” (BAZIN, 2014, p. 32). A recepção por parte do leitor é elemento necessário para a obra de arte. O autor só se fará compreender caso se utilize de palavras, construções, qualidades reconhecíveis por seus leitores. O poder da língua exposto por Barthes e seu conseqüente desrespeito realizado pelos autores de obras literárias só se realizam a partir do reconhecimento e decodificação por parte dos fruidores.

O papel essencial da Literatura Comparada é justamente identificar os elementos semelhantes apresentados acima e os que diferem as novas das obras previamente escritas. No início, final do Século XIX, começo do XX, os comparatistas se preocupavam em classificar

valorativamente e identificar as relações diretas entre as obras, as influências que um autor trouxe de obras que leu, com as quais fazia diálogos, e era importante comprovar tais influências:

Se remontarmos aos estudos considerados clássicos neste campo e a propostas como a que está expressa no primeiro número da *Revue de Littérature Comparée*, criada em 1921 por Fernand Baldensperger e Paul Hazard, veremos que, na época, os estudos comparados seguiam duas orientações básicas e complementares. A primeira era a de que a validade das comparações literárias dependia da existência de um contato real e comprovado entre autores e obras ou entre autores e países. (CARVALHAL, 2006, p. 13)

Mas com o tempo, a partir de meados do Século XX, as análises passaram a tratar de comparações indiretas, em que não necessariamente se identificava a leitura de determinada obra pelo autor, mas havia a possibilidade de traçar paralelos entre as obras, mesmo sem saber se um escritor leu ou se preocupou em responder àquela outra obra. Percebemos aqui que a literatura e sua análise se transformam conforme a sociedade sofre alterações. Os autores, assim como os leitores e os especialistas, mudam a perspectiva e a percepção sobre as obras, acompanhando as mudanças da sociedade.

E o sentido da expressão "literatura comparada" complica-se ainda mais ao constatarmos que não existe apenas *uma* orientação a ser seguida, que, por vezes, é adotado um certo ecletismo metodológico. Em estudos mais recentes, vemos que o método (ou métodos) não antecede à análise, como algo previamente fabricado, mas dela decorre. Aos poucos torna-se mais claro que literatura comparada não pode ser entendida apenas como sinônimo de "comparação". (CARVALHAL, 2006, p. 6)

Carvalho ainda ressalta que “Em síntese, a comparação, mesmo nos estudos comparados, é um meio, não um fim” (2006, p.7). Mais recentemente, a Literatura Comparada ampliou seu foco, passando a voltar a atenção também para outras artes, que dialogam com a literatura. Pintura, música, cinema, por exemplo, são artes que têm grande relação com a literatura, por vezes explicitamente, outras vezes de forma sutil.

O comparatismo tem como objeto principal a comparação de textos. Mas o texto se restringe à literatura? Como nos mostra Clüver (2006, p. 15), um texto pode ser uma dança, uma pintura, uma música ou um filme. Todos são passíveis de “leitura”, cada um a seu modo. Cada espécie de arte tem seus próprios códigos e signos, e cabe ao leitor identificá-los e compreendê-los de acordo com seu capital cultural, para usar o termo consagrado por Bourdieu (1989, p. 86). Dessa forma, o comparatismo não se limita a comparar textos literários, mas pode expandir seu foco a diferentes tipos de textos, e a interações entre eles.

Julia Kristeva elaborou a definição consagrada de intertextualidade:

(...) todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade instala-se a de *intertextualidade*, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (KRISTEVA, 2005, p. 68).

Kristeva (2005) considera que a palavra possui três dimensões: sujeito, destinatário e contexto. Segundo ela, ocorre um diálogo entre esse conjunto e um conjunto de elementos ambivalentes. Em diferentes gêneros literários, o funcionamento da palavra deve ser visto como translinguística. Os gêneros literários são sistemas semiológicos impuros, e sua operação ocorre com discursos-frases, réplicas, diálogos etc. Com isso, a palavra acaba exercendo as funções de mediadora entre a estrutura do texto e o contexto (ambiente cultural - histórico) e a de reguladora da sincronia e a da diacronia.

Claus Clüver nos mostra a riqueza de se comparar a literatura com outras artes, e reforça que “Questões de intertextualidade podem fazer de textos literários objetos propícios a estudos interartes – o que não vale apenas para textos literários ou simplesmente verbais” (CLÜVER, 1997, p. 40), e atenta para outro aspecto importante da análise literária interartes, pois os “Modos de recepção ou “leitura” de textos verbais, visuais e musicais dependem muito, é claro, da educação e formação de cada indivíduo” (CLÜVER, 1997, p. 41), o que nos remete mais uma vez ao conceito de capital cultural. Assim, ao comparar um filme e uma obra literária que lhe serviu de referência, esta dissertação visa também uma contribuição para a interrelação entre duas artes que se complementam.

Como nos esclarece Thaïs Diniz,

(...) a prática de transformar uma narrativa literária em narrativa fílmica espalhou-se a ponto de boa parte dos filmes ter atualmente, como origem, não um *script* original, criado especialmente para o cinema, mas uma obra literária. (DINIZ, 2005, pg. 13).

Édipo Rei, neste caso, é uma das tragédias gregas mais conhecidas e emblemáticas, representando a busca pela identidade e a tentativa de fuga do determinismo. Na tradição judaico cristã, estas questões permaneceram centrais, sendo o debate sobre elas ainda atual, e tema de inúmeros filmes e livros. Certamente é uma das referências mais recorrentes da literatura, presente nos grandes clássicos, como *Fausto* [Spiess, 1587; Marlowe, 1589; Goethe, 1808], *Dom Quixote* [1605], *A Divina Comédia* [1320], entre tantos outros. Esta obra foi escolhida para análise justamente por ser central do tema na literatura mundial, e por sua inserção nas mais diversas culturas.

Assim como na literatura, não faltam exemplos de filmes baseados na peça de Sófocles, muitos deles declaradamente baseados na tragédia. Também é recorrente o tema do “Complexo de Édipo”, enunciado por Sigmund Freud, que não será analisado nesta dissertação, pois Édipo, no mito, assim como na peça, não sofria de Complexo de Édipo, visto que ele não tinha

consciência de que Jocasta era sua mãe, além do fato de que não se casou com ela por atração sexual, mas por contingência das normas e tradições sociais².

Um filme não é apenas uma forma de entretenimento, um passatempo que acaba quando as luzes são acesas. Um filme transporta o espectador para uma nova realidade, e este tenta relacioná-la à sua própria experiência, à sua vida. Existe, portanto, um impacto permanente no espectador. A efemeridade da sessão não significa que a obra acabou. O pensamento permanece ativo, e a reflexão sobre as questões apresentadas na tela se torna perene na mente de quem assistiu ao filme, mesmo naqueles espectadores que buscam apenas entretenimento. Há quem reclame da problematização de tudo, ainda mais em um momento de forte debate sobre questões identitárias, mas mesmo a crítica ao debate é um posicionamento no debate. Não há possibilidade de neutralidade, pois toda obra de arte implica em alguma transformação no fruidor.

Na literatura, também ocorre um impacto na vida do leitor, embora de forma diferente em relação ao filme. O tempo de fruição normalmente é determinado pelo leitor, não pelo diretor. Há a possibilidade de buscar referências e dicionários no decorrer da leitura. E como geralmente não há imagem ou som, estes elementos são preenchidos pela imaginação de quem lê. Mas as questões levantadas pelo autor influenciam o modo de pensar, levam a reflexões, de forma semelhante à estimulada pelo cinema, pois o leitor também mergulha na fantasia proporcionada pelo enredo, de certa forma participando da experiência oferecida pelo autor.

Outro aspecto importante da literatura e do cinema, assim como das artes em geral, é sua abertura a interpretações. Como citado anteriormente, Umberto Eco, em *Obra Aberta* (1991, p. 40), ressalta que cada obra de arte permite diferentes recompreensões de acordo com o fruidor.

1.2 - O Cinema

O entretenimento é uma forma atrativa e suave de introduzir questões educacionais, sociais e filosóficas. Ao buscar uma fuga da rotina, o espectador se desarma e passa a prestar atenção naquilo que lhe é exibido. Teatro, música, televisão, literatura, cinema, são ótimos meios de se propagar mensagens e ideias para grandes públicos, sem que haja a formalidade de uma instituição educacional ou profissional. Essa informalidade quebra barreiras psicológicas,

² Sobre esta questão, recomendo a leitura do capítulo 4, *Édipo sem complexo*, de VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. (p. 53 - 71)

facilitando a aceitação da mensagem. Quando estamos numa sala de aula, sentimos a pressão da obrigação que temos de aprender e depois provar que aprendemos, objetivamente. Durante o entretenimento, não existe essa obrigação, existe um descompromisso, e isso permite ao cérebro relaxar e aproveitar os estímulos recebidos. Por ser uma atitude voluntária também amplia o interesse e a absorção das informações. Ressalto que nesta dissertação não será feita uma análise de recepção, apesar da relevância desta questão.

O cinema, particularmente, cria uma atmosfera ainda mais introspectiva, por colocar o espectador em um ambiente controlado, onde todo o foco está na produção exibida. Assistir um filme na televisão tem muitas distrações, iluminação externa, a facilidade de ir ao banheiro ou buscar um petisco, pessoas comentando etc. No teatro, os atores são influenciados pelo público presente, por suas reações, pela quantidade de gente na sala, pela quantidade de sessões apresentadas. O cinema, ao exibir uma obra já finalizada, em um ambiente escuro, com os sons distribuídos por toda a sala, leva o espectador a uma experiência de imersão, que potencializa a recepção da mensagem proposta pelo(s) autor(es). Como nos explica Deleuze, as imagens pictóricas podem dar uma sensação de movimento, mas o cinema, com seu movimento automático, faz surgir no espectador um *autômato espiritual*, que reage de forma automática ao choque provocado pelo movimento das imagens (2005, p. 189-190). Não apenas o movimento em si, mas os acontecimentos apresentados pelos movimentos. E esse choque não é individual, é coletivo, é catártico, provocando uma reação incontrolável no público. As reações particulares podem variar, mas é quase impossível ocorrer indiferença às imagens em movimento, principalmente quando associadas à trilha sonora, planejada cuidadosamente para intensificar as emoções do espectador, provocando as reações acima citadas. “(...) o choque tem um efeito sobre o espírito, ele o força a pensar, e a pensar o Todo” (2005, p. 191). A montagem provoca sensações que vão além da visão e da audição, “A imagem cinematográfica deve ter um efeito de choque sobre o pensamento e forçar o pensamento a pensar tanto em si mesmo quanto no todo. É esta a definição precisa do sublime” (2005, p. 192). E esse pensamento leva a, ou é levado por, uma “plenitude emocional”, é difícil saber qual é causa e qual é efeito, pois estão intrinsecamente ligados. O racional e o passional se complementam na reação dos espectadores às imagens em movimento e à montagem.

Em sociedades acostumadas ao audiovisual, como a norte-americana e a brasileira, a ida ao cinema representa uma prática cultural relevante, hábito de grande parcela da população, e os filmes se tornam referências consideráveis nas discussões sobre sociedade e convivência.

Nesse contexto, ir ao cinema, gostar de determinadas cinematografias, desenvolver os recursos necessários para apreciar os mais diferentes tipos de filmes etc., longe de ser apenas uma escolha de caráter exclusivamente pessoal, constitui uma prática social

importante que atua na formação geral dessas pessoas e contribui para distingui-las socialmente. (DUARTE, 2002, p. 14)

Partindo das características apresentadas, percebe-se que o cinema tem um grande potencial comunicativo, e pode assumir um papel importante na formação de valores. Por levar o mesmo produto audiovisual a uma quantidade expressiva de espectadores, o cinema é capaz de influenciar milhares de pessoas em diversas partes do planeta, em um curto espaço de tempo. As reações comentadas por Deleuze (2005) são amplificadas em escala mundial.

Filmes também têm, assim como a pintura e a literatura, a possibilidade de eternizar a arte. Como nos explica André Bazin,

Uma psicanálise das artes plásticas poderia considerar a prática do embalsamamento como um fato fundamental de sua gênese. Na origem da pintura e da escultura, descobriria o “complexo” da múmia. A religião egípcia, toda ela orientada contra a morte, condicionava a sobrevivência à perenidade material do corpo. Com isso, satisfazia uma necessidade fundamental da psicologia humana: a defesa contra o tempo. A morte não é senão a vitória do tempo. (BAZIN, 2014, p. 27)

Ao tecer este paralelo entre a mumificação e as artes, Bazin nos mostra a importância que damos à perenização das memórias, ao registro daquilo que nos é importante. Diários, souvenirs, fotografias são formas de tentar eternizar os momentos significativos que ocorrem em nossas vidas. As artes plásticas se inserem nessa lógica. Ao pintar, fotografar, filmar, estamos realizando um esforço para guardar aquelas informações para a posteridade. Como ocorre quando sentimos um cheiro que nos remete a um momento emotivo, quando ouvimos uma voz familiar, ou uma música que nos remete a algum fato passado.

Quando uma obra de arte faz alguma referência a obras precedentes, presta um tributo a elas. Funciona como o registro de que aquilo foi importante e merece ser lembrado. Os filmes e romances que recuperam histórias anteriores permitem uma fruição diferente daquela inédita. Ela estimula a memória do leitor, remetendo-o às sensações experimentadas em outro momento.

Tomemos o exemplo de uma obra de Umberto Eco, *O Nome da Rosa* (1980). Um leitor de Conan Doyle reconhecerá elementos de Sherlock Holmes no protagonista da história. O leitor de Borges identificará a inspiração da biblioteca e do “vilão”. Um especialista em literatura poderá fazer um tratado a partir das inúmeras referências literárias presentes na obra. Um filósofo poderá inferir sobre o título da obra e sua relação com a história, a inquisição e a verdade, ou com os muitos momentos de reflexão filosófica e teológica entre mestre e aprendiz. Um sociólogo versará a respeito das relações de poder e hierarquia, do papel da Inquisição na Idade Média ou da relação entre monges e a comunidade do entorno. E haverá também aquele leitor que não tem ainda o capital cultural para conhecer todos os meandros da obra, e poderá

se deliciar simplesmente com o enredo em si. Cada um destes leitores dará sua interpretação pessoal, e inclusive poderá realizar um filme sobre ela, como o fez o diretor Jean-Jacques Annaud, em 1986. E o próprio filme terá suas interpretações, de acordo com seus espectadores, seguindo o mesmo sentido.

Aliás, o próprio Eco, falando sobre *O Nome da Rosa*, aponta a relevância que outros livros tiveram na construção do seu: “Descobri o que os escritores sempre souberam (e nos disseram muitas e muitas vezes): os livros sempre falam sobre outros livros, e toda estória conta uma estória que já foi contada” (*apud* HUTCHEON, 1991, p. 167).

Cassirer considera que o objeto da ciência não tem uma essência própria, intrínseca, nem uma completude compreensível. E apenas através da definição de símbolos associados a seus diversos aspectos podemos compreendê-lo.

(...) cada nova maneira de enfocá-lo [o objeto], cada nova abordagem revela um aspecto novo. (...) Os conceitos fundamentais de toda e qualquer ciência, os meios pelos quais propõe as suas questões e formula suas soluções não mais se apresentam como *reproduções* de um dado ser, e sim como símbolos intelectuais por ela mesma criados. (CASSIRER, 2001, p.14)

Com isso, podemos entender que a simbologia é fundamental para que possamos desenvolver o saber científico, uma vez que apenas nos é possível compreender o mundo e seus fenômenos a partir de uma compreensão anterior, a partir de elementos reconhecíveis. As informações novas que obtemos têm necessariamente que ser decodificadas de acordo com as experiências conhecidas. Uma boa ilustração desta questão é o filme *A Chegada* (2016), de Denis Villeneuve, que trata da tentativa de compreensão de elementos narrativos e linguísticos sem a contextualização a que estamos habituados. Decifrar hieróglifos é uma tarefa árdua, que exige conhecimento prévio e muita simbologia.

1.3 - Símbolos

Durand contesta os autores que consideram o imaginário inferior à razão, adeptos do pensamento ocidental que tinha por tradição, até a década de 1950, “desvalorizar ontologicamente a imagem e psicologicamente a função da imaginação” (2012, p. 21), pois acredita que a imaginação é mais complexa e importante para a compreensão do mundo do que a racionalização. A imagem, essencial nos ideogramas egípcios, chineses ou japoneses, deu lugar no Ocidente a caracteres gráficos sem relação imagética. Isso pode ter facilitado, no pensamento ocidental, o afastamento entre o imaginário e o cientificismo. O cartesianismo, derivado da lógica aristotélica, contribuiu muito para que a sociedade ocidental se afastasse da

imagem como elemento científico. O *Discurso sobre o método para bem conduzir a razão na busca da verdade dentro da ciência* (em francês, *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison, et chercher la vérité dans les sciences*) (1973) [1637], obra mais reconhecida do filósofo francês René Descartes, propunha um método quase matemático para a filosofia, relegando a imaginação a um plano inferior. Ironicamente, ele pensou nesse método durante um sonho...

Gilbert Durand coloca o pensamento simbólico em um patamar superior, por ser o caminho mais adequado para chegar a uma análise mais completa sobre a percepção das coisas. Discorda da ideia de classificação dos símbolos da imaginação em categorias motivantes distintas, pelas grandes dificuldades apresentadas pela não-linearidade. Assim, parecem a ele

mais sérias as tentativas para repartir os símbolos segundo os grandes centros de interesse de um pensamento, certamente perceptivo, mas ainda completamente impregnado de atitudes assimiladoras nas quais os acontecimentos perceptivos não passam de pretextos para os devaneios imaginários. (DURAND, 2012, p. 33)

Aqui Durand se aproxima do pensamento hermenêutico, por considerar que as referências locais têm forte influência na interpretação dos estímulos simbólicos. Ele não aceita que exista um significado intrínseco ao símbolo, mas uma construção histórica e social. Se opõe aos autores que privilegiam o funcionalismo e o estruturalismo, justamente por considerar que essas análises, mesmo quando cuidadosas e fundamentadas, acabam caindo em armadilhas dos métodos, direcionando as motivações psicológicas das imagens, pela percepção subjetiva do tempo. A proposta de Durand é se afastar desse risco de subjetivar a análise simbólica, tentando encontrar padrões onde há origens distintas, mesmo que ocorram coincidências. Essas coincidências seriam motivadas mais pelas características presentes em certas imagens do que por um significado intrínseco anterior à percepção.

Durand cita Bachelard como alguém que conseguiu dominar melhor este problema, ao perceber que “a assimilação subjetiva desempenha um papel importante no encadeamento dos símbolos e suas motivações” (DURAND, 2012, p. 34), o que permite considerar que a sensibilidade de cada um media a relação entre o mundo dos objetos e o mundo dos sonhos.

Bachelard toca numa regra fundamental da motivação simbólica em que todo elemento é bivalente, simultaneamente convite à conquista adaptativa e recusa que motiva uma concentração assimiladora sobre si. (DURAND, 2012, p. 35)

A imaginação organiza as relações entre percepção e símbolos; a intuição e a construção de metáforas, a atribuição de sentido às informações obtidas, se realizam a partir dessa organização possibilitada pela imaginação. Elementos abstratos assumem sentidos concretos quando são imaginados como elementos conhecidos, familiares ao leitor. A imaginação tem,

portanto, papel crucial na decodificação do mundo ao nosso redor, e na compreensão de informações novas com as quais tenhamos contato.

Entretanto, um elemento, em determinado contexto, pode significar algo completamente distinto em outro. A água pode representar limpeza e placidez, assim como pode ser profundidade e depressão.

Se a classificação é assim inadequada e, por outro lado, insuficiente, [...] porque a percepção humana é rica em tonalidades elementares muito mais numerosas que as consideradas pela física aristotélica. Para a sensorialidade, o gelo e a neve não se resolvem em água, o fogo parece distinto da luz, a lama não é a rocha ou o cristal. (DURAND, 2012, p. 35)

Quando imaginamos um lago de águas límpidas e paradas, a sensação é de calma e tranquilidade, quando temos água corrente associamos à limpeza, mas quando a água está em uma caverna escura ou em um poço profundo e abandonado, podemos associar a profundidade, a incapacidade de enxergar o fundo, o que pode ser depressivo. Os arquétipos associados a água, fogo, terra, podem ter significados bem discrepantes entre si, e isso vai depender da sensação momentânea, do contexto em que nossa imaginação se encontra, da associação a outros elementos presentes.

Durand adota o conceito de arquétipo proposto por Jung, “no concernente aos conteúdos do inconsciente coletivo, estamos tratando de tipos arcaicos - ou melhor - primordiais, isto é, de imagens universais que existiram desde os tempos mais remotos.” (JUNG, 2000, p.16) Assim, consideraremos o termo como a essência do pensamento imagético da sociedade, a base primordial dos mitos e do imaginário presentes em uma cultura. A primeira imagem que se forma quando se aborda um tema, e os conceitos existentes relativos à imagem em si e às suas ideias correspondentes formam os arquétipos. Mas Durand vai além, explicando que os arquétipos percorrem um caminho antropológico, sendo social e historicamente construído (DURAND, 1985).

Durand se coloca deliberadamente no que chama “O trajeto antropológico, ou seja, a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (DURAND, 2012, p. 41). Trajeto este que respeita as trajetórias socio-históricas da compreensão dos símbolos nos diferentes grupos sociais, compreendendo as origens dos elementos simbólicos, a transformação que ocorre com o passar do tempo na percepção sobre os símbolos e seus significados conforme ocorrem modificações no contexto social.

O imaginário, segundo Durand,

Não é mais que esse trajeto no qual a representação do objeto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito, e no qual, reciprocamente, como provou

magistralmente Piaget, as representações subjetivas se explicam “pelas acomodações anteriores do sujeito” ao meio objetivo. (DURAND, 2012, p. 41)

Partindo dessa ideia, observaremos como o diretor Alan Parker compôs uma imagem de Lúcifer³, quais elementos estão presentes em seu personagem Louis Cyphre e em sua relação com Harry Angel. Durand (2012) fundamenta alguns conceitos essenciais à compreensão da estrutura do imaginário, que tentaremos resumir: *schèmes*⁴ fazem a junção entre gestos inconscientes e suas representações. Os *schèmes* são anteriores à imagem, e levam em conta as emoções e afeições. Ficar em pé, por exemplo, tem relação com a verticalidade, com a ascensão, independente de pensarmos sobre isso ou não.

Arquétipos são as representações dos *schèmes*, as imagens primordiais, onde as ideias são geradas. O arquétipo une o imaginário aos processos racionais, é coletivo e inato, tendo relação com o conceito de estado preliminar de Jung (2000). Podemos exemplificar com o *schème* de ascensão se relacionando com o poder, com um chefe ou governante. Aqui existe uma racionalização do movimento, uma relação entre o gesto e as estruturas da sociedade.

Símbolos são signos concretos, que evocam algo que não está presente fisicamente. Uma imagem de um leão pode remeter ao poder, uma cruz está relacionada ao cristianismo, por exemplo. Os símbolos substituem o elemento a que estão relacionados no imaginário.

Finalmente, chegamos à imaginação simbólica propriamente dita quando o significado não é *de modo algum apresentável* e o signo só pode referir-se a um *sentido* e não a uma coisa sensível. (...) podemos definir o símbolo, como A. Lalande, como *qualquer signo concreto que evoca, através de uma relação natural, algo de ausente ou impossível de perceber*, ou ainda, como Jung: “A melhor figura possível de uma coisa relativamente desconhecida que não conseguíamos designar inicialmente de uma maneira mais clara e mais característica.”(...) O símbolo é, como a alegoria, recondução do sensível, do figurado ao significado, mas é também, pela própria natureza do significado inacessível, *epifania*, isto é, aparição, através do e no significante, do indizível. (DURAND, 1993, p. 10-11)

Os símbolos são anteriores aos significados atribuídos a eles, à essência dos elementos associados. Quando se atribui uma característica simbólica a alguma qualidade, como a velocidade de um antílope, é importante perceber que o antílope como símbolo era conhecido antes de se pensar no conceito de velocidade. Ao abstrair o sentido de velocidade, associamos o animal veloz para exemplificá-la, e assim constrói-se a simbologia. Essa anterioridade permite que o animal seja adotado como símbolo. Um totem simboliza não os animais representados,

³ A análise sobre Lúcifer foi publicada em forma de artigo, na Revista Guavira Letras, da UFMS: KULSAR, Paulo A. M., CAPUCHINHO, Adriana C. e BUENO, Rodrigo P. M. Simbologias do Diabo no filme Coração Satânico.

⁴ Em francês, há duas palavras para “esquema”: *schema*, que tem o significado de um desenho gráfico esquemático, e *schème*, que é uma representação imaginária da origem de um desenho. Nas citações, sempre que aparecer a palavra esquema (da tradução portuguesa), terá o sentido de *schème*.

mas suas características, entretanto as figuras esculpidas são os animais físicos, e não as qualidades exaltadas.

Os mitos são sistemas dinâmicos de *schèmes*, arquétipos e símbolos, cuja tendência é de composição em forma de relatos ou histórias organizados racionalmente a partir do imaginário.

O mito, por sua vez, seria a primeira racionalização do arquétipo, sob a forma de relato, de narrativa; um discurso sobre elementos do mundo social e/ou do mundo cultural. O mito seria, então, uma narrativa desenvolvida em cima de um arquétipo. (BUDAG, 2015, pág. 66)

René Alleau baseia seu estudo da simbólica em dois pressupostos essenciais: a existência de ordem no universo e a probabilidade da analogia ou da homologia das estruturas entre uma parcial e uma ordem total. Segundo ele,

Os Antigos afirmavam que ‘a natureza gosta de se imitar a si própria nas suas operações mais complexas pelas vias mais simples’. Se a analogia nunca é uma prova, pode incitar-nos pelo menos à exploração das similitudes em todos os domínios (ALLEAU, 1986, p.12)

Alleau afirma que os símbolos não têm um significado intrínseco. Eles devem sempre ser interpretados e repensados, de acordo com a situação. Símbolos evocam imagens, referem-se a memórias, assumindo diferentes significados a depender do olhar de quem se depara com eles. Ao dizer que a natureza gosta de se imitar, aponta as similaridades existentes em seres e ambientes variados, e chama a nossa atenção para as analogias possíveis entre objetos distintos mas que guardam alguma familiaridade entre si. Não há como comprovar relações de causa e efeito, como nas ciências exatas, mas ao observar a natureza é bastante provável encontrar estas analogias. Darwin (2009) [1859] nos dá muitas respostas através de sua teoria evolutiva, onde as semelhanças e diferenças entre as espécies observadas permitem que se façam analogias quanto a formas e funções.

Mas não é necessário conhecer a teoria da evolução para identificar certos padrões presentes na natureza, e é a partir desta percepção que os símbolos podem ser adotados como tal. Sociedades muito anteriores à viagem do Beagle já consideravam as similitudes de forma a compreender o funcionamento da natureza e as características presentes nas diversas espécies. São estas características que servirão de base para uma concepção simbólica do mundo e seus fenômenos, e a partir da qual poderemos realizar análises sobre os diversos elementos presentes em histórias ficcionais, entre elas filmes e literatura, traçando paralelos e reconhecendo símbolos e palimpsestos.

Gilbert Durand divide as imagens e suas interpretações simbólicas em dois tipos do que ele chama de Regimes: o Regime Diurno tem como base as antíteses, os maniqueísmos que

podem ser compreendidos na dicotomia Luz/Trevas. Não existe luz sem escuridão. Uma está intrinsecamente ligada à existência da outra, por sua oposição. Entretanto, a noite não depende da existência de luz. Ela tem uma existência própria, independente do seu oposto. O que caracteriza fundamentalmente o Regime Noturno são a conversão e o eufemismo. A ideia de retorno, de inversão afetiva serão importantes na compreensão do Regime Noturno da imagem. Estas caracterizações ficarão mais claras no decorrer da análise das cenas do filme, em que apresentamos exemplos detalhados do funcionamento dos símbolos em seus contextos.

Especificamente em *Coração Satânico*, será possível observar uma grande quantidade de elementos simbólicos, dos quais alguns serão analisados a partir de agora. Não é intenção desta pesquisa esgotá-los, pois o espaço e o tempo de que dispomos é restrito. Mas certamente aqueles mais significativos serão abordados, de forma a configurar uma análise esclarecedora sobre o papel dos símbolos no filme em questão. A seleção de cenas e símbolos analisados foi arbitrária, considerando a relevância para o enredo e a facilidade de compreensão.

2 – Análise simbólica do filme

Farei uma análise sobre algumas simbologias e analogias presentes no filme *Coração Satânico* (*Angel Heart*, no original), tomando como base a teoria de Gilbert Durand, que em sua obra *As Estruturas Antropológicas do Imaginário* faz uma categorização importante sobre os símbolos presentes em diversas culturas.

Retomemos a primeira cena, a introdução do filme. O espectador fica se perguntando se o enredo do filme girará em torno do assassinato do homem, se a história se passa nas ruas escuras e esquecidas da grande cidade. O homem manco é o assassino? As questões simbólicas deste prólogo ficarão evidenciadas no decorrer do filme, quando poderemos perceber as referências a esta cena inicial.

A cena inicial de um filme sempre tem um papel simbólico importante. Apresentar o protagonista ou o cenário, chamar a atenção para algum elemento chave na história ou estimular um estado de espírito no espectador, são situações comuns em cenas de abertura. Neste filme, a cena estabelece uma sensação de curiosidade, uma expectativa em relação ao crime.

O homem manco poderia ser Asmodeu, o Diabo Coxo, descrito por Luís Vélaz de Guevara em *El Diablo Cojuelo* (2007) [1641] e na adaptação de Alain-René Lesage em seu *Le Diable Boiteux* (2016) [1707]. Ambas as histórias tratam de um rapaz que liberta um demônio que estava preso em uma garrafa, e como contrapartida, o demônio mostra como são as casas das pessoas na intimidade, expondo suas hipocrisias. O personagem foi adaptado no Brasil para a televisão, numa minissérie chamada *Hoje é Dia de Maria* (2005), em que o demônio é desafiado pela protagonista, e acaba por roubar-lhe a infância. A infância, no caso, poderia ser considerada a inocência de menina, referindo-se ao conhecimento das mazelas da sociedade apresentadas nas obras espanhola e francesa. Em uma das principais obras da literatura brasileira, *Grande Sertão: Veredas*, Guimarães Rosa atribui dezenas de nomes ao demônio, entre eles, “o Côxo” (ROSA, 2001, p. 55), e também o representa preso numa garrafa para fornecer sorte ao seu possuidor. É importante esta informação para a análise da participação do demônio em *Coração Satânico*. Louis Cyphre sempre aparece sentado nas cenas em que participa. Não o vemos caminhar, mas sua bengala está o tempo todo em suas mãos. Inclusive a bengala é focalizada antes do seu rosto no primeiro encontro com Angel. Isso nos permite associar o homem manco da cena de abertura a Cyphre.

Cão e gato são símbolos importantes em diversas culturas, mas não serão analisados a fundo neste trabalho. O que irá importar para a presente dissertação será a relação de caça e a

posição inalcançável do gato. Assim, já se prenuncia um filme de cão tentando capturar um gato que está no alto, fora do alcance.

O corpo do morador de rua, veremos, não tem uma relação direta com a investigação do detetive, mas pode simbolizar a identidade desconhecida do personagem a ser encontrado, um indigente desfigurado, talvez. Ou quiçá a cobrança do demônio por alguma alma que lhe foi prometida. No decorrer do filme não há mais nenhuma menção a este corpo.

Ocorre um corte para uma cena diurna, uma legenda nos informa que a história se passa em Nova York, em 1955. Um rapaz bonito, barba por fazer, mascando chiclete, anda pela rua de um bairro pobre. Podemos nos indagar se seria o mesmo da cena inicial. Será que ele tem alguma relação com o assassinato? Ao caminhar, cumprimenta as pessoas que encontra, um comerciante que grita “Harry!” de dentro da loja, uma transeunte. Percebemos que se trata de um conhecido no bairro. Ouve-se o toque de um telefone, e ao chegar em frente a um prédio ele olha para cima. Entrando no escritório, muito bagunçado, joga o sobretudo em um sofá onde há roupas e papéis jogados e atende ao telefone. Somos apresentados a Harry Angel, um detetive particular, cuja mesa e gaveta são bagunçados como o resto do escritório. A pessoa na linha é de um escritório de advocacia conhecido pelo personagem. Após descobrir que se trata de um detetive, podemos pensar novamente na cena inicial. O detetive será contratado para investigar a morte do morador de rua?

Chamado para uma entrevista com o cliente, chamado Louis Cyphre, no Harlem, bairro tradicionalmente conhecido pela predominância de moradores negros, e distante do escritório, que fica no Brooklin, com o objetivo de localizar um homem desaparecido. Por que um cliente contrataria um detetive sem prestígio, de um bairro distante? Ainda mais um não especializado no tipo de investigação solicitado?

Ao caminhar em direção ao endereço indicado pelo cliente, Angel pega o chapéu de uma senhora negra, que havia sido arrancado pelo vento, e o devolve. Aqui presenciamos a boa índole de Harry, que se mostra solícito. Um grupo de pessoas negras está aparentemente lamentando a morte de alguém, em um funeral, pois todos, inclusive a senhora do chapéu, vestem roupas pretas, e uma mulher chora. Chegando ao prédio, Angel sobe um lance de escadas mal iluminadas, e ao chegar a um mezanino, presencia um culto em que o pastor, um homem negro, solicita dinheiro aos fiéis, argumentando que o amor a Deus é proporcional às ofertas. Ele diz que pessoas o viram em um Cadillac. Mas se os fiéis o amam, ele deveria estar de Rolls Royce. Uma faixa no altar diz: “Amor, todo amor. Pastor John é Deus”.

A religião será, a partir deste momento, o fio condutor do filme. Nesta cena percebemos a corrupção presente na relação entre pastor e fiéis. Mesmo em um contexto de sofrimento, em

que estão lamentando a perda de alguém da comunidade, o líder religioso está preocupado com dinheiro e propriedades. A questão econômica é prioridade ante o sofrimento da alma.

Angel observa o pastor do alto do mezanino, quando é abordado por Herman Winesap, o homem com quem falara ao telefone. O nome Winesap é também o de uma variedade de maçãs, muito apreciada no sul dos EUA. McIntosh, o sócio de Winesap que não aparece no filme, também é uma variedade de maçãs, que inclusive deu o nome aos computadores da Apple. A maçã simboliza, no Ocidente, o Fruto Proibido citado no Gênesis, que ao ser consumido condenou a humanidade à expulsão do jardim do Éden (Gênesis, 3). O nome Herman significa soldado. Herman Winesap, portanto, pode representar aquele que protege o fruto, para que Angel não perca seus privilégios no Paraíso. Estaria Winesap a serviço de Deus, protegendo o jardim do Éden? Qual seria o papel do anjo Angel?

Enquanto o culto prossegue, com música, Angel segue Winesap e ao passar por uma porta, vê uma mulher lavando uma parede coberta de sangue, com uma bacia branca e uma escova. Winesap explica que um marido infeliz deu um tiro na própria cabeça. Talvez o defunto que está sendo velado no andar inferior.

2.1 - Harry Angel conhece Louis Cyphre. O contrato.

Ao entrar em outra sala, vemos um close em uma mão masculina com unhas longas, que segura e gira uma bengala. (A bengala pode representar um cetro) Winesap o apresenta como o contratante, Louis Cyphre. Este está sentado em uma luxuosa cadeira, sobre um tablado ou palco, elevado em relação ao resto da sala, e pede um documento para comprovar a identidade de Angel. Harry mostra suas licenças de porte de arma e de detetive, onde podemos ler seu nome: Herald Angel. Herald significa anunciação, portador das boas novas. O nome reforça ainda mais a imagem positiva do detetive, pois remete ao Arcanjo Gabriel, responsável por anunciar à Virgem Maria sobre a concepção de Jesus Cristo. Angel olha para cima, onde vê os ventiladores de teto funcionando. Após receber sua carteira de volta, senta-se, e pergunta como chegaram até ele. Cyphre hesita, olha para Winesap, espera Harry “adivinhar”, como se esperasse que ele tivesse ciência do motivo, que fosse natural, ao que Cyphre depois de Angel tentar algumas possíveis opções, responde: “Johnny Favorite”, e pergunta se Angel se lembrado nome. Harry pergunta se deveria, e Cyphre explica que era um cantor antes da guerra, bem conhecido. Aqui vemos mais um nome com importante carga simbólica, pois Favorite significa

favorito em inglês, e Lúcifer (Lou Cyphre) é tradicionalmente conhecido como o anjo favorito de Deus, o que levou à soberba e à ganância que o derrubaram.

Johnny é um apelido que pode servir para o nome John. João é, muitas vezes, identificado com o apóstolo e/ou com o evangelista, que trata algumas vezes do “discípulo que Jesus amava”, que muitos estudiosos da Bíblia consideram ser uma autoreferência do próprio João. Mas o nome do qual se origina Johnny no filme é Jonathan, cujo significado é “dado por Deus”, e também é uma variedade de maçãs.

Angel pronuncia errado o nome do cliente, que soa como Sapphire (Safira), Cyphre o corrige, evidenciando a importância do nome, e Harry explica que não se envolve com assuntos violentos, apenas com coisas pequenas, como seguros e divórcios. Não lida com famosos. Cyphre pega uma taça de vinho, e diz que o nome original de Favorite era Liebling. Angel pergunta se ele devia dinheiro, e Cyphre diz que o ajudou no início da carreira. Angel pergunta se ele foi agente de Favorite, e ele diz que não tinha nada a ver com isso. Winesap explica que Cyphre tinha um contrato, com certas garantias em caso de morte. Harry pergunta se ele está morto. Winesap explica que Favorite serviu na África em 43, e teve várias escoriações no rosto, ao que Cyphre complementa que ele teve amnésia. Angel pergunta se seria neurose de guerra (stress pós-traumático), no que Cyphre anuiu. Angel diz que sabe o que é. Cyphre pergunta se ele também serviu, e Harry diz que foi por pouco tempo. Se feriu e foi mandado de volta, perdendo a festa: a guerra, as medalhas... Acha que teve sorte. Cyphre retruca que Johnny não teve a mesma sorte, pois voltou confuso e um amigo o internou em um hospital particular, sofrendo tratamento psiquiátrico. Virou um vegetal e não cumpriu o contrato. Cyphre diz que seu interesse é descobrir se ele está vivo ou morto.

No filme *Coração Satânico*, Louis Cyphre se apresenta como um homem refinado e elegante, aparentemente um homem de negócios. Representado pelo consagrado Robert de Niro, vencedor do Oscar como melhor ator por *Touro Indomável* (1980) e como melhor ator coadjuvante por *O Poderoso Chefão 2* (1974), ambos personagens fortes e carismáticos, a escolha do ator tem um significado simbólico. Não se trata de um desconhecido, ou de alguém com imagem de fragilidade ou insegurança. É uma imagem de sucesso e potência, que o ator empresta ao personagem, aproveitando-se do capital simbólico construído durante a carreira. Deste modo, Louis Cyphre é apresentado como um personagem poderoso, com boas condições financeiras e bastante preocupado com o cumprimento de contratos.

Harry Angel, vivido na tela por Mickey Rourke, que pouco tempo antes protagonizara *O Ano do Dragão* (1985) como o Capitão Stanley White, um policial durão incumbido de enfrentar a máfia em Chinatown, e *9 ½ Semanas de Amor* (1986) como o misterioso e sedutor

John Gray, é um detetive particular novaiorquino, contatado para atender um cliente desconhecido. A imagem dele é construída no início do filme como alguém de boa índole, sempre simpático e prestativo. O nome Angel, anjo, tem uma alta carga simbólica e oposta à de Lúcifer. Enquanto anjos normalmente remetem à ideia de bem, pois são os auxiliares do poder de Deus, Lúcifer é o anjo caído, aquele que ousou enfrentar o Criador e por isso foi punido com a queda e passou ao longo da história a ser responsabilizado pelos males do mundo.

Nas sociedades ocidentais a figura do Diabo é uma das mais icônicas, representando o Mal, em contraposição ao Bem divino representado por Jesus Cristo. A relação dialética entre bem e mal é basilar para a compreensão dos preceitos morais dessas sociedades.

O Demônio representa a *oposição fundamental*,⁵ dialeticamente relacionada com o *ethos* dominante, ao qual se opõe virtualmente, frequentemente como força de rebeldia.

A construção pela elite dirigente de uma mitologia satânica ao longo do cristianismo, implicou em um monumental esforço de reconhecimento do *Inimigo*, de suas formas e possibilidades de atuação, em paralelo à pia tarefa de identificação de seus agentes, ou seja, daqueles que embora inseridos no rebanho dos fiéis, secretamente tramavam para sua perdição. (NOGUEIRA, 2002, p. 12)

O Diabo é, na narrativa bíblica dos Evangelhos, especialmente nas cartas dos apóstolos e de São Paulo, o responsável pelos pecados cometidos pelas pessoas, o que possibilita a imagem de um Deus bom, diferentemente do Deus apresentado no Antigo Testamento, um Deus punitivo, que testava a fé e eliminava populações inteiras que não seguiam Sua palavra, como por exemplo nos episódios do dilúvio e da destruição de Sodoma e Gomorra, ou a tortura de Jó. Como exemplo, podemos citar Isaías, quando o Senhor diz a Ciro:

Eu sou o Senhor, e não há outro; fora de mim não há Deus; eu te cingirei, ainda que tu não me conheças; Para que se saiba desde o nascente do sol, e desde o poente, que fora de mim não há outro; eu sou o Senhor, e não há outro. Eu formo a luz, e crio as trevas; eu faço a paz, e crio o mal; eu, o Senhor, faço todas estas coisas. (Isaías, 45:5-7)

Nas poucas vezes em que aparece no Antigo Testamento o Diabo serve de instrumento de Deus para tentar ou provar a fé dos seres humanos. Já no Novo Testamento, ele se torna uma figura independente, opositora ao poder divino, um contestador, como quando tenta Jesus no deserto, oferecendo-lhe poder:

Novamente o transportou o diabo a um monte muito alto; e mostrou-lhe todos os reinos do mundo, e a glória deles. E disse-lhe: Tudo isto te darei se, prostrado, me adorares. Então disse-lhe Jesus: Vai-te, Satanás, porque está escrito: Ao Senhor teu Deus adorarás, e só a ele servirás. (Mateus 4:8-10)

A crença na imortalidade da alma também é fator essencial para compreender o papel do Diabo no imaginário cristão. A ideia de que a alma só será salva das torturas do fogo infernal se a moral religiosa for seguida impõe medo e respeito.

⁵ Sempre que houver grifos nas citações, são dos autores.

Mas, quanto aos tímidos, e aos incrédulos, e aos abomináveis, e aos homicidas, e aos que se prostituem, e aos feiticeiros, e aos idólatras e a todos os mentirosos, a sua parte será no lago que arde com fogo e enxofre; o que é a segunda morte. (Apocalipse 21:8)

O Diabo, mais especificamente Lúcifer, será abordado por uma perspectiva antropológica, tratando o imaginário como uma interrelação do psicológico, do cósmico e do social. “O trajeto antropológico, ou seja, a incessante troca que existe no nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social.” (DURAND, 2012, p.41) Com uma perspectiva hermenêutica, podemos fazer uma análise ampla dos significados e simbolismos percebidos no objeto, a partir do imaginário construído sobre a ideia do Diabo e sua representação no cinema, particularmente no filme *Coração Satânico*.

O cinema, desde que foi criado, tem nos brindado com demônios de formas bastante variadas. Ao final do Século XIX, Georges Méliès, um mágico que ficou fascinado com o cinematógrafo, aparelho criado pelos irmãos Lumière que projetava imagens gravadas, produziu um filme chamado *Le Manoir du Diable* (1896), onde retrata o primeiro Diabo da história do cinema. Ele próprio faz o papel, um morcego que se transforma em homem, que usa uma cartola para esconder os chifres e tem poderes mágicos. O Diabo de Méliès não tinha uma aparência grotesca, disforme, provavelmente pela limitação da maquiagem que havia na época. Era um homem com chifres, que usava roupas escuras e uma capa.

Depois dele, vieram centenas de filmes com demônios em diversas formas, desde a imagem consagrada de uma figura masculina em vermelho e com chifres como Tim Curry no filme *A Lenda* (1985), roteirizado pelo autor de *Falling Angel*, William Hjortzberg, até a de uma mulher linda e sedutora como Elizabeth Hurley em *Endiabrado* (2000), ou mesmo demônios que não apareciam fisicamente, mas cuja presença era a base do roteiro, como os clássicos *O Bebê de Rosemary* (1968), *O Exorcista* (1973) e *A Profecia* (1976). Em 1986 foi lançado *Encruzilhada*, cujo roteiro trata da lenda de Robert Johnson, um dos maiores músicos da história do Blues, que teria vendido a alma ao Diabo em troca da habilidade musical.

No decorrer do filme *Coração Satânico* poderemos perceber que foi esse o contrato que Johnny Favorite não cumpriu com Cyphre. Ele negociou a alma em troca da fama e do sucesso como cantor, mas desapareceu antes de entregar o pagamento. Angel é então incumbido de descobrir seu paradeiro, para que Cyphre possa receber o que lhe é devido, ou seja, a alma de Jonathan Liebling.

Vender a alma ao Diabo é uma história bastante recorrente na ficção desde 1587, quando Johan Spiess escreveu a história supostamente real do Dr. Fausto, um homem que teria vendido a alma ao Diabo na Alemanha. Depois dele, Marlowe e Goethe tornaram-se consagrados ao

recontarem a história do pacto do Dr. Fausto em que ele promete a alma a um demônio (Mefistófeles) em troca de conhecimento e outras regalias. Vários filmes, livros, histórias em quadrinhos, músicas, foram produzidos sobre o mesmo tema, inclusive no Brasil, com destaque mais uma vez, para Guimarães Rosa, em *Grande Sertão: Veredas* (2001).

A ideia que a humanidade faz do mal, a concepção de que existe uma entidade responsável pelas situações consideradas perniciosas, levou ao desenvolvimento de um símbolo religioso que pudesse incorporar e ser culpabilizado pelos males que ocorrem na vida das pessoas: o Diabo. Mas este é um símbolo complexo e sempre incompleto, porque a imaginação de cada grupo constrói símbolos relativos às suas próprias experiências e tradições, o que incluirá características específicas do local na imagem que se faz do Diabo. Desse modo, ninguém jamais saberá como é o demônio, apesar de todos terem uma noção a seu respeito.

Saber não é conhecer: *é saborear o que se entrevê a meio caminho*. A realidade não exige que a reduzamos aos limites do nosso pensamento: convida-nos antes a fundir-nos na ausência dos seus. Assim, a palavra sempre velada do símbolo pode precaver-nos contra o erro mais grave de todos: o da descoberta de um *sentido definitivo e último* das coisas e dos seres. Efectivamente, ninguém se engana tanto como aquele que conhece todas as respostas, com exceção, talvez, daquele que apenas conhece uma. (ALLEAU, 1986, p. 19)

Lúcifer é atualmente uma das formas mais conhecidas do Diabo bíblico. Seu nome, de origem hebraica, significa “portador da luz”. Luz, no caso, poderia ser a iluminação do conhecimento, pois Lúcifer ficou popularmente conhecido como o anjo mais belo e poderoso, o favorito de Deus, em grande parte pelas interpretações de trechos bíblicos como Ezequiel 28 e Isaías 14. Mas o ciúme em relação aos seres humanos, criados à imagem e semelhança de Deus, provocou no anjo um sentimento de inveja, o que o levou a organizar uma rebelião de anjos contra Deus, que os puniu com a queda ao fogo do inferno. Lúcifer se torna, então, demônio, e na iconografia cristã o líder das hostes infernais. A partir daí as almas indignas de adentrar o Paraíso seriam enviadas aos domínios do Diabo.

O grande modelo que influenciou toda uma iconografia diabólica foram as clássicas imagens de Pã e dos sátiros: criaturas meio homem, meio bode, com chifres, cascos partidos, olhos oblíquos e orelhas pontiagudas. (...)

Entre as características emprestadas à Antiguidade, que tornaram a figura de Pã extremamente conveniente para sua incorporação a uma demonologia cristã, estavam o seu apetite sexual desenfreado e sua selvageria – sua hostilidade a qualquer ordem instituída. (NOGUEIRA, 2002, p. 67)

Como o início do cristianismo se deu no Império Romano, a criatura monstruosa foi popularmente identificada com o mal e conseqüentemente com o Diabo. Pã era associado aos prazeres carnais e à preguiça. Companheiro de Baco, o hedonista, nas festividades regadas a vinho, Pã foi facilmente associado ao pecado e suas causas.

Mas voltemos ao filme e aos outros elementos simbólicos. Ao chegar ao local combinado, Harry Angel tem de subir alguns lances de escada, em um imóvel onde funciona uma igreja protestante de negros, no Harlem. Subir escadas nos remete ao arquétipo ascensional, o protagonista se dirige a um local mais alto, uma escalada. Como na primeira cena Angel já havia subido até seu escritório, podemos identificar um padrão em que o personagem tem tendência a ascender, indicando uma trajetória de sucesso, potencialmente heroica. Durand classifica os arquétipos ascensionais com o que ele chama de regime diurno dos símbolos. No regime diurno, os símbolos se opõem à paralisia e escuridão da noite. São símbolos que evocam dinamismo e mudança.

Como bem viu Eliade, “a escada e a escada de mão figuram plasticamente a ruptura de nível que torna possível a passagem de um modo de ser a outro”. A ascensão é, assim, a “viagem em si”, a “viagem imaginária mais real de todas” com que sonha a nostalgia inata da verticalidade pura, do desejo de evasão para o lugar hiper ou supraceleste (...). (DURAND, 2012, p.128)

Portanto, subir as escadas, que são elemento frequente no filme, nos indica que Angel tenta, sempre, buscar essa ascensão, essa aproximação com o céu.

Além de estar em um andar alto, obrigando Angel a subir escadas, Cyphre ainda se coloca em posição superior ao detetive, representando uma relação desigual de poder. A preocupação de Cyphre com contratos e documentos nos remete à obra de Goethe, em que o protagonista, Dr. Fausto, assina um contrato com Mefistófeles. Angel não parece se preocupar com a validade de documentos, já que utiliza documentos falsos o tempo todo, fazendo-se passar por outras pessoas durante a investigação de seus casos. Para ele, a palavra empenhada é mais forte que o papel, que pode ser falsificado. Ele mesmo falsifica documentos.

Angel também não tem facilidade em se lembrar de nomes, pronunciando muitos de forma incorreta durante todo o filme, inclusive o de Cyphre, que o corrige. O detetive, que supostamente seria alguém perspicaz a julgar pela profissão, não se atenta para a semelhança entre o nome de seu contratante e o do demônio Lúcifer. Mas simbolicamente é interessante a forma como ele pronuncia o nome: Sapphire. Safira é um nome que se originou do latim *sapphirus*, que era a palavra que denominava a pedra preciosa conhecida como safira e também outras pedras raras, como o lápis lazúli. Literalmente, esta palavra latina significa “o preferido de Saturno”.

Saturno o deus romano do tempo, era associado às trevas e ao analfabetismo. Há quem considere que o nome Satã seja derivado de Saturno. Alguns cultos a este deus incluíam sacrifícios humanos como oferendas. Conhecido na mitologia grega como Cronos, ele engolia

seus filhos, para evitar a profecia de que um de seus filhos o destituiria do trono, como ele havia feito a seu pai.

Outra personagem simbolicamente relevante no Novo Testamento da Bíblia Sagrada, no livro de Atos dos Apóstolos, Safira e seu marido, Ananias, morrem aos pés dos apóstolos, mortos por Deus, por haverem mentido ao Espírito Santo.

Mas um certo homem chamado Ananias, com Safira, sua mulher, vendeu uma propriedade, e reteve parte do preço, sabendo-o também sua mulher; e, levando uma parte, a depositou aos pés dos apóstolos. Disse então Pedro: Ananias, por que encheu Satanás o teu coração, para que mentisses ao Espírito Santo, e retivesses parte do preço da herdade? Guardando-a não ficava para ti? E, vendida, não estava em teu poder? Por que formaste este desígnio em teu coração? Não mentiste aos homens, mas a Deus. E Ananias, ouvindo estas palavras, caiu e expirou. E um grande temor veio sobre todos os que isto ouviram. (Atos 5:1-5)

O nome Safira também existia no hebraico, como *Sappir*. Algumas fontes indicam que Safira pode ter também origem árabe. De acordo com a cultura popular, a safira teria propriedades especiais, responsável por representar a sabedoria, a fidelidade e a razão. Popularmente, estas características acabam sendo atribuídas à personalidade das pessoas que são batizadas com este nome. Após os acertos sobre o serviço, ao despedir-se, Cyphre pergunta se eles já não se conheciam. Entretanto, Angel acredita que não, ao que Cyphre sorri. Dar nome às coisas e pessoas, identificá-las, diferenciá-las, é uma questão simbólica essencial. Chamar o Diabo pelo nome é, comumente, associado à sua invocação, assim como se invocam entidades maléficas em geral chamando seu nome uma ou três vezes, em muitos mitos. Angel, ao se abster da recordação do nome de seu cliente, pode estar (consciente ou inconscientemente) tentando se desvencilhar de sua influência, reduzindo seu poder ao não o invocar. Talvez seja Favorite tentando confundir-lo.

Cyphre também pode ser associado à palavra cifra, que pode significar uma combinação secreta de algarismos, letras, para abrir uma fechadura, ou os caracteres de convenção ou convenções de linguagem compreensíveis unicamente pelos iniciados. Ou ainda a chave ou explicação dessa convenção. Cyphre, então, é um nome cifrado, ou seja, um enigma a ser solucionado, a chave para o verdadeiro nome do demônio que está se escondendo sob outra identidade, assim como o detetive/cantor.

Winesap diz que há anos recebe informações de que Johnny está vivo. Disse que há poucos dias estiveram perto do hospital e receberam informações contraditórias. Angel supõe que Favorite fugiu. E Cyphre solicita que ele investigue, sem fazer alarde. Harry se levanta e cumprimenta Cyphre, que diz: “Parece que já te vi antes”. Angel responde “Acho que não”, ao que Cyphre sorri. Esta insistência de Cyphre em tentar aguçar a memória de Angel em relação

a um possível contato anterior entre eles é uma forma de demonstrar que ele sabe da tentativa de Favorite de ludibriá-lo se passando por outra pessoa, no caso, Angel.

2.2 - No hospital, em busca de Liebling/Favorite

Na próxima cena, um carro segue pela estrada. Angel está ao volante e se recorda das frases ditas por Cyphre: “- Se lembra do nome Johnny Favorite?” “-Seu nome verdadeiro era Liebling”. “Meu interesse é saber se Favorite está vivo ou morto”. Estaria Angel preocupado se Cyphre sabia de sua real identidade? Ou estaria apenas rememorando o encontro, refrescando a memória para ajudar na investigação? Não fica claro se Harry sabe que ele próprio é Favorite. Mas algo o incomoda nas questões.

Chegando ao hospital, procura em sua carteira um documento de identidade falso, entre muitos, e encontra um de Fiscal do Instituto de Saúde, se apresentando à recepcionista com a identidade falsa. Lembremo-nos do famoso quadro *A traição das imagens* (em francês: *La trahison des images*), em que o pintor surrealista belga René Magritte pintou uma imagem de um cachimbo com a legenda “*Ceci n'est pas une pipe*”, que em português significa “*Isto não é um cachimbo*”.



A Traição das Imagens (*La trahison des images*). 1929. Óleo sobre Tela 63,5 cm x 93,98 cm.

Localização: Museu de Arte do Condado de Los Angeles -USA

É uma pintura que renega as aparências, que denuncia o automatismo da relação entre imagem e significado, o que Angel (que é Favorite, mas não aparenta) provoca ao se identificar como fiscal do Instituto de Saúde. O documento tem o objetivo de representar uma realidade, mas não é o documento que o torna fiscal, o documento é uma representação. Assim como a identidade apresentada a Cyphre, é apenas um cartão com inscrições. A essência de Angel/Favorite não está no papel, assim como Angel não é nem fiscal nem anjo.

Aqui também podemos perceber que, apesar da boa índole apresentada quando o chapéu da senhora voou no Harlem, Harry também comete pecados. Se faz passar por outra pessoa, para obter informações que não conseguiria se fosse honesto. Podemos questionar, então, que não há mal, se a ação não está efetivamente prejudicando ninguém? A mentira em si é um mal? Isso será discutido posteriormente, quando analisaremos o mal na perspectiva de Santo Agostinho, no item 3.3.

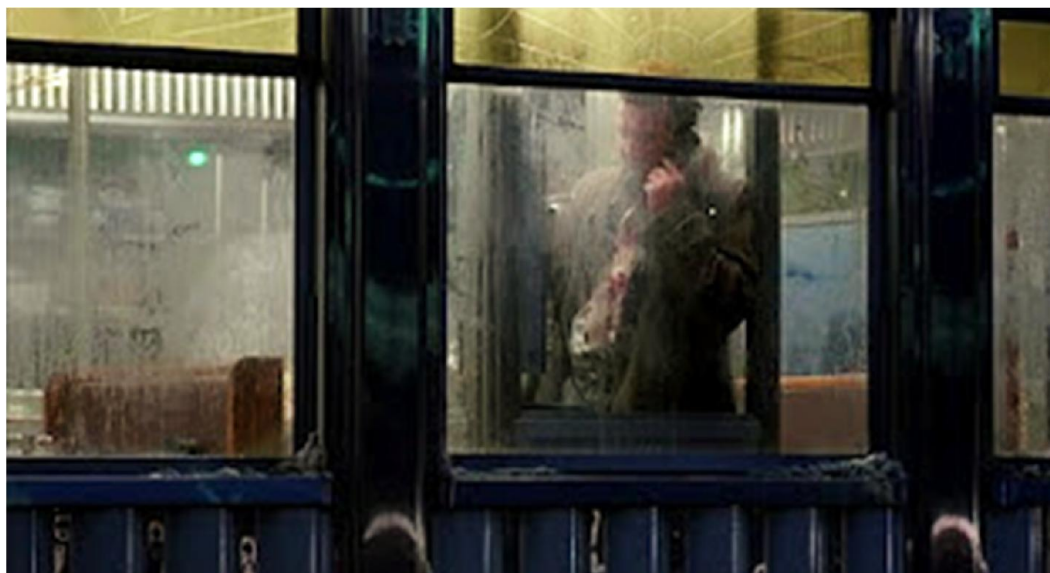
Harry flerta com a recepcionista para obter sua simpatia. Ele é um homem sedutor, recordemo-nos do papel de Rourke em *9 ½ Semanas de Amor*. Em resposta, ela mostra o livro de registros de pacientes, informando que Jonathan Liebling foi transferido em dezembro de 1943, e quem assinou a transferência foi o Dr. Fowler. A anotação da transferência foi feita com esferográfica azul, e Harry comenta que não havia esferográficas em 1943. A capacidade de percepção de detalhes, fundamental para um detetive, se apresenta, em contraposição à dificuldade que ele tem de guardar nomes de pessoas.

Voltando ao médico que era responsável pela internação de Liebling/Favorite, o nome Fowler significa caçador de pássaros. Podemos fazer uma relação com anjos, que têm a imagem consagrada pelas artes representando-os com asas, semelhante aos pássaros. Fowler seria um caçador de anjos (Angel)? Seria aquele que aprisiona o anjo numa gaiola, para que não fuja? Alan Parker dirigiu em 1985 *Asas da Liberdade*, pouco antes de *Coração Satânico*, um filme sobre um rapaz chamado Birdy, que volta da Guerra do Vietnã traumatizado, e é internado numa clínica do exército, onde reencontra um amigo do front, Al, desfigurado por uma explosão de granada. Birdy tinha uma fixação com pássaros, e se sentia engaiolado, sonhava em voar. Liebling representaria uma fusão desses dois personagens, Al desfigurado, irreconhecível, e Birdy tentando se livrar da prisão do trauma e da gaiola/clínica. E o Dr. Fowler é o caçador que o aprisiona, o responsável pela impossibilidade do anjo abrir as asas e voar. Mas sob suborno, ele permite que o paciente seja retirado do hospital.

O caçador de pássaros é aquele que tem o poder de prender e soltar.

2.3 - Interrogando Dr. Fowler

Vemos Angel em uma lanchonete de beira de estrada, ele está numa cabine telefônica, e a posição da câmera, combinada com a vitrine da lanchonete, que tem um vitral na parte superior com um desenho lembrando a metade do Sol, com linhas retas que simbolizam raios, nos dá a impressão de que ele tem uma auréola sobre sua cabeça.



Divulgação – Angel ao telefone na lanchonete

Seria Angel um anjo? Na cabine, ele pega uma lista telefônica e risca o nome e endereço de um Dr. Fowler. Corta para uma cena escura, dentro de um carro. Alguém segura uma lanterna, ilumina uma caixa de ferramentas e pega uma chave de fenda. Sai do carro e caminha sobre a neve, o foco da câmera são os sapatos, não vemos o rosto da pessoa, que chega a uma porta com cadeado. Força o cadeado com a chave de fenda e arromba a porta. Apesar da escuridão, podemos perceber na penumbra que se trata de Angel, que sobe as escadas (mais uma vez) e encontra um armário com um espelho. Abre o armário, vê objetos de higiene pessoal e um vidro com comprimidos. Ao fechar o armário, olha-se no espelho. Abre uma caixa metálica e vê algumas seringas. Vasculha uma cômoda onde há um porta-retrato com a foto de uma mulher jovem, e encontra numa gaveta uma Bíblia e um revólver. Verifica que a arma está descarregada, toca na Bíblia, faz menção de pegá-la, mas só toca em sua capa e fecha a gaveta. Na geladeira, além de uma garrafa de leite, vários frascos de morfina. Ele vê por uma janela que um senhor idoso está chegando e abrindo a porta. O homem abre a geladeira, ainda no escuro, e Angel, oculto nas sombras, pergunta se é hora da dose noturna. O homem comenta que invasão é um crime sério, não importando se ele é detetive, ao que Angel ameaça: “se

quiser, chame a polícia. Eles não vão gostar de ver todo esse ópio”. Aqui podemos perceber que Harry Angel não é tão angelical como parecia. Invasão e ameaça já são mais graves que se passar por outra pessoa. Mas a causa ainda é maior que os deslizos? Pequenos pecados podem ser perdoados em nome do bem maior?

Para se defender da ameaça, Dr. Fowler responde que é médico, e pode ter medicamentos em casa. Angel o pressiona para falar de Liebling, e o médico se lembra de que era um cantor, com uma neurose irrecuperável, e foi levado por um homem chamado Edward Kelley, que o subornou para fingir que Liebling ainda estava internado. Fowler diz que o rosto de Liebling estava muito desfigurado, sofreu uma cirurgia plástica e quando foi levado estava com o rosto todo enfaixado. Portanto, não seria possível reconhecê-lo, conhecer sua identidade. Novamente, nos deparamos com a questão da identidade. Como encontrar um homem com amnésia e rosto desconhecido?

O nome Edward Kelley não é um nome aleatório. É o nome de um famoso criminoso, médium e alquimista, que viveu na segunda metade do século XVI. Ele era um vidente que dizia conseguir conversar com os anjos, e converter metais em ouro.

Angel tenta obter mais informações sobre Kelley, ao que Fowler afirma não se lembrar. Harry o recomenda se deitar para refrescar a memória, e o ampara até o quarto. Ao colocá-lo na cama, os vemos através do espelho da porta do armário. Um ventilador é focalizado, e começa a rodar, primeiro em um sentido e depois o sentido se inverte. Angel tranca o médico no quarto, dizendo que irá comprar um lanche e voltar. O ventilador muda novamente de sentido. Angel sai da casa, e na parede externa podemos ler numa placa a palavra “Salvação”.

Caminhando sobre a rua coberta de neve, Angel hesita, dando a impressão de estar com uma sensação estranha. Para, e seu rosto é focalizado em contra-luz, metade encoberto pela sombra. Vê uma porta aberta, e dentro duas noviças negras vestidas de branco estão sentadas, lendo bíblias. Ele entra, e vê uma tigela aparando uma goteira. Mas as gotas não são de água, e sim sangue. Trata-se da mesma tigela que ele viu no dia do primeiro encontro com Winesap. Ao fundo, abre-se uma porta de elevador.

Corta para uma lanchonete, Angel sentado ao balcão, apaga um cigarro no cinzeiro cheio de bitucas. Amassa o maço de cigarros vazio. Ao lado do maço, uma chave. Ele pega a chave, olha para ela, pensa, termina de beber o conteúdo de uma xícara e se levanta.

Novo corte, a geladeira do Dr. Fowler se abre, uma mão pega um frasco de morfina. Angel sobe as escadas, destranca a porta e encontra o Dr. Fowler morto na cama, com um olho sangrando, o travesseiro cheio de sangue, como se tivesse levado ou dado um tiro no olho, o morto estava segurando o porta-retratos junto ao peito, a arma está em seu colo, e a Bíblia ao

lado do corpo. Ele risca um fósforo na sola do sapato do morto, para acender um cigarro, e no espelho do armário podemos vê-lo pegar um pano para limpar suas digitais nos objetos. Ao pegar a Bíblia, de dentro dela caem várias balas de revólver, que estavam ocultas em um buraco feito através das páginas. Angel limpa todos os objetos que tocou e sai da casa. Mais uma vez o ventilador começa a girar.

Harry Angel parece estar convencido de que foi um suicídio, pois trancou o médico no quarto e levou a chave consigo. Mas aparenta muita tranquilidade para alguém que não está habituado com mortes, conforme argumentou no encontro com Cyphre. A atitude de limpar as impressões digitais é condizente com o trabalho de um detetive. Mas riscar um fósforo no sapato de um defunto é uma atitude bastante desrespeitosa.

2.4 - Segundo encontro com Cyphre. A alma.

Em outra cena, é dia, e Angel está de volta ao seu bairro, após ter investigado a clínica de onde Johnny foi sequestrado, e interrogado o médico responsável, Dr. Fowler. Como sempre simpático, encontra uma garota na rua e conversa um pouco. Entra em uma lanchonete, para em frente ao ventilador ligado, e vê Cyphre sentado a uma mesa, bebendo numa xícara. Sobre a mesa, um suporte com três ovos, um saleiro e um pimenteiro. Todas as outras mesas estão vazias. Harry senta-se à mesa onde está Cyphre que pergunta se Angel conseguiu ver Favorite. Harry explica o andamento das investigações: que foi à clínica em que o cantor esteve internado e de onde foi sequestrado, sendo que o Dr. Fowler morreu com um tiro na cabeça após o interrogatório. Cyphre pergunta se Angel sabe o que se fala sobre lesmas. Após a negativa, explica que elas sempre deixam um rastro de gosma por onde passam. Enquanto isso, pega um ovo, quebra a casca vagarosamente, e diz que Harry vai encontrar o cantor. Este nega, argumentando que Fowler estourou seus próprios miolos. Cyphre, aparentando desconfiança, pergunta se Harry o matou. E o detetive nega, mas diz que a polícia vai desconfiar dele. Diz que aceitou um trabalho por US\$ 125,00 por dia e se tornou suspeito de homicídio. Que o mais próximo que havia chegado da morte fora passar ao lado de um carro funerário.



Divulgação - Cyphre quebra a casca do ovo

Cyphre diz a Angel que seu advogado depositaria um cheque de US\$ 5.000,00 na conta dele, mas que se ele não aceitar, contratará outro. Pode-se ver o anel vermelho de Cyphre com um pentagrama dourado enquanto ele descasca o ovo, seu. Ele comenta que em certas religiões o ovo é o símbolo da alma, para, em seguida, colocar um pouco de sal sobre o ovo, soprar o excesso e oferecer um a Harry que pega uma pitada de sal e joga por cima do ombro esquerdo.



Divulgação – Angel joga sal sobre o ombro

Harry recusa o ovo, dizendo ter aflição de galinhas. A câmera dá um close em Cyphre, que morde o ovo exibindo os dentes e o mastiga vagarosa e intensamente encarando Angel, que se mostra desconfortável.



Divulgação – Cyphre morde o ovo

Esta cena é repleta de elementos simbólicos, como o ovo, que representa a vida, a ressurreição de Cristo, e como expressa o próprio Cyphre, a alma. Comer o ovo significa comer a alma. Ao mastigar o ovo, ele quer que Angel perceba que sua alma pertence ao demônio. O ovo é, assim como o movimento de subir as escadas, um símbolo associado ao regime diurno, pois significa potencial de vida, de transformação, de renovação. O ovo da Páscoa representa a ressurreição de Jesus Cristo após a Paixão.

Derrida, ao dissertar sobre a origem da escrita, nos apresenta Amon-Ra:

A unidade configurativa dessas significações — o poder da fala, a criação do ser e da vida, o sol (ou seja, também, o veremos, o olho), o ocultar-se — conjuga-se nisso que se poderia chamar a história do ovo ou o ovo da história. O mundo nasceu de um ovo. Mais precisamente, o criador vivo da vida do mundo nasceu de um ovo: o sol, portanto foi inicialmente levado na casca de um ovo. O que explica diversos traços de Amon-Ra: é também um pássaro, um falcão ("Eu sou o grande falcão saído de seu ovo."). Mas, enquanto origem do todo, Amon-Ra é também a origem do ovo. Designamo-lo ora como pássaro-sol nascido do ovo, ora como pássaro original, portador do primeiro ovo. Neste caso, e como o poder da fala e o poder criador são um só, alguns textos nomeiam "o ovo do grande tagarela". Não haveria aqui nenhum sentido em colocar a questão, ao mesmo tempo trivial e filosófica, do "ovo e da galinha", da anterioridade lógica, cronológica ou ontológica da causa sobre o efeito. A esta questão alguns sarcófagos responderam magnificamente: "Oh, Ra, que te encontras em teu ovo". Se se acrescenta que o ovo é um "ovo oculto", teremos constituído, mas também aberto, o sistema dessas significações. (DERRIDA, 2005, p.33)

Mas ao comer-se o ovo, o potencial de renascimento é interrompido. A ingestão, em muitas culturas, tem o significado de absorção dos poderes contidos no ser de que se alimenta. Os animais carnívoros são poderosos porque estão no topo da cadeia alimentar, e ao ingerir os poderes dos animais abatidos se tornam mais e mais poderosos. Essa é uma crença de muitos povos, que cultuam inclusive totens relativos aos animais que os representam.

O resumo abstrato espontâneo do animal, tal como ele se apresenta à imaginação sem as derivações e as especializações secundárias, é constituído por um verdadeiro esquema: o esquema do animado. Para a criança pequena, como para o próprio animal, a inquietação é provocada pelo movimento rápido e indisciplinado (DURAND, 2012, p. 75).

O ato de mostrar os dentes para morder e mastigar, como faz Cyphre com o ovo, é outro símbolo teriomórfico (ligado a animais ou animalidade) importante. Muitas mitologias têm a imagem dos dentes arreganhados, do predador que destrói a presa, como elemento fundamental na formação da consciência e da percepção de mundo.

Como escreve Bachelard, indo buscar o seu vocabulário aos alquimistas, assiste-se ao deslizar do esquema teriomórfico para um simbolismo "mordicante". O ferver anárquico transforma-se em agressividade, em sadismo dentário. Talvez seja o seu caráter adleriano que torna as imagens animais e os mitos de luta animal tão familiares à criança, compensando assim progressivamente os seus legítimos sentimentos de inferioridade (DURAND, 2012, p. 84).

O anel de Louis Cyphre tem um pentagrama, que é um símbolo bastante associado ao misticismo. Um dos seus mais antigos significados remete aos Hebreus, que o designavam

como a Verdade, para os cinco livros do Pentateuco. Mas quando está invertido, ou seja, com uma das pontas apontando para baixo, representa Baphomet, uma divindade pagã ligada ao satanismo. O mago Éliphas Lévi (1810 – 1875) alegava que a extremidade inferior do pentagrama apontava para o inferno, indicando o “reino de Satanás”. Muitos rituais de invocação de demônios utilizam o pentagrama, desde que Anton LaVey (1930 – 1997) fundou sua Igreja de Satã em 1966, e passou a utilizar o pentagrama invertido como símbolo dessa igreja, a primeira abertamente satanista da história, em alusão ao conceito de bem e mal proposto por Lévi.

O sal, durante o Império Romano, era uma valiosa moeda, pois servia para conservar a carne. O termo salário significa pagamento em sal. Por isso, derrubar sal era considerado sinal de má sorte, por ser desperdício de algo muito valioso. Ao colocar sal no ovo, Cyphre intensifica seu valor e sabor. Jogar uma pitada de sal por sobre o ombro, para os turcos, significa cegar o demônio que se aloja sobre o ombro esquerdo. Este demônio seria o causador dos infortúnios sofridos pela pessoa, e o sal interromperia seu poder. Há quem diga que o Diabo fica atrás da pessoa, soprando maus conselhos ao ouvido, e ao jogar o sal ele seria interrompido. Desafortunadamente para Harry, o demônio está à sua frente, e não às costas...

Por outro lado, a galinha é associada pelos cristãos à proteção materna, Cristo se refere à proteção das asas da galinha como a proteção de Deus, quando critica os escribas e fariseus hipócritas, que não seguem a Palavra Divina.

Jerusalém, Jerusalém, que matas os profetas, e apedrejas os que te são enviados! quantas vezes quis eu ajuntar os teus filhos, como a galinha ajunta os seus pintos debaixo das asas, e tu não quiseste! Eis que a vossa casa vai ficar-vos deserta; Porque eu vos digo que desde agora me não vereis mais, até que digais: Bendito o que vem em nome do Senhor. (Mateus 23:37-39)

Há também a superstição de que galinhas ciscam para trás, e por isso comer carne de galinha na virada de um ano para outro daria azar, levando quem comesse a “andar para trás” durante o ano todo. A aflição de Angel/Favorite deixa aflorar o seu conflito interno com relação à proteção de Deus, que ele perdeu ao realizar o pacto com Lúcifer apossando-se da vida de Angel. Trata-se de um conflito de bem e mal entre dois homens no corpo de Favorite. Sem a proteção divina, Favorite sente a insegurança de estar à mercê do demônio, mas Angel/Favorite parece não ser consciente disso.

Contudo, Durand nos mostra que

O instrumento ascensional por excelência é, de fato, a *asa*, de que a escada de mão do xamã ou a escadaria do zigurate não é mais que um sucedâneo grosseiro. Esta extrapolação natural da verticalização postural é a razão profunda que motiva a facilidade com que as fantasias voadoras, tecnicamente absurdas, são aceitas e privilegiadas pelo desejo de angelismo. O desejo da verticalidade e da sua realização até o ponto mais alto implica a crença na sua realização ao mesmo tempo que a

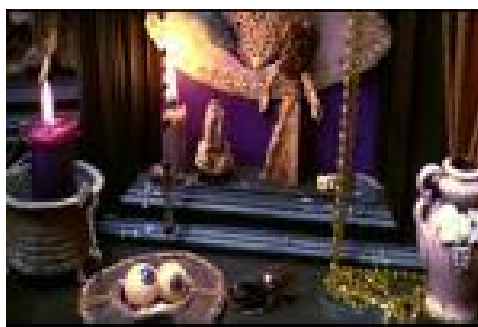
extrema facilidade das justificações e das racionalizações. (DURAND, 2012, p. 130-131)

A asa, portanto, seria o elemento essencial para a ascensão, e o anjo o objetivo de Johnny Favorite ao assumir a alma de Angel. Entretanto, a galinha tem asas mas não consegue alçar grandes vôos. O Angel/Anjo escolhido tem asas de galinha, ou seja, inúteis para buscar o céu e se livrar do demônio perseguidor. Outro fator relevante para esta tentativa de ascensão é a presença de duas almas no mesmo corpo. Como Favorite e Angel resolvem este conflito internamente? Johnny se apossou da alma de Angel para fugir ao contrato, evitando a derrocada ao inferno. Mas Angel não demonstra preocupação com esta questão. Ele se mostra, sim, incomodado com o andamento da investigação. Desde o início quis deixar claro que procurar desaparecidos não era sua especialidade, depois reclamou de se tornar suspeito e estar envolvido em assassinatos, e externou sua preocupação com as questões religiosas envolvidas.

Entretanto, o dinheiro fala mais alto, e ele não desiste da investigação.

2.5 - Angel e o altar

Posteriormente, Angel retorna ao local onde encontrara Cyphre da primeira vez. Entra na sala em que a mulher estivera limpando o sangue da parede. A parede está limpa, a bacia está sobre a cadeira no canto, e a escova no chão, sobre o tapete. Harry pega a escova, a examina e joga dentro da bacia. Observa a poltrona onde seu contratante se sentou. De repente, percebe um armário com vitrais, abre a porta e se depara com uma espécie de altar, onde há um macaco preto taxidermizado, dentes arreganhados com expressão de agressividade, uma vela preta acesa, entre outros objetos.



Divulgação – O altar

A câmera o focaliza em close rapidamente, dando a sensação de susto no espectador, susto reforçado pela entrada brusca da música tocada na rua. Corte para a rua, um cortejo leva o pastor que foi mostrado anteriormente sendo carregado numa liteira. Os fiéis cantam. Novo

corde, volta para Angel, ainda observando o altar, enquanto, ao fundo, ouve-se a cantoria dos fiéis. Agora a câmera se detém sobre os objetos: um par de olhos em um suporte, velas pretas acesas, duas bonecas vodu, um colar de contas (um terço? uma guia?), um besouro de chifre, um par de mãos em posição de oração, aparentemente retirados de uma imagem de um santo, dois pequenos dados. O foco vai para os olhos no altar. Depois para imagens que lembram demônios, forjados em metal, ao redor de uma cruz invertida, cheia de pregos cravados. Uma imagem de um anjo, aparentemente amarrada com um cinto. Angel fecha o armário. Novo corte para a rua, onde o cortejo prossegue. Angel desce ao saguão, onde estão dispostas as cadeiras para o culto, e há apenas uma pessoa sentada, próxima ao púlpito, toda vestida de preto, com um véu também preto. Harry estica a mão em direção ao ombro da pessoa, mas assim que a toca, é puxado por alguém que vem por trás e o atira ao chão com violência, quebrando cadeiras. Angel luta e foge, enquanto outro homem também chega para agredi-lo. Ambos são negros. Harry sobe escadas em fuga, perseguido de perto pelos homens. Desce pelos fundos e sai em um beco. Atravessa vários terrenos baldios, e chega ao cortejo, que atravessa trombando nas pessoas, até que passa ao lado da liteira, e ao esbarrar nos homens que a carregam, derruba o pastor. Consegue, finalmente, escapar.

Analisemos os objetos no altar. Os dentes arreganhados do macaco nos remetem ao arquétipo da mastigação, como o ovo mastigado por Cyphre. O altar escuro, o macaco preto, a vela preta, são símbolos nictomórficos, referentes à escuridão, às trevas, que geram angústia e sofrimento.

Esta angústia seria psicologicamente baseada no medo infantil do negro, símbolo de um temor fundamental do risco natural, acompanhado de um sentimento de culpabilidade. A valorização negativa do negro significaria, segundo Mohr, pecado, angústia, revolta e julgamento. (DURAND, 2012, p. 91)

A sensação de incômodo com o altar e os elementos presentes é muito clara em Angel, que fica bastante abalado ao ver os objetos, ainda mais considerando que no local funciona uma igreja cristã.

(...) a negrura é sempre valorizada negativamente. O diabo é quase sempre negro ou contém algum negror. (...) O ogro, tal como o diabo, tem frequentemente pelo negro ou barba escura. (...) O anticlericalismo popular inspira-se também na França no ódio do “corvo” e no “obscurantismo”. O teatro ocidental veste sempre de negro as personagens reprovadas ou antipáticas. (DURAND, 2012, p. 92-93)

As asas amarradas da imagem de anjo são um sinal de que Favorite/Angel não terá sucesso em sua fuga, pois, como as asas de galinha, asas amarradas não têm serventia para o vôo. Amarrado, o anjo fica preso ao solo e à sua pena.

Os olhos separados do corpo nos remetem ao mito de Édipo, que ao descobrir que não poderia fugir do seu destino fura os próprios olhos. Favorite/Angel, assim como Édipo, tenta

escapar da predeterminação do pacto/oráculo, mas vai acabar percebendo que a fuga é inútil. O destino está traçado e não pode ser mudado. Outro aspecto simbólico relativo aos olhos é a vigilância:

Não nos parece útil separar, como faz Desoille, a imagem do olho do simbolismo do olhar. Segundo este autor, o olhar seria o símbolo do julgamento moral, da censura do superego, enquanto o olho não passaria de um símbolo enfraquecido, significativo de uma vulgar vigilância. (...) Um filósofo como Alquié percebeu bem essa essência de transcendência que subentende a visão: “Tudo é visão, e quem não compreenderia que a visão só é possível à distância? A própria essência do olhar humano introduz no conhecimento visual alguma separação... (...) O superego é, antes de tudo, o olho do Pai e, mais tarde, o olho do rei, o olho de Deus (...)” (DURAND, 2012, p. 151-152)

No caso de Angel, a vigilância está no olho de Lúcifer, fiscalizando seus passos. Os olhos da vigilância moral, julgando e punindo diuturnamente. Tentar ludibriar o Diabo é inútil, pois ele tem olhos em todos os lugares, está vigiando constantemente.

2.6 - Rumo ao Sul

Em um bar, uma televisão transmite uma luta de boxe, e uma moça loura e bonita assiste, sem demonstrar muito interesse. Harry chega, ela reclama que ele se atrasou, ele a beija na boca e pergunta se ela conseguiu. Ela responde que se perder o emprego será sua secretária. Ele diz que paga menos que o Times, e ninguém sentirá falta do que ela pegou. Abre o envelope que ela trouxe, e retira fotos de Johnny Favorite. Corta para os pés da garota, que tira os sapatos enquanto fala que Favorite tocou na banda de Spider Simpson, que vive em um asilo e é o único da banda ainda vivo. Vemos que não estão mais no bar, mas em um quarto. Ela vai tirando a roupa durante a explanação das informações que conseguiu, e vemos que está numa cama junto com Angel, que a ajuda a tirar as roupas enquanto a interroga. A câmera dá vários closes em partes de seu corpo. As imagens da cena são selecionadas para transmitir sensualidade e erotismo. Mas a garota falando burocratiza a relação. Ocorre um descompasso entre imagem e som, não porque o som não esteja associado à cena, pois é a garota que está falando, realmente. Mas o contexto sexual não combina com o tema investigativo. O diálogo ficaria bem em uma cena em que cada um estivesse de um lado de uma mesa. É o padrão em filmes noir. A cena com a cama viria depois, em um momento em que os personagens estariam mais envolvidos. Mas aqui fica claro que a moça já fez este tipo de serviço antes. Eles já se conhecem na intimidade de um quarto. Já pudemos perceber na cena da clínica que Angel é sedutor, e utiliza essa característica para obter favores de mulheres.

Ela diz que Johnny aparece numa foto com um guitarrista chamado Toots Sweet (Toots é um tipo de apelido carinhoso de tratamento, que tem o mesmo sentido de “Baby”, bebê. Sweet significa doce em inglês), que já está aposentado há muito tempo, ela diz que Johnny estava noivo de uma ricaça chamada Margaret Krusemark cujo pai tinha muitas propriedades na Louisiana. Ela e Johnny brigaram, e ela voltou para a casa do pai. Também diz que Margaret mexia com magia, feitiçaria, e era conhecida como Bruxa de Wellesley. Ela pede aprovação, e ele diz que trabalhou bem. Angel reclama que tem a pior pessoa que se quer ter como cliente, e precisa encontrar Johnny, que não sabe onde está e que provavelmente o próprio não sabe quem é. A moça pergunta se ele está com tesão. Ele parece estar se lembrando de um casal se beijando numa multidão. Ela pergunta se ele está bem, enquanto o acaricia. O rosto de Angel é focalizado em close e em contraluz. Metade do rosto iluminado, e metade na escuridão.

Esta é uma cena em que surge uma grande quantidade de informações sobre a investigação, informações que foram obtidas em outros locais e compiladas numa espécie de dossiê. A garota amante de Angel provavelmente trabalha em um jornal ou outro veículo de notícias, e já é íntima de Angel. A forma como ela passa as informações, como se estivessem conversando sobre um tema familiar denota essa intimidade. Ambos estão habituados ao sexo, e dispensam os rituais de sedução. A atitude dela em relação à expectativa de sexo expõe uma relação de dominação, em que ela precisa de aprovação, precisa provar que merece ser recompensada com sexo depois de ter feito bem o seu trabalho. Mas ao questioná-lo sobre o tesão, se está bem, percebemos que é uma situação inesperada. Com isso, podemos imaginar que Angel está tratando deste caso de forma diferente do habitual. Algo está mexendo com ele. Se ele tem a pior pessoa que se quer ter como cliente, por que não abandona o caso? Intimamente, ele procura por respostas, além do interesse puramente monetário. A questão é pessoal. Quando diz que Johnny provavelmente não sabe quem é, ele fala de si mesmo. O flash de memória, lembrando-se do beijo, justamente no momento em que é questionado sobre o tesão, deixa no ar a preocupação com a verdadeira identidade, o que fica reforçado pelo rosto em contraluz. Só podemos ver uma metade, pois a outra, oculta, vai revelar verdades indesejadas.

Mas voltemos a uma personagem chave que nos foi apresentada pela moça loura de quem não sabemos o nome. Margareth é um nome inglês que se originou a partir do latim Margarita, que por sua vez veio do grego *margarites*, que quer dizer “pérolas”. Alguns onomásticos e etimologistas acreditam que os gregos tenham adquirido este nome do termo persa *murvarid*, *murwari*, que originalmente significa “criatura de luz”. Krusemark pode ser traduzido como “marca da Cruz”. Além disso, a moça seduzida pelo Dr. Fausto na obra de

Goethe é Gretchen, apelido de Margaret. Gretchen é salva do inferno, por ser uma alma pura e sofredora. Margaret Krusemark, ao contrário de Gretchen, está ligada ao regime noturno ligado a Lúcifer. Relembrando que Lúcifer é o portador da luz, mas terá de passar a eternidade longe da luz divina. Logo veremos o encontro de Angel com Margaret, e as revelações decorrentes desta busca pela informação.

Logo depois da imagem do casal se beijando, ocorre um corte para uma escada de formato espiralado, focalizada de cima. À noite, a luz da lua entra pelas janelas. Uma mulher sobe pela escada, vestida toda de preto, carregando uma bacia. A parte externa do edifício é mostrada, com muitas janelas, e de uma delas pode-se ver uma luz vermelha. A câmera se aproxima desta janela e ouve-se um grito masculino. Esta cena curta, associada a várias outras que se intercalam à narrativa principal do filme, são importantes para a compreensão da memória de Angel. Um ventilador é focalizado, e um corte sobrepõe ao ventilador uma fita de gravação de áudio, que também gira.

Angel está ouvindo suas anotações do caso, gravadas, incluindo as informações obtidas com a moça loura e começa a narrar sua conversa com Spider Simpson, que está internado em um asilo. Simpson deu nova pista sobre um grande amigo de Johnny Favorite, o guitarrista chamado Toots Sweet. Sweet teria voltado para Algiers, não na África, mas em New Orleans. Existe um bairro, um dos mais antigos de New Orleans, chamado Algiers, que muitos associam à Argélia. Aqui, mais uma vez, percebemos a dificuldade de Angel na pronúncia correta dos nomes. Spider também disse que Favorite tinha uma amante, uma moça negra chamada Evangeline Proudfoot, que havia alugado uma tabacaria no Harlem. Angel apaga esta informação da fita, e argumenta que amores secretos devem ser mantidos em segredo. Complementa com a informação de que Johnny via regularmente uma cartomante chamada Madame Zora. Ao investigar sobre ela, descobre que ela e Margaret Krusemark são a mesma pessoa. E ganha de presente de um homem que encontrou na praia um protetor de nariz, para encaixar nos óculos. O protetor esconde o nariz, como uma máscara. Esconde a identidade.

O protetor de nariz lembra um outro personagem, o detetive particular Jake Gittes, vivido por Jack Nicholson em *Chinatown* (1974) outro filme *neo-noir*. Gittes fica desfigurado por um ferimento de faca de um mafioso com quem teve um desentendimento, e passa boa parte do filme com um curativo sobre o nariz. A mensagem “Não meta o nariz onde não é chamado” fica evidente. Assim como a questão do disfarce, da dificuldade de reconhecimento da identidade de quem usa uma “máscara”. O bairro novaiorquino de Chinatown é também o palco do já citado *Ano do Dragão*, protagonizado por Rourke, no papel do detetive White, durão e sedutor como Gittes. Um tipo padrão em filmes *noir*.

Angel chega de trem à Louisiana. Estação lotada de gente. Muito calor. Suor escorrendo. Nas ruas da cidade, negros tocando jazz e sapateando. A câmera dá close nos sapatos, enquanto dançam. As cores frias de Nova York dão lugar às quentes de Nova Orleans. Há uma mudança significativa na fotografia do filme, que passa ao espectador uma sensação sufocante, em oposição ao inverno novaiorquino, sua neve e seus casacos.

Harry aparece em um quarto de hotel, desfazendo a mala, onde há um revólver. Ao fundo continua o som do jazz na rua. Numa lanchonete, Angel anota em seu bloco após ver um cartaz de propaganda de um show de Toots Sweet. Em uma vitrine, um garoto lhe mostra um cartaz de Madame Krusemark. Segue uma mulher ruiva, que sobe em um bonde. Harry senta-se em um banco do bonde onde se lê uma placa: apenas para negros. Nova Orleans não é o Brooklin. Os hábitos e as leis são diferentes. Os negros não se misturam com os brancos. Mas Angel não parece ter notado o aviso no bonde. Se notou, não se importou. Aquilo não faz parte de seu cotidiano. Ele continua seguindo a mulher quando ela desce do bonde.

Toca a campainha no apartamento onde há uma placa M. Krusemark. E a mulher ruiva o atende. Percebemos que ele havia marcado hora para uma consulta. Ela oferece chá, fala em francês com a empregada, e enquanto esta vai preparar o chá, Angel dedilha algumas notas ao piano. Ela pergunta se ele toca, e ele responde que não, não exatamente. Ela pergunta se ele canta, e ele diz que sabe cantar, mas nada de mais. Ele olha para uma foto em um porta-retratos e pergunta quem é o homem com cara de mau. Ela diz que é o pai dela. Harry se desculpa e diz que parece que saiu de um filme de piratas. Pergunta o nome. Ethan. A empregada chega com o chá, e elas conversam novamente em francês. Ela pergunta a Angel se ele fala francês. Ele ri, e diz que é do Brooklin. Ela pergunta a data de nascimento dele, e ele responde 14/02/1918. *Valentine's Day*, o Dia dos Namorados nos EUA. Ela diz que é interessante, pois conheceu um rapaz que nasceu no mesmo dia. Harry sugere que ela pegue o mapa do rapaz, assim economizam tempo. Ela responde que as pessoas são diferentes, e ele não iria gostar do mapa do outro. Harry pergunta se ele era desequilibrado, e ela responde que pode-se dizer que sim. Ele a encara e diz que acha que eles não se deram bem. Ela e Johnny. Ela pergunta quem é ele. Um colega do exército, ele responde. Ela não acredita e para de anotar. Ele confessa que foi pago para bisbilhotar, e não nasceu naquele dia. Está interessado no futuro de Johnny. Ela diz que ele morreu há 12 anos. Pelo menos para ela. Ao sair, ele flerta com ela, dizendo que gostaria que ela lesse sua mão, assim poderia ficar segurando na dela por mais tempo. Ela olha para a mão e diz que ele não gostaria de saber o que ela vê. Ele elogia o colar dela, com um grande pingente onde há um pentagrama com uma ponta para baixo.

A tensão nesta cena é crescente. Conforme conversam, Margaret vai se fechando, recusando a abordagem. Angel deixa de parecer um cliente normal para se tornar uma ameaça. As referências a Johnny são claras: tocar piano, cantar, a data de nascimento. Angel e Johnny se confundem, são faces da mesma moeda, e Margaret parece perceber a relação. Ele morreu há 12 anos, pelo menos para ela. A fuga do amante desfigurado deixou marcas, e ela procura ainda por ele. Há ressentimento em sua fala, e ao recusar o assédio de Angel, ela está cobrando Johnny por tê-la abandonado.

Ele sai, está chovendo. Entra numa loja de ervas, e pergunta por uma garota que conheceu no Harlem, chamada Evangeline. Um funcionário da loja diz que quase todas as garotas por ali se chamam Evangeline, por causa do poema. *Evangeline* é um longo poema de Longfellow, escrito em 1847, que conta a busca de Evangeline por Gabriel, seu amor perdido. Ele diz o sobrenome Proudfoot, e a lojista informa que ela adoeceu e morreu. Estava esperando por alguém. Harry pergunta se como no poema, e ela anui. O poema pode ser associado tanto a Evangeline Proudfoot como a Margaret Krusemark. Ambas amantes de Favorite, ambas procurando por ele depois do abandono.

Harry aluga um carro e segue em direção ao bairro onde Evangeline foi enterrada. Bairro periférico, sem urbanização. Casas de madeira. Só se vê pessoas negras. Ele encontra a lápide com o nome de Evangeline Proudfoot. Há alimentos sobre o túmulo. Ele escuta um choro de criança e vê uma garota se aproximando. Se esconde e observa a moça dizendo à criança que a Vovó está ali. Ela retira o pão velho e coloca um novo, além de perfume. A moça abre uma torneira e coloca a cabeça sob a água corrente, molhando os cabelos. Angel vai atrás dela, usando os óculos escuros com o protetor de nariz. Se aproxima e o garoto começa a chorar. Ele pensa que seria por causa do protetor de nariz, tira os óculos e pergunta se ela é a Senhorita Proudfoot, ao que ela confirma. Ele pergunta se poderia falar com a mãe dela, e a resposta é que ele está atrasado. Ela já morreu. Ele pergunta o seu nome: Epiphany. Ele diz que a mãe lhe deu um lindo nome, e ela responde que não muito mais que isso.

Epifania pode ter o sentido de revelação no sentido espiritual, visão de uma manifestação metafísica, ou do ponto de vista filosófico, a compreensão de algo que estava obscuro. Enquanto falam, ela é mostrada em close, com a água escorrendo por seu rosto. A água sobre a cabeça é um forte símbolo para o cristianismo, representando o batismo, a iniciação do fiel.

Ele revela que procura por um amigo de sua mãe, Johnny Favorite, ela diz que não conheceu. Ele pergunta sobre Toots Sweet, e ela diz que também não conhece. Ele explica que ficará em um hotel na cidade, se ela se lembrar de algo pode procurá-lo. Diz que ela é linda, e

que o nome combina com ela. Flerta mais uma vez, e ela retribui, sorrindo. Sua camiseta está molhada, e as formas de seus seios ficam visíveis através da roupa. Quando ele está indo embora, ela pergunta por que ele procura por Favorite, e ele diz que está sendo pago para encontrá-lo. Ela responde que ele pode estar “sete palmos abaixo da terra”, e ele responde que então precisará comprar uma pá. Coloca novamente os óculos com protetor de nariz, e vai embora, brincando com as crianças da rua. Um close mostra o filho de Epiphany, ainda com lágrimas nos olhos.

Em um bar, Toots Sweet e banda tocam jazz. Quando acaba a música, o guitarrista vai até o balcão do bar pegar uma bebida. Angel elogia a música, e o chama de Sr. Sweet. Ele pede para ser chamado de Toots. Harry introduz Favorite na conversa, dizendo que os viu tocar juntos em Nova York, e Toots diz que se lembra vagamente de Johnny. Angel pergunta se eram amigos, e Toots responde que Favorite apenas gravou uma de suas músicas. Pergunta se Angel é escritor ou detetive. Ele responde que é jornalista, e está escrevendo uma história sobre Johnny e a orquestra de Spider Simpson. Sweet diz que tem que voltar ao trabalho, e recomenda que Angel invente uma história. Afinal, não é o que jornalistas fazem? Toots vai ao banheiro, e Angel o segue. Toots se assusta com algo, e Harry vê um pé de galinha com uma fita amarrada. Quando pergunta o que significa aquilo, um segurança muito grande o agarra, colocando o pé de galinha em seu nariz e mandando-o sair dali, ou desejaria nunca ter nascido. O segurança o joga na rua, sobre o lixo.

Angel joga pela janela do carro cigarros amassados, ficou esperando Sweet sair do bar. Quando o músico sai, o segue até um ritual vodu, onde vê Epiphany sacrificar uma galinha e se banhar com o sangue da ave enquanto dança ao centro de uma roda de tambores. Toots participa da roda, tocando maracas.

Corta para um ventilador, que se move muito lentamente. Sweet sobe as escadas, iluminadas apenas pela lua. Quando entra na casa, Angel o segura por trás e joga no chão. Toots pega uma navalha e ataca Harry, cortando sua mão. Eles lutam, a câmera mostra uma imagem de um anjo na parede. Durante a luta, Angel esbarra o braço no anjo, que cai ao chão e se despedaça. Harry consegue dominar o cantor, e diz que o viu participando do ritual com galinhas juntamente com Epiphany. Diz que não entenda nada de vodu, pois é do Brooklin. Toots diz que não são cristãos por ali. E Epiphany é uma sacerdotisa, como o fora sua mãe, desde os 13 anos. Angel pergunta novamente por Johnny, e Sweet diz que não o vê desde antes da Guerra. Pergunta sobre o pé de galinha no banheiro, e Toots explica que é porque ele tem uma boca grande. Angel retruca que não é grande o suficiente. Põe a mão na boca do cantor e vê um dente dourado com um pentagrama invertido. Escreve o endereço do hotel e coloca

dentro da boca de Sweet. O ventilador agora gira mais rápido. O anjo despedaçado é novamente focalizado. Angel desce as escadas. O foco da câmera em seus pés. Ele deixa cair a navalha, suja de sangue. O ventilador para.

Corte para um elevador, Angel entra em um pátio onde vê uma mulher toda de preto sentada em um banco. Olha para trás e vê o elevador descendo. No chão, a navalha. Ele se abaixa para pegar, e vemos suas mãos ensanguentadas. Também podemos ver sua camisa banhada de sangue. Ele deixa a navalha cair. Fecha a mão, que sangra em profusão. Percebe que a camisa está encharcada de sangue, e estende a mão para tocar a mulher, quando há um novo corte repentino.

Ele está deitado na cama, e é acordado por dois homens remexendo seu quarto no hotel. Comenta que apenas policiais entram sem bater. Um dos policiais responde que só detetives particulares dormem tanto. Um dos policiais chuta uma bacia que estava no chão acidentalmente, e comenta que ele tem uma bela goteira. O primeiro policial mostra a Angel um papel, onde estão escritos seu nome e o do hotel. Diz que foi encontrado com um guitarrista que morreu na véspera. Harry pergunta se Toots Sweet está morto. O policial confirma, e diz que não foi rápido. Cortaram seu pênis e enfiaram na boca, sufocando-o até a morte. Depois, decoraram as paredes com sangue. O policial pergunta o que Harry está investigando, ao que ele responde não poder revelar, e dá o nome de seu cliente, Winesap.

Em um bar, Angel entra numa cabine telefônica, e consulta em seu bloco o número de Margaret Krusemark. O telefone chama, mas ninguém atende. Ele se olha em um espelho, e novamente surge o elevador de outras cenas, como sempre, descendo. Desta vez, ele está dentro do elevador. Outro corte mostra uma grande celebração nas ruas, o Ano-Novo se aproxima: 1943. Na multidão, muitos soldados e civis felizes. Corta para ele se vendo no espelho, e novamente descendo no elevador. O edifício com as janelas também aparece, mas desta vez o grito que ouvimos é mais abafado, e não sabemos se é de homem ou mulher. Ele parece tenso e desconfortável no espelho. Na multidão da rua, a câmera se aproxima de um soldado, e uma mão toca seu ombro. Quando ele se vira, com o rosto ainda na penumbra, ocorre outro corte, uma mão puxa seu paletó. É um músico do bar perguntando se ele quer pedir alguma música. Ele se vira, mas não podemos ver seu rosto, coberto pela sombra.

Outra cena. É dia. Garotos negros sapateando na rua. Angel entra por um portão de ferro, mas se detém e volta, para observar os garotos. Olha para os pés, sapateando. Finalmente entra, e sobe as escadas até o apartamento de Margaret. Abre a porta, que está destrancada e para. À sua frente, Margaret Krusemark está caída no chão, ensanguentada. Ele sente náuseas. Vasculha os objetos que estão numa cômoda. Colares, caixas de jóias, um pequeno vaso, Abre uma caixa

e retira de dentro uma mão humana taxidermizada. Corte para pés sapateando na rua. Ele joga a mão de volta na caixa. Procura seu nome no caderno de Margaret, e arranca a folha. Novo corte para o sapateado. Encontra um coração humano sobre uma folha de papel. Mais uma vez, corte para o sapateado, que está se acelerando. Quando ele puxa a folha e o coração fica no chão, os sapatos param.

Depois, Angel aparece em um bar, bebendo. Um ventilador gira, na parede. Ele está muito tenso, bate a cabeça no balcão. Ao fundo uma imagem de um santo segurando um crucifixo.

Corta para uma cena externa, onde parece estar ocorrendo uma cerimônia de batismo cristão. Pessoas à margem de um rio, reunidas observando outras 4 que estão dentro do rio. Uma mulher é segura por outras duas, que a mergulham na água. Todos sorriem. Angel passa de carro por uma ponte próxima. Percebe que está sendo seguido por uma caminhonete. Para o carro e finge que vai comprar ostras numas palafitas, quando os ocupantes da caminhonete soltam um cachorro atrás dele, que morde sua canela. Ele tenta se desvencilhar, mas é agredido por um dos homens, que diz para ele ir embora, pois o pai de Margaret não o quer bisbilhotando.

Ele volta a procurar por Epiphany, a chama de Epiphinny e ela o corrige. Vai atrás dela, mancando, e pergunta sobre o ritual vodu, ela argumenta que é um país livre. Comenta sobre Toots, pergunta se ela enviou o pé de galinha, ela diz que Sweet tinha a boca grande. Ele insinua que a forma como o guitarrista morreu poderia ser parte de um ritual vodu. Ela diz que legal é pregar alguém numa cruz, e que não matam gente à toa. Pergunta de Johnny. Angel comenta com ironia que agora ela se lembra dele. Ela diz que ele era seu pai. Não voltou da guerra, e sua mãe morreu esperando. Angel diz que ela pode precisar da proteção de um homem, e flerta com ela mais uma vez.

Harry volta ao hotel, onde recebe um recado, e ainda mancando sobe as escadas até o quarto. Sentada nos degraus mais baixos, uma menina com uma boneca no colo. Angel faz um rápido carinho em seu rosto, e ela o acompanha com o olhar, inclinando a cabeça para cima. Corte para um vitral de igreja católica, com a imagem de Jesus Cristo olhando para cima, como a menina da cena anterior. Cristo tem a inocência da criança? Ao fundo, um coro canta.

2.7 - Olho por olho. A tradição e os contratos.

Angel entra na igreja, e vai ao encontro de Cyphre, que está sentado em um banco longe do altar. O contratante agradece ao detetive por ter ido ao seu encontro, aperta sua mão e

pergunta do andamento da investigação. Angel reclama que não vai bem porque não sabe nada de Johnny, além de haver muita magia e muitos assassinatos no caso. Cyphre pergunta ironicamente sobre os assassinatos, mas Harry não percebe a ironia e afirma estar assustado. Ele diz que há muita religião envolvida, apesar de ele não entender nada disso. Cyphre diz que há religiões suficientes para os homens se odiarem, mas não o bastante para se amarem. Mais ironia. Harry diz que Johnny não estava cercado de amor, pois era muito azarado, e estava passando seu azar para ele, pois já havia se tornado suspeito de três assassinatos: o de Dr. Fowler e do músico Toots Sweet. Cyphre pergunta sobre o terceiro assassinato que ele citou, e Angel pergunta se o contratante conhecia Margaret Krusemark, uma vidente que teria sido amante de Johnny, ao que este responde que ouvira falar dela mas nunca a encontrara. Angel explica que ela havia tido o peito aberto e o coração retirado. Angel ironiza que ela não havia previsto o próprio futuro, e Cyphre responde que o futuro não é mais o mesmo. Aqui podemos ver a oposição de Lúcifer à onisciência divina. Se o futuro pode ser alterado, o poder de Deus de conhecer tudo o que ocorre em qualquer tempo é contestado. Cyphre pergunta qual a conclusão de Angel, mas ele não tem nenhuma. Parecia a Harry que Johnny matava todos e ele estava levando a culpa. Harry quer saber de Cyphre o que estava acontecendo, mas ouve novamente que Johnny tinha uma dívida com ele, e que seu conceito de honra era antiquado: “Olho por olho e coisas assim.” Angel pergunta “quem diabos é você?”, mas Louis Cyphre o repreende, por falar daquele modo na igreja. Angel diz não gostar de igrejas e seu contratante pergunta se ele é ateu. Angel responde que sim porque era do Brooklin. Cyphre diz que estaria na cidade caso precisasse de dinheiro, porém Angel responde que se não ficasse atento os cinco mil poderiam lhe comprar um lugar na cadeira elétrica. Sem mais, Cyphre vai embora.

Ao dizer que seu conceito de honra é antiquado, “Olho por olho...”, Cyphre se refere à Lei de Talião, que consiste na reciprocidade da pena em relação ao crime cometido e está presente no Código de Hamurabi, que influenciou o Antigo Testamento, onde podemos encontrar em Êxodo 21:24, a seguinte regra: "Olho por olho, dente por dente, mão por mão, pé por pé." Nesta passagem, Deus revelou a Moisés algumas leis que ele deveria encaminhar para o resto do povo. Nos Evangelhos, mais especificamente no que ficou conhecido como Sermão da Montanha, em que Jesus profere as regras da “Nova e Eterna Aliança”, Cristo dá uma nova orientação: "Vocês ouviram o que foi dito: Olho por olho, e dente por dente. Eu, porém, lhes digo: Não se vinguem dos que lhes fazem mal. Se alguém lhe der um tapa na cara, vire o outro lado para ele bater também." (Mateus 5:38-39)

O aperto de mãos, além de um cumprimento socialmente consagrado, pode representar a consolidação de um contrato verbal ou informal. Em muitas culturas, o aperto de mão significa um gesto de confiança, uma demonstração de submissão e respeito. Cyphre sempre faz questão de apertar a mão de Angel, como que reafirmando o contrato entre eles. Aliás, contratos, pois além do acordo de encontrar o cantor, há o pacto entre o demônio e Johnny. Mas Angel não demonstra efusividade no aperto de mão, nem ciência destes contratos, inclusive tentando o tempo todo se desvencilhar, argumentando que não é especialista na área, que não quer ser confundido com um assassino. Apesar de declarar reiteradamente que não deseja continuar a investigação, é seduzido pelo dinheiro, pela ganância.

Lúcifer e um ateu conversando dentro de uma igreja é uma cena emblemática. Revela a audácia e a ironia do demônio, que troça da religião e de seus símbolos, chegando ao ponto de repreender Angel por uma expressão idiomática que envolve seu próprio nome. Popularmente, dizer o nome do demônio significa invocá-lo. É o poder contido nas palavras, e mais especificamente nos nomes. Ninguém sabe o nome de Deus, assim ninguém tem poder sobre Ele. Mas ocorre um paradoxo neste caso, pois um ateu não invocaria o Diabo, uma vez que não crê na entidade. Contudo, Angel é Johnny, que não apenas crê no Diabo, como era seu discípulo, posto que praticou rituais satânicos e de magia negra.

Ao se declarar ateu, Harry explica: “- Sou do Brooklin!”, como se fosse um pressuposto, uma consequência inevitável que qualquer morador do bairro fosse descrente. Ao se utilizar de um estereótipo, ele foge de uma resposta racional e justificável, tentando se desvencilhar de mais uma questão incômoda proposta por Cyphre.

Aos esquemas, arquétipos, símbolos valorizados negativamente e às faces imaginárias do tempo poder-se-ia opor, ponto por ponto, o simbolismo simétrico da fuga diante do tempo ou da vitória sobre o destino e a morte. Porque as figurações do tempo e da morte não passavam de excitações para o exorcismo, convite imaginário a empreender uma terapêutica pela imagem. É aqui que transparece um princípio constitutivo da imaginação e de que esta obra será tão-somente a elucidação: figurar um mal, representar um perigo, simbolizar uma angústia é já, através do assenhoreamento pelo *cogito*, dominá-los, Qualquer epifania de um perigo à representação minimiza-o, e mais ainda quando se trata de uma epifania simbólica. Imaginar o tempo sob uma face tenebrosa é já submetê-lo a uma possibilidade de exorcismo pelas imagens da luz. A imaginação atrai o tempo ao terreno onde poderá vencê-lo com toda a facilidade. E, enquanto projeta a hipérbole assustadora dos monstros da morte, afia em segredo as armas que abaterão o Dragão. *A hipérbole negativa não passa de pretexto para a antítese.* (DURAND, 2012, p. 123)

Ao resistir o tempo todo a reconhecer sua relação com o Diabo e com o mal, Angel/Favorite não consegue exorcizá-los. O primeiro passo para o sucesso da terapia é reconhecer o problema, e Harry se recusa a admitir. Ele não pode contra-atacar porque não

aceita a regra, e nega reiteradamente, a despeito das evidências, sua condição de devedor e pecador.

No hotel, chove muito. Angel encontra Epiphany dormindo em frente à porta de seu quarto, na chuva. Ele a convida para entrar e se oferece para recebê-la no quarto ou conseguir um outro. Oferece uma bebida, começam a conversar sobre Evangeline e Favorite. Enquanto conversam, ele vai colocando bacias e vasilhas para aparar as goteiras do quarto. Ele pergunta o que ela teria visto no cantor, e Epiphany responde que são os mulherengos que conquistam as mulheres. Angel pergunta se a mãe já lhe falara sobre Johnny. Ela diz que só duas coisas: Johnny era a personificação do mal e um amante sensacional. Harry pergunta qual a idade dela: 17. Comenta que é muito nova para ter um filho. Ela responde: suficiente. Diz que não conheceu o pai. Explica que os espíritos que possuem as pessoas nos rituais vodu são chamados “Chevalier”, ele diz que conhece “Chevrolet”, mais uma vez confundindo nomes. Ela ri, e diz que significa que foi fecundada pelos deuses. Ele ironiza, e ela diz que foi a melhor trepada de sua vida. Ela liga o rádio e o convida para dançar. Ele argumenta que não conseguirá se mover bem, pois um cão o mordeu. Aceita a dança, mas pede: nada de galinhas. Ele a pega no colo, começa a dançar, ela o beija e ele a coloca na cama. As goteiras aumentam enquanto eles fazem sexo. As gotas de água ficam vermelhas conforme aumenta a intensidade da relação sexual. Ele fica mais agressivo, ela grita, escorre sangue das paredes e das goteiras, em profusão. A cena é intercalada por uma mulher vestida de preto limpando sangue de uma parede. Depois, um ventilador girando, Winesap sendo assassinado, as engrenagens de um elevador, o elevador descendo, uma orgia, até que ela parece sufocar e grita, e ele para. Não há sangue, as goteiras não estão tão fortes. Ela põe as mãos na garganta, ele se levanta, vai até um pequeno espelho e dá um soco, quebrando-o.

Pela manhã, os policiais batem à porta do quarto. Conseguem ver Epiphany pelos vidros. Harry atende à porta, e o policial comenta que ali eles não se misturam com os negros. Pergunta se Margaret Krusemark está na lista de desaparecidos do detetive, e ele responde que não. O policial explica que o guitarrista não valia nada, mas ela era de uma família rica. Depois de uma pequena alteração, motivada por ironias de Angel, os policiais se retiram, e quando Harry entra no quarto, Epiphany está na banheira, cantarolando uma música. Ele pergunta que música é, ela diz que é de Johnny, e sua mãe sempre cantava para ela. Ele fica apreensivo, e se olha no espelho quebrado. Seu reflexo está todo desfigurado, no espelho.

Na rua, Angel vê a caminhonete que o perseguiu, com o cachorro na caçamba. Ele vai até o veículo e dá uma cabeçada no rosto do motorista. Persegue o outro, que foge e entra em um estábulo. Um homem carrega uma arma, os cavalos estão inquietos. Ele atira em Harry, mas

erra. O motorista da caminhonete obstrui a saída do estábulo com o veículo, e solta o cão, que vai atrás de Harry. Ele tenta fugir, mas ao abrir uma porta, se depara com um galinheiro. Toma coragem e atravessa, saindo para a rua.

2.8 - Invocação do Diabo e magia negra

Corta para um homem retirando a pele de animais, enquanto muitas pessoas observam e incentivam, ao redor. A câmera mostra uma raia de corrida de cavalos, e um homem aponta alguma coisa, orientando Harry, que se dirige à raia. Chega perto de um senhor, que pergunta o que ele quer, chamando-o pelo nome. Angel diz que procura por Favorite, e o homem diz que ele está morto. Conversam um pouco sobre os acontecimentos, e Angel diz que Johnny pode ter matado sua filha, Margaret. Então deduz-se que se trata de Ethan Krusemark, que se passou por Edward Kelley para sequestrar Favorite. Ethan o convida para entrar e provar do Gumbo⁶. Um prato típico da região, com caranguejos. Harry diz que não pode comer, pois tem acidez de estômago. Essa comida o mata.

A câmara focaliza um grande tacho, com molho fervente, borbulhando. Ethan Krusemark mexe um pouco o molho e lamenta, pois acha que Angel iria gostar do Gumbo. Harry pega um caranguejo vivo de uma bacia, o balança e joga no tacho. Entram numa sala e Krusemark explica que levaram Johnny do hospital até Nova York, e o deixaram no meio das pessoas que comemoravam o Ano Novo de 1943 na Times Square. Diz que Johnny e Margaret estavam envolvidos com magia negra. Enquanto conversam, Angel pega um picador de gelo e começa a usá-lo em grandes blocos de gelo sobre um balcão. Harry diz que viu uma mão mumificada no apartamento de Margaret. Ethan explica que se trata da Mão da Glória, que destrava qualquer tranca. A mão de um enforcado, cortada enquanto ainda estava pendurado. Assim Margaret acreditava. Ele começa a dizer que ela era... e Angel completa: má. Ethan fica nervoso, e diz que má é uma pessoa que prejudica os outros. Margaret não era má, era estranha. Aprendeu Tarô antes de aprender a ler. Angel pergunta quem ensinou, e Ethan diz a criada, ou alguém. Harry retruca, dizendo que isso é besteira, que foi o pai que a iniciou. E que ele é um adorador do diabo. Ethan diz que o Príncipe das Trevas protege os poderosos. Harry fica mais nervoso, e o ameaça com um pegador de gelo, ao que Ethan responde que foi ele que os apresentou, que Johnny era poderoso, e o vira invocar o diabo em sua própria casa. Ele tinha

⁶ Gumbo é o prato mais marcante da culinária *Cajun* da Louisiana (sul dos Estados Unidos). É um guisado ou uma sopa grossa, geralmente com vários tipos de carne ou mariscos, que se come com arroz branco, podendo constituir uma refeição completa.

um pacto com Satã. Vendera a alma. Harry se enfurece, diz que não engole a história, e começa a quebrar o gelo com um machado, os pedaços de gelo voam e atingem Krusemark, que diz que Johnny vendeu a alma pelo estrelato. E que Johnny tentou enganar o diabo, pois encontrou uma fórmula em um antigo manuscrito. Ele precisava de uma vítima, que tivesse a mesma idade, para roubar sua alma. Escolheram um soldado no meio da multidão. Levaram-no a um hotel e iniciaram a cerimônia. Angel, cada vez mais tenso, pergunta quem era o soldado. Ethan descreve o ritual, em que Johnny retira o coração do soldado e o come. Foi tão rápido que o coração ainda batia. Johnny iria se passar pelo soldado, mas foi convocado, se feriu e perdeu a memória. Angel corre até o banheiro e vomita, perguntando quem era o soldado. Krusemark diz que apenas Johnny sabia. Colocou a identificação dele em um vaso e o deu a Margaret. Angel se olha no espelho, e o corte leva para a Times Square, onde mais uma vez vemos uma mão se aproximando de um soldado, que se vira, mas não se vê o rosto. Cortes sucessivos mostram Cyphre, as escadas em espiral em que a mulher de preto sobe com a bacia. Angel grita, perguntando quem era o rapaz, e a porta do banheiro se fecha. Quando ele sai, encontra Ethan mergulhado no tacho de Gumbo, morto. Angel corre para o carro.

Novamente o simbolismo dos nomes é importante. Guardar a identificação do soldado assassinado em um vaso, para que fique preservado, tem força simbólica, pois o nome faz parte da identidade, e a placa de identificação de um soldado permite que se saiba quem é um morto, ainda que desfigurado. Além da preservação do nome da vítima, nesta passagem Angel encontra um outro personagem de nome muito representativo. Ethan é o nome invocado ao final das orações consagradas ao demônio nas seitas satanistas. Significa aquele que é forte, duradouro, sólido e resistente. Krusemark significa uma marca de crucificação, ou seja, um estigma. Margaret Krusemark, participava de rituais satânicos, inclusive auxiliando Johnny Favorite a invocar o demônio em busca do pacto e também depois ao auxiliá-lo se apossar da alma de Harry Angel, tentando enganar o Diabo. Neste último ritual, comer o coração remete aos mitos de absorção dos poderes da vítima, no caso, a própria essência vital, a alma.

A manducação da carne animal está sempre ligada à ideia de pecado ou, pelo menos, de interdito, O interdito do *Levítico* relativo ao consumo do sangue: “Porque a alma da carne está no sangue.” É a ruptura deste interdito que provocaria a segunda catástrofe bíblica, o dilúvio. No *Bundeheesh*, sexualidade e manducação da carne estão ligadas num curioso mito. Ariman, o Mal, é o cozinheiro do rei Zoak e seduz o primeiro casal humano fazendo com que coma carne. Onde nasceu o costume da caça e paralelamente o uso de roupa, porque o primeiro homem e a primeira mulher cobrem a sua nudez com a pele dos animais mortos. O vegetarianismo está ligado à castidade: é o massacre do animal que dá a conhecer ao homem que está nu. A queda é, assim, simbolizada pela carne, a carne que se come, ou a carne sexual, unificadas uma e outra pelo grande tabu do sangue. Assim, o temporal e o carnal tornam-se sinônimos. (DURAND, 2012, PÁG. 117-118)

Há muitos relatos de canibalismo com o objetivo de absorver os poderes do guerreiro abatido por vários continentes. É muito famoso o livro em que Hans Staden relata os rituais de canibalismo dos tupinambás, que consideravam ser devorado uma honra reservada a guerreiros. Staden não foi comido por ter sido considerado covarde. Ele também aponta em seu livro intitulado *História Verdadeira e Descrição de uma Terra de Selvagens, Nus e Cruéis Comedores de Seres Humanos, Situada no Novo Mundo da América, Desconhecida antes e depois de Jesus Cristo nas Terras de Hessen até os Dois Últimos Anos, Visto que Hans Staden, de Homberg, em Hessen, a Conheceu por Experiência Própria e agora a Traz a Público com essa Impressão* [1557] que os tupinambás acreditavam na imortalidade da alma.

Não somente o canibalismo, mas também comer a carne de animais significa, em muitas culturas, adquirir os poderes desses animais. Favorite buscava em Angel o poder de escapar às garras do demônio absorvendo sua força vital, e, assim, ter uma nova oportunidade de redenção.

Entretanto, o coração não é simbolicamente apenas carne, e não é à toa que o filme tem a palavra coração em seu título. O coração é o órgão que bombeia o sangue para todo o corpo, e simboliza os sentimentos nas culturas ocidentais, especialmente a paixão e o amor. Nas culturas orientais, está associado à inteligência, ao conhecimento e também à intuição. Na Grécia antiga, o coração era considerado o órgão do intelecto. Os povos pré-colombianos consideravam o coração o centro da força vital, sendo o órgão elemento central em inúmeros rituais, inclusive com a ingestão do coração de alguma pessoa sacrificada.

Para os egípcios, o coração é presença constante em mitos cosmogônicos, rituais e cerimônias, orações, sendo também o centro da vida, da inteligência e da consciência moral, da criatividade e da vontade, estando este órgão ligado intimamente à alma.

No hinduísmo, o coração é o lugar da consciência pura, o centro daquilo que somos realmente. Nos textos sagrados, as divindades habitam o coração, e o conhecimento que vem do coração é o que capacita o homem a passar do mundo ilusório para o real.

Na Bíblia, o coração é caracterizado como lugar da mente e da intelectualidade, como lugar dos sentimentos e como centro da vida moral e religiosa. Em Jeremias 31, 31-34, o Senhor anuncia:

Eis que dias vêm, diz o Senhor, em que farei uma aliança nova com a casa de Israel e com a casa de Judá. Não conforme a aliança que fiz com seus pais, no dia em que os tomei pela mão, para os tirar da terra do Egito; porque eles invalidaram a minha aliança apesar de eu os haver desposado, diz o Senhor. Mas esta é a aliança que farei com a casa de Israel depois daqueles dias, diz o Senhor: Porei a minha lei no seu interior, e a escreverei no seu coração; e eu serei o seu Deus e eles serão o meu povo. E não ensinará mais cada um a seu próximo, nem cada um a seu irmão, dizendo: Conheci ao Senhor; porque todos me conhecerão, desde o menor até ao maior deles, diz o Senhor; porque lhes perdoarei a sua maldade, e nunca mais me lembrarei dos seus pecados. (Jeremias 31:31-34)

Escrever no coração é tornar a lei indelével, inesquecível, definitiva. Quem tem algo inscrito no coração jamais esquece. A lei escrita no coração se sobrepõe à lei escrita no papel, ou seja, a lei divina é superior à lei dos homens.

A expressão “abrir o coração” significa aceitar aquilo que nos é incômodo, permitir-nos conhecer algo que rejeitamos. Está, assim, associada tanto às paixões como à razão. Da mesma forma, existe a expressão “o que os olhos não vêem, o coração não sente”, que remete igualmente à oposição entre paixão e razão.

Embora Gilbert Durand não dedique nenhum trecho de sua obra aos significados simbólicos relacionados ao coração, ele frequentemente utiliza a palavra com o sentido de centro, âmago, o que nos indica que o coração é, simbolicamente, elemento central, fundamental nas sensações e construções de identidade.

Considerando toda essa caracterização do coração, passemos a uma reflexão sobre o significado deste órgão no filme, afinal é o próprio título escolhido pelo roteirista e diretor. A obra literária é chamada *Falling Angel*, o que podemos traduzir por “anjo caindo” ou “queda do anjo”. O foco de Hjoltzberg, assim, seria o processo de queda de Angel. Alan Parker, por sua vez, optou por focar o filme no coração de Angel, construindo um trocadilho que pode significar “coração de anjo”, sendo anjo um ser genérico, ou “coração de Angel”, ou seja, o coração do protagonista. E o coração é órgão onde está centrada a personalidade e a razão, assim como a alma. Esta é a questão central do filme: a alma de Angel sendo apropriada por Liebling, com o intuito de se livrar do destino imposto por Lúcifer, o anjo caído.

A dualidade de personalidades das duas almas que convivem conflituosamente no corpo de Favorite/Liebling é o ponto essencial do enredo, toda a trama se desenvolve a partir dessa questão, e a relação entre o coração e a alma conduz a trajetória de Angel/Favorite e a tentativa de fuga do cumprimento do contrato firmado com o demônio. A ingestão do coração no ritual descrito por Ethan é o momento crucial da história, pois a alma e a consciência de Angel estão contidas no coração de que Johnny se alimenta, para poder assumir uma nova alma e se libertar do domínio de Lúcifer. Mas Johnny não percebe que o seu próprio coração permanece em seu corpo, e portanto sua alma continua ali. Conforme as tradições, ao ingerir a carne de outrem, não se expulsa a própria, apenas soma-se o poder do animal ou home ingerido ao seu próprio. Com isso, seria impossível ludibriar o demônio, visto que não há substituição da alma, mas incremento.

Cyphre se aproveita dessa desatenção de Liebling e passa a jogar com ele, lançando indiretas e fazendo perguntas a Angel que deveriam ser respondidas por Johnny, que está ali presente, apesar de não estar exposto.

2.9 - As armas

Os assassinatos cometidos por Angel são consumados com armas das próprias vítimas. O revólver do médico, o canivete de Sweet, a faca de Margaret, o tacho de Gumbo de Ethan.

Gilbert Durand analisa o processo de inversão e se questiona a respeito do mecanismo psicológico através do qual “se constitui o eufemismo que tende para a própria antífrase” (DURAND, 2012, p. 203), presente em muitas histórias, lendas e ditados populares, como “Aquele que pensava apanhar foi apanhado...” “Para malandro, malandro e meio”, “Um dia é da caça, o outro do caçador” entre outros.

O processo reside essencialmente em que pelo negativo se reconstitui o positivo, por uma negação ou por um ato negativo se destrói o efeito de uma primeira negatividade. Pode-se dizer que a fonte da inversão dialética reside neste processo da dupla negação, vivida no plano das imagens, antes de ser codificado pelo formalismo gramatical. Este processo constitui uma transmutação dos valores: eu ato o atador, mato a morte, utilizo as próprias armas do adversário. E por isso mesmo simpatizo com a totalidade ou uma parte do comportamento do adversário (DURAND, 2012, p. 203-204).

É um processo que se opõe à lógica moralizante do Regime Diurno. “A dupla negação é a marca de uma total inversão de atitude representativa” (DURAND, 2012, p. 204).

Johnny Favorite usa contra o demônio as armas de seu opositor. Após vender a alma, procura se apossar de outra alma na tentativa de fuga, ou seja, pratica uma ação semelhante à de Lúcifer. Ele tenta reverter a lógica da culpa ou da dívida. Se o demônio quer uma alma, é pela alma que ele vai procurar. Trocando a alma, ele não a encontrará. Entretanto, a antiga alma de Favorite passa a conviver com a de Harry Angel. Assumir uma nova identidade não apaga a anterior. Aparentemente, a memória foi afetada, mas mesmo essa informação é controversa. Os flashes de memória que Angel tem durante toda a investigação não são um simples recurso fílmico. Apesar de a narrativa do filme não ser em primeira pessoa, a perspectiva é sempre a de Angel/Johnny. O espectador só tem acesso aos eventos de que ele participa, seja fisicamente seja através de lembranças.

Essa transformação de caçador em caçado, e de caçado em caçador é o fio condutor do filme. A transição, a conversão, são características do Regime Noturno, em que não há ruptura, mas adaptação. Favorite, por isso, se utiliza das armas dos adversários para combatê-los e fugir ao seu destino. A antífrase vai transfigurar o sentido e a vocação das coisas, mesmo conservando seu destino previsto. A arma que Fowler utilizava em autodefesa foi usada para matá-lo. Não por acaso o tiro foi no olho, pois ele era testemunha ocular do crime.

A mesma coisa com Toots Sweet, que tem a navalha tomada, e o órgão genital colocado em sua “boca grande”, pois representava o risco de falar sobre a vida de Favorite. Curiosamente, foi ele quem acusou jornalistas de inventarem histórias, o que também é um tipo de inversão. Ao contar uma história, sempre é adotada uma perspectiva. Assim, nenhum jornalista conseguirá contar um fato pelo ponto de vista da testemunha, sempre fará uma transposição para seu próprio ponto de vista, por mais que tente ser imparcial.

Margaret Krusemark teve seu coração arrancado do corpo por uma lâmina que lhe pertencia. O coração que pertencia a Johnny no sentido figurado, romântico, e do qual ele dispôs, evitando que pertencesse a outro ou que o denunciasse.

Ethan Krusemark foi afogado em sua própria comida. Como Toots, alguém que era ameaça por sua boca, pela ânsia de vomitar as informações. A paixão e o êxtase com que relatava os rituais satânicos eram um risco grande demais para Favorite. E a gula, a vontade de saciar a fome de poder acabaram por matá-lo.

A morte de Epiphany foi através do ato sexual, forma como ela fez seu próprio pacto com o demônio, que ela chamou de Chevalier devido ao ritual vodu. Foi a relação que gerou o filho, que ao final do filme é revelado como dela com Lúcifer. Favorite mata sua própria filha estrangulando-a durante uma relação sexual.

Todos esses assassinatos são cometidos por Johnny Favorite, utilizando-se de armas dos próprios assassinados, que poderiam ser utilizadas contra ele. Harry Angel examina as armas antes de serem utilizadas por seu companheiro de corpo. A tentativa de autodefesa tem consequências trágicas.

Esta inversão de papéis é uma característica do romantismo,

É no romantismo literário que se torna mais aparente e mais facilmente acessível para nós esse esforço sincrético para reintegrar no Bem o Mal e as trevas sob a forma mítica de Satã, o anjo rebelde. O romantismo herda toda a dramatização da literatura bíblica, da iconografia medieval e do Paraíso Perdido de Milton. Satã faz a sua entrada triunfal com o Mefistófeles de Goethe e o principal herói byroniano do Mistério de Caim. Não é a rebelião que é exaltada: o romantismo empreende um vasto processo de reabilitação (DURAND, 2012, p. 293).

O dualismo maniqueu não é aceito pela literatura romântica, e a reabilitação do demônio, sua aproximação às paixões humanas, permite uma unificação dos opostos, mal e bem são considerados faces da mesma moeda, e relativizados como necessários para que seja compreendido o ciclo de eterno retorno. A dupla negação não é uma imortalidade em si, mas uma expectativa de movimento constante, de morte e renascimento.

A filosofia que se destaca de todos os temas lunares é uma visão rítmica do mundo, ritmo realizado pela sucessão dos contrários, pela alternância das modalidades antitéticas: vida e morte, forma e latência, ser e não ser, ferida e consolação. A lição dialética do simbolismo lunar já não é polêmica e diátrica como a que se inspira no

simbolismo urânico e solar, mas, pelo contrário, sintética, uma vez que a lua é ao mesmo tempo morte e renovação, obscuridade e clareza, promessa através e pelas trevas e já não procura ascética da purificação, da separação (DURAND, 2012, p. 295).

A ideia de recomeço, de ciclo, é muito bem representada pela Lua e suas fases. O que em um dia era claro, iluminado e representava esperança e vida, em outro é escuridão e torpor, insegurança e morte. Mas depois de uma fase sempre virá outra, em um ciclo sem fim.

A alma de Favorite/Angel participaria desse ciclo sem fim, caso não fosse prometida em pagamento a Lúcifer. Johnny sabe que a próxima fase desse ciclo será de tormentos e sofrimentos, então ele tenta prolongar ao máximo o período virtuoso do ciclo. E para isso se utiliza da inversão das armas de seus possíveis adversários. E do sacrifício de um inocente, o soldado Harry Angel.

Ora, o sentido fundamental do sacrifício (...) e, contrariamente à purificação, o de ser um comércio, uma garantia, uma troca de elementos contrários concluída com a divindade. (...) Esse comércio põe em ato uma substituição pelo jogo das equivalências, uma redobra, que se faz repetição vicariante pela qual o sacrificador ou o sacrificado se torna senhor, ao tornar-se quite, do tempo passado ou por vir. (...) E a morte vem, por vocação mítica, colocar-se nessa ambiguidade sacrificial e funciona na dupla negação pela morte da morte. (...)

É, assim, no poder sacramental de dominar o tempo por uma troca vicariante e propiciatória que reside a essência do sacrifício. A substituição sacrificial permite, pela repetição, a troca do passado pelo futuro, a domesticação de Cronos. (DURAND, 2012, p. 310-311).

Talvez o maior erro de Favorite tenha sido a tentativa de enganar o demônio, procurando esconder sua alma ao invés de renegociar o acordo. O sacrifício do soldado, um inocente, possivelmente interessaria a Lúcifer mais que a alma pecadora de Favorite, que ao final da história já lhe caberia. Mas na tentativa de recuperar o controle do seu tempo, o afã de se livrar do cobrador acabou por atormentá-lo mais do que ele poderia imaginar.

Ainda a respeito do controle do tempo, no filme há um objeto que, embora não tenha um valor simbólico intrínseco, ocupa um lugar importante na simbologia do filme. Os ventiladores têm um papel marcante em muitas cenas, principalmente naquelas em que Favorite parece assumir o controle do corpo que divide com a alma de Angel.

Todos os símbolos da medida e do domínio do tempo vão ter tendência para se desenrolar seguindo o fio do tempo, para ser míticos, e esses mitos serão quase sempre mitos *sintéticos* que tentam reconciliar a antinomia que o tempo implica: o terror diante do tempo que foge, a angústia diante da ausência e a esperança na realização do tempo, a confiança numa vitória sobre ele. Estes mitos, com a sua fase trágica e a sua fase triunfante, serão assim sempre *dramáticos*, quer dizer, porão alternativamente em jogo as valorizações negativas e positivas das imagens. Os esquemas cíclicos e progressitas implicam assim quase sempre o conteúdo de um mito dramático.

O redobramento simbólico e a perseverança estrutural implicavam já uma possibilidade de reversibilidade. A dupla negação é já esboço de reversibilidade (DURAND, 2012, p. 282-283).

O ventilador, com seu movimento cíclico e ritmado, representa no filme o funcionamento da alma de Favorite/Angel, a continuidade e a descontinuidade, na medida em que ocorre a inversão do sentido do giro das pás. Quando as pás giram no sentido inverso, de exaustor, Favorite assume o controle, e pratica os assassinatos, que a alma de Angel não presencia, e por isso não se lembra. O tempo é, então, revertido, e assim controlado. Como se o relógio girasse para trás, e tudo recomeçasse. O relógio, o calendário, são formas que os humanos encontraram para, de certa forma, exercer um controle sobre o tempo, e estabelecer ciclos de renovação. Mas no final das contas, Favorite não tinha esse poder, ele estava sendo controlado o tempo todo por Lúcifer, para quem o tempo funciona de outra forma.

2.10 - A queda do anjo.

Após sua epifania com Ethan, Angel, aflito, retorna ao edifício de Margaret, sobe as escadas correndo, de arma em punho. Vasculha os móveis, até encontrar o mesmo vaso que havia tocado quando encontrara Margaret morta, e o quebra. Pega a identificação e lê o nome: Angel, Harold. Lembremo-nos de que o nome que estava na identificação apresentada a Cyphre era Herald. Um subterfúgio para tentar se passar por outra pessoa. Diferente de Herald, o anunciador, Harold significa portador das armas, ou dominador do exército. Lúcifer foi aquele que dominou o exército de anjos que se voltou contra Deus. A data de nascimento inscrita na placa: 14/02/1918. A mesma data de nascimento de Johnny Favorite. Grita, dizendo “Eu sei quem eu sou!” enquanto vemos Louis Cyphre sorrindo, sentado, agora com os cabelos longos soltos sobre os ombros. Angel volta à sala, e o encontra. Cyphre cita Tirésias: “Oh! Terrível coisa é a ciência, quando o saber se torna inútil!” (SÓFOCLES, 1979, p. 23).

Inicia-se o momento de peripécia, quando o seguimento das ações tem uma transformação que muda a direção esperada dos acontecimentos. Mas ainda não há o reconhecimento, por parte de Harry/Johnny, do seu erro fatal (*hamartia*) que o levaria a ações inescapáveis que conduziriam à sua queda, nos moldes da tragédia grega vista na Poética de Aristóteles. Angel finalmente se dá conta da semelhança entre os nomes Louis Cyphre e Lúcifer e diz que até o nome é uma brincadeira de mau gosto. Cyphre, chamando-o de Johnny, afirma que Mefistófeles é muito apreciado em Manhattan (a meca da bolsa de valores). Harry/Johnny, chorando, diz que Cyphre havia fingido ser o diabo para assustar os crédulos, mas não o assustava, pois ele sabia quem era. Afirma que Cyphre os matou e está colocando a culpa nele que não havia matado ninguém querendo assustá-lo. Cyphre confirma que Angel os matou e o

chama novamente de Johnny. Angel grita que seu nome não é Johnny. Cyphre diz que Angel matou todos eles, guiado por ele, e que selou sua sentença ao matar o soldado e continuar vivendo há 12 anos com as memórias de outra pessoa. Cyphre finaliza: “A morte está em toda parte hoje em dia. Afinal, o que vale a vida humana? Ódio, amor? A carne é fraca. Só a alma é imortal. E a sua me pertence.” Neste momento, os olhos de Cyphre tornam-se amarelos de íris chanfrada, tradicionalmente associados às figuras malignas, enquanto ele aponta o dedo indicador para Angel. Este repete, chorando e olhando para um espelho: “Eu sei quem eu sou!” Cyphre pega no chão um LP de Favorite e a arma, que Harry havia derrubado, enquanto diz para Johnny olhar o quanto quiser para o espelho, e ele sempre refletirá a verdade. Pega também a identificação de Angel, enquanto toca a música de Johnny Favorite. Angel, então, se lembra do momento em que matou cada um dos que interrogou em busca do paradeiro de Favorite, e continua repetindo “Eu sei quem eu sou!”, chorando. Por fim, lembra-se também de Epiphany⁷ gritando enquanto ele apertava seu pescoço durante o sexo. Exalta-se, volta-se para o sofá, mas Cyphre não está mais lá. Procura a arma no chão e não encontra. Corre, desce as escadas e sai para a rua, correndo sob a chuva.

Lembremo-nos agora da cena de abertura do filme, do homem manco, que associamos a Cyphre através da bengala e de sua posição nas cenas, sempre sentado. Indaguemo-nos se ele conseguiria sair correndo do apartamento e descer as escadas no curto espaço de tempo em que Angel se olhava no espelho. Um homem manco, que precisa do auxílio de uma bengala seria capaz? Ou o demônio tem alguma capacidade de se teletransportar? Ou, quem sabe, ele se escondeu por perto, confiando que Angel/Johnny estaria atônito demais para procurá-lo ali por perto?

Na cena descrita, Lúcifer tem uma expressão agressiva, diferente da placidez e ironia que demonstrara anteriormente. Continua irônico, mas passa a acusar Angel, e não mais insinuar sutilmente. Ele se revela, pois Angel finalmente encontrou Johnny Favorite no espelho (apesar de não ser a sua face verdadeira). Como Édipo, o detive/cantor percebeu que perseguia a si próprio, e a dor de lidar com esse conhecimento era insuportável. Não à toa Cyphre faz suas, as palavras de Tirésias, “Oh! Terrível coisa é a ciência, quando o saber se torna inútil!” (SÓFOCLES, 1979).

Ao perceber sua real identidade, Angel se nega a admitir, a reconhecer o que todo o público já compreendeu e repete, como se fosse um mantra, a frase “Eu sei quem eu sou!”, tentando se autoconvencer e, talvez, transformar a realidade e controlar seu destino.

⁷ Epiphany Proudfoot é a filha de Evangeline Proudfoot, ex-esposa de Johnny Favorite. Angel e Epiphany tiveram um relacionamento durante a investigação.

Donde a técnica tão importante da recitação dos *mantra*, palavras dinâmicas, fórmulas mágicas que pelo domínio da respiração e do verbo domam o universo. Esta recitação conduz igualmente a fenômenos de vidência, e a imaginação reencontra assim o isomorfismo ar-palavra-visão". (DURAND, 2012, p. 155.)

Contudo, Angel/Favorite não está em processo de reconhecimento de si, de autoconhecimento, mas negando-se e lutando, inconformado diante da peripécia que se impõe a ele, como explica Aristóteles:

"Peripécia" é a mutação dos sucessos no contrário, efetuada do modo como dissemos; e esta inversão deve produzir-se, também o dissemos, verossímil e necessariamente. (...)

O "reconhecimento", como indica o próprio significado da palavra, é a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita ou para a desdita. (ARISTÓTELES, 1991, p. 258)

Certamente, Angel não reconhece o erro fatal, tampouco quem é, por mais que repita aos gritos que sabe quem é. O mantra de Angel não segue os padrões dos mantra hindus, em que ocorre um processo de meditação, interiorização e concentração, uma contemplação do divino em busca de uma relação de paz com o Universo. Em seu mantra ele está extremamente agitado e perplexo, agressivo e contestador, em um embate com Lúcifer e consigo mesmo. Não está em processo de autoconhecimento, mas negando-se e lutando, inconformado.

Cada divindade possui um *biga-mantra*, um suporte verbal que é o seu próprio ser e de que nos podemos apropriar recitando o mantra, Como sublinha Eliade, um mantra é um símbolo no sentido arcaico do termo: é ao mesmo tempo a realidade simbolizada e o signo simbolizante. É, de algum modo, um condensado semântico e ontológico. Donde a onipotência do nome, do vocábulo, indo até a utilização do trocadilho que encontramos em numerosas culturas (...). (DURAND, 2012, p. 157)

O trocadilho com os nomes Angel/Favorite, relativo a Lúcifer, o anjo favorito de Deus, e sua soberba na tentativa frustrada de onipotência, são um bom exemplo da força essencial do nome, da palavra. Por isso mesmo a queda, então, parece inevitável. Descer ao inferno, como fora combinado com Lúcifer, é o destino inexorável gerado por seu fatal, não importa o que fizesse. A consciência disso, de que não havia como se livrar do contrato firmado, nem mesmo de se ocultar dos olhos vigilantes do demônio, é torturante e angustiante.

A terceira grande epifania imaginária da angústia humana, diante da temporalidade, parece-nos residir nas imagens dinâmicas da *queda*. A queda aparece mesmo como a quintessência vivida de toda a dinâmica das trevas, e Bachelard tem razão em ver neste esquema catamórfico uma metáfora realmente axiomática. Verificaremos, de resto, que esta metáfora é solidária dos símbolos das trevas e da agitação. (DURAND, 2012, p. 111-112)

Harry Angel, que no início do filme parece alguém feliz, simpático e despreocupado, tem uma trajetória que o encaminha para a queda, que culmina na descoberta de si mesmo, de ser Johnny Favorite. Ao dizer "Meu nome não é Johnny!", ele tenta negar sua relação com o demônio, repetindo "Eu sei quem sou!", mas consciente de sua vida pregressa.

Introduz-se no contexto físico da queda uma moralização e mesmo uma psicopatologia da queda: em certos apocalipses apócrifos a queda é confundida com a “possessão” pelo mal. A queda torna-se, então, símbolo dos pecados de fornicação, inveja, cólera, idolatria e assassínio. Mas essa moralização desenrola-se num fundo temporal: a segunda árvore do Jardim do Éden, de que o consumo do fruto determinará a queda, não é a do conhecimento, como pretendem lições recentes, mas a da morte. (DURAND, 2012, p. 114)

Diferentemente de Fausto, que fez um pacto com o demônio Mefistófeles por conhecimento acima de qualquer humano, mas que implora o perdão de Deus em seu momento final, Johnny Favorite, vendeu sua alma por fama, porém tentou livrar-se do contrato através de um ritual de imortalidade. Ao invés de entregar a alma conforme o combinado, decide evitar a queda definitiva se apossando da alma de Harry Angel.

A rivalidade entre a serpente, animal lunar, e o Homem parece reduzir-se em numerosas lendas à rivalidade de um elemento imortal, regenerado, capaz de arranjar pele nova, e do homem decaído da sua imortalidade primordial. (DURAND, 2012, p. 114)

A tentativa de ludibriar o Diabo com uma “pele nova” se mostra inútil. Assim como o conhecimento do ritual, uma vez que ele não consegue se esconder do olhar de Lúcifer, que tem ciência o tempo todo dos subterfúgios de Favorite para descumprir o contrato.

Rancière se refere à clássica e recorrente “cena da fogueira”, em que as personagens de filmes de faroeste param à noite para refletir e debater as questões éticas referentes à aventura. Neste momento nos defrontamos com a dialética, a crise entre percepções distintas de injustiça.

O filme se volta para a outra grande forma da política do fragmentário, a dialética teatral. É que, desde a Antiguidade, essa forma está ligada à questão da justiça. De Ésquilo a Brecht e a Sartre, o diálogo teatral quase sempre se identificou com a discussão da relação entre duas injustiças. (RANCIÈRE, 2012, p. 125)

Se por um lado Angel/Favorite considera injusto ter de entregar a alma ao demônio, e usa os recursos que encontra para tentar se livrar deste destino, Lúcifer, por outro, pensa que a injustiça está no descumprimento do contrato firmado. Este é o tema central do filme, mas que só é revelado ao final. A “cena da fogueira”, em *Coração Satânico*, é subversiva, tensa, ao contrário do padrão.

2.11 - O reconhecimento

Quando Angel chega de volta ao hotel onde está hospedado, a porta de seu quarto está aberta, ele passa por uma mulher vestida toda de preto, que está sentada segurando uma bacia e o segue com o olhar. A mulher, que apareceu várias vezes durante o filme sem mostrar o rosto, tem a face de Cyphre. Ao entrar no quarto, se depara com Epiphany deitada na cama,

com as pernas abertas e uma grande mancha de sangue na região da virilha. Examinando o quarto, um policial já conhecido, que pergunta por que ele voltou. Ele vê seu colar de identificação no pescoço da garota morta, e responde que mora ali. O policial pergunta quem é a moça. Pega a identificação e diz que não é Angel, Harold. Angel diz que é sua filha, mas o policial não acredita, e acusa Angel de tê-la matado, pois a arma seria dele. Outro policial sai do banheiro com o filho de Epiphany, de dois anos, nos braços. O primeiro policial diz que Angel vai queimar por aquela morte. E Harry anui, completando: “no inferno”.

Identificar-se como o pai de Epiphany é crucial para Angel se assumir como Johnny Favorite. Quando afirmou “-Eu sei quem sou”, na verdade ele se negava a reconhecer sua identidade, mas ao retornar ao quarto ele finalmente percebe que não há escapatória. Após o reconhecimento de que não havia como fugir de Lúcifer, Harry percebe toda sua trajetória descendente, até mesmo lembrando-se de ter cometido os assassinatos. Ele aceita seu destino, e sabe que não se limita à pena pelos assassinatos, e por essa razão, completa a frase do policial, finalmente compreendendo que vai queimar no inferno, não apenas por seus pecados, dos quais poderia se arrepender e conseguir a absolvição, mas pelo contrato indelével.

Nos filmes de Hitchcock, uma vez dada (no presente, futuro ou passado), uma ação vai ser literalmente cercada por um conjunto de relações que fazem variar o seu tema, a sua natureza, o seu objetivo, etc. O que conta não é o autor da ação, o que Hitchcock desdenhosamente chama de *whodunit*⁸, mas também não é a ação propriamente dita: é o conjunto das relações nas quais a ação e seu autor são apanhados. Onde o sentido muito especial do quadro: os desenhos prévios do enquadramento, a rigorosa delimitação do quadro, a aparente eliminação do extraquadro se explicam pela referência constante que Hitchcock faz não à pintura ou ao teatro, mas à tapeçaria, isto é, à tecelagem. O quadro é como os montantes que sustentam a cadeia das relações, enquanto a ação constitui apenas a trama móvel que passa por cima e por baixo. (DELEUZE, 1983, p. 224)

Em *Coração Satânico*, Parker se esmerou em propiciar ao espectador uma experiência que não se limitasse ao *whodunit*, e como Hitchcock, nos coloca a tecer as relações entre os inúmeros elementos simbólicos presentes no filme. Perceber que Angel e Favorite são a mesma pessoa é apenas um detalhe da trama. Não é o objetivo essencial.

O filme termina com Angel dentro de um elevador de grades, como que já preso, em uma longa descida sem andares intermediários. Os créditos do filme vão intercalando com a cena da descida ao som de batidas de coração. Quando o elevador finalmente para, ele faz menção de abrir a porta, mas a cena é interrompida neste momento e o elevador fica na penumbra ao som de uma voz que sussurra “Johnny, Johnny”. Aqui o símbolo da queda se completa. As escadas do início do filme demandavam um esforço pessoal para a ascensão, em

⁸ Dentro do gênero policial, *whodunit* é a história de detetive ou de mistério, em oposição à *hard boiled*, ou história de ação. *Whodunit* é uma corruptela de “who done it?” ou “quem fez isto?”.

contrapartida o elevador é uma caixa fechada, que não permite dar meia-volta e desistir da viagem. Após a entrada no elevador, ele só vai parar no andar de destino, que, no caso de Angel/Favorite, é o inferno, conforme o acordado com Lúcifer. Durand analisa os símbolos da descida, em paralelo à queda, abrupta e traumática, no que ele chama de Regime Noturno da Imagem. A queda de Angel foi, de certa forma, gradativa, ele foi aos poucos se enredando nas armadilhas preparadas por Cyphre até culminar na descoberta/consciência de sua trajetória.

É a uma transmutação direta dos valores da imaginação que a descida nos convida, (...). Paradoxalmente, desce-se para subir no tempo e reencontrar as quietudes pré-natais. (...) Poder-se-ia definir uma tal inversão eufemizante como um processo de dupla negação. Processo revelado por numerosas lendas e contos populares onde aparece o ladrão roubado, o enganador enganado, etc., e que os centões, com redobrimento, como por exemplo: “Aquele que pensava apanhar foi apanhado...”, “Para malandro, malandro e meio”, etc., assinalam. (DURAND, 2012, p. 205)

Em *Coração Satânico*, presenciamos a reviravolta da reviravolta do Fausto, em que Johnny Favorite faz o acordo com o demônio, obtém o sucesso almejado, mas tenta livrar-se de sua parte no acordo através de uma artimanha, mas Lúcifer demonstra que em nenhum momento foi enganado. Não há como se desvincular do pacto, uma vez firmado. O destino é inescapável a partir do primeiro erro fatal, oriundo do orgulho (*hybris*), como em todas as tragédias antigas. Harry Angel tenta negar sua história, suas responsabilidades e memórias, mas tudo é inútil. Seu destino está traçado, pois a tragédia que vive remonta aos primórdios do humano.

Na tentativa de se livrar de seu destino, Favorite/Angel vai gradativamente se complicando ainda mais, à medida que comete assassinatos para tentar cobrir seus rastros.

A construção do filme é cheia de estereótipos relacionados à religião. O pastor negro que se aproveita da fé para enriquecer, os rituais do Vodou, o que pode levar o espectador a imaginar que o assassino é negro, ocultista. Mas o verdadeiro assassino é branco, loiro, o que pode significar que o mal pode estar em qualquer lugar. Inclusive no herói, no protagonista, no profissional liberal.

Este final corresponde à morte efetiva de Liebling/Favorite/Angel. Suas almas chegam a seu destino final, no submundo do inferno, onde Angel/Johnny afirmou ao policial que iria queimar para sempre. A descida é longa e perturbadora, mas ele parece conformado, pois os batimentos cardíacos não estão acelerados como na cena em que encontrou Margaret morta com o coração arrancado. Sendo inexorável, o destino não parece ser tão assustador. Talvez a incerteza provoque mais angústia que uma desgraça prevista.

3 – Coração Satânico e suas intertextualidades.

Este último capítulo terá como foco principal a intertextualidade entre Coração Satânico e a peça clássica de Sófocles Édipo Rei. Além disso, haverá uma importante reflexão sobre a questão do livre arbítrio, com base na obra de Santo Agostinho. Como dito anteriormente, toda obra ficcional tem suas origens relacionadas a obras e pensamentos anteriores, e apesar de não haver sempre uma relação automática de causa e efeito sempre será possível traçar paralelos ou identificar os palimpsestos presentes.

O filme de Alan Parker que está sendo analisado aqui trata de questões que já foram examinadas por inúmeros autores, seja de ficção seja de diversas perspectivas científicas e acadêmicas. As relações entre o divino e o humano, as tentativas de escapar ao que o destino nos reserva, o que interfere nas decisões humanas, e a própria questão de haver ou não possibilidade de escolhas são recorrentes, e sempre repensadas por novas visões.

Teatro, cinema, literatura, psicologia, história, sociologia, filosofia... são tantas abordagens possíveis e complementares que seria impossível esgotar o tema. O filme aqui analisado é bastante rico na discussão desses temas, e através dele podemos enxergar quantas relações existem entre essas questões, que afligem a humanidade há muitos séculos e ainda não foram satisfatoriamente esclarecidas. Provavelmente nunca serão. A racionalidade pode auxiliar na aproximação de respostas satisfatórias, mas não é capaz de solucionar todas as questões.

Recorremos, então, a quem refletiu sobre os temas anteriormente, para buscar concepções já existentes e a partir delas construir um novo entendimento. Os cientistas procuram analisar as questões e propor respostas o mais próximo possível de uma verdade. Os artistas, entre eles escritores e cineastas, propõem novas perguntas, sugerem perspectivas ainda não abordadas, sem necessariamente buscar respostas. Ambos se voltam ao passado, às visões prévias a respeito dos temas, e acrescentam suas ideias no sentido de contribuir para o debate e permitir uma maior aproximação ao esclarecimento.

Aqui poderemos tratar de uma pequena parcela destas visões, procurando estabelecer uma relação que faça sentido entre o filme Coração Satânico e obras anteriores a ele, que possam auxiliar na elucidação das inquietudes provocadas pelo filme.

3.1 - Coração Satânico como palimpsesto de Édipo Rei

Retomemos os conceitos de literatura de segunda mão e palimpsesto de Genette (2010), corroborados por Bakhtin (1992), para refletir sobre a relação entre diferentes obras, que em uma primeira percepção, não são assim tão próximas. É razoável defender a ideia de que o filme *Coração Satânico* é um palimpsesto da peça *Édipo Rei* (2009), pois contém elementos bastante significativos em comum com o texto clássico de Sófocles, assim como a estrutura do enredo. A análise não será focada em aspectos técnicos do teatro e do cinema, pois o foco da dissertação é o roteiro, a forma como os personagens principais são retratados, como suas características dialogam entre uma obra e outra.

Começemos pelos protagonistas. Seria Harry Angel semelhante a Édipo? Este último era rei de Tebas, pessoa importantíssima para a cidade, por tê-la livrado da maldição da Esfinge, enquanto Angel é um reles detetive particular de subúrbio. Até aqui, nada em comum. Mas pensemos no significado do nome: Herald Angel, como ele se apresenta para Cyphre no primeiro momento, significa “Anjo Arauto”, ou seja, aquele que traz as boas novas. Assim como Édipo, que libertou Tebas da terrível Esfinge, Angel é aquele que traz bons presságios. Ambos são apresentados aos espectadores como solução para as questões centrais da história. Afinal, *Édipo Rei* é uma história de detetive, se a transportarmos para o mundo contemporâneo. O protagonista assume o papel de investigador, e vai conectando as informações em busca da resposta ao problema que aflige a cidade.

A personalidade de Édipo vai se revelando no decorrer da história. No início, ele se mostra forte e decidido, realmente preocupado em descobrir a verdade sobre o assassino de Laio, seu predecessor no trono. Isto fora incumbência do Oráculo de Delfos, para que a doença que assolava Tebas fosse interrompida. Neste momento, o rei afirma que buscará a justiça, e será impiedoso com o assassino do antigo rei, impondo-lhe as mais severas penas. Mas no desenrolar dos acontecimentos, com as revelações sobre o passado surgindo, ele vai se tornando inseguro, até o ponto de pedir clemência a Creonte, o novo rei.

Outro aspecto importante sobre a personalidade de Édipo é com relação ao poder divino ou sobrenatural. Ele deixou Corinto, onde seu pai era rei, para evitar o destino anunciado pelo Oráculo, prevendo que Édipo mataria seu pai e se casaria com sua própria mãe. Ou seja, ele tenta contornar a previsão oracular, contestando o poder divino. Afasta-se de Políbio e Mérope, que julgava serem seus pais, acreditando que assim se livraria do destino. Ao final da peça, observamos que, na verdade, ao tentar evitar o destino ele foi ao seu encontro, pois seu pai

biológico, Laio, ouvira do Oráculo a mesma previsão de que seria assassinado por seu filho, o qual desposaria Jocasta, sua mulher. Laio também tentou evitar que a predição se confirmasse, ordenando que um súdito matasse o filho recém-nascido, porém com pena do bebê inocente, o súdito, ao invés de sacrificá-lo, o entregou a um conhecido que levou a criança a Corinto, onde foi adotado pelo rei, Políbio, que não tinha herdeiro.

Assim, ao tentar fugir da previsão oracular, Édipo chega a Tebas, mata Laio e seu séquito em um confronto sem saber quem ele era, e após derrotar a Esfinge, recebe como prêmio o trono de Tebas, desposando a rainha Jocasta. Mas podemos perceber a incoerência quando vemos que Édipo confia no Oráculo para acabar com a peste que assola a população tebana, ao aceitar investigar a morte de Laio. Se ele acredita que evitou o destino ao sair de Corinto, por que vai confiar no poder divino no momento de salvar seu povo?

Agora pensemos em Harry Angel. Assim como Édipo recebe a incumbência de investigar o paradeiro do assassino de Laio, o detetive é contratado para localizar um cantor desaparecido, que teria descumprido um contrato que tinha com seu cliente, Louis Cyphre. Como o tema central de ambas as histórias é alguém que deve identificar o paradeiro de um desconhecido, e ao final descobrem tratar-se de si mesmos, já temos um paralelo fortíssimo. O fio condutor das duas obras é o mesmo.

Sobre a questão da influência divina, é importante ressaltar que Angel afirma não acreditar em Deus ou religiões. Ao ser questionado a respeito, responde sempre ironicamente: “Sou do Brooklin!”, ou seja, é ateu. Recorre a um estereótipo para não ter de elaborar respostas convincentes. Mas apesar disso, sempre mostra desconforto com as situações em que deve lidar com rituais religiosos, por vezes satanismo, outras com vodu, e até em igrejas cristãs. Então novamente temos um personagem incoerente com a questão da religiosidade, assim como Édipo.

Édipo, quando mata Laio, não sabe que se trata do rei de Tebas, muito menos que ele seja seu pai biológico. Édipo não sabe nem que fora adotado, apesar de já haver ouvido uma história a respeito uma vez, de um homem embriagado. Também desconhece que Jocasta seja sua mãe. Apesar de ter consciência de que matou um homem e se casou com uma mulher, não tem conhecimento sobre sua real identidade, o que o leva a crer que se livrou do destino oracular.

Angel, por sua vez, não tem consciência de que sua alma não pertencia anteriormente ao corpo que habita. Assim, aparentemente ignora os atos praticados por seu alter ego, o cantor Johnny Favorite que havia feito um pacto com Lúcifer e era o dono original daquele corpo. Este, por sua vez, sabe que Favorite se apossou da alma de Angel para tentar se livrar do

contrato, ou seja, do destino predeterminado. Assim como na história de Édipo, o profeta Tirésias, cego, sabe que Édipo e o assassino de Laio são a mesma pessoa. Mas tanto Édipo como Angel se recusam a aceitar a revelação. Édipo acusa Tirésias de estar conspirando ao lado de Creonte, a fim de depô-lo do trono, e passa a buscar explicações plausíveis que contradigam a declaração do profeta cego. Harry Angel, por sua vez, ao descobrir que ele mesmo é Johnny Favorite, entra em desespero, gritando: “Eu sei quem sou eu!”, repetindo várias vezes, tentando convencer-se de que não era o cantor, tampouco assassino de tantas pessoas que cruzaram seu caminho durante a investigação. Louis Cyphre (ou Lúcifer) profere as mesmas palavras de Tirésias: “Como é terrível a sapiência quando quem sabe não consegue aproveitá-la” (SÓFOCLES, 2009, p. 30), ao revelar a verdade. Neste momento, percebemos uma relação direta entre a peça de Sófocles e o filme de Alan Parker. Entretanto, na tragédia grega, Tirésias diz isso ao se recusar a responder ao questionamento de Édipo sobre o responsável pelo assassinato de Laio, enquanto Cyphre usa suas palavras justamente para expor a identidade de Johnny. Enquanto o profeta cego considera que a desgraça pode ser maior se a verdade for revelada, o demônio age em interesse próprio, pois veio cobrar o cumprimento do acordo.

Foram apontados até agora os pontos principais que ligam as duas obras, que são a espinha dorsal da tragédia e do filme. Mas há vários outros elementos que permeiam as histórias e servem para demonstrar que a comparação é adequada.

O nome Édipo significa “pés inchados”, e foi atribuído ao bebê porque quando foi levado para ser sacrificado, seus pés foram transpassados por uma corda e amarrados, resultando numa deformidade que o acompanhou durante toda a vida. No filme, Angel tem o pé mordido por um cão dos capangas de Ethan Krusemark, e passa a andar com dificuldade. Além disso, há uma preocupação constante do diretor do filme com os pés dos personagens. Closes nos pés de Angel caminhando são frequentes, assim como nos pés dos garotos sapateando, e a sobreposição do som do sapateado com as batidas do coração de Angel quando ele encontra Margaret Krusemark morta.

Mas neste aspecto também existe uma certa troca de características entre os protagonistas. Como comentado na introdução, o homem manco da cena inicial é possivelmente o demônio. Cyphre está sempre com uma bengala, o que nos leva a inferir que ele é manco, como Édipo. Angel passa a mancar quando é identificado como ameaça, e aí passa a ter “pé inchado”.

Na tragédia grega, Édipo casa-se com a própria mãe, Jocasta, sem saber da relação de parentesco. Inclusive tem filhos com ela. Já no filme, Angel tem relações sexuais com a filha de Johnny Favorite, que seria sua própria filha, já que sua alma agora convive no corpo de

Favorite. Também uma forma de incesto, mesmo que não consciente. Aqui, a transposição do incesto da peça para o filme se deu de forma a inverter os papéis, e também as consequências. No incesto de Édipo e Jocasta não havia, em princípio, a atração sexual, uma vez que o trono fora oferecido a quem derrotasse a Esfinge, e o casamento com a rainha seria consequência disto. No caso de Angel/Favorite, ocorre atração desde o primeiro momento, mas o sexo só vai acontecer posteriormente. Édipo, ao se casar com Jocasta, se torna rei, enquanto Angel, após a relação com Epiphany, é criminalizado, pois em Nova Orleans, nos anos 50, brancos não podiam se relacionar com negros. Jocasta comete suicídio no próprio quarto ao saber da verdade. Epiphany é assassinada por Johnny Favorite, na cama de Harry Angel, provavelmente sem saber que Angel e seu pai eram a mesma pessoa.

Após esta breve análise, acredito ser possível afirmar que *Coração Satânico* é um palimpsesto da tragédia grega Édipo Rei, de Sófocles, adaptada para um novo ambiente, os EUA dos anos 50, um contexto religioso de oracular para o satanismo e o Vodú, com personagens nobres da tragédia sendo representados por personagens da plebe no filme.

Trata-se de prática habitual no cinema recontar histórias alterando local e contexto, com a ideia de estimular novas visões sobre o mesmo tema, como vemos em *2001 – Uma Odisseia no Espaço* (1968), de Stanley Kubrick, que é uma releitura da *Odisseia* de Homero (2015) [Século VIII a.C.], *O Professor Alopado* (1963), de Jerry Lewis, recontando o clássico *O Médico e o Monstro*, de Robert Louis Stevenson (2001) [1886], entre tantos outros.

É importante notar que a tragédia já era uma adaptação do mito de Édipo, que vinha da tradição oral, e por isso não era uma obra original, mas também uma releitura. E como tal, representava uma perspectiva sobre a religião, a ideia de livre arbítrio e o determinismo. Édipo representava as pessoas que tentavam fugir de seus destinos, das obrigações impostas, assim como ocorria com muitas figuras mitológicas, entre elas Atlas, Prometeu e Ícaro. Mas como nestes outros mitos, Édipo não consegue se desvencilhar da vontade dos deuses. Por mais que tentasse fugir da previsão do Oráculo, suas ações só o levaram de volta ao caminho previsto. Por isso é tão importante o comentário de Tirésias, lamentando que o conhecimento só vale alguma coisa se seu portador souber o que fazer com ele.

No filme *Coração Satânico*, Alan Parker nos mostra que Johnny Favorite, após firmar um acordo com Lúcifer, tenta descumprir o trato, e recorre à magia negra para se apossar da alma de Harry Angel. Assim, assume uma nova identidade e pensa ter se livrado do demônio. Mas este último tem seus próprios métodos, e como o demônio de outro mito, o do Doutor Fausto, não deixa de cobrar o que lhe devem. Assim, faz com que Angel corra atrás de si mesmo, descubra sua própria identidade, e assim sofra ainda mais ao ter de cumprir o acordo,

do qual, como Édipo, não pode fugir. A fuga do destino, da determinação sobrenatural, revela-se infrutífera, e Angel/Favorite finalmente desce ao inferno, consciente de seus atos e de suas responsabilidades.

Dessa forma, os mitos nos dizem que tentar evitar os desígnios sobrenaturais é inútil, pois a força que exercem sobre os reles mortais é muito superior ao poder de contestação. Poderíamos tentar traçar um paralelo com as forças do Estado, em que os indivíduos não podem ter liberdade total, por estar sujeitos às regras da coletividade. Ao tentar descumprir as leis, arriscamos sofrer as devidas punições, sendo que a principal é justamente a privação da liberdade, que seria a motivação do descumprimento da lei. Assim, a consequência de almejar muita liberdade é exatamente a perda do que se deseja.

Há uma consciência trágica da responsabilidade quando os planos humano e divino são bastante distintos para se oporem sem que, entretanto, deixem de parecer inseparáveis. O sentido trágico da responsabilidade surge quando a ação humana constitui o reflexo de uma reflexão, de um debate, mas ainda não adquire um estatuto tão autônomo que baste plenamente a si mesma. O domínio próprio da tragédia situa-se nessa zona fronteira onde os atos humanos vêm articular-se com as potências divinas, onde revelam seu verdadeiro sentido, ignorado até por aqueles que os praticaram e por eles são responsáveis, inserindo-se numa ordem que ultrapassa o homem e a ele escapa. (VERNANT e VIDAL-NAQUET, 1993, p. 4)

Assim podemos caracterizar Coração Satânico como uma tragédia nos moldes gregos, considerando a relação entre o religioso e o mundano, entre a crença no sobrenatural e a contestação dos desígnios divinos. Angel/Favorite, assim como Édipo, tenta autoafirmar a descrença no poder do demônio (ou do deus), mas sempre com relutância. Suas ações são conduzidas por Cyphre, apesar de ele ter uma sensação de autonomia. Como nos explicam Vernant e Vidal-Naquet, no contexto social e político da Grécia de Sófocles e Eurípedes, “para que haja tragédia, o texto deve significar ao mesmo tempo: no homem, o que se chama *daimon* é o seu caráter – e inversamente: no homem, o que se chama caráter é realmente um demônio.” (VERNANT e VIDAL-NAQUET, 1993, p. 4)

Retomando a argumentação de Derrida, vemos que Vernant e Vidal-Naquet também ressaltam que

Essa presença, na língua dos Trágicos, de uma multiplicidade de níveis, mais ou menos distantes uns dos outros – a mesma palavra ligando-se a campos semânticos diferentes, conforme pertença ao vocabulário religioso, jurídico, político, comum a tal ou tal setor desses vocabulários – dá ao texto uma profundidade particular e exige que a leitura se faça, ao mesmo tempo, em vários planos. Entre o diálogo, tal como se desenvolve e é vivido pelos protagonistas, interpretado e comentado pelo coro, recebido e compreendido pelos espectadores, há uma defasagem que constitui o elemento essencial do efeito trágico. Na cena, os heróis do drama, tanto uns como os outros, em seus debates se servem das mesmas palavras, mas essas palavras assumem significações diferentes na boca de cada um. (VERNANT e VIDAL-NAQUET, 1993, p. 19)

Essa aparente contradição é característica importante da tragédia. Não se trata de uma ambiguidade ingênua, mas de uma complexidade que remete à natureza humana, aos conflitos e questionamentos presentes na consciência de cada um. E Alan Parker, assim como Willian Hjortzberg, captura essa essência do trágico com competência. Os autores trágicos gostavam de utilizar termos técnicos do Direito, justamente para jogar com a ambiguidade dos sentidos, como vimos anteriormente em Derrida, as incertezas, imprecisões e tensões internas são elemento essencial da tragédia. Louis Cyphre joga com isso o tempo todo durante suas aparições no filme. E Angel/Favorite é um personagem ambíguo, duas almas convivendo em um corpo, uma alma escondendo da outra suas ações, um jogo de memória, um quebra-cabeças a ser montado, e cuja imagem completa só se revela após o término do jogo. A mesma situação ocorre com Édipo, que ameaça a si mesmo, não com duas almas, mas com duas identidades, aquela conhecida pelos outros e a conhecida por ele mesmo.

No cinema, as imagens e os sons contribuem também para essa relação entre mensagem emitida e mensagem recebida. O sapateado que se confunde com as batidas do coração, a trilha sonora que provoca determinadas sensações, também participam desses níveis de leitura e possibilidades de interpretação.

Há também a questão do contrato. Ou contratos. Favorite deve a alma a Lúcifer. Angel deve a localização de Favorite a Cyphre. Há um contrato espiritual e um contrato legal, ambos entre os mesmos indivíduos, mas de naturezas distintas. E há a culpa de Angel nos crimes cometidos por Favorite, e o trocadilho que ele faz ao final do filme, quando responde ao policial que queimará no inferno por seu crime.

Nos Trágicos, a ação humana não tem em si força bastante para deixar de lado o poder dos deuses, nem autonomia bastante para conceber-se plenamente fora deles. (...) Neste jogo, do qual não é senhor, o homem sempre corre o risco de cair na armadilha de suas próprias decisões. (...) Quando por precaução os interroga antes de agir e eles acedem em falar, a sua resposta é tão equívoca e ambígua quanto a situação sobre a qual seu conselho é solicitado. (VERNANT e VIDAL-NAQUET, 1993, p. 21)

Na tragédia, a grande ironia é o herói cair na própria armadilha a qual é composta por palavras de sentidos ambíguos, que podem levá-lo ao céu ou ao inferno. O autoengano provocado pelos jogos de palavras pode conduzir os espectadores a um ou outro sentido, cujo real significado só será revelado ao final. Assim ocorreu com Harry Angel, procurando por alguém que era ele mesmo. Negando a religiosidade enquanto estava envolvido com ela até a alma (ou exatamente pela alma, no caso, pois o corpo era de Favorite). Quem assiste o filme pela segunda vez pode perceber as ironias que permeiam todo o enredo, as provocações de Cyphre, tentando levar Angel a se lembrar de Johnny.

A mensagem trágica torna-se-lhe [ao espectador] inteligível na medida em que, arrancado de suas incertezas e de suas limitações antigas, percebe a ambiguidade das palavras, dos valores, da condição humana. Reconhecendo o universo como conflituoso, abrindo-se a uma visão problemática do mundo, ele se faz, através do espetáculo, consciência trágica. (VERNANT e VIDAL-NAQUET, 1993, p. 75)

A tragédia, então, é intencionalmente aberta à interpretação do espectador, que tem o papel de interpretar as ambiguidades do texto, para poder construir o(s) significado(s) apresentados.

Contudo, há uma diferença significativa entre as trajetórias de Angel e de Édipo. O Rei de Tebas é o condutor de todo o processo, exigindo que todos dissessem a verdade, mesmo quando tentavam dissuadi-lo de encontrar o assassino de Laio. Tirésias, Jocasta, o pastor, ao perceberem a armadilha, argumentam que seria melhor parar com a investigação, antes que a desgraça fosse inevitável. Mas Édipo insiste, e inevitavelmente se autocondena, pois preparou obstinadamente ele próprio sua condenação.

O detetive, por sua vez, por diversas vezes tenta se esquivar do compromisso assumido. Não necessariamente por conhecer o desfecho da história, o que é dúbio, mas por estar incomodado com o rumo que a investigação está tomando. Neste caso, Cyphre sempre o convence a continuar ao oferecer-lhe dinheiro, sugerindo que contrataria outro investigador caso Angel desistisse. Na tragédia grega, o Oráculo não obriga, apenas sugere. Quem toma as decisões é Édipo, que interpreta a informação recebida de acordo com suas próprias informações. Cyphre também não obriga, mas convence. Esforça-se para que Angel prossiga, até chegar à verdade. Por mais que Favorite/Angel tentasse fugir da condenação, Lúcifer o mantém sob controle o tempo todo.

Édipo foi vítima de seu próprio jogo, e o conduziu do início ao fim, vítima da ambiguidade. Ele, o decifrador de enigmas, é mais um enigma a ser decifrado, oposto de tudo o que ele próprio acreditava. Sua obstinação e prepotência tanto são o caminho para a verdade como para a condenação. Favorite, ao assumir o contrato com Lúcifer, já conhece sua condenação, mas Angel, ao se tornar vítima do cantor, desconhece, aparentemente, sua história pregressa e seu destino inexorável. Diferente de Édipo, Angel é inconstante e até certo ponto humilde. Sua busca pela verdade precisa de incentivo externo, talvez porque pressinta o desfecho, talvez porque no fundo a consciência de Favorite está ali, tentando dissuadi-lo.

É fundamental destacar como a ambiguidade dos termos mostra, em Édipo Rei, a mesma estrutura narrativa de ascensão e queda presentes em Coração Satânico. No início da tragédia, os adjetivos utilizados para descrever Édipo o assemelham a um deus, ele chega a ser legítimo detentor de dois tronos simultaneamente, glória suprema, mas paulatinamente os mesmos

adjetivos vão-lhe sendo retirados e devolvidos aos deuses. Ao final, ele está em desgraça, e todas as qualidades do início foram invertidas, apesar de suas ações não terem mudado no decorrer da história.

O que ocorre, então? As ações humanas são todas justificáveis e compreensíveis. Laio o atacou, e ele agiu em legítima defesa. Pode-se considerar que o orgulho e a arrogância são fatores importantes de sua personalidade, mas não é uma atitude absurda. Jocasta foi oferecida como prêmio, assim como a coroa, por ter livrado a cidade da maldição da Esfinge. A ignorância dos detalhes o absolve. Mas do ponto de vista religioso, os atos são abomináveis. Matar o Rei, desposar a mãe e, assim, desgraçar a cidade, são simbolicamente inadmissíveis. O benfeitor, que cessou uma maldição, é o mesmo que condena a uma outra. Recorrendo mais uma vez a Derrida, o médico transformou o medicamento em veneno. Sem precisar trocar as palavras, apenas utilizando o outro sentido de *pharmakós*. A mais significativa característica da tragédia Édipo Rei é a coincidência (no sentido de ocorrerem simultaneamente, não no sentido de acaso) do reconhecimento e da peripécia, elementos fundamentais na estrutura da tragédia. E Coração Satânico segue esta característica com perfeição. Angel/Favorite se olhando no espelho (lembre-mo-nos de que não se trata do rosto de nenhum dos dois: é o resultado de uma cirurgia plástica de reconstrução facial, o que o impede de se reconhecer) e gritando “Eu sei quem sou!” e finalmente enxergando sua história pregressa corresponde a Édipo cegando-se, para poder enxergar sua própria história.

Diferente de Édipo, que era responsável pela liberdade e pela maldição de toda a cidade, Favorite/Angel, por sua vez, é responsável por seu destino particular. Não tem a responsabilidade sobre a cidade inteira como Édipo, cujas ações significam a salvação ou a desgraça de toda a população. Mas em seu afã por descobrir/ocultar seu paradeiro, acaba por assassinar as testemunhas que encontra em sua trajetória. Favorite almejava o sucesso, e assim fez um acordo com Lúcifer. Não sabemos se foi o acaso que os colocou frente a frente, mas considerando as histórias correlatas referentes a pactos com demônios, o tradicional é que estes sejam invocados intencionalmente. Ethan Krusemark inclusive descreve a ocasião em que Favorite invocou o demônio em sua sala de estar. Édipo procurou o Oráculo intencionalmente, não com o objetivo de conseguir poder, mas de esclarecer suas dúvidas. E a partir daí, começa uma das principais questões presentes nas duas obras: o livre-arbítrio.

3.2 - Santo Agostinho, o Mal e o Livre-arbítrio

A forma como ocorre a investigação, os comentários de Cyphre, nos levam a pensar se Angel tem liberdade para tomar suas próprias decisões ou se ele é conduzido por Lúcifer. Seu destino está traçado ou depende de suas ações? Ele tem, realmente, livre-arbítrio, ou suas ações são predeterminadas pelo demônio?

As análises presentes nesta e nas próximas seções foram originalmente publicadas em forma de artigo na revista *Guavira Letras*⁹, da UFMS, e aqui estão revistas e ampliadas.

Observaremos como tais questões são discutidas por Santo Agostinho, com base em duas obras em que analisa a questão do mal: *Confissões* e *O Livre-Arbítrio*. Nestas obras, o Bispo de Hipona teoriza sobre a origem do mal, sobre a moral e se o livre-arbítrio é um dom de Deus, respondendo a muitas questões relacionadas às ações humanas e suas relações com a obra de Deus.

O chamado livre-arbítrio é a capacidade que cada um tem de decidir por suas ações, sem que haja uma determinação externa, ou seja, é livre aquilo que é causa de si mesmo. Conforme o Dicionário de Filosofia de Abbagnano (2007), Aristóteles afirmava que virtude e vício dependem de nós, e isso se refere tanto à ação como à não-ação. Decidir não agir também é uma decisão. Ele considerava que o homem é pai de suas ações, assim como dos filhos. Orígenes foi o primeiro a defender o princípio no mundo cristão, considerando que a liberdade também é a causa dos movimentos humanos, não apenas tem a causa em si. Para Orígenes, o homem escolhe seus movimentos, por ser juiz e árbitro das circunstâncias externas (ABBAGNANO, 2007, p. 605, 606).

Santo Agostinho tem concepções análogas n' *O Livre-Arbítrio*. Após analisar em debate com seu amigo e discípulo Evódio muitos aspectos a respeito da origem do pecado, e se Deus poderia ter criado o mal, chega à conclusão de que

(...) se, de um lado, tudo o que é igual ou superior à mente que exerce seu natural senhorio e acha-se dotada de virtude não pode fazer dela escrava da paixão, por causa da justiça, por outro lado, tudo o que lhe é inferior tampouco o pode, por causa dessa mesma inferioridade (...). Portanto, não há nenhuma outra realidade que torne a mente cúmplice da paixão a não ser a própria vontade e o livre-arbítrio (AGOSTINHO, 1995, p.52)

O livre-arbítrio, então, foi concedido aos homens por Deus, condição que permite aos seres humanos decidir sobre suas ações, escolher seus caminhos e objetivos. Com essa

⁹ KULSAR e SIMÕES, 2018.

capacidade, vem a responsabilidade de arcar com as consequências dos atos praticados, pois ninguém pode agir livremente e ficar impune quanto aos resultados de suas ações.

Podemos, por exemplo, decidir se almoçaremos uma salada ou uma sopa. Ou ficar sem almoço. Com isso virão as consequências cabíveis a cada opção. Dessa forma, o livre-arbítrio está intrinsecamente ligado à responsabilidade moral. Se alguém decide por executar uma determinada ação, será responsabilizado moralmente pelos efeitos oriundos da mesma e deve arcar com as consequências, de acordo com as regras estabelecidas pelo grupo social em que está inserido. Nos exemplos acima, não haveria nenhuma consequência moral séria ou impactante. Mas, e no caso de alguém ter de decidir entre divulgar uma descoberta científica que pode curar uma doença grave ou ocultá-la, pois pode ser utilizada para criar uma arma de destruição em massa? Ou entre matar uma pessoa e deixar que ela mate outra? São decisões que terão consequências, e a sociedade cobrará o autor de acordo com o resultado de seus atos.

Santo Agostinho acredita que o livre-arbítrio é uma graça concedida por Deus, e este é infalível. Portanto, o pecado, que é o mal, não poderia vir de Deus. Como, então, aceitar que o livre-arbítrio, através do qual uma pessoa pode decidir pelo pecado, poderia ser obra de Deus? Como Deus poderia permitir que as pessoas praticassem o mal, se sua obra é perfeita?

3.3 - O mal

Para poder compreender este ponto é importante pensar na concepção que Agostinho tem do mal e sobre sua origem. Agostinho se debruça sobre esta questão em suas *Confissões*, e chega à conclusão de que o mal não tem substância, então, o mal seria na verdade a falta ou ausência de bem. No Livro VII, item XVI, Agostinho identifica de onde vem o mal: “E procurando o que era a iniquidade compreendi que ela não é uma substância existente em si, mas a perversão da vontade que, ao afastar-se do Ser supremo, que és tu, ó Deus, se volta para as criaturas inferiores; e esvaziando-se por dentro, pavoneia-se exteriormente” (AGOSTINHO, 1984, p. 180).

No, item XII, Agostinho considera que

Vi claramente que as coisas corruptíveis são boas. Não se poderiam corromper se fossem sumamente boas, ou se não fossem boas. (...) A corrupção de fato é um mal, porém, não seria nociva se não diminuísse um bem real. Portanto, ou a corrupção não é um mal, o que é impossível, ou – e isto é certo – tudo aquilo que se corrompe sofre uma diminuição de bem. Mas privadas de todo bem, deixariam inteiramente de existir. Se de fato continuassem a existir sem que pudessem corromper-se, seriam melhores, porque permaneceriam incorruptíveis. Mas haverá maior absurdo do que afirmar que as coisas se tornariam melhores perdendo todo o bem? Portanto, todas as coisas, pelo fato de existirem, são boas. E aquele mal, cuja origem eu procurava, não é uma

substância. Porque, se o fosse, seria um bem. (...) Desse modo, vi e me pareceu evidente que criaste boas todas as coisas, e que nada existe que não tenha sido criado por ti (AGOSTINHO, 1984, p. 176, 177).

A resposta está, então, no controle que cada pessoa tem sobre o que Agostinho chama de paixões. Colocar a satisfação pessoal acima dos bens propostos pela fé eterna, ou seja, submeter-se às paixões, pode levar ao pecado. Agostinho defende, então, que não há um bem, mas muitos bens, além de uma gradação desses bens, e o pecado seria a escolha incorreta ou desproporcional entre estes bens, ou o uso inadequado deles. Assim, se retomarmos os exemplos acima, o cientista que divulgasse sua descoberta visando a cura seria um pecador se a descoberta fosse utilizada na indústria armamentista, mas não se fosse destinada apenas à cura. Por mais que o resultado final estivesse fora de seu controle, ele seria responsável moralmente pelas implicações. Agostinho considera que o mal sempre tem algum autor, responsável por seus atos voluntários: “as más ações são punidas pela justiça de Deus. Ora, elas não seriam punidas com justiça, se não tivessem sido praticadas de modo voluntário” (AGOSTINHO, 1995, p. 26).

Desta forma, o mal pode ocorrer mesmo que não haja a intenção direta, mas apenas a consciência do potencial dos resultados das ações. Isso implica em correr o risco de que sua ação tenha consequências ruins, prejudiciais a outras pessoas, uma vez que depois que o ato é cometido, perde-se o controle sobre seus resultados. A intenção do autor não tem o poder de limitar os desdobramentos. Agostinho afirma que o pecado só é culpável em caso de submissão da razão ao desejo, sendo assim, quando alguém mata outra pessoa por medo de sofrer, e não por vontade de obter vantagens, não deve ser culpabilizado. Dá o exemplo de um escravo que mata seu senhor por temer graves tormentos. Neste caso, o escravo não poderia ser culpabilizado por homicídio, uma vez que estava defendendo sua vida, e não estava sendo movido pela paixão, ou vontade de satisfazer o desejo de matar o senhor. Ele não age movido pelo ódio ao senhor que o espanca, mas por amor à sua própria vida, que é um bem fornecido por Deus, enquanto o senhor utiliza o bem para fins contrários à vontade de Deus, no caso, torturar seu escravo. Para Agostinho, o homicídio seria considerado um pecado se a intenção fosse levar uma vida criminosa, para gozar das coisas que não poderia possuir sem perigo de perdê-las.

Logo, quando aquele senhor é morto pelo escravo, levado este pelo desejo de viver sem temor, não o mata por desejo culpável. Por consequência, ainda não compreendemos qual o motivo de essa ação ser criminosa. Posto que estamos concordes em que todas as ações más unicamente são más por causa da paixão pela qual são praticadas, isto é, por desejo culpável.”

(...) declarar impune crime tão grande, antes de examinares com cuidado se acaso esse escravo não desejava, no fundo, libertar-se do temor de seu senhor, unicamente para satisfazer as suas paixões? (AGOSTINHO, 1995, p.34, 35).

Aqui podemos pensar no personagem Harry Angel/Johnny Favorite e em sua responsabilidade nos assassinatos. Poderia Angel ser responsabilizado por tais crimes se, ao cometê-los, era controlado pela alma de Johnny, não tendo, portanto, consciência de seus atos e, conseqüentemente, não tendo livre-arbítrio quando cometia os homicídios? Pois, no filme, ele parece não ter consciência de ter cometido os vários homicídios, o que nos leva a crer que seu corpo estava sob o controle do cantor quando tais atos ocorriam. Como o exemplo do escravo citado por Agostinho, não é questão de fácil solução, pois há que se considerar a paixão envolvida. Até que ponto Angel controla suas próprias ações?

Harry Angel é retratado, no início do filme, como um rapaz de boa índole, que cumprimenta as pessoas na rua, aparentemente é querido por seus vizinhos, ajuda uma senhora, pegando seu chapéu que voou. Mas após receber a missão de localizar Johnny Favorite, utiliza-se de subterfúgios ilícitos, como simular outras identidades para obter informações, invadir residências, seduzir mulheres. Mas nada disso é tão grave como matar pessoas que estão em seu caminho. E, se considerarmos o objetivo de Angel, matar aquelas pessoas seria contraproducente, pois eram informantes preciosos, que poderiam levá-lo a encontrar Johnny. Entretanto, se pensarmos que Angel é Johnny, e este não quer ser encontrado, podemos analisar as ações como deliberadas, uma vez que o objetivo real não é encontrar, mas esconder Favorite de seu perseguidor, Louis Cyphre. Segue, então, a dúvida sobre a consciência de Angel sobre seus atos, e assim, sua responsabilidade.

Talvez possamos considerar que as pessoas assassinadas fossem pecadoras, por estar envolvidas com outros crimes, e assim merecessem a justiça divina. O Dr. Fowler aceitou suborno para fraudar os laudos de Favorite, mentiu para várias pessoas e descumpriu o juramento de Hipócrates ao não dar a devida assistência ao cantor enfermo. Margaret e Ethan Krusemark estavam envolvidos com magia negra e pactos com o demônio. Epiphany era sacerdotisa de uma seita Vodou. Assim, aos olhos de um cristão, suas almas estariam condenadas. Agostinho se oporia a essa ideia, pois a Justiça Divina compete a Deus, e não a intermediários. Assim, um agente humano não pode assumir para si executar essa justiça, por mais que considere que a ação seja boa aos olhos de Deus. Quem deve punir os pecadores é Deus, não o homem. E por isso, Angel/Johnny deveria ser responsabilizado, tanto pelas leis terrenas como pelas divinas.

Mas há uma outra ótica: Agostinho também considera legítima a Ética do soldado: matar em nome da defesa do povo, já que o soldado a serviço não é movido pelas paixões, mas pelo dever.

Ora, a própria lei ordena ao soldado de matar o inimigo. E no caso de ele se recusar a isso, teria punição por parte de seus chefes. Porventura, ousaríamos afirmar que tais leis são injustas e mesmo não serem leis? Porque a mim me parece que uma lei que não seja justa não é lei (AGOSTINHO, 1995, p.36).

Um soldado que mata um inimigo que ameaça sua nação está, na verdade, defendendo um bem de Deus, e não atentando contra a vida. Da mesma forma, a autodefesa também justifica o assassinato de um agressor violento, como concorda Evódio no debate com Agostinho:

Quanto à lei, eu a vejo suficientemente defendida dessa acusação [de injustiça], pelo fato de ela permitir ao povo, ao qual rege, delitos menores para impedir que se cometam outros piores. Com efeito, a morte de agressor injusto é mal menor do que a de um homem que mata em legítima defesa. (...) Além do mais, a própria lei que foi promulgada para a defesa do povo não merece acusação alguma de ser portadora de qualquer paixão (AGOSTINHO, 1995, p. 36-37).

Angel/Favorite foi um soldado, apesar de ter sido dispensado logo no início da Guerra. Também podemos pensar se ele está numa guerra durante a investigação. Apesar de estar a serviço de Cyphre está ao mesmo tempo combatendo as forças do mal, ao punir aqueles que não aceitam servir a Deus. Estaria ele, sem ter consciência de que sua alma está prometida ao diabo, estar combatendo o bom combate, numa guerra contra Lúcifer? Neste caso, teríamos que considerar que realmente Angel não sabe que está possuído por Favorite, e não tem consciência de suas ações.

Sobre a vida e sua relação com a alma, Agostinho tem algumas dúvidas: “não compreendo em que sentido podemos dizer que este bem, a vida do corpo, é chamado ‘nosso’” (AGOSTINHO, 1995, p. 38). Aqui, apesar de estar se referindo à questão de alguém poder nos tirar a vida, e assim nos tirar um “bem”, podemos considerar a hipótese de a vida ser mesmo um bem de que alguém possa se apropriar, além de tirar? Não é esta a ideia de Agostinho, que considera a alma um bem de que apenas Deus pode nos privar, mas no filme, surge essa possibilidade de que uma alma, por ser exterior ao corpo, possa ocupar outro corpo.

Agostinho considera que a razão reside na alma. Mas em sua concepção, cada corpo tem uma alma, que lhe é atribuída por Deus, e que controlará suas ações durante a vida (AGOSTINHO, 1995, p. 48, 49). No filme, vemos uma situação inimaginável para Agostinho, que é a de duas almas coexistirem em um só corpo, por intermédio de magia negra. Considerando que a alma de Angel e a de Favorite coabitam o corpo deste último, seria possível culpabilizar Harry pelos assassinatos? Qual das almas controlaria a razão, neste caso? Agostinho realmente considera a possibilidade de a alma ser preexistente ao corpo, podendo ter vivido uma outra vida, e assim experimentado a razão antes de ocupar o corpo mortal (AGOSTINHO, 1995, p. 55). Mas esta preexistência não tem o mesmo sentido da reencarnação, e sim a ideia de que a alma tem uma vida exterior ao corpo. Neste caso, ao ocupar um corpo

haveria o esquecimento da “história de vida” anterior, sendo expiada a miséria da própria alma (AGOSTINHO, 1995, p.215, 216). Trata-se de uma concepção herdada de Platão, que considerava o corpo um veículo da alma, que era a verdadeira essência do ser humano, e existia e tinha conhecimentos mesmo antes de ocupar um corpo (PLATÃO, 1999, p. 414). No filme, entretanto, Johnny, ao absorver uma nova alma, esperava se livrar dos pecados anteriores e poder viver uma nova vida, sem ter de pagar a dívida que tinha contraído com Lúcifer. De acordo com essa concepção, quem puniria os pecados seria o demônio, e não Deus. Para Agostinho, isso seria inconcebível, pois apenas Deus pode expiar alguém de seus pecados. Ao fazer um acordo com Lúcifer, Favorite não teria como se livrar de seu destino. Nem ao tentar ludibriar o demônio, pois se trataria de mais pecados cometidos. O único caminho seria o arrependimento e a busca pela iluminação divina.

Ao expor a descoberta de Deus, Agostinho diz que ao ler os neoplatônicos:

Instigado (...) a retornar a mim mesmo, entrei no íntimo de meu coração sob tua guia, e o consegui porque te fizeste meu auxílio. (...) Compreendi então que *corrigiste o homem por sua iniquidade*, (...) e eu disse: Porventura deixará de existir a verdade, por não ser uma realidade difusa pelos espaços finitos e infinitos? E tu me gritaste de longe: Na verdade, Eu sou aquele que sou (AGOSTINHO, 1984, p.175).

Angel, por sua vez, ao se dar conta de sua real identidade, de que sua alma habita o corpo de Johnny, e teria de cumprir o pacto que o cantor, ou seja, ele mesmo havia feito com Lúcifer, se desespera e grita, várias vezes: “Eu sei quem eu sou! Eu sei quem eu sou!” Se Deus, nas palavras de Agostinho, afirma “Eu sou aquele que sou”, por estar acima de todas as coisas, e não poder ser explicado em termos terrenos, Angel, em sua limitação, tenta se autoconvencer de que conhece sua própria identidade, mas demonstra, na verdade, ter apenas dúvidas sobre isso. Ou tenta negar suas certezas. Se Deus é inexplicável por sua essência, Harry é inexplicável por sua dúvida, confusão e negação. Ao conhecer a verdade, Agostinho se aproxima da divindade, enquanto Angel se afasta ao conhecer a sua verdade e duvidar dela, ao mesmo tempo em que faz um enorme esforço para não a aceitar. Então, Agostinho e Angel experimentam sensações opostas ao se deparar com a verdade, um porque encontra a explicação que lhe permite a paz, o outro porque encontra as respostas para o que procurava, mas estas são absolutamente desfavoráveis e indesejáveis.

3.4 - Margaret Krusemark e o horóscopo.

Durante a procura por Johnny Favorite, Harry Angel encontra a pista da cartomante, Margaret Krusemark, que teve um caso amoroso com o cantor. Marca um encontro com ela e

encomenda seu mapa astral, informando a data de nascimento de Johnny. Ela diz que conheceu um cantor que nasceu no mesmo dia, e Angel diz que poderia poupar tempo pegando o mapa astral do cantor que deveria servir para ele. Agostinho, em suas *Confissões*, tratou do tema, afirmando que as predições astrológicas não poderiam funcionar, pois para pessoas nascidas no mesmo momento, mas em condições distintas, não seria possível terem o mesmo destino. Apresenta um exemplo da esposa de um homem educado nas artes liberais e uma escrava, que tiveram filhos ao mesmo tempo. Ele narra:

Tendo ouvido esse fato, e nele acreditando pela seriedade do narrador, foram vencidas minhas últimas dúvidas. Em primeiro lugar, esforcei-me por afastar Firmino dessa vã curiosidade, explicando-lhe que, para predizer-lhe a verdade após examinar-lhe o horóscopo, deveria discernir a importância de seus pais, a nobreza da família na sua cidade, a honestidade de sua estirpe, a educação esmerada e a instrução de homem livre que recebeu. Mas se consultasse os mesmos astros para o escravo, uma vez que o horóscopo era o mesmo, querendo dizer também a ele a verdade, deveria ler que sua família era humilíssima, de condição servil e com outras características bem diversas das precedentes. Portanto, pelo exame dos mesmos sinais, deveria chegar a conclusões diversas, se quisesse dizer a verdade; de outro modo, estaria mentindo. Donde se conclui que as respostas verdadeiras, tiradas da observação das constelações, não procedem da arte, mas do acaso; e as falsas, não da ignorância da arte, mas da falta de sorte (AGOSTINHO, 1984, p. 168).

Ora, se os prognósticos astrológicos são falsos, induzindo à mentira, chegamos à conclusão de que não há possibilidade de predição. Assim, se o horóscopo tenta afirmar que o destino de uma pessoa está predeterminado pela posição dos astros, e sabemos que isso não é categórico, conforme o exemplo apresentado por Agostinho, então a ideia de um determinismo das ações humanas fica prejudicada. Se Deus concedeu o livre-arbítrio, os astros não têm o poder de induzir as pessoas a agirem de determinada forma.

Caso houvesse o determinismo, todas as ações e acontecimentos estariam predeterminados, e causas semelhantes levariam a consequências semelhantes. É a base do pensamento astrológico, que se apoia nos estudos das ciências naturais para associar causas e consequências. O destino, então, seria imutável, não importando as decisões particulares. Agostinho discute sobre isso com Evódio em *O Livre-Arbítrio*: “(...) se Deus prevê o pecado do homem, este há de pecar necessariamente. Ora, se isso é necessário, não há, portanto, decisão voluntária no pecado, mas sim irrecusável e imutável necessidade” (AGOSTINHO, 1995, p. 154).

Podemos compreender, então, que Harry Angel, ao ironizar o trabalho de Margaret, está de acordo com Agostinho, que contesta a validade da astrologia, pois não faz sentido atribuir vidas semelhantes a pessoas que têm origens distintas. Agostinho cita também como exemplo Esaú e Jacó, que eram gêmeos e, mesmo assim, tiveram personalidades tão distintas entre si, apesar de nascerem no mesmo momento, no mesmo ambiente e inclusive da mesma mãe.

Durante conversa com Cyphre, Angel comenta que, por haver sido assassinada, Margaret não previra seu próprio destino, colocando em dúvida seus dons divinatórios. Entretanto, a concordância acaba ao verificarmos a fonte das opiniões. Agostinho considera que todas as coisas provêm de Deus e o horóscopo não pode funcionar porque essas práticas divinatórias são meros acasos, e que os astrólogos acertavam eventualmente de tanto repetir predições. Angel, por sua vez, é ateu, e não acredita em qualquer interferência sobrenatural ou divina na vida das pessoas. As práticas divinatórias estariam, então, colocadas no mesmo nível que a criação divina, o que Agostinho consideraria iniquidade.

Podemos aqui retomar o paralelo entre Angel e Édipo, e a incoerência entre a descrença nas artes divinatórias defendida racionalmente, ou pelo menos discursivamente, e a crença no poder divino, que se configura na fuga do destino. Édipo, ao saber do destino informado pelo Oráculo, procura se desvencilhar desse destino, tentando se afastar das condições que poderiam realizá-lo. É uma atitude incoerente, pois caso ele não acreditasse nas previsões oraculares, bastaria não tomar atitude nenhuma, pois seriam ineficazes. Ao tentar fugir, ele denuncia sua crença, e assim desafia um poder superior, o que é no mínimo temerário. Desafiar a palavra dos deuses é correr um risco muito grande de sofrer punição.

Da mesma forma, Favorite havia feito um pacto com o demônio para mudar seu destino. Portanto, tinha consciência do poder de Lúcifer, e que teria de cumprir o acordo firmado. Tentando se desvencilhar do contrato, usa de magia negra, que é justamente um dos domínios do Diabo, e passa a acreditar que o subterfúgio terá sucesso. A lógica seria perceber que tudo seria inútil, uma vez que a alma é monitorada pelo demônio. Então não basta se apossar da alma de um ateu para se livrar. Porque a alma e o corpo originais ainda estão ali, sob o domínio do demônio. Da mesma forma, Angel, mesmo se declarando ateu em vários momentos de diálogos com Cyphre, se trai ao demonstrar superstições, receio de rituais voduns, aflição com galinhas etc.

Quando ironiza as predições de Margaret, Angel está, de certa forma, buscando uma confirmação por parte de Cyphre, está tentando buscar alguma razão em um contexto divinatório. Tirésias, ciente das consequências do conhecimento da verdade, avisa Édipo de que não seria recomendável prosseguir na investigação, ao contrário de Cyphre, que faz todo o possível para convencer Angel a prosseguir na busca, já que as consequências são de seu interesse.

3.5 - Cyphre e a presciência divina.

No encontro marcado por Cyphre dentro de uma igreja católica, Angel pergunta se o contratante conhecia Margaret Krusemark, ao que este responde que vagamente, que ouviu falar, mas nunca a encontrou. Angel explica que ela teve o peito aberto e o coração retirado. Como relatado acima, ele acha que ela não conseguiu prever o próprio futuro e Cyphre responde que o futuro não é mais o mesmo. Aqui podemos ver a oposição de Lúcifer à onisciência divina. Se o futuro pode ser alterado, o poder de Deus de conhecer tudo o que ocorre em qualquer tempo é contestado. Agostinho trata da questão da presciência de Deus no Capítulo 2 do Livro III do *Livre-Arbitrio*, e argumenta que a presciência divina não significa que Deus força as coisas a acontecerem, apesar de saber que acontecerão. Como explica a Evódio:

É porque, ainda que Deus preveja as nossas vontades futuras, não se segue que não queiramos algo sem vontade livre. Pois, ao dizer, a respeito da felicidade, que tu não te tornas feliz por ti mesmo, disseste isso como se talvez o tivesse negado. Ora, o que eu disse foi: quando chegares a ser feliz, tu não o serás contra a tua vontade, mas sim querendo-o livremente. Pois se Deus prevê tua felicidade futura, e nada te pode acontecer senão o que ele previu, visto que, caso contrário, não haveria presciência. Todavia, não estamos obrigados a admitir a opinião, totalmente absurda e muito afastada da verdade, que tu poderás ser feliz sem o querer.

Ora, a vontade de ser feliz que terás, quando começares a sê-lo, certamente não te é tirada pela presciência de Deus, que já desde hoje volta-se com certeza sobre tua felicidade futura. Assim também, a vontade culpável, se acaso estiver em ti, não deixará de ser vontade livre, pelo fato de ter Deus previsto a existência futura dela (AGOSTINHO, 1995, p.157).

Desta forma, os atos humanos são voluntários, podem ser bons ou ruins, e Deus não interfere nos atos, mas permite, através do livre-arbítrio, que os mesmos aconteçam, e pune ou recompensa cada um de acordo com suas decisões pessoais, sem interferir diretamente. Ao argumento de Lúcifer a Angel de que o futuro não é mais o mesmo, Agostinho poderia responder que Lúcifer pode ser capaz de convencer pessoas a praticar atos ruins, inclusive tendo a ilusão de que está alterando o futuro, mas Deus tem ciência de todos os acontecimentos passados e futuros, portanto, o futuro que Lúcifer considera haver mudado já era previsto por Deus, assim como a tentativa de Favorite de ludibriar o demônio e a ciência que este último tinha da artimanha. O que podemos concluir desta comparação é de que Lúcifer não tem a presciência divina, apesar de provavelmente ter conhecimento de fatos que não presenciou fisicamente. Ou talvez tenha a capacidade de “ler” pensamentos. Isso realmente não fica claro na narrativa do filme.

Ainda nesta conversa, Cyphre pergunta qual a conclusão de Angel, e ele diz que não tem nenhuma. Parece que o tal Johnny está matando todo mundo e ele é quem leva a culpa.

Pergunta para Cyphre o que está acontecendo, e este repete que Johnny tem uma dívida com ele, e seu “conceito de honra é antiquado: olho por olho e coisas assim”. Angel pergunta quem diabos é ele, e Louis Cyphre o repreende, por falar assim na igreja. Ele diz que não se importa, pois não gosta de igrejas. Cyphre pergunta se ele é ateu. Angel responde que sim. Angel não demonstra ter ciência de seus atos, mas de acordo com Agostinho, estaria condenado por não buscar seguir a palavra de Deus, e ainda por não acreditar na existência divina:

Quanto ao homem, chamado, por criação natural, a ocupar lugar entre os anjos e irracionais, Deus criou apenas um. Criou-o, porém, de tal forma, que, se sujeita a seu criador, como o verdadeiro Senhor, lhe cumprisse piedosa e obedientemente os preceitos, passaria sem morrer, em companhia dos anjos, a gozar de imortalidade feliz e eterna, mas se, ao contrário, usando soberba e desobedientemente do livre-arbítrio, e ofendesse o Senhor seu Deus, seria sujeito à morte e viveria bestialmente, escravizado pela libido e destinado depois a suplício eterno (AGOSTINHO, 1961, p. 186).

Um ateu, alguém que não buscasse a salvação através de suas ações, do uso de seu livre-arbítrio, praticando aquilo que foi orientado por Deus, estaria destinado ao suplício eterno. Angel, por não acreditar, e Johnny, por recorrer ao demônio estariam, então, fadados à punição de seus pecados, através da justiça divina.

3.6 - A verdade.

Mais tarde, no apartamento de Margaret, onde foi procurar a identidade do soldado vítima de Johnny Favorite e descobrir que era ele mesmo, Angel encontra Cyphre e, finalmente, dá-se conta da semelhança entre os nomes Louis Cyphre e Lúcifer. Aliás, durante todo o filme ele tem problemas com a pronúncia dos nomes. E diz que até o nome é uma brincadeira de mau gosto. Ele ainda não acredita na possibilidade do sobrenatural. É ateu, materialista, e não faz sentido para ele acreditar em deuses e demônios. Cyphre diz que Mefistófeles é muito apreciado em Manhattan, e o chama de Johnny. Harry, chorando, diz que Cyphre fingiu ser o diabo para assustar os crédulos, mas não o assusta, pois ele sabe quem é. Diz que Cyphre os matou e está colocando a culpa nele. Afirma que não matou ninguém, e Cyphre está querendo assustá-lo. Cyphre diz que matou, sim, e o chama novamente de Johnny. Angel grita que seu nome não é Johnny. Cyphre diz que Johnny matou todas as vítimas, guiado por ele. Que Johnny selou sua sentença ao matar o soldado. Que há 12 anos ele vive com as memórias de outra pessoa.

Cyphre diz a Angel que a morte está em toda parte hoje em dia. Afinal, o que vale a vida humana? Ódio, amor? A carne é fraca. Só a alma é imortal. E a sua me pertence. Neste momento, os olhos de Cyphre ficam amarelos, enquanto ele aponta o dedo indicador para

Angel. Louis Cyphre se revela como demônio. Angel repete, chorando e olhando para um espelho: “Eu sei quem eu sou!” Cyphre diz para Johnny/Angel olhar o quanto quiser para o espelho e ele sempre refletirá a verdade. Angel finalmente se lembra do momento em que matou cada um dos que interrogou em busca do paradeiro de Favorite e continua repetindo “Eu sei quem eu sou!”, chorando. Se lembra também de Epiphany gritando ao ser estrangulada. Volta-se para o sofá e Cyphre não está mais lá. Procura a arma no chão e não encontra. Apesar de ter consciência de que foi responsável pelos assassinatos, Angel ainda teme que Cyphre o incrimine. Um crime não desvendado fica impune, segundo as leis dos homens, mas e no que toca às punições sobrenaturais? Ele rompeu o pacto que havia feito com Lúcifer e já percebeu que não há como ludibriar o demônio.

Agostinho recomendaria, ao invés de buscar o diabo ou se esconder da lei dos homens, recorrer à piedade divina. Ele mesmo apresenta, em suas *Confissões*, os muitos pecados que cometeu, e agradece a Deus por revelar-lhe a verdade.

Eu buscava um meio que me desse forças para gozar de ti, mas não o encontraria, enquanto não aderisse ao mediador entre Deus e os homens, o homem Cristo Jesus, que acima de todas as coisas, é o Deus bendito pelos séculos, e que chama e diz: Eu sou o caminho, a verdade e a vida. Ele junta à carne aquele alimento que eu não era capaz de tomar, pois que o Verbo se fez carne, para que tua sabedoria, pela qual criaste o universo, se tornasse o leite da nossa infância. Eu não tinha a humildade suficiente para possuir o meu Deus, o humilde Jesus, nem conhecia as lições que sua fraqueza nos dava. De fato, o teu Verbo, verdade eterna, exaltado sobre as criaturas mais sublimes, eleva a si os que lhe são sujeitos, e ao mesmo tempo constrói nas partes inferiores, com o nosso lodo, uma habitação humilde, e assim faz que se arranquem de si mesmos aqueles que aceitam a submissão, a fi de atraí-los a ele, curando-lhes o orgulho e alimentando-lhes o amor. Ele não quis que se afastassem muito, contando com as próprias forças; ao contrário, que se sentissem fracos ao ver a seus pés a divindade tornada fraca, porque participante de nossa veste carnal; e que fatigados, se apoiassem na divindade, para que ela, erguendo-se, os exaltasse (AGOSTINHO, 1984, p.181-182).

Ao se confessar e reconhecer seus erros, arrependendo-se, Agostinho foi capaz de se conciliar com o plano divino e compreender o caminho para a salvação. Mas Harry Angel, sendo ateu, não tem a opção de recorrer a Deus e Sua misericórdia, pois não tem a percepção de que possa existir este caminho. Assim, sua condenação se torna inevitável. Tanto por seus muitos pecados acumulados como pelo rompimento do acordo, o que aparentemente antecipou sua pena. “Se proclamamos ser ele justo [...], Deus deve distribuir recompensas aos bons, assim como castigos aos maus” (AGOSTINHO, 1995, p.25). Então, Deus pode, sim, infligir males a pessoas, em forma de punição pelos pecados. No filme, Lúcifer é um intermediário dessa punição, e Harry/Johnny termina dentro de um elevador, que desce durante muito tempo, como se estivesse indo para o inferno. Esta seria a punição máxima para os pecados humanos e Johnny cometeu o maior, vendendo sua alma ao próprio Lúcifer.

3.7 - O destino

No Capítulo X das *Confissões* Agostinho apresenta a descoberta de Deus. Após toda sua trajetória em busca da verdade, o abandono do maniqueísmo e a leitura atenta de obras neoplatônicas, Agostinho relata que

(...) com os olhos da alma, acima destes meus olhos e acima de minha própria inteligência, vi uma luz imutável. Não era essa luz vulgar e evidente a todos com os olhos da carne, ou uma luz mais forte do mesmo gênero. Era como se brilhasse muito mais clara e tudo abrangesse com sua grandeza. Não era uma luz como esta, mas totalmente diferente das luzes desta terra. Também não estava acima de minha mente como o óleo sobre a água nem como o céu sobre a terra, mas acima de mim porque ela me fez, e eu abaixo porque fui feito por ela. Quem conhece a verdade conhece essa luz, e quem a conhece, conhece a eternidade. O amor a conhece. Ó eterna verdade, verdadeira caridade e querida eternidade! És o meu Deus, por ti suspiro dia e noite (AGOSTINHO, 1984, p. 175).

Agostinho reconhece a verdade quando compreende que Deus é a resposta às suas dúvidas. Ao se voltar para seu interior, seu coração, que representa a razão, e enxergar a luz com os olhos da alma, ele percebe que toda a criação divina é boa. E é essa verdade que lhe permite trilhar o caminho da salvação. A reflexão sobre o livre-arbítrio vem como decorrência dessa percepção.

Harry Angel, por sua vez, ao descobrir a verdade, guiado não por Deus, mas por Lúcifer, percebe que seu caminho é o do sofrimento eterno. Ateu, ele nunca considerou o risco de ser condenado por suas ações, por isso agia racionalmente, acreditando apenas no que enxergava com seus olhos de carne. Tudo o que não compreendia devia ter uma explicação racional, lógica. Mas ao descobrir que ele não tinha livre-arbítrio, que era controlado pela alma de Johnny e, indiretamente, por Lúcifer, ele ainda tenta se autoconvencer de sua racionalidade, de sua capacidade de decidir suas ações de acordo com suas vontades. Entretanto, não consegue. Bradar “Eu sei quem sou!” não vai resolver, pois ele já sabe da verdade, e das consequências de tudo o que fez.

Então, ao contrário de Santo Agostinho, Harry Angel não considera a descoberta da verdade uma bênção, mas uma maldição. Para o Bispo de Hipona, descobrir a verdade é bom, pois encontra em Deus as respostas que sempre procurou, e estas permitem que ele se aproxime da divindade. Ao aceitar que Deus é a resposta, ele encontra o caminho que deseja, e assim a salvação de sua alma. O detetive novaiorquino, por sua vez, vê na verdade o fim das esperanças, seu destino é selado, e ele percebe que não há salvação, mesmo porque ele nunca acreditou em

uma separação entre corpo e alma, nunca considerou a possibilidade de precisar de clemência divina.

Johnny Favorite, por sua vez, utilizou seu livre-arbítrio para atender às suas paixões particulares, mundanas. Podemos perceber através dos comentários de Louis Cyphre que ele fez um pacto para alcançar o sucesso na carreira de músico. Seria, então, condenado pela justiça divina, de acordo com Santo Agostinho. Mas Johnny tenta se ver livre do pacto, e usa mais uma vez seu livre-arbítrio para possuir uma alma diferente da sua, através de magia negra, imaginando que Lúcifer o perderia de vista, e assim poderia viver uma nova vida, sem entregar a alma ao demônio. Fez isso para recuperar seu livre-arbítrio, de que havia abdicado quando fez o acordo.

Entretanto, ao assumir a alma de Angel, passando a viver uma nova vida, seu livre-arbítrio fica dividido entre sua alma e a de Angel. Há momentos em que o detetive controla o corpo, e outros em que é Favorite que domina as ações. Ficamos com a dúvida sobre se Johnny tem o controle sobre estes momentos, se Angel realmente tem algum controle, ou se é Lúcifer que controla a ambos. Lúcifer, sem dúvida, exerce forte influência sobre os rumos da investigação. Ele claramente sabe que Angel e Favorite são a mesma pessoa, e faz questão de ressaltar a informação quando Angel finalmente compreende sua situação.

Johnny tinha o livre-arbítrio até o momento em que optou por fazer o acordo com o demônio. Segundo a concepção de Agostinho, ele poderia ser salvo caso aceitasse Deus como seu guia, e se arrependesse efetivamente de seus pecados. Mas por não buscar a iluminação divina, acaba sendo condenado. Deus não interfere diretamente nas ações das pessoas, visto que concedeu a todos o livre-arbítrio. Mas Lúcifer, apesar de não ser um titereiro, manipula as decisões livres dos pecadores, induzindo-os a seguir suas indicações de forma dissimulada.

Considerações finais

Harry Angel, o protagonista, inicia o filme numa trajetória simbolicamente ascensional, subindo escadas em várias oportunidades, sendo construído como um personagem simpático e prestativo, que se preocupa ao tornar-se suspeito de assassinato. Inclusive há uma cena ainda inicial em que ele está ao telefone, e o desenho na vitrine, a partir da perspectiva de quem está de fora, sugere uma auréola sobre sua cabeça. Mas, durante o desenvolvimento do enredo, ele vai cometendo crimes e contravenções (pecados) que, paulatinamente, corroem sua imagem, ainda que não tenha consciência deles. Há um crescente de ações condenáveis: mentir sobre sua identidade na clínica onde Johnny esteve internado, invadir a residência do médico e ameaçá-lo, seduzir mulheres em troca de informações, assediar o músico Toots Sweet e lutar com ele, mentir novamente para Margaret Krusemark, ameaçar Ethan Krusemark, perder o equilíbrio emocional e, como constatamos mais ao final, matar quem quer que ameçasasse seu segredo.

O caminho que ele percorre, saindo de Nova York e seguindo em direção a Nova Orleans também sugere descida ou queda, pois a imagem que é consagrada no Ocidente é do mapa com o Norte acima e o Sul abaixo. Ir em direção ao Sul indica um movimento descendente. Nos EUA, diz-se “descer” quando se viaja para o Sul.

Alan Parker, o diretor, conduz a narrativa de forma a nunca deixar claro se Angel tem consciência ou intenção em seus atos, se ele é conduzido por Johnny Favorite ou por Lúcifer. As pistas que seguem, os assassinatos, o conduzem para a peripécia e queda.

Não é muito difícil ver como este *Regime* filosófico da separação, da dicotomia, da transcendência aparece na história do pensamento ocidental: pode-se seguir-lhe o rastro através das práticas purificadoras do pitagorismo acusmático. O eleatismo parmenidiano, "ponto de partida de toda dialética grega?", parece condensar, a meio caminho entre o conceito e as imagens, o isomorfismo constitutivo do *Regime Diurno* da representação: estatismo da transcendência oposto ao devir temporal, distinção da idéia acabada e precisa, maniqueísmo inato do dia e da noite, da luz e da sombra, mitos e alegorias relativos à ascensão solar?!. (DURAND, 2012, p. 181)

Lúcifer é extremamente hábil em direcionar os passos do detetive, fornecendo pistas que o levarão para a próxima etapa da queda. A impressão de que ele sobe, em direção ao céu e à redenção, típica de filmes de mistério, onde o protagonista sofre percalços mas termina solucionando o crime, não se confirma, pois ao solucionar o enigma ele é condenado ao inferno, sem sequer a possibilidade de ter a piedade do público ou de Deus, ao contrário do que se poderia esperar de um herói. Com isso, a manipulação de Cyphre, que sabia o tempo todo sobre a estratégia de Favorite para escapar de suas garras, fica clara. O demônio prepara armadilhas e torturas, das quais Angel não tem como escapar.

Ao observarmos as simbologias presentes no filme, podemos perceber uma estratégia atípica por parte do diretor, que encaminha o espectador para uma jornada heroica através de símbolos ascensionais, mas provoca uma ruptura na lógica tradicional dos filmes hollywoodianos, em que predomina a redenção do herói, após superar os obstáculos que são colocados em seu caminho. Harry Angel alcança seu objetivo de detetive, pois consegue descobrir o paradeiro de Johnny Favorite, mas não alcança os louros porque, tal qual Édipo, já havia se autocondenado muito antes do início da história que vemos. A peripécia que transforma totalmente o percurso do detetive ocorre com seu reconhecimento enquanto Johnny Favorite após ver sua filha morta. Fazendo Angel/Favorite reconhecer Epiphany como filha, Parker gera terror e compaixão no público através da percepção do incesto seguido da morte. A compaixão advém do fato de Favorite não haver conseguido estrangular Epiphany, mesmo sob influência de Lúcifer. “(...) suscitando o ‘terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções’”. (ARISTÓTELES, 1991, p. 251), pois mesmo tendo matado todas aquelas pessoas, Angel não tinha consciência de que era Favorite e que estava sendo controlado por Lúcifer. A descendente é rápida para o desfecho anunciado.

Alan Parker desenvolve com muita desenvoltura um enredo em que a ambiguidade dos personagens permite variadas interpretações, resultando no que Umberto Eco classifica como *Obra Aberta* (1991, p. 40), chamando a atenção para o fato de que uma obra de arte permite a cada possível fruidor uma possível recompreensão à forma originária imaginada pelo autor. Assim, mesmo que o autor tenha produzido uma obra acabada e tenha o desejo de que seja compreendida tal como a idealizou, cada pessoa terá sua própria reação e compreensão daquela obra, de acordo com sua sensibilidade e sua situação existencial concreta. A cultura, os gostos, os preconceitos de cada um serão bases para uma perspectiva diferente de cada espectador da obra. Tem-se, então, uma situação de aparente incoerência, considerando que o autor “fechou” sua obra ao finalizá-la e disponibilizá-la à apreciação, mas o espectador a “abre” para colocar sua interpretação pessoal, para aterrorizar-se e compadecer-se, culpar e absolver, ou não ou para além disso. Parker não se limita a permitir a leitura dos detalhes simbólicos ao espectador, mas deixa a própria compreensão sobre as intenções e responsabilidades dos personagens a nosso critério.

A presente dissertação objetivou analisar os inúmeros símbolos presentes na narrativa do filme, mas não foi possível esgotá-los. Há muito mais a ser observado, pois o filme é bastante rico em detalhes sobre relações culturais e religiosas. Tanto William Hjortzberg como Alan Parker se esmeraram em propiciar obras repletas de significados e referências a religiões, e mereceriam uma pesquisa mais apurada, que não foi possível completar por limitações de

tempo, mas que podem vir a constituir um novo trabalho no futuro. Assim como uma análise comparativa entre o livro e o filme, tratando da adaptação e da narrativa.

Apesar dessa limitação, foi possível demonstrar, com uma amostra de exemplos significativos, que *Coração Satânico* é um filme que propicia uma grande quantidade de informações simbólicas e reflexões sobre as relações entre o homem e o sobrenatural.

Refletir sobre as relações entre artes, seus diálogos e interrelações foi também importante para que pudéssemos observar como as obras de ficção oferecem novas perspectivas sobre temas já consagrados, neste caso a tragédia grega, e como as questões humanas se renovam ao mesmo tempo em que permanecem essencialmente as mesmas. As aflições da vida em sociedade, da relação com o outro e a defesa dos interesses coletivos e particulares sempre incitarão novos debates, novas propostas, mesmo que não haja uma perspectiva efetiva de solução, considerando que cada indivíduo é único, mas não existe sem o outro. A essência do humano é a relação com os semelhantes, e isso sempre implicará em relações de poder e interesses, assim como pontos de vista.

O ponto de vista de cada um, seja acadêmico seja leigo, sempre propiciará conflitos e dificuldades de entendimento. A busca por consensos faz parte do processo de convivência social. E as obras de ficção têm um papel neste processo, ao oferecerem referências que possam ser utilizadas pelos diferentes indivíduos, aproximando, assim, as perspectivas distintas. Mas, mesmo assim, ainda que todos tenham acesso às mesmas obras quase ao mesmo tempo, como é possível na cultura de massas que é a indústria cinematográfica, haverá uma infinidade de percepções distintas a respeito daquelas obras. A história de vida de cada um, suas experiências particulares, interferirá na leitura da obra, que não é fechada em si.

Ainda que o filme aqui analisado seja focado na perspectiva de Harry Angel/Johnny Favorite, que está presente em todas as cenas, ou seja, tudo o que o espectador vê ele também presencia, não é um acesso total à sua consciência. O espectador não tem como saber o que ele pensa, se ele sabe que é Angel e Johnny ao mesmo tempo. Da mesma forma, o leitor não tem como saber o que o autor/diretor pretendia fazer. Mesmo o próprio Alan Parker, ao dirigir as cenas, não tinha como saber exatamente como seria o resultado final, pois só ao final da montagem, depois dos trabalhos de dezenas de profissionais como figurinistas, editores, compositores, pode-se observar o resultado. E após esse resultado ainda existe a perspectiva do consumidor do produto, que não conhece todas as referências utilizadas pelos autores. Considerando ainda a crítica especializada, ampliamos ainda mais as possibilidades de interpretação da obra, que tende ao infinito.

A cada vez que revemos um filme, podemos perceber novos detalhes, que enriquecem a experiência, permitindo um incremento na forma de enxergar a obra. E essa experiência será diferente se ocorrer em diferentes espaços de tempo. *Coração Satânico* é um filme que pede uma segunda leitura. Na primeira, nos surpreendemos com a revelação da identidade de Johnny. Na segunda, podemos nos deleitar com todas as indiretas de Cyphre, que claramente sabe com quem está falando. Mas não se trata apenas de rever para aproveitar as ironias. A experiência de rever um filme anos depois, com o acúmulo de novas experiências e referências, inclusive suscitadas pelo próprio filme, pode renovar ainda mais as sensações e descobertas.

O espectador do filme em questão pode vir a se interessar pela religião Vodou e se especializar no tema. Isso permitirá uma visão mais acurada sobre este assunto em específico, por exemplo. E ao rever poderá cotejar seus conhecimentos com os apresentados no filme.

A potencialidade que a ficção tem de propor reflexões sociais e filosóficas é incomensurável. Pudemos perceber por esta análise que um único filme nos permite uma vasta quantidade de questionamentos a respeito de nossas relações com o mundo e com a arte. A partir de uma obra temos muitos caminhos a enveredar e repensar. A arte nos transforma, e assim pode transformar as relações entre as pessoas. Não que este seja um objetivo específico ou uma intenção dos autores, mas se trata de um efeito, muitas vezes não percebido por grande parte dos envolvidos.

Continuemos, portanto, a estudar as artes, a compartilhar nossas diferentes perspectivas, pois é um importante caminho para que possamos construir uma sociedade mais reflexiva e menos sujeita a imposições ideológicas travestidas de verdades absolutas.

Referências

2001: UMA ODISSEIA NO ESPAÇO. Direção: Stanley Kubrick. Roteiro: Stanley Kubrick e Arthur C. Clarke. Produtores: Metro-Goldwin-Mayer e Stanley Kubrick Productions. Distribuição: United Artists. 1968. 1 DVD (142 min.): som. Color. Título original: *2001: A Space Odyssey*.

9 ½ SEMANAS DE AMOR. Direção: Adrian Lyne. Roteiro: Sarah Kernochan, Zalman King e Patricia Louisanna Knop. Produtores: Mark Damon, Sidney Kimmel, , Antony Rufus-Isaacs. Distribuidora: Fox Film do Brasil. 1986. 1 DVD (155 min.): som, color. Título original: *Nine ½ Weeks*.

ABAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

AGOSTINHO, Aurélio. **Confissões**. São Paulo: Ed. Paulinas, 1984.

AGOSTINHO, Aurélio. **Cidade de Deus**. São Paulo, SP: Editora das Américas, 1961.

AGOSTINHO, Aurélio. **O Livre-Arbítrio**. São Paulo: Paulus, 1995.

ALLEAU, René. **A Ciência dos Símbolos**. Tradução Isabel Braga. Lisboa: Edições 70, 1986.

ANCINE. **INFORME DE ACOMPANHAMENTO DO MERCADO**. Segmento de Salas de Exibição. Informe Anual Preliminar 2016 (07 de janeiro de 2016 a 04 de janeiro de 2017) disponível em: http://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/publicacoes/pdf/informe_anual_preliminar_2016.pdf f acessado dia 11/04/2017.

ANO DO DRAGÃO, O. Direção: Michael Cimino. Roteiro: Oliver Stone e Michael Cimino. Produtor: Dino De Laurentiis. Distribuidora: Fox Film do Brasil. 1985. 1 DVD (134 min.): som, color. Título original: *Year of the Dragon*.

ARISTÓTELES. **Poética**: Tradução, comentários e índices analítico e onomástico de Eudoro de Souza. In **ARISTÓTELES**. seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. *Coleção Os Pensadores*, v. 2. 4a. edição. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

ASAS DA LIBERDADE. Direção: Alan Parker. Produção: Allan Marshall. EUA: 1985. Drama. 1 videocassete (98 min), VHS, NTSC, son., color. Título original: *Birdy*.

AUMONT, Jacques et al. **A Estética do Filme**. Campinas: Papyrus, 1995.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981.

BARTHES, Roland. **A Aula**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2015.

BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAZIN, André. **O Que é o Cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BEBÊ DE ROSEMARY, O. Direção: Roman Polanski. Roteiro: Roman Polanski, Ira Levin. Produtor: William Castle. Distribuidora: Paramount Pictures. 1968. 1 DVD (136 min): som. Color. Título original: *Rosemary's Baby*.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BUDAG, Fernanda Elouise. **Sobre imaginário, mitos e arquétipos: exercício aplicado à narrativa audiovisual**. *Novos Olhares*, São Paulo, Universidade de São Paulo, vol. 4, n. 2 p. 64-71, 2º. Semestre de 2015. PPGMPA da ECA/USP. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/102083>. Acessado em 11/01/2019.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e Outras Metas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CASSIRER, Ernst. **A Filosofia das Formas Simbólicas**. Tradução Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CERDAS, Emerson. **A presença do mito edipiano no Coração Satânico de Alan Parker**. In *Revista Vocábulo*. Volume V. Ribeirão Preto: Curso de Letras do Centro Universitário Barão de Mauá, 2013.

CHEGADA, A. Direção: Dennis Villeneuve. Roteiro: Eric Heisserer. Produtores: Shawn Levy, Dan Levine, Aaron Rider e David Lindle. Distribuidora: Paramount Pictures. 2016. 1 DVD (116 min.): som. Color. Título original: *Arrival*.

CHINATOWN. Direção: Roman Polanski. Roteiro: Robert Towne. Produtor: Robert Evans. Distribuidora: Paramount Pictures. 1974. 1 DVD (131 min.): som. Color. Título original: *Chinatown*.

CLÜVER, Claus. **Estudos interarte: conceitos, termos, objetivos.** Literatura e Sociedade: Revista de teoria literária e literatura comparada, São Paulo: FFLCH/USP, n.2, p. 37-55, dez. 1997.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Tradução Laura Taddei Bandini. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

CORAÇÃO SATÂNICO. Direção e roteiro: Allan Parker. Produtor: Alan Marshal e Elliot Kastner. Distribuidora: Canal-ImageInternational, 1987. 1 DVD (112 min.); som, color. Título original: *Angel Heart*.

CRICHTON, Michael. **Parque dos dinossauros.** Tradução Márcia Men. São Paulo: Aleph, 2015.

DARWIN, Charles. **A Origem das Espécies.** Tradução Ana Afonso. Leça da Palmeira: Planeta Vivo, 2009.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: Imagem-Movimento.** Tradução Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1983.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2: A Imagem-tempo.** Tradução Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DERRIDA, Jacques. **A Farmácia de Platão.** Tradução Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DESCARTES, René. **Discurso do método.** In: René Descartes. Tradução J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. São Paulo: Abril Cultural, 1973. p. 33-81 (Coleção Os Pensadores).

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **Literatura e Cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem.** Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

DUARTE, Rosalia. **Cinema e Educação.** Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

DURAND, Gilbert. **A Imaginação Simbólica.** Tradução Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1993.

DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário.** *Introdução à arquetipologia geral.* Tradução Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

DURAND, Gilbert. **Sobre a exploração do imaginário, seu vocabulário, métodos e aplicações transdisciplinares: mito, análise e mitocrítica.** *Revista da Faculdade de Educação,*

São Paulo: Universidade de São Paulo, vol. 11, n. 1-2, p. 244-256, 1985. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/rfe/article/view/33348>. Acessado em 11/01/2019.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. Tradução João Rodrigo Narciso Furtado. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ECO, Umberto. **Os Limites da Interpretação**. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2017.

EISENSTEIN, Sergei. **O Sentido do Filme**. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

ENCRUZILHADA. Direção: Walter Hill. Roteiro: John Fusco. Produtor: Mark Carliner. Distribuidora: Columbia Pictures do Brasil. 1986. 1 dvd (96 min.): som. Color. Título original: *Crossroads*.

ENDIABRADO. Direção: Harold Ramis. Roteiro: Peter Tolan, Larry Gelbart, Harold Ramis. Produtor: Harold Ramis. Distribuidora: Fox Film do Brasil. 2000. 1 DVD (93 min.): som. Color. Título original: *Bedazzled*.

EXORCISTA, O. Direção: William Friedkin. Roteiro: William Peter Blatty. Produtor: William Peter Blatty. Distribuidora: Warner Bros. 1973. 1 DVD (122 min.): som. Color. Título original: *The Exorcist*.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2008.

FREUD, Sigmund. **A Interpretação dos Sonhos**. Tradução Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2012.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Tradução Fanny Wrobel. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Tradução Cibele Braga et al. Belo horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

HJORTSBERG, William. **Coração Satânico**. São Paulo: Editora Best Seller, 1988.

HOJE É DIA DE MARIA. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Roteiro: Luís Alberto de Abreu e Luiz Fernando Carvalho. Distrito Industrial- Manaus: Sistema Globo de Gravações

Audiovisuais LTDA, 2006. 3 DVD'S (9 h 26 min),widescreen, color. Produzido por Globo Marcas DVD e Som Livre. Baseado na obra de Carlos Alberto Soffredini.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução e prefácio Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JUNG, Carl Gustav. **Os Arquétipo e o Inconsciente Coletivo**. Tradução Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis, Vozes, 2000.

KRISTEVA, Júlia. **Introdução à Semanálise**. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

KULSAR, Paulo A. M., CAPUCHINHO, Adriana C. e BUENO, Rodrigo P. M. Simbologias do Diabo no filme Coração Satânico. Guavira Letras. Três Lagoas: UFMS, n.29, Jan/Abr. 2019. p. 308-327. Disponível em: <http://websensors.net.br/seer/index.php/guavira/article/view/769>. Acessado em 02/10/2019.

KULSAR, Paulo A. M. e SIMÕES, Eduardo. Coração Satânico: Uma Análise do Filme de Alan Parker a Partir do Pensamento de Santo Agostinho. Guavira Letras. Três Lagoas: UFMS, n.26, Jan/Abr. 2018. p. 341-353. Disponível em: <http://websensors.net.br/seer/index.php/guavira/article/view/626>. Acessado em 10/07/2019.

LENDA, A. Direção: Ridley Scott. Roteiro: William Hjoltzberg. Produtor: Arnon Milchan. Distribuidora: Fox Film do Brasil. 1985. 1 DVD (98 min.): som, color. Título original: *Legend*.

LESAGE, Alain-René. **Le Diable Boiteux**. Paris: Gallimard, 2016.

MAGRITTE, René. **A Traição das Imagens (*La trahison des images*)**. 1929. Óleo sobre Tela 63,5 cm x 93,98 cm. Localização: Museu de Arte do Condado de Los Angeles -USA

MOISÉS, Leyla Perrone. **Texto, Crítica, Escritura**. São Paulo: Ática, 1978.

MONTESQUIEU, Charles de Secondat, Barão de. **O Espírito das Leis**. Tradução Cristina Murachco. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. **O Diabo no Imaginário Cristão**. Bauru: EDUSC, 2002.

PLATÃO. **As Leis e Epínomis**. Tradução Edson Bini. Bauru: EDIPRO, 1999.

PODEROSO CHEFÃO 2, O. Direção: Francis Ford Coppola. Roteiro: Francis Ford Coppola, Mario Puzo. Produção: Francis Ford Coppola, Gray Frederickson, Fred Roos. Distribuidora: Paramount Pictures. 1974. 1 DVD (200 min.): som, color. Título original: *The Godfather Part II*.

PROFECIA, A. Direção: Richard Donner. Roteiro: David Seltzer. Produtor: Mace Neufeld. Distribuidora: Twentieth Century-Fox. 1976. 1 DVD (111 min.): som. Color. Título original: *The Omen*.

PROFESSOR ALOPRADO, O. Direção e Roteiro: Jerry Lewis. Produtores: Ernest D. Glucksman, Arthur P. Schmidt e Jerry Lewis. Distribuidora: Paramount Pictures. 1963. 1 DVD (107 min.): som. Color. Título original: *The Nutty Professor*.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. **O Pequeno Príncipe**. Tradução Dom Paulo Barbosa. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

SKINNER, Burhus F. **Para Além da Dignidade e da Liberdade**. Tradução Joaquim Lourenço Duarte Peixoto. Lisboa: Edições 70, 2000.

SÓFOCLES. **A Trilogia Tebana**. Tradução do Grego, introdução e notas Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2009.

STEVENSON, Robert Louis. **O Médico e o Monstro**. Tradução Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2001

SZONDI, Peter. **Ensaio Sobre o Trágico**. Tradução Pedro Sussekind. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2004.

TOURO INDOMÁVEL. Direção: Martin Scorsese. Roteiro: Paul Schrader e Mardik Martin. Produtores: Robert Chartoff e Irwin Winkler. Distribuidora: Fox Film do Brasil. 1980. 1 DVD (129 min.): som, color. Título original: *Raging Bull*.

VÉLEZ DE GUEVARA, Luis. **El Diablo Cojuelo**. Madrid: Ediciones Catedra, 2007.

VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. Tradução Ana Lia de Almeida Prado. São Paulo: Brasiliense, 1991.

WILDE, Oscar. **O Retrato de Dorian Gray**. Tradução Paulo Schiller. São Paulo: Penguin Companhia, 2012.