

## A contribuição do cinema de ficção latino-americano para os imaginários contemporâneos

*The contribution of Latin American fiction cinema to contemporary imaginaries*

Rogério de Almeida<sup>1</sup>

Universidade de São Paulo

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-6720-1099>

E-mail: rogerioa@usp.br

Recepção: 09.09.2024

Aprovação: 13.11.2024



**Resumo:** O objetivo deste artigo é investigar a contribuição do cinema de ficção na formação dos imaginários contemporâneos, com ênfase no niilismo e seu antídoto, a afirmação trágica, numa perspectiva nietzschiana e a partir da premissa de que o cinema, por se constituir como arte narrativa, atua pedagogicamente na (re)configuração da realidade e na construção de sentidos. O referencial está centrado fundamentalmente nas contribuições de Gaston Bachelard e Gilbert Durand para os estudos do imaginário, de Friedrich Nietzsche para o pensamento trágico e David Bordwell, entre outros, para as abordagens cinematográficas, tendo por metodologia a hermenêutica simbólica e o perspectivismo nietzschiano. O estudo foca em filmes, em sua grande maioria latino-americanos, que exemplificam o niilismo, caracterizado pela desvalorização dos valores supremos, e a afirmação trágica, que aprova incondicionalmente a vida. Os resultados indicam que o cinema não só espelha os imaginários de uma sociedade, mas também exerce uma pressão pedagógica

---

<sup>1</sup> Rogério de Almeida, Professor Titular da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FEUSP). Coordenador do Lab\_Arte (Laboratório Experimental de Arte-Educação Cultura). Atualmente é Chefe do Departamento de Administração Escolar e Economia da Educação (EDA) e Presidente da Câmara de Avaliação Institucional da USP (CAI). Bacharel em Letras (1997), Doutor em Educação (2005) e Livre-Docente em Cultura e Educação, todos os títulos pela Universidade de São Paulo (USP). Pós-doutoramento na Universidade do Minho (2016). Trabalha com temas ligados a Cinema, Literatura, Filosofia da Educação e Imaginário

significativa, influenciando a percepção coletiva e promovendo reflexões sobre a condição humana. A pesquisa conclui que, ao enfrentar o niilismo com a afirmação trágica, o cinema oferece um antídoto simbólico, possibilitando a revalorização e intensificação da vida, em convergência com a função de eufemização do imaginário.

**Palavras-chave:** Cinema e Educação; Antropologia do Imaginário; Filmes latino-americanos; Hermenêutica simbólica; Niilismo; Afirmação trágica

**Abstract:** The objective of this article is to investigate the contribution of fiction cinema to the formation of contemporary imaginaries, with an emphasis on nihilism and its antidote, the tragic affirmation, from a Nietzschean perspective and based on the premise that cinema, as a narrative art, plays a pedagogical role in the (re)configuration of reality and the construction of meaning. The theoretical framework is primarily grounded in the contributions of Gaston Bachelard and Gilbert Durand for studies of the imaginary, Friedrich Nietzsche for tragic thought, and David Bordwell, among others, for cinematic approaches, with symbolic hermeneutics and Nietzschean perspectivism as the methodology. The study focuses on films, mostly Latin American, that exemplify nihilism, characterized by the devaluation of supreme values, and tragic affirmation, which unconditionally embraces life. The results indicate that cinema not only reflects the imaginaries of a society but also exerts significant pedagogical pressure, influencing collective perception and promoting reflections on the human condition. The research concludes that, by confronting nihilism with tragic affirmation, cinema offers a symbolic antidote, enabling the revaluation and intensification of life, in alignment with the euphemizing function of the imaginary.

**Keywords:** Cinema and Education; Anthropology of the Imaginary; Latin American films; Symbolic Hermeneutics; Nihilism; Tragic Affirmation.

## INTRODUÇÃO

Gilbert Durand desenvolveu duas heurísticas no campo dos estudos do imaginário para sondar os mitos diretores de uma obra – ou um conjunto de obras – e de uma sociedade numa dada época, chamadas, respectivamente, de mitocrítica e mitanálise. O pressuposto que subjaz à sua metodologia é a continuidade entre as antigas mitologias e as narrativas modernas, como desenvolvidas pela literatura e o cinema, mas também a filosofia, a história e a política (Durand, 1979a; 1979b).

A mitocrítica é uma técnica de investigação que parte das obras literárias, artísticas, dos relatos, histórias de vida, documentos e narrativas de modo geral para depreender os mitos diretores dessas produções. Já a mitanálise busca delimitar os mitos diretores dos momentos históricos e dos grupos sociais. De modo sintético, a mitocrítica estuda o mito de uma obra enquanto a mitanálise se dedica ao mito de uma sociedade recordada no tempo e no espaço. Os últimos passos da mitocrítica, no entender de Gilbert Durand (1996, p. 229-242), caminham progressivamente para uma mitanálise e podem inclusive conduzir a uma filosofia da história e da cultura. Desse modo, a mitanálise pode ser compreendida como uma extensão da mitocrítica: não se centra na obra, mas na sociedade, na época em que o(s) autor(es) se insere(m). (Araújo; Almeida, 2018, p. 21)

O que se deduz das investigações de Gilbert Durand é haver uma estreita ligação entre as obras, as narrativas, os pensamentos, as configurações estéticas que circulam numa época, produzidas por artistas, escritores, pensadores etc. e a sociedade e cultura desse território, desse povo e dessa época. Deduz-se também que o acesso ao *sentido* dessa sociedade e cultura, bem como dessas obras, não se dá de maneira imediata, mas por meio de uma mediação simbólica. Portanto, o acesso à realidade – ou melhor, aos sentidos possíveis de serem atribuídos a essa realidade – é sempre mediado pelas obras (Almeida, 2015).

O próprio Gilbert Durand exercitou a mitocrítica cinematográfica tratando da obra de Vittorio de Sica, conforme narra em uma de suas conferências:

Um dia, disse-lhe: “Afinal, *O Ladrão de Bicicletas* (que acho o seu melhor filme) é o mito de Orfeu”. Ele disse: “Como?” É exatamente o esquema do mito de Orfeu, simplesmente Eurídice está substituída pela bicicleta. Mas fora isso... Uma bicicleta, teoricamente, é um bem de consumo mais fácil de substituir que a mulher que, como as senhoras sabem, é única, etc. Bom. E o que é que vemos no filme? Vemos um homem que perdeu Eurídice/bicicleta e que desce sucessivamente a três infernos (tanto quanto me lembro): a feira da ladra, o asilo e as prostitutas, para procurar a pista de sua bicicleta. Tem um guia, Hermes, que é o neto [filho], e enfim, exatamente como no esquema, reencontra Eurídice, ou seja, rouba outra bicicleta. E parte nessa bicicleta e é apanhado pela polícia, ou seja, é a catástrofe, exatamente como no mito de Orfeu. E aí a imagem é muito bela, já não vejo o filme há pelo menos trinta anos, mas lembro-me da imagem que mostra este infortunado Orfeu a chorar humilhado pela polícia e pela multidão hostil, e a criança dá-lhe a mão, é uma imagem muito bela, com que o filme termina. É exatamente o esquema de Hermes condutor, psicopompo que conduz a alma. O mitologema é o mesmo. De Sica ficou muito admirado: sim, era verdade, e ele nunca tinha pensado nisso! (Durand, 1981, p. 73-74).

A razão pela qual o cineasta se surpreende aponta para duas características da imaginação: ao mesmo tempo que é limitada (há uma invariância nos temas imaginados), é também muito dinâmica (esses temas aparecem sob novos arranjos simbólicos). Como vimos, Eurídice e a bicicleta remontam a não aceitação da perda do ente querido, o que desencadeará a descida aos infernos para resgatá-lo. Há numerosos filmes que nos reenviam ao mesmo mito, como *Um corpo que cai* (1958) de Alfred Hitchcock, *Orfeu Negro* (1959) de Marcel Camus, *Hardcore* (1979) de Paul Schrader e *O labirinto do Fauno* (2006) de Guillermo del Toro, para citarmos alguns.

Cada um desses filmes, a seu modo, narra uma história que, aparentemente, é muito distinta daquela encontrada no mito de Orfeu, mas, investigadas por meio da hermenêutica simbólica, ou de uma *mitodologia*, como também chamava Durand, essas obras cinematográficas revelam o mesmo esquema da perda e da descida aos infernos. Ferguson, o protagonista de *Um corpo que cai*, desce ao inferno pessoal da obsessão e da ilusão enquanto tenta reencontrar a amada

perdida, recriando outra mulher à sua imagem. *Orfeu Negro*, em referência direta ao mito, leva Orfeu para o carnaval carioca da década de 1950. *Hardcore* desloca a relação amorosa: não se trata de dois amantes, mas de pai e filha; seduzida por uma rede clandestina de filmes pornográficos, a jovem será resgatada pelo pai com a ajuda de Hermes, uma prostituta que o conduz aos infernos do submundo da pornografia. Finalmente, Ofélia, em busca de sua própria identidade, é desafiada pelo Fauno e, após passar por três provações, é recebida no reino subterrâneo. Narrado como um conto de fadas sombrio, *O labirinto do Fauno* mistura a dura realidade da guerra civil espanhola com a imaginação da protagonista, que tem que enfrentar o cruel Capitação Vidal, seu padrasto, e a doença de sua mãe, evocando também o mito de Perséfone, que perde sua inocência ao ser raptada por Hades e ter de partilhar, assim como Ofélia, de dois reinos.

Constata-se, dessa forma, que as mitologias

são relativamente pobres e só têm um número restrito de elementos míticos que se chamam 'mitemas'<sup>2</sup> e combinações desses elementos em número relativamente simples. E acontece que temos uma grande reserva mitológica nos nossos antepassados culturais greco-latino que fornecem praticamente todo o arsenal mitológico que se encontra na nossa cultura com outros nomes e com outros conteúdos culturais mas cujos esquemas – os 'mitologemas' – são idênticos (Durand, 1981, p. 74).

O cinema se constitui, portanto, como uma *nova máquina* de narrar as paixões e os temores, os desejos e as angústias, as obsessões e as tragédias vividas e imaginadas desde que se tem registro (o que remete aos primeiros textos escritos, mas também às narrativas orais e às pinturas rupestres e parietais). Por mais distintas que as histórias sejam na combinação das personagens, dos acontecimentos, dos espaços e dos tempos, remetem ao fluxo de potências e intensidades que chacoalham o humano. Assim, o modo muito peculiar que o cinema encontrou de narrar suas histórias nos reenvia, quer saibamos ou não, aos mitos, compreendidos tanto em seu sentido etimológico ( $\mu\thetaο\zeta$ , “o que se relata”) quanto em sua dimensão antropológica, na qual opera como uma “narrativa dinâmica de imagens e símbolos que orientam a ação na articulação do passado (*arché*) e do presente em direção ao devir (*télos*)” (Ferreira-Santos & Almeida, 2020, p. 124).

Depreende-se dessa exposição a possibilidade de entender uma época – e nossa própria época – pelos vestígios simbólicos disseminados nas numerosas

<sup>2</sup> “O mitema, que é o coração do mito ou a sua verdadeira unidade constitutiva, não aparece como mera relação isolada, mas sim constituído em ‘pacotes de relações’ que, por sua vez, estão muito próximos da concepção de ‘isomorfismo semântico’ ou de ‘isotopismo’. Esses pacotes não são meras relações sintáctico-formais, mas estão imbuídas de significações impregnadas de filamentos afetivos altamente condensados” (Araújo; Gomes & Almeida, 2014, p. 25).

narrativas que, com maior ou menor impacto e circulação, estão sendo produzidas. O interesse deste artigo é compreender como o cinema de ficção, ao contar histórias por meio de imagens e sons, possibilita a compreensão dos imaginários contemporâneos e, dentre estes, mais especificamente dos imaginários do niilismo e da afirmação trágica, por se constituírem duas formas de pensamento determinantes para uma compreensão mais ampla dos dias que correm, principalmente entre os países da América Latina.

Não se pretende, aqui, aplicar estritamente a mitocrítica e a mitanálise, pois o objetivo deste estudo não é chegar aos mitos diretores de nosso tempo, mas a um conjunto de elementos – simbólicos, visuais, narrativos e conceituais – que permitam compreender, ou ao menos colocar em perspectiva, os imaginários contemporâneos, tendo por horizonte que o imaginário é justamente esse lugar de entre saberes, o “museu” de todas as imagens possíveis (Durand, 1997), com a ressalva de que essas imagens estão em constante dinamismo, o que as impede de se cristalizarem. Como conceitua o próprio Durand (1997, p. 38) o imaginário é “o conjunto de imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens* – aparece-nos como o grande denominador fundamental onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano”.

Isso posto, este artigo investigará inicialmente as relações entre imaginário e cinema, para compreender como o cinema se articula com a produção de sentidos, para então, na sequência, mapear os imaginários contemporâneos, centrados no cenário latino-americano, com ênfase no niilismo e na afirmação trágica, traçando as linhas de força de uma pressão pedagógica das imagens como possibilidade de transformação bio-psico-social.

## APROXIMAÇÕES ENTRE IMAGINÁRIO E CINEMA

Como a imaginação se define por seu caráter dinâmico, é preciso ter clareza de que o imaginário não se reduz à mera imagem, que pode ser captada pela percepção visual, rememorada ou mesmo idealizada. Assim, as imagens não são índices de algo que a imaginação consulta para chegar ao entendimento, isto é, a imagem não é mera representação, como se, enquanto imagem, indicasse algo para além da imagem, como uma realidade qualquer da qual fosse sombra. Como adverte Durand (1997, p. 59), “partimos de uma concepção simbólica da imaginação, quer dizer, de uma concepção que postula o semantismo das imagens, o fato de elas não serem signos, mas sim conterem materialmente, de algum modo, o seu sentido”. Desse modo, as imagens pertencem à materialidade do

mundo, não são sombras do mundo inteligível ou signo de uma ideia, ou conceito a serem traduzidos.

Essa constatação impacta diretamente no modo como se estuda a obra cinematográfica, muitas vezes abordada como referente de um mundo que lhe é externo, como se as imagens em movimento traduzissem, por meio das técnicas narrativas que lhe são constitutivas, um discurso sobre algo e não se constituíssem um *discurso em si*. Não se trata da defesa da arte pela arte nem de uma perspectiva solipsista que ignore as redes de relações nas quais as obras se inserem, mas de considerar o cinema como potência disseminadora de imagens dinamicamente organizadas, operador de sentidos dependentes menos de uma lógica causal ou discursiva do que da imaginação interpretativa e sua ação (de)formadora, como definida por Gaston Bachelard (2001, p. 3): “As imagens imaginadas são antes sublimações dos arquétipos do que reproduções da realidade”. No caso do cinema, sua matéria não é a imagem precisa, mas precisamente uma imagem, como nos lembra Jean-Luc Godard (*apud* Rosset, 1985).

Uma imagem, entre outras possíveis, pois sua destinação não é *duplicar* o mundo, mas (des)configurá-lo, (des)organizá-lo, atravessá-lo, (in)tensificá-lo, (re)formá-lo, (des)montá-lo, contaminá-lo. A imagem não se opõe ao real, mas é *em si* realidade, embora sua realidade seja sua condição de imagem.

Clément Rosset (2008) afirma que o real não se define por sua relação com o imaginário, mas com a ilusão. É a ilusão que nega o real, ou parte dele, enquanto a imaginação o organiza. A tese enunciada então pelo filósofo é que 1) a negação do real, em que consiste toda loucura, não tem ligação com o imaginário; 2) a percepção do real não só não se opõe à representação imaginária como apresenta todos os ingredientes para se harmonizar com ela (Rosset, 2008, p. 107).

Essa relação de parentesco entre o real e o imaginário faz com que os termos sejam intercambiáveis: o real é a soma das aparências, das imagens e dos fantasmas que enganosamente sugerem sua existência (Rosset, 2008, p. 68) e o imaginário é o fator de organização do real (Durand, 1997). Isso significa que o real é expresso pelo imaginário, que o imaginário coleciona configurações, organizações, apresentações possíveis do real (Almeida, 2015, p. 79).

Desse modo, o real é dado pela pluralidade de imaginários enquanto a ilusão é a adesão a um único imaginário (o imaginário da verdade), pretensamente erigido como portador da realidade, mas que efetivamente a nega, justamente por negar o caráter ilusório de toda adesão à versão única tida por verdadeira.

O imaginário pode, assim, produzir imagens, discursos, sentidos que afirmem o real, que confirmem a realidade do que existe, assim como também pode produzir imagens, discursos, sentidos que sejam ilusórios, que neguem a realidade ou sua parte desagradável. O imaginário responde tanto pelos fantasmas, monstros e pesadelos quanto pelos pensamentos, discursos e devaneios (Almeida, 2020, p. 94).

O teórico do cinema André Bazin (1991) considera que a relação entre real e cinema não ocorre na semelhança da imagem captada mecanicamente pela câmera, mas por um efeito psicológico, já que o cinema apresenta o movimento que não vemos, como o gesto de uma mão. Tal constatação reforça o caráter decisivo da imaginação na composição estética da imagem em movimento. É, de certo modo, o que também constata Edgar Morin (2001, p. 30) ao apontar que a imagem pode representar todas as características da vida real, inclusive a objetividade. No entanto, a imagem, ao penetrar na subjetividade, (des)encadeia afetos, emoções e sentimentos que podem sobrevalorizar subjetivamente a representação objetiva, de modo que a imagem parece animada de uma vida mais intensa ou profunda que a realidade. É esse o caráter imaginário do cinema, lugar de manifestação dos desejos, sonhos e mitos do homem, mas também de intensificação da vida, justamente pelos efeitos estéticos que provoca.

No entanto, as aproximações entre imaginário e cinema estariam incompletas se não tratássemos de outro elemento fundamental dessa relação: a narrativa. Narrar no cinema não é certamente o mesmo que narrar na literatura ou mesmo, de maneira mais abrangente, contar uma experiência, como qualquer pessoa pode fazer, e na maioria das vezes o faz de maneira oral, ainda que Walter Benjamin (1994, p. 197), em seu tempo, tenha observado que “a arte de narrar está em vias de extinção”, ou mesmo em crise, como constata Byung-Chul Han (2023).

Efetivamente, o cinema mais *mostra* do que *narra*, embora o encadeamento dessas imagens mostradas constitua os elementos que, postos em relação, perfazem uma narrativa. Em outras palavras, a narrativa é *construída* pelo espectador, mais do que narrada pelo cineasta. É o que se depreende da definição da narração no cinema dada por David Bordwell (1996, p. 30), para quem ela é um processo que envolve a seleção, organização e apresentação do material que apresenta uma história, exercendo no espectador determinados efeitos.

Bordwell (1996, p. 30) critica as teorias que ignoram o papel do espectador na construção da narrativa filmica ou o consideram passivo, neutro ou ainda vítima de sua ilusão. Para ele, o espectador exerce uma atividade que pode ser compreendida como um processo perceptual-cognitivo dinâmico. Esse espectador, em sua teoria, não é uma pessoa específica, o equivalente ao “leitor ideal”,

concebido para depreender adequadamente os significados propostos, mas uma entidade hipotética que realiza operações relevantes na construção da história de um filme. Bordwell não ignora a necessidade de conhecimentos específicos para apreensão de uma narração nem exclui do espectador certas limitações psicológicas, mas o concebe como ativo, de acordo com os protocolos intersubjetivos que podem variar de filme para filme.

Tendo por base a teoria construtivista da percepção, David Bordwell se interessa pelas inferências que mesmo inconscientemente o espectador realiza ao assistir a um filme. A percepção não se separa da cognição, antes se converte em um processo de comprovação ativa de hipóteses por meio dos dados assimilados. A compreensão não é dada, nesta perspectiva, *a posteriori*, como efeito do que é percebido, mas interfere na própria percepção, ao eleger determinadas combinações em busca de uma antecipação de significado (Bordwell, 1996, p. 31).

Assistir a um filme requer o envolvimento de um processo psicológico dinâmico que dispõe vários fatores, como as capacidades perceptivas, conhecimento prévio e experiência, o material e a estrutura do próprio filme, de modo que o espectador constrói a história, por meio de inferências e comprovações de hipóteses, a partir da organização das informações operadas narrativa e estilisticamente na película pelos realizadores. Em outras palavras, o espectador não recebe as imagens *completamente* prontas, ele também as *imagina*, no sentido de empreender dinamismo no trato com as imagens, em busca de apreender, depreender, induzir, deduzir ou formular sentidos.

O espectador pensa para construir a história de um filme: quando falta informação, faz inferências e suposições; quando os acontecimentos estão fora de ordem temporal, há um esforço para colocar os acontecimentos em sequência; há um dinamismo constante para estabelecer conexões causais entre os acontecimentos, tanto em antecipação como em retrospectiva.

Nessa perspectiva, a narração é um processo com o objetivo de construir a história do filme. Não é privilégio de nenhum meio, pois são as especificidades de cada meio que servem material e processualmente para a construção da narrativa. No caso do cinema, seus estudos concentram-se nos meios próprios que o cinema desenvolveu e desenvolve para construir narrativas e engendrar histórias (Bordwell, 1996, p. 49).

A história é compreendida como uma construção imaginária que incorpora a ação como uma cadeia cronológica de causa-efeito dos acontecimentos que se dão em uma dada duração e espaço. Ou, eventualmente, a ruptura das relações de causa-efeito ou mesmo sua subversão. É o resultado da percepção de

chaves narrativas, da aplicação de esquemas e estruturas, da comprovação ou negação de hipóteses. Como trabalho da imaginação, a história não é uma construção arbitrária, mas requer o domínio de esquemas prototípicos, como personagens ou arquétipos – ações ou localizações identificáveis – e processuais, como a sondagem acerca das relações de causalidade, de tempo, espaço etc.

Para Bordwell (1996, p. 50), há dois sistemas operando simultaneamente em um filme: o argumento e o estilo. O argumento é a organização real e a representação da história na obra cinematográfica. Não é o texto integral, mas uma construção mais abstrata, o desenho da história. Já o estilo mobiliza componentes específicos com a finalidade de organizar a narrativa. É o uso sistemático de recursos cinematográficos na elaboração filmica. Assim, se a narrativa é intercambiável entre os meios, podendo ser exercida oral, literária, teatral ou cinematograficamente, o estilo é um componente total do meio, em nosso caso, cinematográfico. Os dois sistemas não se processam de maneira autônoma e isolada, mas interativa e de múltiplas formas, garantindo a pluralidade dos processos narrativos no cinema.

De modo conceitual, no cinema de ficção, a narrativa é o processo pelo qual o argumento e o estilo interatuam de modo a organizar as informações que possibilitarão a construção da história por parte do espectador. Em consequência, o filme não narra só quando o argumento organiza a informação da história. A narração inclui também os processos estilísticos. Por isso, evocando Benjamin, como atrás citado, narrar é uma arte.

A teoria da narrativa cinematográfica elaborada por David Bordwell apresenta inegáveis virtudes, como a de reconhecer o caráter ampliado da narrativa e os atributos específicos do meio cinematográfico. É na costura entre argumento e estilo que o cinema se constrói. Mas a força principal da teoria bordwelliana está no reconhecimento da atividade cognitiva do espectador na construção da história.

Essa compreensão do processo cognitivo assemelha-se ao trajeto antropológico de Gilbert Durand (1997, p. 41), também influenciado pelo construtivismo piagetiano, que concebe a relação do homem com o mundo como uma troca incessante, dinâmica, entre as pulsões subjetivas e as intimações cósmico-sociais. Compreendido como um ser bio-psico-social, portanto de modo complexo, em que as várias dimensões de sua existência estão entrelaçadas, o humano não se reduz às emoções ou aos afetos, não se resume às atividades racionais na busca de uma apreensão intelectiva, seja de um texto, seja do mundo, mas se realiza na organização imaginativa das informações afetivo-racionais com as

quais se alimenta. Em outras palavras, o humano opera o e no mundo pela imaginação, isto é, por meio de um dinamismo organizador de sentidos. Assim, a percepção, a cognição, as emoções, os afetos, a memória, o raciocínio, participam ativa e conjuntamente no pensamento, na imaginação, na produção de sentidos.

Embora haja pontos de aproximação, há os de distanciamento. Para assegurar a participação decisiva do espectador, Bordwell carrega nas tintas do cognitivismo, ressaltando operações como *inferência* e *suposição*, por exemplo. Ora, inferir é o mesmo que deduzir por meio de raciocínio, enquanto supor presume a verificação de hipóteses; no caso, trata-se de atividades intelectuais que não deixam espaço para a sensibilidade, compreendida aqui não como uma subjetividade abstrata, mas em sua potência fisiológica.

Isso significa que ver cinema não se resume a uma atividade psicológica, mas também biológica e social, ou mais precisamente bio-psico-social, em que as três dimensões estão tecidas de maneira complexa e, portanto, inseparáveis. Assim, o imaginário no cinema não deriva somente das atividades intelectivas, mas exige uma ação sensível e imaginativa, uma *fisiologia estética*. A expressão é de Nietzsche e significa que os “estados estéticos” são mais ou menos úteis à intensificação da vida.

O termo “fisiologia” no contexto da filosofia de Nietzsche pode ser compreendido como um processo orgânico do corpo humano que agrupa diversas modalidades de expressão nas suas experiências vitais; (...) porta tanto um sentido orgânico/somático como psíquico, tornando tais esferas interdependentes, pois as múltiplas vivências do organismo constituem uma dinâmica indissociável (Bittencourt, 2010, p. 3).

A experiência estética que uma obra provoca não é resultado de meras operações cognitivas nem de um emaranhado de emoções subjetivas, mas *alimento* que pode ser tanto indigesto quanto nutritivo. Nesse sentido, é importante reconhecer as operações mentais que os filmes exigem dos espectadores, mas também, dando um passo além, não descuidar da dimensão fisiológica, sensível, uma vez que ambas aparecem amalgamadas.

## IMAGINÁRIOS CONTEMPORÂNEOS

Gilbert Durand (1997) defende que o imaginário exerce uma *pressão pedagógica* que não pode ser ignorada. Em outras palavras, aprendemos com as imagens em circulação, mas sobretudo pelo modo como as relações entre essas imagens produzem, modificam e anulam sentidos. No cenário sociocultural da atualidade, dominado por discursos de produtividade e desempenho, assistir

a filmes pode parecer uma atividade menor, improdutiva e anódina. Mas não podemos ignorar a necessidade de uma pedagogia da preguiça, da libertação e do lazer, pois ela

exerce uma pressão pedagógica ao fazer circular discursos, perspectivas, narrativas, cujos sentidos contribuem tanto para reforçar determinadas interpretações da realidade quanto questioná-las, combatendo preconceitos, desconstruindo convicções e transformando pontos de vista. Pressão, mas também impressão, expressão pedagógica, ou seja, tanto o modo como determinadas imagens imprimem suas marcas quanto expressam suas ideias, contribuindo para a formação da pessoa e a transformação de mentalidades. (Almeida, 2024, p. 99).

Como apontam Alberto Filipe Araújo e Maria Cecília Sanchez Teixeira (2009, p. 11), a pedagogia do imaginário atua justamente em convergência com a função de eufemização que caracteriza o imaginário, isto é, suas estratégias de enfrentamento da finitude e melhoria da condição humana. É porque somos efêmeros que necessitamos de educação, pois não há outro modo de permanecermos que não seja por meio do conhecimento que legamos às gerações vindouras, o que requer não apenas memória, mas atribuição de sentidos aos fenômenos do mundo, ou seja, imaginários.

Deste modo, pensamos que compete à pedagogia do imaginário, mediante a reabilitação da retórica, criar condições para acedermos às produções do imaginário, muito particularmente através dos estudos literários e artísticos, visto que Gilbert Durand considera crucial que a obra de arte volte a encontrar um estatuto antropológico conveniente no museu das culturas, na sua qualidade de *hormona e de suporte da esperança humana* (grifos dos autores). (Araújo & Teixeira, 2009, p. 12).

É por essa razão que as obras cinematográficas contribuem para uma pressão pedagógica de certos imaginários, reforçando imagens e símbolos que se tornam parte do imaginário coletivo e desafiam ou sustentam visões de mundo. Contribuem, assim, para eventuais transformações, tanto pessoais quanto sociais, ao mobilizarem uma perspectiva subjetiva do espectador, pela qual ele é convidado a imaginar-se no lugar da personagem. Filmes recentes como *Meu pai* (2020) de Florian Zeller ou *Vortex* (2021) de Gaspar Noé apresentam os problemas decorrentes da velhice, mais especificamente a doença de Alzheimer, de maneira a criar empatia no espectador, apresentando modos de lidar com a situação que transcendem as necessárias orientações médicas, pois apresentam um olhar sensível sobre a condição humana, o que também nos convida a pensar não só sobre esse problema, mas sobre a própria finitude, a memória, a vida e o que pode representar a expectativa de longevidade.

No contexto da América Latina, podemos citar *El hijo de la novia* (2001), dirigido por Juan José Campanella, que aborda a relação de Rafael com sua mãe,

que sofre de Alzheimer, destacando as questões emocionais que envolvem não apenas a pessoa doente como seus familiares. Outra produção Argentina, esta em parceria com a Espanha é *El último traje* (2017) de Pablo Solarz, que trata da memória e do esquecimento narrando a história de Abraham, um sobrevivente do Holocausto que enfrenta desafios relacionados ao envelhecimento; o modo como o passado impacta o presente conecta-se à própria história da América Latina e o modo como se torna destino de imigrantes.

A imigração, por fazer parte da história da América Latina, seja em seu povoamento, seja na exploração de sua natureza, também é um tema importante para o imaginário contemporâneo e filmes como *Retablo* (2017) de Álvaro Delgado-Aparicio ou *Pelo malo* (2013) de Mariana Rondón, respectivamente do Peru e da Venezuela, tratam do tema. O primeiro narra o isolamento de comunidades indígenas e os deslocamentos para as cidades urbanas, com o desafio de manter as tradições culturais. O segundo mostra as dificuldades os imigrantes afrodescendentes e suas dificuldades em se adaptarem à cultura local. Outros filmes latino-americanos dialogam com o tema da imigração e da inter e multiculturalidade, como *Hotel Cambridge* (2016) da brasileira Eliane Caffé, que mistura ficção e documentário para retratar a vida de refugiados e sem-teto em uma ocupação no centro de São Paulo, ou *La novia del deserto* (2017) de Cecilia Atán e Valeria Pivato, filme que acompanha Teresa, uma mulher chilena que imigra para a Argentina para trabalhar informalmente como empregada doméstica.

Outro tópico incontornável da contemporaneidade é a diversidade, cujo conjunto de filmes, por investir num imaginário de positividade em relação ao tema, contribui para desconstruir certas imagens preconceituosas e discriminatórias em relação a determinadas minorias, como indígenas, afrodescendentes, homossexuais e transsexuais. Se nas décadas de 1970 e 1980 eram comuns representações estereotipadas de gays que reforçavam a subalternidade de negros, atualmente proliferam filmes que os apresentam como protagonistas e de maneira positiva. O vencedor do Oscar *Moonlight: sob a luz do luar* (2016) de Barry Jenkins é um bom exemplo dessa ressignificação do imaginário. Podemos citar também *Hoje eu quero voltar sozinho* (2014) do brasileiro Daniel Ribeiro, em que o tema da sexualidade se mescla às questões de deficiência. O argentino *XXY* (2007) de Lucía Puenzo narra as dificuldades de aceitação de uma adolescente intersexual. O mais expressivo, no entanto, é *Uma mujer fantástica* (2017), ganhador do Oscar de melhor filme estrangeiro de 2018; dirigido pelo chileno Sebastián Lelio, o filme aborda o preconceito enfrentado por Marina, uma mulher trans, discriminada pela família de seu parceiro, após seu falecimento repentina.

Mais especificamente sobre o cinema negro, para ficarmos apenas no cenário latino-americano, há numerosos filmes brasileiros que tratam do tema, como *Doutor Gama* (2021) de Jeferson De (entre outros do mesmo diretor), *Medida Provisória* (2020) de Lázaro Ramos ou mesmo o aclamado *Bacurau* (2019) de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, que inclui negros, indígenas e miscigenados na crítica ao neocolonialismo e resistência ao fascismo.

Poderíamos ampliar o quadro dos temas contemporâneos problematizados pelo cinema, como o feminismo, por exemplo, com filmes que abordam a conquista do voto feminino (*As sufragistas*, 2015, de Sarah Gavron), o direito ao aborto (*L'événement*, 2021, de Audrey Diwan), ou a emancipação social da mulher (*Que horas ela volta?*, 2015, de Anna Muylaert).

Há, no entanto, entre os numerosos temas da contemporaneidade, dois conjuntos de filmes que expressam uma dicotomia de estatura filosófica que merece ser aprofundada. Trata-se dos imaginários niilista e da afirmação trágica, que, investigados sob a perspectiva da filosofia nietzschiana, apontam para um jogo de forças antagônicas entre dos modos de estar no mundo.

O niilismo pode ser compreendido como um *estado psicológico* que perturba três categorias do pensamento: a finalidade, a totalidade e a verdade. Quando a organização imaginária do mundo não permite mais sustentar que há uma finalidade para a existência, uma totalidade que a organize e a represente e uma verdade metafísica que aponte para outra existência para além desta, as categorias “com as quais tínhamos imposto ao mundo um valor, foram outra vez *retiradas* por nós – e agora o mundo parece *sem valor...*” (Nietzsche, 1983, p. 381). Como aponta Gianni Vattimo (1996, p. 4), o niilismo é a “desvalorização dos valores supremos”.

Esse imaginário niilista pode ser observado em muitos filmes latino-americanos, a começar por *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel, rodado no México em torno do abandono social de jovens marginalizados. Cinquenta anos depois, *Amores perros* (2000), do premiado Alejandro González Iñarritu, entrelaça vidas de personagens da mesma Cidade do México para mostrar uma visão niilista da vida urbana em que a desesperança vem atravessada pela violência. *La ciénaga* (2001) é um filme argentino de Lucrecia Martel que aborda o niilismo a partir da relação apática e desconexa entre os membros de uma família. Do Chile temos filmes como *Tony Manero* (2008) e *Post Mortem* (2010), ambos de Pablo Larraín e no contexto da ditadura chilena, o primeiro em torno de Raúl Peralta, obcecado pelo personagem de *Os embalos de sábado à noite* que dá nome ao filme, e o segundo sobre a perda de sentido e valor da vida de um funcionário de necrotério.

Embora de um diretor franco-suíço, Barbet Schroeder, o filme colombiano *La virgen de los sicários* (2000) é também um bom exemplo de filme niilista; baseado no romance de Fernando Vallejo, segue um escritor que se envolve com o interminável ciclo de brutalidade e violência em torno de um jovem sicário.

No universo internacional o niilismo também foi explorado por filmes como *Adeus Drago Inn* (2003) de Tsai Ming-Liang, *Anticristo* (2009), *Melan-cholia* (2011), *Ninfomaníaca* (2013) ou *A casa que Jack construiu* (2018) de Lars Von Trier, *Seven – Os sete crimes capitais* (1995) ou *Clube da Luta* (1999) de David Fincher, *O sétimo continente* (1989) de Michael Haneke, entre outros do mesmo diretor, *Onde os fracos não têm vez* (2007) dos irmãos Cohen, *O apartamento* (2016) de Asghar Farhadi, *Nocturama* (2016) de Bertrand Bonello, *Três anúncios para um crime* (2017) de Martin MacDonagh e *O Cavalo de Turim* (2011) de Béla Tarr.

Este último filme explora o niilismo e a inevitabilidade do fim do mundo por meio de uma narrativa minimalista e simbólica. Ambientado em uma paisagem desolada e dividido em seis dias, a obra de Tarr acompanha a rotina monótona de um velho e sua filha, que lutam para manter seu cavalo, um símbolo de resistência e sobrevivência, em meio a uma tempestade de vento incessante. Com uma estética marcada por longos planos-sequência em preto e branco e uma trilha sonora vigorosa e minimalista, o filme estabelece uma conexão entre o colapso mental de Friedrich Nietzsche, simbolizado pelo cavalo, e o colapso cósmico e existencial das personagens, refletindo sobre o esgotamento da vida e da esperança.

O niilismo comparece não apenas no esvaziamento de sentido da existência – a perda da finalidade, da totalidade e da verdade –, como também na maneira particular de abordar o mito do fim do mundo. De acordo com Béla Tarr (*apud* Mello, 2015, p. 9-10): “Vamos desaparecendo da vida, da terra e então morremos. Isto não é o apocalipse, nem algo ruidoso. É simplesmente a morte”. É uma imagem muito precisa do fim do mundo: o esgotamento das forças físicas e cósmicas, as primeiras simbolizadas pelo cavalo, pelo velho e pela mulher, e as segundas com o vento que deixa de soprar, com a água do poço que seca e com a luz que já não pode ser acesa. Tal filme nos faz refletir sobre a existência e a passagem do tempo, ou seja, a angústia existencial que Durand (1997) afirma estar na base da função de eufemização do imaginário.

Estamos, portanto, diante de uma narrativa niilista de grau avançado, que vai muito além da perda da crença na metafísica ou na religião, na política ou no futuro. A potência máxima do niilismo de Tarr reduz a existência humana às suas condições mais básicas: cavalos cansados incapazes de ultrapassar a condição repetitiva dos atos e gestos da sobrevivência diária. Emudecida a narrativa, perdido o interesse em fabular o mundo, deixamos

de ser animais simbólicos (Cassirer, 1994). E uma vida sem imaginação já não é mais vida. É o fim da humanidade. (Almeida, 2024, p. 122).

Em relação dicotômica com o pensamento niilista, há o imaginário da afirmação trágica, compreendida esta como “fórmula da afirmação máxima, da plenitude, da abundância, um dizer sim sem reservas, até mesmo ao sofrimento, à própria culpa, a tudo o que é problemático e estranho na existência” (Nietzsche, 1995, p. 118). Este *amor fati* – amor pelo destino, pelo que acontece, pelo que é – não se confunde com conformismo ou uma visão otimista, mas assume que a existência a ser afirmada deriva de um *acaso* originário, é única e ir-repetível, e destituída de sentidos metafísicos, não necessitando *a priori* de finalidade, totalidade ou verdade. Em outras palavras, o trágico constata o mesmo que o niilista: não há outro mundo que não este, mas em vez de, retiradas as categorias *impostas* ao mundo, desvalorizá-lo, o trágico o aprova, reconhecendo a vida como o valor a ser afirmado.

Nem conformismo, nem resignação, nem submissão passiva: *amor*; nem lei, nem causa, nem fim: *fatum*. Assentir sem restrições a todo acontecer, admitir sem reservas tudo o que ocorre, anuir a cada instante tal como ele é, é aceitar amorosamente o que advém; é afirmar, com alegria, o acaso e a necessidade ao mesmo tempo; é dizer sim à vida. (Marton, 1997, p. 13-14, grifos no original).

O niilista se ressente de não encontrar no mundo os valores que projetou nele: queria explicações, mas não há soluções para a questão *por quê?*; queria indicações de que caminho seguir, mas não há respostas para a pergunta *para quê?*; queria uma totalidade qualquer que resumisse: *é isso!* Mas não há nada além do que se vive. Já o trágico, ao constatar que os valores são criados, que as explicações são formuladas para adequar o mundo à vontade de quem explica, que as indicações de caminho tolhem justamente a escolha do caminhante, regozija-se com o que é, admite o que se passa, aprova o que acontece, diz sim à vida.

Embora haja numerosos filmes que de um modo ou de outro afirmem a vida, nem todas as afirmações são trágicas. O imaginário da afirmação trágica é, em sua base, não essencialista e não condicionante. Sua característica principal é a *afirmação incondicional da vida*, por isso, nos filmes em que o imaginário trágico impera, as condições adversas da vida não são negadas, pelo contrário, são intensificadas, pois é diante dessas condições adversas que a aprovação da vida se manifesta, como festa diante da morte.

O pensamento trágico, que afirma acaso e não ser, é pois, também, pensamento de festa. O que acontece, o que existe, é dotado de todas as características da festa: irrupções inesperadas, excepcionais, não sobrevindo senão uma vez e que não se pode prever senão uma vez; ocasiões que não existem senão em um tempo, em um lugar, para uma pessoa,

e cujo sabor único, não localizável e não repetível, dota cada instante da vida das características da festa, do jogo e do júbilo. (Rosset, 1989, p. 127)

Filmes como *Nomadland* (2020) de Chloé Zhao, *Soul* (2020) de Pete Docter e Kemp Powers, *Druk – Mais uma rodada* (2020), de Thomas Vinterberg e *Perfect Days* (2023) de Wim Wenders são bons exemplos. Cada um, à sua maneira, aponta para a conjunção do caráter problemático da vida e sua afirmação: uma viúva viajando em um furgão e vivendo de trabalhos temporários; um músico de jazz que reaprende o que significa viver; quatro professores que experimentam a vida sob os efeitos do álcool; e um faxineiro de banheiros públicos de Tóquio. Essas personagens, tão distintas entre si e com modos de vida completamente diferentes, são desafiadas pelas adversidades da vida e escolhem aprová-la incondicionalmente, seja reafirmando seu modo de vida, como em *Nomadland*, seja aderindo aos pequenos prazeres do cotidiano, como em *Soul*; ou pela opção de intensificar a vida pagando o preço das escolhas, como em *Druk*; ou ainda buscando a beleza fugaz dos instantes em que a luz incide por entre as folhas de uma árvore, como em *Perfect Days*.

Nesse sentido, *Paterson* (2016) de Jim Jarmusch é muito parecido com *Perfect Days*, com a diferença que, neste caso, temos um motorista de ônibus que se inspira no cotidiano de Nova Jersey para escrever poesia. Quando seu caderno de poemas é destruído pelo seu cão, Paterson reflete sobre a efemeridade e inconstância da vida, transformando a perda de sua produção na aprendizagem dos processos: a vida não é algo que se possui, mas o que flui, assim como a poesia, que vale menos pela combinação das palavras escritas que pelo *estado poético* (Merleau-Ponty, 1983, p. 115) que propiciam.

No contexto latino-americano, há produções como *Histórias mínimas* (2002) de Carlos Sorín e *Medianeras* (2011) de Gustavo Taretto, ambos da argentina; o primeiro, ambientado no interior da Argentina, acompanha um idoso em busca de um cão perdido, uma jovem mãe que vai à cidade participar de um programa de TV e um vendedor que tenta impressionar uma mulher; o segundo explora a vida de dois solitários habitantes de Buenos Aires que, apesar de residirem em edifícios próximos, nunca se encontram. Nos dois casos, as dificuldades da vida não impossibilitam sua afirmação, mas justamente a colocam em prova.

*Gloria* (2013) do chileno Sebastián Lelio centra-se na visão afirmativa da protagonista de 58 anos diante do acaso, dos fracassos e das dores de sua vida. Também centrado na trajetória de uma mulher, *La teta asustada* (2009), da peruana Claudia Llosa, trata do trauma da violência sexual ocasionada à mãe de Fausta e a luta desta por sua superação. O protagonismo feminino pode ser

observado também em *A vida invisível* (2019), filme brasileiro de Karim Aïnouz que narra a história de duas irmãs separadas nos anos 50 e o modo como, diante da tragédia que as abate, afirmam a vida.

No circuito das grandes produções, *Coco* (2017), da Pixar, dirigido por Lee Unkrich e Adrián Molina, reúne México e os Estados Unidos para configurar o imaginário da celebração do Dia dos Mortos no México, com forte mensagem de afirmação trágica, de valorização da ancestralidade e de conexão entre vida e morte, sendo esta entendida como parte daquela e não em relação de oposição. Também do México, mas em parceria com a Espanha, há *Hermosa juventude* (2014) de Jaime Rosales, com a mesma fórmula de aceitação das dificuldades da vida em sua aprovação. E, por fim, Carlos Reygadas dirige o mexicano *Japón* (2002), que narra a história de um pintor que viaja para concretizar seus planos de suicídio, mas passa por uma transformação interior, aceitando a beleza fugaz da vida e o acaso. Essa passagem do niilismo para a afirmação trágica pode ser observada também em uma produção que, apesar de norte-americana, se passa em uma cidade fronteiriça com o México, de onde vêm muitas referências para a afirmação da vida por meio da aceitação da morte. Trata-se de *Lucky* (2017) de John Carroll Lynch.

De maneira mais esquemática, o filme segue passo a passo a descoberta do niilismo – ausência de valores metafísicos na constituição do mundo – e sua passagem para a afirmação trágica: vivendo sozinho numa pequena cidade no deserto da Califórnia, o protagonista, aos 90 anos, se depara com a mortalidade após desmaiá em casa; apesar de os exames apontarem para sua boa condição de saúde, Lucky torna-se meditativo e, após longas reflexões sobre a vida, a morte e a insignificância do universo, conclui que, diante da inevitabilidade do vazio e da escuridão da morte, “só nos resta sorrir”.

O interessante do filme é que *Lucky* é apresentado como um personagem pragmático, que vive seu cotidiano de maneira regrada, acordando cedo, exercitando-se, tomando café na lanchonete e conversando com o atendente, fazendo suas palavras cruzadas e fumando seu cigarro, enfim, dado às repetições de uma vida cotidiana simples. É somente após desmaiá de maneira inexplicável e constatar que sua saúde está em boas condições, mesmo aos 90 anos, que ele passa a refletir sobre o sentido da vida e do universo. Num primeiro momento, essa reflexão causa angústia. É quando *Lucky* se torna niilista. Sua primeira constatação é a inexistência de um propósito no universo, de uma ordem cósmica. Não há razão para morrer, o que o leva a constatar que, do mesmo modo, não há razão

para viver. No entanto, essa jornada de introspecção o aproxima lentamente da aceitação da morte e, consequentemente, da aprovação vida.

Todo esse processo interno é simbolizado pela presença de um jabuti, que abre e fecha o filme. O animal é apresentado como corajoso e determinado, pois empreende sua lenta jornada no mundo carregando seu casco que é, ao mesmo tempo, sua proteção e seu caixão. Símbolo da adversidade e da longevidade, o jabuti é uma metáfora para a própria existência de *Lucky*. Sua jornada solitária e lenta não vai levá-lo a lugar nenhum nem o salvar da morte, que carrega consigo como um casco, mas vale por si mesma, como vale a existência do jabuti.

Após seu processo de aprendizagem por meio do enfrentamento das questões centrais da vida: “A meta de nossa existência é a morte; é este o nosso objetivo fatal” (Montaigne, 1984, p. 45), *Lucky*, em vez de se desesperar, encontra em sua própria vida – na simplicidade de sua rotina e na camaradagem dos amigos de bar – a força para seguir vivendo. Quando sorri diante do inevitável, ele reforça que, mesmo sabendo que “tudo vai desaparecer”, como ele mesmo diz, podemos escolher viver a vida e, sobretudo, seu fim, com alegria e aprovação.

Essa reflexão poética sobre a condição da vida expressa por *Lucky*, mas também por *Paterson* e Hirayama de *Perfect Days* mostra que o imaginário trágico é um antídoto possível ao niilismo dos dias que correm. E a palavra antídoto aqui não é fortuita, pois a aprovação trágica da existência bebe do mesmo veneno que intoxica o niilista, mas extraí dele a força para justificar a vida.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As interações entre o cinema de ficção e os imaginários contemporâneos, tendo em vista as configurações simbólicas que permeiam os imaginários do niilismo e da afirmação trágica, permitiram observar que o cinema, principalmente em seu contexto latino-americano, pode ser considerado uma máquina de narrar, que contribui para a expressão, a intensificação e, por vezes, a subversão dos imaginários contemporâneos, em continuidade às narrativas mitológicas, que operam na mediação com o mundo, possibilitando uma compreensão da realidade.

Pautado pelas teorias de Gilbert Durand, este estudo hermenêutico mostrou que o imaginário não é apenas um repositório de imagens estáticas, mas um processo dinâmico e vital pelo qual as imagens e os símbolos se reorganizam continuamente, influenciando e sendo influenciados pelos contextos históricos e bio-psico-sociais. Nesse sentido, o cinema emerge como um meio de compreen-

são dos imaginários contemporâneos e de pressão pedagógica, seja para reforçá-los ou desconstruí-los. Assim, o cinema (des)configura realidades e contribui para possíveis (des)aprendizagens na percepção coletiva do mundo.

A pesquisa visou aprofundar, após uma contemplação de sobrevoo de alguns desses imaginários contemporâneos, a dicotomia entre o niilismo e a afirmação trágica, considerando que o primeiro se configura em torno da desvalorização dos valores supremos, enquanto a segunda afirma incondicionalmente a vida, mesmo diante do que há de mais estranho e problemático nela. Numerosos filmes foram investigados, entre outros brevemente citados, para o aprofundamento dos respectivos imaginários em questão, com ênfase no cenário latino-americano.

Para concluir, este artigo reafirma a importância da pedagogia do imaginário e das narrativas cinematográficas na formação e transformação dos imaginários coletivos. Compreendidos em sua dinâmica simbólica e de mediação, os filmes, ao tratarem da condição humana e dos modos de viver, contribuem significativamente para uma melhor compreensão dos desafios da contemporaneidade, evitando os riscos de um imaginário hegemônico, único ou demasiadamente empobrecido. A diversidade de imaginários ainda é uma potente forma de resistência, de re-existência e de (re)conhecimento da potência da imaginação na intensificação e afirmação da vida.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almeida, R. de. (2015). *O mundo, os homens e suas obras: filosofia trágica e pedagogia da escolha* [Tese de Livre Docência] Universidade de São Paulo.
- Almeida, R. de. (2020). O cinema entre o real e o imaginário. *Revista USP*, (125), 89-98. <https://doi:10.11606/issn.2316-9036.v0i125p89-98>.
- Almeida, R. (2024). *Cinema, imaginário e educação: os fundamentos educativos do cinema*. Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. DOI: <https://doi.org/10.11606/9786587047706>.
- Araújo, A. F. & Almeida, R. de (2018). Fundamentos metodológicos do imaginário: mitocrítica e mitanálise. *Téssera*, (1)1, 18-42.
- Araújo, A. F.; Gomes, E. S. L. & Almeida, R. de. (2014). *O mito revivido: a mitanálise como método de investigação do imaginário*. Képos.
- Araújo, A. F., & Teixeira, M. C. S. (2010). Gilbert Durand e a pedagogia do imaginário. *Letras De Hoje*, (44)4, 7-13.
- Bachelard, G. (2001). *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. Martins Fontes.

- Bazin, A. (1991). *O Cinema: ensaios*. Brasiliense.
- Benjamin, W. (1994). *Magia e Técnica, Arte e Política – ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, v. I*. Editora Brasiliense.
- Bittencourt, R. N. (2010). Estética como fisiologia aplicada em Nietzsche. *Viso – Cadernos de estética aplicada*, (IV)8, 121-143
- Cassirer, E. (1994). *Ensaio sobre o Homem: introdução a uma filosofia da cultura humana*. Martins Fontes.
- Durand, G. (1979a). *Figures Mythiques et Visages de L'œuvre*. Berg International.
- Durand, G. (1979b). *Science de l'homme et tradition*. Berg International.
- Durand, G. (1981). *Mito, Símbolo e Metodologia*. Lisboa: Editorial Presença.
- Durand, G. (1996). *Champs de l'Imaginaire. Textes réunis para Danièle Chauvin*. Ellug.
- Durand, G. (1997). *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. Martins Fontes.
- Ferreira-Santos, M. & Almeida, R. de. (2020). *Aproximações ao Imaginário: bússola de investigação poética*. FEUSP.
- Han, B-C. (2023). *A crise da narração*. Vozes.
- Marton, S. (1997). Nietzsche e a celebração da vida: a interpretação de Jörg Salaquarda. *Cadernos Nietzsche*, (2), 7-15.
- Mello, L. (2015). Béla Tarr, o cineasta do tempo e do cotidiano. *Revista Rebeca*, (4)8, 1-13.
- Merleau-Ponty, M. (1983). O cinema e a nova psicologia. In I. Xavier (Ed.), *A experiência do cinema* (pp. 101-117). Graal.
- Montaigne, M. (1984). *Ensaios*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural.
- Morin, E. (2001). *El Cine o el hombre imaginario*. Paidós.
- Nietzsche, F (1983). *Obras Incompletas* (Trad. R. Rodrigues Torres Filho). Abril Cultural.
- Nietzsche, F. (1995). *Ecce homo. Como alguém se torna o que é* (Trad. de P. C. de Souza). Companhia das Letras.
- Rosset, C. (1985). *L'objet singulier*. Minuit.
- Rosset, C. (1989). *A lógica do Pior: elementos para uma filosofia trágica* (Trad. J. F. Fernando Ribeiro & I. Bentes). Espaço e Tempo.
- Rosset, C. (2008). *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão* (Trad. J. T. Brum) José Olympio.
- Vattimo, G. (1996) *O fim da modernidade. Niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna* (Trad. E. Brandão). Martins Fontes.