



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**DEPARTAMENTO DE LITERATURA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**GRACIELLY DIAS DE MOURA**

**TIRÉSIAS: MITO, PAIXÃO E CINEMA**

**FORTALEZA**

**2019**

GRACIELLY DIAS DE MOURA

TIRÉSIAS: MITO, PAIXÃO E CINEMA

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras.  
Orientador: Professor Doutor Yuri Brunello.

FORTALEZA

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

- M886t Moura, Gracielly Dias de.  
Tirésias : mito, paixão e cinema / Gracielly Dias de Moura. – 2019.  
121 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2019.  
Orientação: Prof. Dr. Yuri Brunello.
1. Mitologia grega. 2. Tirésias. 3. Cinema. 4. Tiresia. 5. Semiótica. I. Título.

CDD 400

---

GRACIELLY DIAS DE MOURA

TIRÉSIAS: MITO, PAIXÃO E CINEMA

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras.  
Orientador: Professor Doutor Yuri Brunello.

Aprovada em: 23/08/2019.

BANCA EXAMINADORA

---

Professor Doutor Yuri Brunello  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Professor Doutor José Leite de Oliveira Junior  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Professora Doutora Samarkandra Pereira dos Santos Pimentel

À minha mãe, Elionay Dias, por tudo.

“Pois em verdade eu já fui rapaz, já fui donzela,  
fui arbusto, pássaro, ardente peixe do mar.”  
Empédocles (*in* PAES, 2001, p. 21).

## AGRADECIMENTOS

A Deus, aos Orixás, e toda a sua luz que me acompanha e ilumina.

À minha mãe, Elionay Dias, por estar sempre ao meu lado. Seu exemplo de força e toda a sua dedicação me trouxe até aqui e me guia adiante.

À minha única, querida e amada irmã, Giselle Dias, por sempre acreditar em mim, mesmo quando eu por vezes duvidei.

A meu pai, Jurandy Lourenço, por me escutar, compreender e alentar com sua simplicidade que me ensina sempre.

Às minhas sobrinhas, Sophia e Beatriz, por serem a prova viva da esperança de que em nós o amor nasce e se renova sempre.

À minha amada esposa Juliana Carvalho, por ser a alegria dos meus dias. Por me ensinar cada vez mais sobre a beleza que pode ser a vida.

Aos meus enteados Pedro Carvalho e Uirá Carvalho, por todo o carinho e amor.

À Santana Wanderleia, por toda a alegria e cuidado que dispensa a nossa casa.

Ao meu querido orientador, Yuri Brunello, por toda a dedicação, paciência e carinho.

Aos meus queridos, Orlando Araújo, Júnior Freitas, Jaimirton Gomes, Paulo Bezerra, André Lira, Vinícius Alves, Dário Bezerra, Geórgia Duarte, Bianca Gonzalez, Camila Nadine, Sara Luana, Beatriz Ramos, Águeda Pryska e Jaína Alcântara por serem os amigos mais valiosos que trago na vida.

A Linconly de Jesus, por ser um conselheiro e amigo.

À Magaly Mendes, pelo excelente trabalho, pelo cuidado e por nunca soltar o fio de Ariadne.

Aos colegas de mestrado que se tornaram amigos queridos, Taynan Leite e Renato Cândido, a Edilson e Manfred, por toda a contribuição.

Ao professor Francisco Edi de Oliveira Sousa e à professora Maria Aparecida de Paiva Montenegro, por tudo que me ensinaram.

Aos membros da banca de qualificação, o professor doutor Leite Junior, por ter contribuído tanto com esse estudo e por ser uma das pessoas mais generosas que já conheci, e à Caciana Linhares, por todas as sugestões e contribuições valiosas.

À banca de defesa, o professor doutor Leite Junior e a professora doutora Samarkandra Pimentel, por toda a dedicação e por todo o aprendizado que me proporcionaram.

A Victor Matos e Diego Ribeiro, pelo excelente trabalho que prestam à secretaria do PPG Letras da UFC.

À CAPES que, através do incentivo financeiro, tornou possível a realização desse estudo.

## RESUMO

Esta pesquisa constitui um estudo comparativo entre uma variante do mito grego de Tirésias presente na *Biblioteca Mitológica*, de Apollodoro (2016), e a obra cinematográfica intitulada *Tiresia*, de Bertrand Bonello (França, 2003), que faz referência ao mito. Tirésias, tanto no mito quanto no filme, foi aquele que experienciou ser homem, transformou-se em mulher, retornou à forma masculina e adquiriu o dom da vidência. Com o intuito de identificar os elementos de aproximação e de distanciamento entre as duas obras, a partir dos postulados de Greimas e Courtés (1979), e dos semioticistas Diana de Barros (2002), Fiorin (1995) e Bertrand (2003), empreende-se uma análise do percurso gerativo de sentido do mito e do filme, que se volta para a identificação dos elementos em comum nas duas obras, nos diferentes níveis de produção de sentido: o discursivo, o narrativo e o fundamental. Interessa investigar o que essa nova forma midiática, o filme, retém do mito a que faz referência, e o que de novo a ele acrescenta. Para tanto, a escolha da análise semiótica discursiva e do percurso gerativo de sentido proposto por Greimas se dá pelo fato de ser a semiótica discursiva um campo que se dedica a investigar o texto narrativo a partir de sua estrutura, que pressupõe diferentes níveis do processo de produção de sentido. Após a análise do percurso gerativo, empreende-se a análise de ordem patêmica, de acordo com a obra *Semiótica das paixões*, de Greimas e Fontanille (1998). A partir do modelo canônico proposto pelos autores, identifica-se o sentimento motor que impulsiona os actantes a transitar de um estado para outro de maneira singular, não a partir da perspectiva apenas da ação e das coisas, mas da emoção, que atualiza o estado dos sujeitos. O objetivo principal deste estudo é, a partir das análises empreendidas, demonstrar que, mesmo equidistantes quanto ao contexto espacial, temporal e social de suas produções, as duas obras tratam essencialmente de temas que eram caros ao homem na Grécia antiga e ainda o são na contemporaneidade: a disputa de poder entre os gêneros masculino e feminino movida pelas paixões da rivalidade e do ciúme e, no nível mais profundo do percurso gerador de sentido, a relação entre *natureza e cultura*.

**Palavras-chave:** Mitologia grega. Tirésias. Cinema. *Tiresia*. Semiótica.



## ABSTRACT

This research is a comparative study between a variant of the Greek myth of Tiresias present in the *Biblioteca Mitológica* of Apolodoro (2016), and the cinematographic work titled *Tiresia*, by Bertrand Bonello (France, 2003), which refers to the myth. Tiresias, both in the myth and in the film, experienced being a man, was transformed into a woman, and back to the masculine form, acquiring the gift of clairvoyance. In order to identify the elements of approximation and detachment between the two works, from the postulates of Greimas and Courtés (1979), and from the semioticians Diana de Barros (2002), Fiorin (1995) and Bertrand (2003), we undertake an analysis of the generative path of meaning of the myth and the film, proceeding with the identification of the elements in common in the two works, on different levels of meaning production: the discursive, the narrative and the fundamental one. It is important to investigate what this new media, the film, retains from the myth, and what it adds to it. Therefore, the choice of the semiotic discourse analysis and the generative path of meaning proposed by Greimas is due to the fact that discourse semiotics is a field dedicated to investigating the narrative text from its structure, which presupposes different levels of the meaning production process. After the analysis of the generative path, the analysis of the pathological order is undertaken, according to the work *Semiótica das paixões*, by Greimas and Fontanille (1998). From the canonical model proposed by the authors, the motor feeling that drives the actants to transition from one state to another is identified, not from the perspective of action and things alone, but from the emotion, which updates the state of the subjects. The main objective of this study is, based on the analyses undertaken, to demonstrate that, even though being equidistant in terms of spatial, temporal and social context of their productions, the two works essentially deal with themes that were dear to man in ancient Greece and are still in the contemporaneity: the dispute of power between the male and female genres driven by the passions of rivalry and jealousy and, at the deepest level of the generative path of meaning, the relationship between nature and culture.

**Keywords:** Greek mythology. Tiresias. Cinema. *Tiresia*. Semiotics.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1	–	Quadrado semiótico sobre a vitória e a derrota.....	23
Figura 2	–	Quadrado semiótico sobre natureza e cultura.....	25
Figura 3	–	Fotograma do filme Tiresia, 2003 – lava de vulcão.....	28
Figura 4	–	Fotograma do filme Tiresia, 2003 – padre tocando Allegretto, sinfonia número 7, ópera 92 em lá maior, de Ludwig Van Beethoven, piano.....	29
Figura 5	–	Fotograma do filme Tiresia, 2003 – Tirésia em um bosque cantando “Terezinha de Jesus”.....	29
Figura 6	–	Fotograma do filme Tiresia, 2003 - quadro de vegetação sem flores	31
Figura 7	–	Fotograma do filme Tiresia, 2003 - padre cuidando de um jardim de rosas.....	32
Figura 8	–	Fotograma do filme Tiresia, 2003 - Escultura O Hermafrodita.....	32
Figura 9	–	Fotograma do filme Tiresia, 2003 - homem diante de escultura da deusa grega.....	33
Figura 10	–	Fotograma do filme Tiresia, 2003 - Tirésia no cativeiro diante de quadro de serpente.....	33
Figura 11	–	Fotograma do filme Tiresia, 2003 - quadro de sereia na cozinha do raptor.....	34
Figura 12	–	Fotograma do filme Tiresia, 2003 - quadro de lobo atrás do.....	35
Figura 13	–	Fotograma do filme Tiresia, 2003 - pintura que retrata mulher com olhos vazados.....	35
Figura 14	–	Fotograma do filme Tiresia, 2003 – escultura à beira de lago.....	36
Figura 15	–	Fotograma do filme Tiresia, 2003 – quadro de arte sacra em sala paroquial.....	37
Figura 16	–	Fotograma do filme Tiresia, 2003 – quadro de querubim em sala paroquial.....	37
Figura 17	–	Fotograma de Tiresia, 2003 – plano de detalhe do olho do raptor através de uma fechadura.....	38
Figura 18	–	Fotograma de Tiresia, 2003 – Tirésia com os olhos vazados.....	38
Figura 19	–	Quadrado veridictório de A. J. Greimas e J. Courtés (1979, p. 367).....	43

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 –	MITO - Nível discursivo.....	45
Tabela 2 –	FILME - Nível discursivo.....	46
Tabela 3 –	MITO – Percurso passional.....	58
Tabela 4 –	FILME – Percurso passional – primeira parte.....	79
Tabela 5 –	FILME – Percurso passional –segunda parte.....	80

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>12</b>
<b>2</b>	<b>ANÁLISE SEMIÓTICA DO MITO DE TIRÉSIAS E DO FILME <i>TIRESIA</i>.....</b>	<b>16</b>
<b>2.1</b>	<b>Descrição do objeto.....</b>	<b>17</b>
<b>2.2</b>	<b>Análise semiótica do percurso gerativo de sentido no mito de Tirésias.....</b>	<b>18</b>
2.2.1	Nível discursivo.....	18
2.2.1.1	<i>Isotopias temático-figurativas</i> .....	19
2.2.2	Estrutura narrativa.....	21
2.2.3	Estrutura profunda.....	24
<b>2.3</b>	<b>Análise semiótica do percurso gerativo de sentido do filme <i>Tiresia</i>.....</b>	<b>26</b>
2.3.1	Nível discursivo.....	26
2.3.1.1	<i>Isotopias temático-figurativas</i> .....	27
2.3.2	Estrutura narrativa.....	42
2.3.3	Estrutura profunda.....	44
<b>2.4</b>	<b>Síntese.....</b>	<b>45</b>
<b>3</b>	<b>SEMIÓTICA DAS PAIXÕES APLICADA À NARRATIVA MÍTICA DE TIRÉSIAS E AO FILME <i>TIRESIA</i>.....</b>	<b>48</b>
<b>3.1</b>	<b>Considerações acerca da paixão na Grécia antiga.....</b>	<b>49</b>
<b>3.2</b>	<b>Paixão na contemporaneidade.....</b>	<b>52</b>
<b>3.3</b>	<b>Considerações acerca de uma semiótica das paixões.....</b>	<b>53</b>
<b>3.4</b>	<b>Análise patêmica da variante da narrativa mítica de Tirésias.....</b>	<b>55</b>
<b>3.5</b>	<b>Análise patêmica da narrativa filmica <i>Tiresia</i>.....</b>	<b>59</b>
<b>3.6</b>	<b>Síntese.....</b>	<b>79</b>
<b>4</b>	<b>APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS ENTRE MITO E FILME.</b>	<b>81</b>
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>93</b>
	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>95</b>
	<b>APÊNDICE.....</b>	<b>98</b>
	<b>ANEXO.....</b>	<b>122</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Dentre tantas possibilidades de abordagem de um estudo comparado entre literatura e outras artes, escolhemos debruçar-nos acerca do mito e do cinema. A origem dessa escolha é da ordem da afetividade, da memória, que remonta aos primeiros anos de vida de uma infância marcada pelo deslumbre diante das histórias contadas pelos mais velhos, histórias do cerrado, lendas do Araguaia, canções sertanejas, bem como o terror diante do primeiro contato com a mitologia (a cristã), a esperança do céu, o medo do inferno, o choro proveniente da culpa e da noção infantil de pecado. Depois da aquisição da leitura, um novo encanto surgiu, a literatura. Adiante, a chegada em casa do primeiro aparelho televisor, uma tv *Telefunken* de tubo de raios catódicos de padrão de imagem preto e branco que possuía fendas traseiras para ventilação e através das quais nós, sem entendermos a engenhosidade da ilusão da imagem em movimento, olhávamos na tentativa de ver trotando ali dentro o “Pé de Pano” ou “Daileon” levantando vôo e nos fazendo correr da sala para o quintal na tentativa de ver a tempo a nave que, após cruzar o céu de Tóquio, certamente sobrevoaria ali, o céu de Goiânia.

Na adolescência, entre a escola e o trabalho, a maior parte das poucas horas livres continuavam dedicadas à leitura e cada vez mais, à medida do possível, ao cinema. Entre os filmes, *Macunaíma* (1969) e a descoberta de que além da película, havia um livro de mesmo nome. A partir dali, procuramos e assistimos aos filmes de livros que havíamos lido, como *Menino de engenho* (1965) e *O meu pé de laranja-lima* (1970). Na faculdade, cursando Letras, o interesse pelas chamadas adaptações foi ao auge com o anúncio da gravação de *Lavoura Arcaica* (2001), que coincidiu com as primeiras leituras que empreendíamos de Raduan Nassar.

Ainda no início da faculdade, nos deparamos com a possibilidade de cursar disciplinas na área de estudos clássicos. A primeira foi a de Mitologia Grega, seguida por Cultura Clássica e as de língua grega. Esse segundo contato com a mitologia, depois da cristã, fez surgir um grande interesse por essa forma de expressão e visão de mundo dos antigos. Ao mesmo tempo que estudávamos as manifestações artísticas e intelectuais no contexto da Grécia antiga, iniciávamos nosso primeiro contato profissional com cinema, em um projeto de bolsistas do Instituto de Cultura e Arte da UFC, em parceria com o núcleo de animação da Casa Amarela Eusélio Oliveira, que foi um divisor de águas. Depois dessa experiência, concluímos a faculdade de Letras, mas seguimos trabalhando com cinema, só retornando à academia para os estudos em Literatura uma década depois, com o intuito de investir neste estudo comparado entre essas duas formas de expressão artísticas tão familiares e caras a nós: o mito e o cinema.

O mito escolhido para o nosso estudo de análise comparativa foi o de Tirésias (Τειρεσίας). Ainda nas aulas de mitologia grega, tivemos acesso às narrativas míticas, poemas épicos, tragédias e fragmentos em que surge a figura daquele que, sendo filho de Clarico, uma ninfa, foi homem e também mulher, contemplou a face da Deusa e recebeu das divindades o dom de *manteía*, a capacidade divinatória, além da longevidade de sete gerações humanas e o dom oracular que permaneceu mesmo após sua morte a caminho de Delfos. Tirésias revelou os segredos da trajetória dos Labdácias, bem como a maldição de Narciso, o nascimento de Hércules, o sacrifício de Meneceu na Tebas sitiada, bem como o fim da *pólis* tebana e, como dito, mesmo após a morte, serviu de consulente a Odisseu esclarecendo-o acerca do regresso à Ítaca. Entre as obras que citam o adivinho, destacamos *Édipo Rei* e *Antígona*, de Sófocles; *Odisseia* de Homero; *Hino ao banho de Palas*, de Calímaco; *Os sete contra Tebas*, de Ésquilo (em que há a sugestão de que Tirésias é o oráculo a que a narrativa se refere); *Metamorfoses*, de Ovídeo; e *Biblioteca Mitológica* de Apolodoro, sendo essa última uma compilação de mitos de onde extraímos uma das versões da narrativa mítica de Tirésias como *corpus* de nosso estudo.

De acordo com as palavras de Jacques Mazel (1988, p.177), em seu texto, *A realidade do mito*, “A mitologia é o fruto das meditações de uma idade poética, é a filosofia e a moral de uma raça emotiva.” Contudo, é pertinente ressaltar que as variações de um mesmo mito, em geral, não são coincidentes entre si, mas, apesar disso, continuam como fulcro de investigação, dotadas de capacidade para ratificar o que é preciso conservar do tempo e do meio que as fundaram. A narrativa mítica que compõe a base de nossa pesquisa, atualiza-nos acerca de um cotidiano que muito se distancia do nosso, no entanto é possível confrontá-la, aproximá-la e dela inferir o que há de semelhante com o cotidiano atual.

No cinema, Tirésias foi representado em algumas obras, dentre as quais destacamos *Antígona* (1961) de Yórgos Tzavéllas, *Édipo Rei* (1967) de Pasolini, *A Odisseia* (1997) de Andrey Konchalovsky, *Métamorphoses* (2014) de Christophe Honoré, e *Tiresia* (2003) de Bertand Bonello, sendo esta última a obra cinematográfica sobre a qual nos debruçaremos em nossa análise comparativa com a versão do mito. Bonello, ao se apropriar do mito grego clássico de Tirésias em seu filme *Tiresia*, apresenta o homem contemporâneo e como ele reage diante do diferente. Ao estudar a obra cinematográfica e a relação que ela estabelece com o mito que lhe serve de fonte, estudamos também o homem em contato com o outro e com o mundo que o cerca, a partir de temas que se encontram em narrativas antigas e que ainda hoje reverberam, por tocarem em questões essenciais ao humano.

Esta pesquisa se debruça sobre os elementos narrativos literários do texto original, tendo o mito de Tirésias como fonte, e a transposição para a obra cinematográfica. Interessamos investigar o que essa nova forma, o cinema, retém do texto original e o que de novo acrescenta a ele. Para o desenvolvimento do estudo a que se propõe esse projeto de pesquisa, a análise comparativa entre uma versão da narrativa mítica de Tirésias e do filme francês, *Tiresia*, fazem-se pertinentes as seguintes perguntas: Por que retomar os mitos gregos nos dias de hoje? De que forma o autor atualiza em seu drama os mitos que visita, permitindo que eles alcancem outras interpretações para que, a partir delas, a reescritura produza novos sentidos para o mito? Como os mitos gregos foram lidos pelo autor, dada a especificidade de seu contexto? Qual a importância de tratar do mito grego de Tirésias em uma obra contemporânea?

O objetivo geral dessa pesquisa é desenvolver um estudo acerca da resignificação da narrativa mítica de Tirésias ao ser adaptada para o filme *Tiresia*, através da análise das obras apresentadas, literária e cinematográfica, pelo viés dos estudos da semiótica discursiva, dos postulados de Algirdas Julien Greimas e de Joseph Courtés (1979), e dos semioticistas Diana Luz Pessoa de Barros (2002), José Luiz Fiorin (1995) e Dênis Bertrand (2003). As obras serão analisadas enquanto texto, narrativa mítica e narrativa filmica, objeto de análise da semiótica discursiva, de forma interdiscursiva. Os objetivos específicos desse estudos são: analisar comparativamente a versão do mito de Tirésias e do filme *Tiresia*, apontando as transformações sofridas no processo de reescritura de um texto literário para o cinematográfico, em um contexto, Grécia antiga, período clássico, para outro, a França atual; demonstrar como a narrativa mítica é renovada e revestida de novos significados na reescritura apresentada pela obra cinematográfica de Bonello, que não se limita somente em recontar a história do adivinho, mas também trazer à tona discussões acerca de temas que são caros à contemporaneidade e que o mito de Tirésias suscita.

Sob o escopo das teorias da semiótica discursiva, empreenderemos um estudo comparativo que analisará questões e temas levantados pela versão do mito e do filme que compõe nosso *corpus* e o que essas questões representam, tendo em vista as características de seu contexto de criação, histórico e social: no mito, o mundo grego antigo; no cinema, o mundo ocidental contemporâneo. Faremos a pesquisa também a partir da leitura de textos acadêmicos, artigos, dissertações e teses existentes na área relacionada aos temas que nos são caros. A partir da decupagem sequência por sequência do filme *Tiresia*, elaborada previamente por nós<sup>1</sup>, e das análises semióticas do percurso gerador de sentido e da semiótica das paixões, será analisado o

---

<sup>1</sup> A decupagem completa do filme encontra-se no apêndice.

texto apresentado, buscando a identificação de que elementos do mito preserva e que outros a ele acrescenta. De acordo com as leituras e a análise do material literário e fílmico feitas, será desenvolvida a pesquisa atentando aos seguintes pontos:

- Identificação das referências à Mitologia Grega e sua reconfiguração no drama de Bonello;
- Análise textual pela perspectiva da semiótica discursiva apresentada pelo filme *Tiresia* e identificação dos elementos que referenciam a versão da narrativa mítica de Tirésias que compõe nosso *corpus*;
- Estudo do significado de tais referências na obra cinematográfica de Bonello, em particular, a versão do mito escolhida.

Como hipótese central desta pesquisa, pressupomos que a narrativa fílmica constitui uma obra representativa da cinematografia ocidental contemporânea, ao recriar as relações sociais, históricas e artísticas que compõem o pensamento atual, a partir da referência à narrativa mítica, revestindo de novo significado os elementos do mito, atualizando-o. Como hipóteses secundárias, o pressuposto de que, Bonello, na adaptação das narrativas míticas do mito de Tirésias em seu filme *Tiresia*, dialoga com postulados teóricos, de críticos e pensadores acerca das características que definem a produção narrativa contemporânea (literária, cinematográfica, teatral etc.) que são, desde o modernismo, marcadas por traços de hibridização e diálogo com outras produções artísticas: subjetividade, fluidez, imprevisibilidade e abertura do texto que compõe a obra. A sensibilidade de Bonello ao tratar de temas universais abordados pelo mito (desejo, vontade, destino, beleza, gênero, sexualidade etc.) em seu filme, permite ao autor transfigurar a realidade de acordo com os preceitos da contemporaneidade ocidental.

Essa pesquisa almeja contribuir para os estudos literários, clássicos, cinematográficos e da adaptação, especificamente, da análise comparativa e da semiótica discursiva. A realização desse trabalho intenta também o conhecimento e a divulgação da riqueza que pode ser encontrada a partir da leitura da narrativa cinematográfica de Bertrand Bonello.



## 2 ANÁLISE SEMIÓTICA DO MITO DE TIRÉSIAS E DO FILME *TIREZIA*

“Nenhum mortal é feliz sem que os deuses queiram assim. Quanta desigualdade na sorte dos mortais! Uns se saem bem na vida, outros porém que honram Os deuses passam por dolorosos infortúnios.” Eurípides (in PAES, 2001, p. 19).

Neste capítulo, empreenderemos uma análise semiótica de uma variante do mito grego de Tirésias presente na *Biblioteca Mitológica*, de Apollodoro (2016), e da obra cinematográfica intitulada *Tirésia*, de Bertrand Bonello (França, 2003), que faz referência ao mito. Tirésias, tanto no mito quanto no filme, foi aquele que experienciou ser homem, transformou-se em mulher, retornou à forma masculina e adquiriu o dom da vidência. Almeja-se identificar nas duas obras o percurso gerativo de sentido, a partir dos postulados de Greimas e Courtés (1979), e dos semioticistas Barros (2002), Fiorin (1995) e Bertrand (2003). A análise volta-se para a identificação dos elementos em comum no mito e no filme, nos diferentes níveis de produção de sentido: o discursivo, o narrativo e o fundamental.

Interessa-nos investigar o que essa outra forma midiática, o filme, retém do mito a que faz referência, e o que de novo a ele acrescenta. Para tanto, a escolha da análise semiótica discursiva e do percurso gerativo de sentido proposto por Greimas se dá pelo fato de ser a semiótica discursiva um campo que se interessa por investigar o texto narrativo a partir de sua estrutura, que pressupõe diferentes níveis do processo de produção de sentido, para além da camada aparente de sua manifestação, como afirma Barros (2002, p. 14):

O texto, objeto da enunciação, é uma ilusão — referencial e enunciativa — e, para ser explicado, precisa ser desbastado dos efeitos de sentido aparentes. Sob a aparência, busca-se a imanência do discurso; sob a máscara, as leis que o produzem. Depois de cumpridos os procedimentos de abstração, é necessário efetuar o percurso inverso e reconstruir, a partir de estruturas imanentes, as estruturas aparentes da manifestação.

Iniciaremos nossa análise da variante do mito de Tirésias a partir da estrutura discursiva, em que estão presentes a enunciação (relação entre enunciador e enunciatário), a actorialização dos sujeitos, a temporalização e a espacialização, a tematização e a figurativização nas narrativas. Posteriormente, analisaremos a estrutura semionarrativa de nível de superfície, em que um sujeito, ainda desprovido de figurativização, busca um objeto, ao qual são atribuídos valores eufóricos ou disfóricos. Finalmente, analisaremos a estrutura semionarrativa de nível profundo, a fim de apreender os elementos essenciais de que trata o mito. Após a análise semiótica da variante da narrativa mítica, empreenderemos a análise da narrativa do filme *Tirésia*, partindo, da mesma forma, do nível discursivo, seguido pelo narrativo e, por fim, o fundamental.

## 2.1 Descrição do objeto

Na mitologia grega, Tirésias, em uma das variantes do mito, tendo ido um dia orar no monte Citerão, observou duas cobras copulando. Foi atacado e contra-atacou matando uma das cobras, a fêmea, e por isso foi transformado em mulher. Anos depois, no mesmo monte, viu novamente outras duas cobras copulando que, da mesma forma, o atacaram. Tirésias dessa vez matou a cobra macho, voltando novamente à forma masculina. Sendo o único mortal a experimentar ser homem e ser mulher, foi impelido por Zeus e Hera a resolver uma questão: durante o ato sexual, quem desfrutaria de maior prazer, o homem ou a mulher? Tirésias afirmou que a mulher sentiria mais prazer, que se dividido o prazer sexual em dezpartes, nove delas caberiam à mulher, terminando por agradar a Zeus com sua resposta. Hera, contrariada, cegou Tirésias. Zeus, compadecido, não desfez o feito da deusa; em contrapartida, deu a Tirésias o dom da vidência, tornando-o um oráculo.

Na adaptação cinematográfica de Bertrand Bonello (2003), Tirésia surge numa Paris fria, no ano de 2003, como uma transexual brasileira que vive com o irmão, Eduardo, espécie de cafetão que a agencia na prostituição noturna. Durante uma das noites, no Bosque Bois de Boulogne, Tirésia estava à espera de um programa e conhece um cliente que se encanta com sua beleza e a conduz para casa, encarcerando-a e revelando-se um raptor. Tirésia é mantida em cativeiro por dias. Ele não a possui, contentando-se somente em observá-la. Com a interrupção do tratamento hormonal da transexual, tornam a crescer sua barba e seus pelos. O homem, diante da não conformação de Tirésias em viver com ele dali em diante, a rejeita e fura seus olhos, abandonando-a à beira de um riacho. Assim se encerra o que denominaremos a primeira parte do filme.

Na segunda parte, Tirésia, já com aparência masculina e cega, é encontrada por Anna, uma moça que a leva para casa. Lá, na companhia de seu pai, Anna cuida das feridas de Tirésia, que aos poucos manifesta o dom da vidência a partir de sonhos. Tirésia passa a ser procurada por seu dom por diversas pessoas do povoado, o que causa nela um crescente descontentamento com sua nova condição, devido à natureza terrível das notícias que traz. Chegam correspondências de toda parte, mas Tirésia não se interessa pelo conteúdo das cartas, nem pelos presentes que recebe. Surge novamente a personagem do raptor, que se revela o pároco do povoado. Apresentando-se como François, vai à casa de Anna averiguar o que todos comentam sobre a pessoa com o dom da vidência. Ele parece não reconhecer Tirésia, com aparência de homem, os cabelos raspados, as vestes de monge, mas Tirésia adivinha que é um padre quem a visita. Entre Anna e Tirésia cresce uma relação de afeto e confiança, apesar da

quase completa ausência de comunicação verbal entre os dois. O padre, enciumado com o dom e a fama de Tirésia com os fiéis, por eles procurarem mais a ela que a si e a sua igreja, trama contra a adivinha, que tudo vê antecipado em sonho. Tirésia tenta fugir, mas é perseguida, atropelada e morta pelo veículo guiado por François. Antes de morrer, Tirésia anuncia que Anna será a mãe do Cristo. Ao final do filme, Anna surge com uma criança pequena, um garoto que está aprendendo a falar. A criança fala e o conteúdo de sua fala parece ser uma profecia.

## 2.2 Análise semiótica do percurso gerativo de sentido no mito de Tirésias

Apresentada em síntese a paráfrase da variante da narrativa mítica de Tirésias que, como dissemos, foi extraída da *Biblioteca Mitológica* de Apollodoro, a seguir analisaremos essa versão do mito em seus níveis discursivo, narrativo e fundamental.

### 2.2.1 Nível discursivo

O nível discursivo de um texto é aquele com que primeiro o leitor, o espectador, acessa uma obra. Em uma obra literária, esse contato inicial se dá a partir da leitura da palavra escrita; no mito, a palavra dita que é escutada, ou escrita e lida; na música, a palavra que é escutada; nas artes visuais, a figura, a imagem pictórica que é contemplada; no cinema, o conjunto de fotogramas<sup>2</sup> que formam planos<sup>3</sup>, que por sua vez constituem sequências<sup>4</sup> e que são percebidas simultaneamente à camada sonora composta pelo som direto, pelos efeitos e a trilha sonora. O elemento isolado, a palavra ou um plano em si, por exemplo, não trazem em sua individualidade a totalidade da narratividade. A narrativa é, Segundo Bertrand (2003, p.37), “[...] a significação que se forma e se atualiza na passagem de uma figura a outra e não em cada uma delas tomada individualmente.” A coerência discursiva depende do encadeamento dos elementos sucessivos de um texto, que é o que propicia uma leitura de sentido, como indica Aumont (2003, p.38):

[...] a passagem de uma frase à que lhe sucede imediatamente e assim por diante até o fim do texto, só pode ser percebida como um *continuum* semântico se postularmos

<sup>2</sup> O fotograma é a imagem unitária de filme, tal como registrada sobre a película (AUMONT, 2003).

<sup>3</sup> Designa uma unidade de filme durante a qual o enquadramento permanece fixo em relação à cena filmada (AUMONT, 2003).

<sup>4</sup> A sequência é, antes de tudo, um momento facilmente isolável da história contada por um filme um sequenciamento de acontecimentos, em vários planos, cujo conjunto é fortemente unitário. (AUMONT, 2003).

uma *isotopia* comum que tece uma ligação entre cada figura, pela recorrência de uma categoria significativa (ou uma rede de categorias) no decorrer do desenvolvimento discursivo (grifo do autor).

Há a isotopia<sup>5</sup> de ordem figurativa, que traz a noção de espacialidade ao leitor, situa o ambiente, suas características, abrangência e limites, e aquelas da ordem da temporalização, que tanto dizem respeito à temporalidade anunciada, quanto à temporalidade da enunciação. O conjunto dessas isotopias remete a um tema de que trata a narrativa.

Na versão do mito escrita por Apollodoro, a enunciação se dá por um processo de debreagem enunciativa actancial, espacial e temporal. “A debreagem enunciativa é aquela em que se instauram no enunciado os actantes do enunciado (ele), o espaço do enunciado (algures) e o tempo do enunciado (então)” (FIORIN, 1995, p. 28). No mito, há um apagamento das marcas de um eu e de um tu, afirmando um discurso em terceira pessoa, bem como um apagamento de um aqui e de um agora, situando a narrativa em um outro espaço e em um outro tempo.

Para compreendermos o funcionamento do nível discursivo é preciso também analisar as isotopias que, como apontamos, são traços que se repetem ao longo da enunciação, reiterando temas e figuras de que trata essencialmente o mito. Lançaremos mão da investigação desses primeiros elementos apreendidos no nível fundamental de um texto, suas isotopias.

### 2.2.1.1 *Isotopias temático-figurativas*

Na variante do mito, consideraremos as seguintes isotopias: de visão, de gênero, de prazer e sexo, de punição, de conhecimento e de disputa.

A isotopia da visão surge no início e é reiterada ao longo da narrativa. Tirésias vê as cobras copulando a primeira vez, mata a cobra fêmea e é metamorfoseado em mulher. Tempos depois, vê novamente outras duas cobras copulando e é transformado novamente em homem. É punido por Hera, que o priva do sentido da visão e, de Zeus, recebe o dom da vidência (visão transcendental).

Outra isotopia é a de gênero. A primeira contenda de Tirésias se dá entre duas cobras, macho e fêmea. Ele é transformado primeiramente em mulher, depois, volta à forma de homem. Os deuses, um deus e uma deusa, que o impelem a responder uma pergunta, o fazem por determinar que ele teria a capacidade de respondê-la, uma vez que viveu como homem e como mulher.

---

<sup>5</sup> [...]designa em semiótica discursiva a permanência de um efeito de sentido ao longo da cadeia do discurso. (BERTRAND, 2003).

Intrinsecamente ligada à questão de gênero, está a isotopia de prazer e de sexo. Tirésias viu por duas vezes as cobras copulando. As divindades, Zeus e Hera, que formam um casal, discutem sobre a questão do prazer sexual.

A punição surge também formando uma cadeia isotópica. Tirésias é punido por três vezes ao longo da narrativa; nas duas primeiras, por ver e matar as cobras e, na última, por desagradar à deusa.

Na variante do mito, o conhecimento também é uma isotopia. Tirésias, em seu contexto, é o único mortal a experienciar ser homem e ser mulher e adquirir o dom da vidência, conhecimentos que a ele advieram a partir das punições recebidas.

Tirésias mata por duas vezes as cobras. Os deuses disputam quem tem razão acerca da questão do prazer sexual. A disputa, portanto, compreende um outro elemento isotópico no texto mítico.

Após analisadas as isotopias da variante do mito grego de Tirésias, partimos para a análise das figuras presentes no nível discursivo. Tomemos a definição de figurativização de acordo com o verbete do *Dicionário de semiótica*:

[...] o programa narrativo consistirá em conjungir o sujeito com o valor que ele visa. Há, entretanto, mil maneiras de contar tal história. Dir-se-á que o discurso será figurativizado no momento em que o objeto sintático (O) receber um investimento semântico que permitirá ao enunciatário reconhecê-lo como uma figura, como um “automóvel” por exemplo:

S ∨ O (automóvel) ∨ (poder)

O discurso que relata a busca do automóvel, o exercício e, eventualmente, o reconhecimento por outrem do poder que ela permite manifestar será um discurso figurativo (GREIMAS; COURTÉS, 2016, p. 211).

As figuras presentes na narrativa do mito de Tirésias são recorrentes no universo dos mitos gregos: deuses do Olimpo, representados no mito de Tirésias por Zeus e Hera; homens, por Tirésias; elementos da natureza, pelo monte Citerão e pelas cobras.

O Olimpo, morada dos deuses, é um monte cuja base toca a terra, o que denota uma maior proximidade entre os deuses imortais e os homens gregos. Muitos dos deuses têm aspecto humano (antropomorfia), bem como a eles se assemelham em comportamento (amam, odeiam, se apaixonam, se iram, traem, mentem etc.) e essa é uma peculiaridade das divindades da Grécia antiga, a imagem e semelhança dos homens, o que confere a essa cultura um caráter antropocêntrico.

Segundo Junito de Souza Brandão (2002, P. 47), no Heládico antigo já existia a figura divina de Zeus, que significava o deus do alto, soberano criador. A deusa Hera surgiu da raiz da *Grande Mãe*, da Ilha de Creta, que era a divindade denominada “mãe dos deuses”

(BRANDÃO, 2002, p. 59). Zeus torna-se o maior entre os deuses do Olimpo e tem por esposa Hera, deusa do sagrado matrimônio.

O culto dos gregos se estendia para além das divindades, voltando-se para objetos cultuais e elementos da natureza, como árvores, e animais sagrados, dentre eles, a serpente, como define o autor: “A serpente é o animal ctônio por excelência: entre suas múltiplas significações e símbolos, destaquemos, por hora, ser ela uma ponte entre o mundo de baixo, ctônio, e o mundo de cima, uma guardiã das sementes, projeções da Terra-mãe” (BRANDÃO, 2002, p. 60).

Os montes compõem grande parte da paisagem grega e são representados nas suas mais variadas narrativas míticas. Olimpo é a morada dos deuses; no alto de um monte, ia o abutre diariamente ter com Prometeu; no Citerão, Tirésias se depara com as cobras, entre tantos outros mitos que têm como paisagem os limites e os altos dos montes.

Identificadas as isotopias e figuras presentes no mito, elencaremos as tematizações decorrentes dela. Nas palavras de Bertrand (2003, p. 213), “A tematização consiste em dotar uma sequência figurativa de significações mais abstratas que têm por função alicerçar os seus elementos e uni-los, indicar sua orientação e finalidade, ou inseri-los num campo de valores cognitivos ou passionais.”

As isotopias presentes na narrativa mítica apontam para temas como a disputa entre gêneros, masculino e feminino; a metamorfose, que é uma constante entre os mitos gregos (não raro, os deuses transformam-se em homens e em animais, com o fim de enganar aos homens ou mesmo outros deuses e deles tirar proveito); o transcendental, que se manifesta tanto na metamorfose de Tirésias em mulher e em homem, quanto na aquisição do dom da vidência; o conhecimento advindo da experiência através dos sentidos e o conhecimento que se dá a partir do transcendental; a hierarquia de força e de poder que deuses têm sobre homens e que homens têm sobre os animais.

Após analisados os elementos do nível discursivo, aquele mais próximo da enunciação, a continuidade da análise semiótica se lança, num grau mais abstrato, para o nível da estrutura narrativa, anterior ao da estrutura fundamental.

### 2.2.2 Estrutura narrativa

O leitor (ouvinte, espectador) é capaz de apreender o sentido que há entre um elemento e outro isolado de um texto tanto por sua bagagem cultural, que opera na inferência

de sentido entre uma e outra parte do texto, e diferentemente de acordo com a quantidade de informação que se tem em relação a um dado tema, quanto pela compreensão internalizada de um esquema canônico narrativo que opera culturalmente em todos nós, proporcionando o entendimento da soma das partes, em detrimento de suas lacunas, como um todo de sentido.

O encadeamento comanda, então, a previsibilidade discursiva e se apresenta, de maneira mais geral, como um vasto esquema cristalizado pelo uso cultural, conhecido sob o nome de *esquema narrativo canônico* com suas quatro sequências-tipo: 1. A sequência da *manipulação de contrato* primeiramente, em que um Destinador leva um sujeito a crer, ou não crer, nos valores inscritos nos objetos: ele é a garantia desses valores e em seu nome ele investe o sujeito de um mandato para realizar a ação e se realizar por meio dela. 2. A sequência da *competência* em que um sujeito adquire o desejo, a convicção, o dever, o saber e o poder necessário para agir, em conformidade ou em ruptura com os valores. 3. A sequência da ação propriamente dita, a da *performance*, em que o sujeito realiza, ou não realiza, ou realiza ao contrário, a ação, tendo em vista os valores de referência. 4. A sequência, por fim, da *sanção*, a do retorno do Destinador, em que este reconhece, avalia, recompensa ou pune o autor das ações realizadas (BERTRAND, 2003, p. 42).

No nível narrativo, os sujeitos ainda não figurativizados, sendo analisados de acordo com sua função (destinador, sujeito de estado, sujeito de fazer); estabelecem sua relação com o objeto, o que determina a mudança de um estado para outro (conjuntivo para disjuntivo e vice-versa); e a sanção recebida ao final do curso narrativo (sanção positiva, de recompensa, ou negativa, de punição). Segundo Barros (2002, p. 28), “A gramática narrativa descreve e explica o modo de existência e de funcionamento das estruturas narrativas ou superficiais que constituem a etapa imediatamente superior, no percurso de geração do sentido, à das estruturas fundamentais”.

Na variante do mito de Tirésias, os sujeitos destinadores manipuladores modalizantes (Zeus e Hera) demandam (por intimidação) ao sujeito do fazer modalizado (Tirésias) uma missão (responder quem sente mais prazer no ato sexual, o homem ou a mulher). O sujeito competente (que sabe, pois experienciou ser homem e ser mulher, pode fazer, bem como deve fazer, pois todos os mortais devem obediência aos deuses) desempenha a *performance* alterando o estado dos sujeitos (sincréticos com os destinadores manipuladores Zeus e Hera) de disjunção para conjunção com o objeto modal (saber). Ao entrar em conjunção com o objeto de valor modal, um dos destinadores julgadores (Hera) fica em disjunção com o objeto de valor descritivo (vitória), sancionando negativamente o sujeito do fazer (cegando Tirésias). O outro destinador julgador, ao entrar em conjunção com o objeto de valor modal (saber), mantém relação conjuntiva com o descritivo (vitória), sancionando positivamente o sujeito do fazer (dando a Tirésias o dom da vidência), como é possível observar no seguinte

quadrado semiótico:

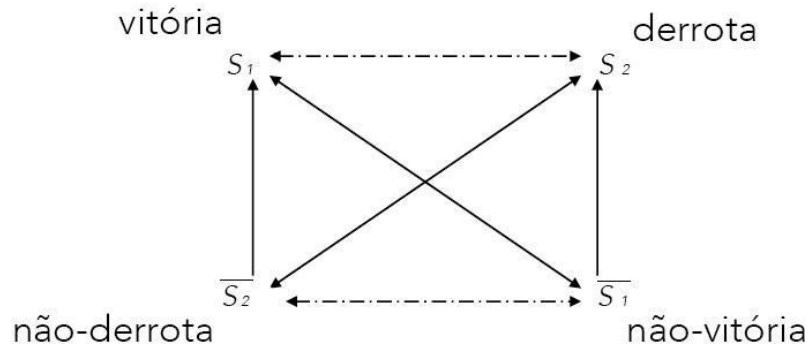


Figura 1: quadrado semiótico sobre a vitória e a derrota

No quadrado semiótico acima, as relações de contrariedade se dão entre os termos /vitória/ e /derrota/; e /não-derrota/ e /não-vitória/. A complementaridade, entre /não-derrota/ e /vitória/; e /não-vitória/ e /derrota/. Por fim, a contradição se manifesta entre /vitória/ e /não-vitória/; e /não-derrota/ e /derrota/.

No mito, às categorias semânticas são atribuídos valores eufóricos ou disfóricos:

Eufórica é a relação de conformidade do ser vivo com o meio ambiente, e disfórica, sua não-conformidade. Os termos da categoria semântica assim investidos são ditos valores axiológicos, e não apenas valores descritivos, e surgem, em relação à semântica narrativa, como valores virtuais, ou seja, não relacionados ainda a um sujeito. A atualização só ocorre na instância superior da semântica narrativa, quando tais valores são assumidos por um sujeito (BARROS, 2002, p. 23).

O termo /vitória/ é eufórico, ou seja, possui *dêixis* positiva, situando-se acima e a esquerda do quadrado. Por sua vez, /derrota/ é o termo que indica disforia e está no canto superior direito. A ameaça de trânsito do estado de euforia para disforia cria dinamicidade na tentativa de aquisição ou manutenção do estado eufórico.

A sanção dupla e contrária, positiva e negativa, do sujeito do fazer pelos destinadores julgadores denota o caráter polêmico e trágico da narrativa mítica de Tirésias, uma vez que o mesmo objeto de valor descritivo é desejado por dois sujeitos e a aquisição de um culmina na privação do outro. A resposta de Tirésias confere somente a um dos deuses sair do estado de não-vitória para vitória.

Analisados os elementos do nível narrativo, partimos para a análise de nível profundo, em que estão presentes os valores contidos na variante narrativa do mito de Tirésias.



### 2.2.3 Estrutura profunda

O nível profundo da estrutura semionarrativa, primeira instância no percurso gerativo de sentido, é a etapa essencial para a percepção estrutural do texto, pois seu sentido tem origem nessa estrutura elementar. O quadrado semiótico tem na estrutura profunda o papel de identificador dessas estruturas e, para tanto, pressupõe a coocorrência de S1 e S2, a semelhança entre S1 e S2, a mútua implicação por negação de S1 e S2. Como mencionado anteriormente, o movimento do texto depende do trânsito dentro do quadrado semiótico entre a *déixis* positiva (de euforia) para a negativa (disforia). A operação sintática decorrente da relação entre essas categorias se dá a partir de uma operação lógica de asserção e de negação entre elas. Como postula Barros (2002, p. 23), “As operações realizadas no quadrado semiótico negam um conteúdo e afirmam outro, engendrando a significação e tornando-a, como vimos, passível de narrativização”.

No episódio da contenda dos deuses, a estrutura elementar apresenta as seguintes categorias semânticas: /natureza/ vs. /cultura/. O Dicionário de semiótica apresenta a seguinte definição para essas categorias:

A antropologia lévi-straussiana introduziu e generalizou o uso da dicotomia *natureza/ cultura* (que deixa pouca oportunidade à oposição soviética mais recente *cultura/ barbárie* – a qual, formulada por Lotman, parece mais específica) que deve ser utilizada com precaução. É evidente que a própria categoria é semântica e cultural: a natureza nesse sentido não é natureza em si, mas aquilo que no interior de uma cultura é considerado como de âmbito da natureza, por oposição ao que é percebido como cultura: trata-se, portanto, por assim dizer, de uma natureza culturalizada. Por outro lado, a categoria *natureza/ cultura* deve ser considerada como categoria conceitual metalinguística, que depende da teoria antropológica (e deve ser avaliada no seu conjunto), e que, como tal, possui um valor operatório que permite introduzir as primeiras articulações na exploração de uma dada cultura. É nesse sentido que adotamos a dicotomia lévi-straussiana, considerando de maneira aporística a oposição *natureza/ cultura* como o primeiro investimento elementar do universo semântico social (paralelamente à categoria *vida/ morte* que caracteriza o universo individual), e, por isso, suscetível de servir como universal que se pode postular ao empreender a análise de qualquer microuniverso desse gênero (GREIMAS; COURTES, 2016, p.110).

Apresentamos o seguinte quadrado semiótico, objetivando, a partir desse modelo lógico, tornar claras as relações que se estabelecem entre essas categorias em posições de contrariedade, complementaridade e contradição:

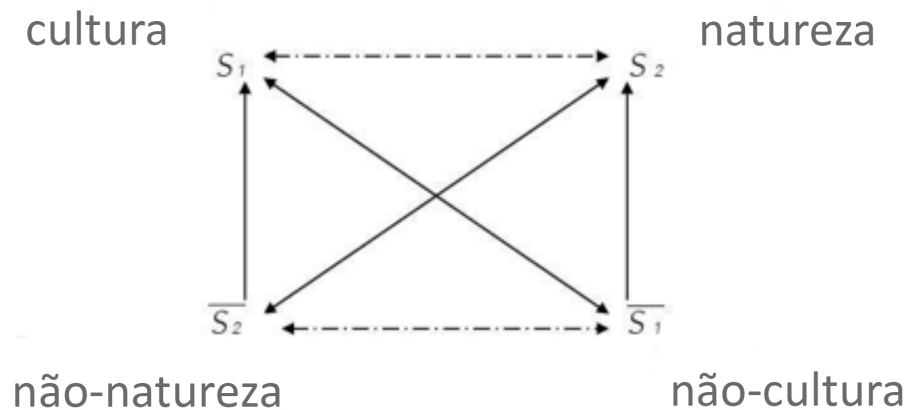


Figura 2: quadrado semiótico sobre natureza e cultura

Esse quadrado semiótico representa o microuniverso semântico mais abstrato possível, um universal semântico, referente à narrativa mítica de Tirésias. É no nível discursivo que os valores e preconceitos se manifestam no texto e é a partir de sua observação que podemos, passando pelo nível narrativo, até o fundamental, situar no quadrado semiótico tanto as categorias de *dêixis* positiva de um texto, quanto as de *dêixis* negativa. No caso da contenda entre os deuses, a /cultura/ é o elemento eufórico e a /natureza/, o disfórico. O excedente sexual representa a natureza e é atribuído ao feminino, ao passo que ao masculino é associada a cultura. No mito, o divino, o masculino, está para a cultura, como o humano, o feminino, para a natureza. Zeus, sendo masculino, associou o excedente sexual ao feminino, Hera, por sua vez, disse que o homem sentiria mais prazer. A resposta conferiu vitória a Zeus porque a cultura, nessa narrativa, tem *dêixis* positiva, caso o valor positivo fosse atribuído à natureza, Hera teria comemorado a resposta de Tirésias.

Partindo agora da estrutura mais profunda da narrativa mítica até a mais superficial, temos esse sentido motor mais estrutural e abstrato, a polarização entre cultura e natureza, estruturada na narrativa pelo movimento de dois sujeitos em busca de vitória, que é representado no nível mais superficial por uma questão específica, ter razão sobre uma dada questão. Esse impasse, ainda no nível discursivo, ganha espacialização, contexto, e os sujeitos, um perfil bem definido. Tirésias, de Apollodoro, é uma versão da narrativa mítica de Tirésias, entre tantas outras, e delas se diferencia justamente por ser uma forma única de contar uma história que poderia, bem como foi contada de diversas outras maneiras.

### 2.3 Análise semiótica do percurso gerativo de sentido do filme *Tiresia*

Como obra audiovisual, o filme é composto por uma miscelânea de textos menores que se complementam formando uma grande narrativa. Como dito anteriormente, somam-se às imagens (que se formam a partir de camadas compostas pela *mise-en-scène*<sup>6</sup>, recursos de fotografia, pintura etc.) os sons (provenientes do som direto<sup>7</sup>, efeitos e música diegética e extra-diegética, diálogos, monólogos, solilóquios, recursos de voz *off*<sup>8</sup> etc.) gerando um todo que é compreendido como o filme em si. Levando em consideração a especificidade da linguagem cinematográfica, nos debruçamos nesse capítulo do nosso estudo em procurar identificar os elementos do mito presentes no filme e, a partir da análise semiótica, apreender em que instância de significação se encontra cada um deles. Bem como se deu na investigação da narrativa mítica, iniciaremos a análise da obra cinematográfica por seu nível discursivo, o filme propriamente dito, para em seguida empreendermos a análise de nível narrativo e, por fim, a de nível fundamental.

#### 2.3.1 Nível Discursivo

A enunciação na obra audiovisual, assim como na literária, delinea uma primeira escolha, que é estética, e, portanto, se situa no nível de superfície, o como contar a história, a partir de que lugar, que ponto de vista.

No filme *Tirésia*, assim como na variante do mito, a enunciação se dá, predominantemente, por *debreagem* enunciva, o que na linguagem cinematográfica equivale à câmera objetiva (em terceira pessoa), aquela que apresenta um ponto de vista que não o dos actantes presentes na história e sim cada um dos actantes em seus contextos. Nas cenas em que ocorrem diálogos, bem como durante as visões de Tirésia na segunda metade do filme, instaura-se na narrativa um processo de *debreagem* enunciva de segundo grau (câmera em terceira pessoa que apresenta actantes interlocutores). Outro recurso bastante presente na obra cinematográfica é o solilóquio em voz *off*, representando o pensamento dos actantes raptor, na primeira metade do filme, e de Tirésia e do padre, na segunda. Durante os solilóquios, instaura-

---

<sup>6</sup> Os elementos que compõem o quadro cinematográfico (cenário, iluminação, objetos de direção de arte e o ator em cena).

<sup>7</sup> Em cinema, som que é gravado simultaneamente à captação das imagens.

<sup>8</sup> Em cinema, é o registro sonoro da voz de um ator que não aparece em quadro, mas sua voz se faz ouvir, sendo parte da diegese.

se um “eu”, um “aqui” e um “agora” no âmbito do enunciado, o que caracteriza o tipo de discurso denominado de breagem enunciativa de segundo grau.

### 2.3.1.1 *Isotopias temático-figurativas*

O filme é uma obra sincrética, como mencionamos, portanto reúne elementos de diversas formas de linguagem e manifestações artísticas, como a música, a pintura, a literatura, o teatro, a dança e a fotografia, que juntos criam uma unidade discursiva audiovisual acerca de um dado tema:

Num sentido mais amplo, serão consideradas como sincréticas as semióticas que – como a ópera ou o cinema – adicionam várias linguagens de manifestação; da mesma forma, a comunicação verbal não é somente de tipo linguístico: inclui igualmente elementos paralinguísticos (como a gestualidade ou a proxêmica), sociolinguísticos, etc. (GREIMAS; COURTES, 2016, p. 467).

Analisaremos algumas das isotopias presentes no filme, considerando o sincretismo entre essas diversas formas artísticas que se manifestam nas partes do todo do filme. Dentre as isotopias presentes em *Tirésia*, consideraremos as seguintes: o elemento lava, a música, as rosas e os jardins, as obras de arte, a visão.

Identificamos a isotopia do elemento lava a partir da primeira imagem do filme, anterior ao título, de lava incandescente que flui por cerca de dois minutos. A mesma imagem se repete em meados da segunda parte do filme, em que o actante Tirésia, já novamente na forma masculina, manifesta o dom da vidência. Esse elemento, a lava, é o fogo líquido, paradoxal, imoldável, que muda constantemente, sendo inapreensível.



*Figura 3: Fotograma do filme Tiresia, 2003 – lava de vulcão*

A isotopia de música se dá desde o início do filme, com a trilha *Allegretto*, sinfonia número 7, ópera 92 em lá maior, de Ludwig Van Beethoven, que se repete em meados da segunda parte do filme, simultaneamente à imagem de lava incandescente. A melodia ocorre em outros momentos da narrativa, como em uma sequência da segunda parte, em que o padre anda do lado de fora da casa de Anna. Enquanto ele caminha e atravessa um campo, anda próximo a um riacho, o som apresenta novamente a trilha *Allegretto*. Na cena seguinte, a música torna-se diegética, executada pelo padre em um pequeno piano, como podemos ver na figura 4.



*Figura 4: Fotograma do filme Tiresia, 2003 – padre tocando Allegretto, sinfonia número 7, Ópera 92 em lá maior, de Ludwig Van Beethoven, piano*

Em uma das sequências iniciais (figura 5), o actante Tirésia, em meio a árvores de um bosque escuro, canta baixo uma música, “Terezinha de Jesus... e sorrindo disse ao moço, eu te dou meu coração. Tanta laranja madura, tanto limão pelo chão, tanto sangue derramado dentro do meu coração”. Ela canta a mesma canção outras vezes durante o filme, para o actante raptor, para o actante Anna. Essa canção infantil conta a história de Terezinha, nome que soa semelhante a Tirésia, e já anuncia a natureza da narrativa igualmente trágica da transexual.



*Figura 5: Fotograma do filme Tiresia, 2003 – Tirésia em um bosque cantando “Terezinha de Jesus”*

Ao longo de toda a narrativa fílmica há a isotopia de elementos naturais, de rosas, de jardins. Após o prelúdio (imagem de lava do vulcão), surge o título do filme, e após o título, a primeira imagem de Tirésia. A trilha permanece e surge em primeiro plano Tirésia. Ao fundo, contraste entre luz e sombra. Tirésia parece pensativa, tem o semblante triste. Com um corte seco<sup>9</sup>, a imagem de Tirésia dá lugar a uma *pan*<sup>10</sup> da esquerda para a direita, que apresenta em plano geral<sup>11</sup> a imagem de um ambiente externo, dia predominantemente azul, de uma ponte que interliga duas margens de um rio, sobre a qual trafegam alguns carros. A *pan* segue e percorre os prédios da cidade, é inverno. A trilha desaparece ao mesmo tempo que surge uma voz em *off*:

Breve estarei no meu jardim de rosas. Breve. Estou aguardando. Rosas cheias de espinhos. Odores falsos, mas melhores que os verdadeiros. O original é vulgar, por causa de seu passado. Foi só uma experiência, uma tentativa. A ilusão de uma coisa não é essa coisa. Mas a cópia é perfeita. (TIRESIA, 2003).

A *pan* termina sobre a imagem de um homem que caminha. A voz em voz *off* prossegue: “A cópia é perfeita...Tal como a vejo, como a cheiro. De noite em meu jardim é noite, de novo há rosas”. Novo corte seco. A imagem apresenta o homem cobrindo com um cobertor uma cama de casal. A voz *off* prossegue. “Mesmo que haja só um único e lindo dia”. Ele liga uma luminária, arruma um banco. O ambiente é pouco iluminado, parece insalubre. Na parede, uma pintura com a imagem de uma vegetação sem flores.

---

<sup>9</sup> Durante uma filmagem, é a interrupção de um plano que está sendo gravado e, em montagem, a passagem de um plano para outro sem recursos como por exemplo de transição ou fusão.

<sup>10</sup> Abreviação do termo *panorâmica*, em que a câmera, sem sofrer deslocamento, gira sobre o próprio eixo horizontal ou verticalmente (nesse último caso, o movimento é conhecido como *tilt*).

<sup>11</sup> Sendo plano a região delimitada pelo quadro em cinema, o plano geral é aquele em que um cenário ou uma paisagem é apresentada de forma completa e ampla. A figura humana, tomada como escala, surge nesse enquadramento como inteira. Existem planos ainda mais amplos, como o grande plano geral e outros mais restritos, como o plano de conjunto, que apresenta o homem também de corpo inteiro, mas prioriza suas ações em quadro em detrimento do cenário.



Figura 6: Fotograma do filme *Tiresia*, 2003 - quadro de vegetação sem flores

Continua: “Não dormir mais sem você. Não dormir mais”. A porta é fechada pelo homem, que sai. Adiante, após a sequência do homem em um museu, onde ele caminha entre esculturas que representam personagens da mitologia grega, surge novamente a menção às rosas: a imagem apresenta o homem agachado em um jardim. Em voz *off*: “Pobre jardim. Jardimzinho de merda. Não tem uma flor verdadeira. Jardimzinho de merda, não tem odores”. Na sequência seguinte, o homem dirige. É noite. Enquanto dirige, em voz *off*:

Todas vocês, minhas rosas.... Estou quase chegando lá. Quero conhecer vocês todas, de fato, eu conheço. Você, você e você. Eu conheço vocês. Esperem por mim. Estou quase chegando. Meu roseiral, com rosas cheias de espinhos. Odores falsos, mas melhores que os verdadeiros. Os originais são vulgares, uma tentativa (TIRESIA, 2003).

Na segunda parte do filme, o padre está em um canteiro de flores. Voz *off* do padre: “Sei que é pecado. As rosas não são uma invenção de Deus. O homem pegou o que Deus criou e transformou as coisas. Agradeço a Deus por estar aqui hoje”. Ele poda as flores com uma tesoura de jardineiro. A voz torna-se diegética: “[...] e não quando não existiam rosas”. As rosas surgem na obra literal e metaforicamente, são as flores cultivadas no jardim (como mostra a figura 8), mas também as prostitutas do bosque Bois de Boulogne, em Paris; é o porco-espinho que vive no quintal do raptor, belo e delicado, porém com espinhos, como a rosa. Da mesma forma, metaforicamente, Tirésia surge como a rosa perfeita.





*Figura 7: Fotograma do filme Tiresia, 2003 - padre cuidando de um jardim de rosas*

Desde o início e ao longo de todo o filme, recorrem imagens de obras de arte, outra isotopia. Na sequência de apresentação do raptor, o actante caminha em um salão do museu do Louvre, entre esculturas de personagens da mitologia grega, como *O Hermafrodita* (figura 8) e *Ártemis* (figura 9).



*Figura 8: Fotograma do filme Tiresia, 2003 - Escultura O Hermafrodita*



*Figura 9: Fotograma do filme Tiresia, 2003 - homem diante de escultura da deusa grega Ártemis*

Na casa em que Tirésia é encarcerada, há na parede um quadro com a imagem de uma serpente (figura 11). A imagem recorre nas cenas no cativeiro e faz referência à narrativa mítica, em que Tirésias se depara com as serpentes e tem sua sorte mudada a partir de então.



*Figura 10: Fotograma do filme Tiresia, 2003 - Tirésia no cativeiro diante de quadro de serpente*

Na cozinha, um quadro com a imagem de uma mulher sentada sobre uma rocha (figura 12), como que uma sereia, remete à figura de Tirésia que, a partir de seu canto, atraiu o homem, tal qual a sereia mitológica. Essa imagem, da mulher metade humana, metade peixe, reitera também um processo de interdiscursividade, a partir da obra de arte, a isotopia de música, através da alusão ao canto da sereia, que atrai e encanta aos homens.



*Figura 11: Fotograma do filme Tiresia, 2003 - quadro de sereia na cozinha do raptor*

Na cena anterior à da perfuração dos olhos de Tirésia, o raptor está visivelmente perturbado e atrás dele há um quadro com a imagem de um lobo negro (figura 13), que remete ao personagem predador presente nas narrativas dos contos de fada.



*Figura 12: Fotograma do filme Tiresia, 2003 - quadro de lobo atrás do raptor*

Na segunda parte do filme, no quarto do sacerdote, há um quadro de uma figura feminina que possui os olhos vazados (figura 13). O quadro é de Amedeo Modigliani (1884-1920), pintor que apresenta esta característica em muitas de suas obras, a dos olhos como que perfurados em diversas de suas figuras, e essa imagem, da cegueira, remete diretamente à violência sofrida por Tirésia. O padre, em uma visita à casa de Anna, olhando para Tirésia sentada em uma poltrona, relata que ela lembra um quadro em sua casa (referindo-se a essa obra de Modigliani: uma mulher sentada em um canapé).



*Figura 13: Fotograma do filme Tiresia, 2003 - pintura que retrata mulher com olhos vazados*

Tirésia descreve que, em uma de suas visões, havia uma estátua à beira de um lago. Em uma sequência, Anna parada escuta Tirésia falar. Tirésia diz para um homem, Simon, que ele possui algo mais belo que o dinheiro, mais belo que a própria pessoa, que tem muita sorte, que há uma estátua que o protege. O homem observa Tirésia, que continua falando. Ele diz que vê água e que o homem será curado lá, mesmo que não saiba que está doente, que há muita água, que deve ser outono, que as folhas não são mais as mesmas. Outros homens ao lado dele também observam Tirésia. Ele diz que alguém será infeliz, mas que no fim será o mais forte. Nessa sequência, ocorre simultaneamente a isotopia de obra de arte e a de música, pois enquanto Tirésia vaticina, ouve-se a trilha de Beethoven. Adiante, a visão de Tirésia é confirmada a partir de uma cena, a imagem do lago e da escultura (figura 14).



*Figura 14: Fotograma do filme Tiresia, 2003 – escultura à beira de lago*

Em um salão paroquial, o padre conversa com outro sacerdote e atrás deles há um quadro com a imagem de uma figura sacra, uma santa, com uma criancinha no colo e anjinhos sobrevoando ao redor (figura 15). Em outro compartimento do prédio, surgem, em outro momento, Anna e o padre (figura 16). Na parede ao fundo, há um quadro com a figura de um querubim. As recorrentes figuras angelicais possuem um forte traço de androginia, não remetem necessariamente à imagem de homens, tampouco de mulheres, mas à figura de Tirésia.



*Figura 15: Fotograma do filme Tiresia, 2003 – quadro de arte sacra em sala paroquial*



*Figura 16: Fotograma do filme Tiresia, 2003 – quadro de querubim em sala paroquial*

A isotopia da visão surge desde a fixação que o actante raptor tem pela imagem dos corpos e objetos que ele considera como belos, ao momento em que Tirésia é ferida por ele, tornando-se cega e adquirindo, adiante, o dom transcendental da vidência. Na primeira parte,

um dos poucos *close ups*<sup>12</sup> do filme apresenta o olho do raptor a observar Tirésia furtivamente através de um buraco na porta (figura 17).



*Figura 17: Fotograma de Tiresia, 2003 – plano de detalhe do olho do raptor através de uma fechadura*

A isotopia de visão continua com a perda da visão de Tirésia no final da primeira parte do filme (figura 18).



*Figura 18: Fotograma de Tiresia, 2003 – Tirésia com os olhos vazados*

---

<sup>12</sup> Plano bastante fechado que apresenta um detalhe do rosto humano que compreende os olhos.

A cadeia isotópica de visão permanece na segunda parte do filme, como por exemplo na cena em que o actante pai de Anna lê o seguinte trecho da Bíblia:

E aquele que viu isso foi testemunha, para que vocês também pudessem crer [...]. Quando Ele saiu da água, Jesus viu o céu se abrir. E o espírito santo desceu sobre Ele como uma pomba e uma voz se ouviu do céu: Tu és o meu filho bem-amado e em ti depusitei todo o meu amor (TIRESIA, 2003).

O padre, visitando Tirésia, pergunta se Tirésia diz que vê coisas (coisas que vão acontecer). Novamente temos a recorrência semântica do elemento visão. Tirésia diz que essas coisas acontecem, mas que ela não faz milagres. O homem, insistindo, pergunta o que Tirésia vê, o que um oráculo vê. Tirésia responde que uma frase surge e pronto. O homem pergunta o que ocorre depois. Tirésia diz que depois ela fala. Ele pergunta se isso vem de uma forma precisa. Tirésia diz que não entendeu. O homem pergunta se ela decide alguma coisa, a que hora a frase vem, a quem é destinada. Tirésia diz que não sabe, que as pessoas estão lá, que as palavras surgem e que ela fala. O padre pergunta se ela entende as palavras e diz que Tirésia não precisa ter medo. Ela responde que não tem medo.

Outra inserção interdiscursiva apresenta-se novamente no filme: a partir dos trechos da Bíblia e das menções ao oráculo, fundem-se as mitologias ocidentais greco-latina e judaico-cristã. O sincretismo cultural liga-se à atualização do mito para o filme. O trecho lido pelo pai de Anna não somente trata da questão espiritual relacionada ao sentido da visão, mas de uma profecia anunciada no velho testamento, no final do Salmo 33, e da realização dela na crucificação do Cristo (nenhum osso do filho de Deus fora quebrado).

As figuras representadas apontam para uma clara divisão de elementos opostos entre uma e outra parte do filme, tendo as duas um prelúdio em comum, a imagem da lava, que remete ao calor, à forma inapreensível e em constante mutação, à metamorfose. As estátuas gregas, que são o artifício da beleza esculpida por mãos humanas. As rosas e o porco-espinho que o homem cuida em seu jardim, bem como as garotas que se prostituem, expressam uma beleza e também certa fragilidade, embora possuam resistência pela presença dos espinhos. As obras de arte que surgem dentro da casa do raptor retratam uma serpente, que remete diretamente ao mito de Tirésias, uma sereia, que se assemelha à Tirésia que, ao cantar no bosque, atraiu o raptor, e um lobo, tal qual o homem no bosque à procura de uma presa. A noite em um antro de Paris, na primeira parte do filme contrasta com um povoado e sua igreja, na segunda parte, bem como aqueles que frequentam um e outro espaço. Um homem que se revela um raptor, na primeira parte, é o mesmo que, paradoxalmente, se apresenta um padre, na segunda. O aspecto acinzentado do cativo, comparado à clareza da casa de Anna, denota a



divergência dos espaços. São completamente díspares também os adjuvantes de Tirésia, em um e outro momento do filme: seu irmão cafetão, Eduardo, e Anna, de virginal delicadeza.

As isotopias e figuras presentes na narrativa filmica apontam para temas como o belo, a mimese, o gênero e a sexualidade, a violência, a religião, o cristão e o pagão e, sobretudo, a liberdade e a opressão.

As temáticas do belo, da questão mimética e da sexualidade surgem no começo da narrativa filmica, no solilóquio inicial, em que o raptor expressa seu desejo de encontrar a rosa perfeita. As rosas a que a metáfora se refere são as mulheres, transexuais e travestis, que originalmente nasceram com o sexo masculino e, de acordo com a lógica heteronormativa e de caráter binário, receberam a designação de gênero social masculino, homem. Posteriormente, ao assumirem o gênero social feminino, mulher ou travesti, são para ele como cópias das rosas originais, mas melhores, rosas falsas, porém mais belas e de melhor perfume. Ainda acerca do belo, da mimese e da sexualidade, há na narrativa a presença das obras de arte, de pinturas e esculturas, ao longo de todo o filme, reforçando principalmente o grande interesse do raptor pela beleza construída artificialmente pelos homens.

A liberdade e a opressão são temas que se apresentam no filme desde a apresentação de Tirésia como uma transexual brasileira que se prostitui na França e tem, portanto, direitos legais limitados ou nulos, até a privação de sua liberdade pelo raptor, que a impede de manter sua aparência feminina. Ser designada homem, ser presa, ser machucada e perder a visão, e mesmo a aquisição do dom da vidência, nada disso é algo que Tirésia escolhe. Conversando com o padre, Tirésia conta que saiu de uma favela do Brasil e que sempre soube que sua vida seria diferente da de outros meninos, mas que nem isso foi uma escolha dela, mas que estava lá, que foi muito trabalhoso, que foi sua guerra particular. Tornou-se mulher, depois puta, pois rapazinhos que viram mulheres tornam-se putas. Depois, Tirésia diz que um homem furou seus olhos e que desde então possui um dom, por isso o oferece aos outros e que não vê que mal há nisso. Diz que todos olham para ela, o que é uma grande alegria, mas é também a celebração do desespero e que ninguém percebe isso, porque ela não pode decidir, pois ela não decide nada. E conclui em português:

Já te disse, nada mais me pertence. Eu sou assim, só isso. Não posso fazer mais nada agora. Eu vivo com isso e eu tô bem. Porque eu sinto em mim que o que eu digo é a verdade e a verdade é uma força. Como eu já disse, minha vida mudou violentamente e, às vezes, eu me sinto feliz (TIRESIA, 2003).

O tema cristão *versus* pagão está presente na narrativa cinematográfica *Tiresia* de modo polêmico, o que remete ao mito grego, de origem pagã, a que ele referencia. O padre,

autoridade da igreja católica, age de maneira controversa, de acordo com seus desejos. Em detrimento da ética cristã, comete atos de crueldade, se deixa guiar pela luxúria, pela vaidade e pela inveja, deturpando princípios e valores cristãos. Outros actantes no filme, como o pai de Anna, se apresentam de forma opositiva a ele, com uma postura reta em relação à fé e à religião que seguem, o que, por contraste, reforça os valores e as atitudes deturpadas do padre. Tirésia não tem vínculo religioso, encerra em si o que a igreja condena no que diz respeito à sexualidade e à prostituição; entretanto, é ela quem tem boa índole, bom coração, e é quem adquire, embora o filme não deixe claro de que forma, um dom considerado divino, o da previsão, que a torna alvo da esperança e da fé das pessoas do povoado cristão.

O tema gênero e sexualidade se apresenta no filme desde a sequência inicial em que o raptor caminha pelo museu a observar as esculturas de personagens da mitologia grega, personagens femininas e masculinas. Ele se detém diante de uma delas, a estátua de uma figura de aparência semelhante à humana, que possui seios e também um pênis, como Hermafrodita, filho de Hermes e Afrodite. A imagem alude à figura de Tirésia, que é uma mulher transexual (que antes de ser mulher, foi homem) e que, na forma feminina, preserva o órgão genital masculino. No cativeiro, ela toma banho e, ao ser observada, revoltada, mostra para o raptor seu pênis. Por mais de uma vez, conversa com ele sobre essa peculiaridade de seu corpo. O raptor tenta tocar Tirésia enquanto ela dorme, colocando a mão por baixo de seu vestido. Tirésia acorda e diz que ele sente desejo, mas que não tem coragem. Com Anna, novamente na forma de homem, se lamenta sobre o quanto se esforçou para ficar bonita (Tirésia refere-se a si mesma sempre no feminino, mesmo estando novamente na forma masculina). Tanto na primeira quanto na segunda parte do filme, surgem, em forma de pensamentos ou lembranças (*inserts*<sup>13</sup>), imagens de Tirésia na cama com outras pessoas, seu corpo feminino e seu pênis ereto.

Observamos também a temática da violência e da punição. O raptor mata à marretadas um porco-espinho que vivia em seu jardim. Tirésia, mantida em cativeiro, tem os olhos perfurados por ele e fica cega. No início da segunda parte, o trecho da Bíblia que o pai de Anna lê, trata da morte de Cristo:

Era sexta-feira. Os corpos não podiam permanecer nas cruzes no Sabbath. Então, os Judeus pediram a Pilatos para que lhes quebrassem as pernas e os levassem embora. Os soldados quebraram as pernas do primeiro, depois, do segundo. Dos que foram sacrificados com Jesus. Quando chegaram n'Ele viram que já estava morto. E não quebraram as pernas d'Ele. Mas um dos soldados, com uma espada perfurou o lado d'Ele. Imediatamente correu sangue e água. (TIRESIA, 2003).

<sup>13</sup> Imagem que intervém na narrativa de forma inesperada e apresenta um dado referente ao passado ou futuro ou o conteúdo de um pensamento ou sonho.

No final da segunda parte, Tirésia é perseguido, atropelado e morto pelo veículo guiado pelo padre.

O tema da religião surge na primeira parte do filme, a partir das imagens de escultura dos deuses pagãos e é retomada na segunda parte do filme, em que o raptor de Tirésia se revela um pároco. Muitas cenas apresentam o padre na igreja, lidando com objetos e ritos cristãos. No púlpito, diante de outros fiéis, o pai de Anna lê trechos da Bíblia. Anna ajuda nos cuidados da sacristia. Tirésia, antes de morrer, diz sua última profecia: “Anna será a mãe de Cristo”.

Findada a análise dos elementos do nível discursivo, isotopias, figuras e temas que elencamos como de maior relevância para nosso estudo, partimos para a análise do nível narrativo do filme *Tiresia*.

### 2.3.2 Estrutura narrativa

No filme *Tiresia*, o sujeito destinador manipulador modalizante (raptor) estabelece com o destinatário e sujeito do fazer modalizado (Tirésia) um falso acordo fiduciário (ele persuade Tirésia a ir para casa com ele, enganando-a. Ela vai, pensando se tratar de um homem com quem fará um programa). No falso acordo fiduciário, o destinador, sincrético com o sujeito de estado, lança a falsa proposta ao sujeito competente (sabe, pode e quer fazer), com o pretexto de alcançar um suposto objeto de valor modal e descritivo (sexo e prazer).

Em situação de comunicação manipuladora, o destinatário é colocado em posição de falta de liberdade, ou seja, em posição de não-poder-não-aceitar o contrato proposto. Nesse caso, o destinador realiza um fazer persuasivo que tem sua resposta no fazer interpretativo do destinatário. O fazer persuasivo procura fazer-crier por meio do fazer-parecer-verdadeiro. Não se trata de produzir, de criar verdades, mas sim efeitos de verdade. O sujeito do fazer persuasivo quer levar seu destinatário a crer que o estado que apresenta parece e é verdadeiro (ou falso, etc.). Realiza, portanto, uma performance cognitiva (BARROS, 2002, p. 56).

Analisado a partir do quadrado veridictório de Greimas e Courtés (1979, p. 367), o contrato estabelecido entre destinador manipulador e destinatário manipulado constitui um programa narrativo que se estabelece a partir da mentira (do que não é verdade, mas que parece):

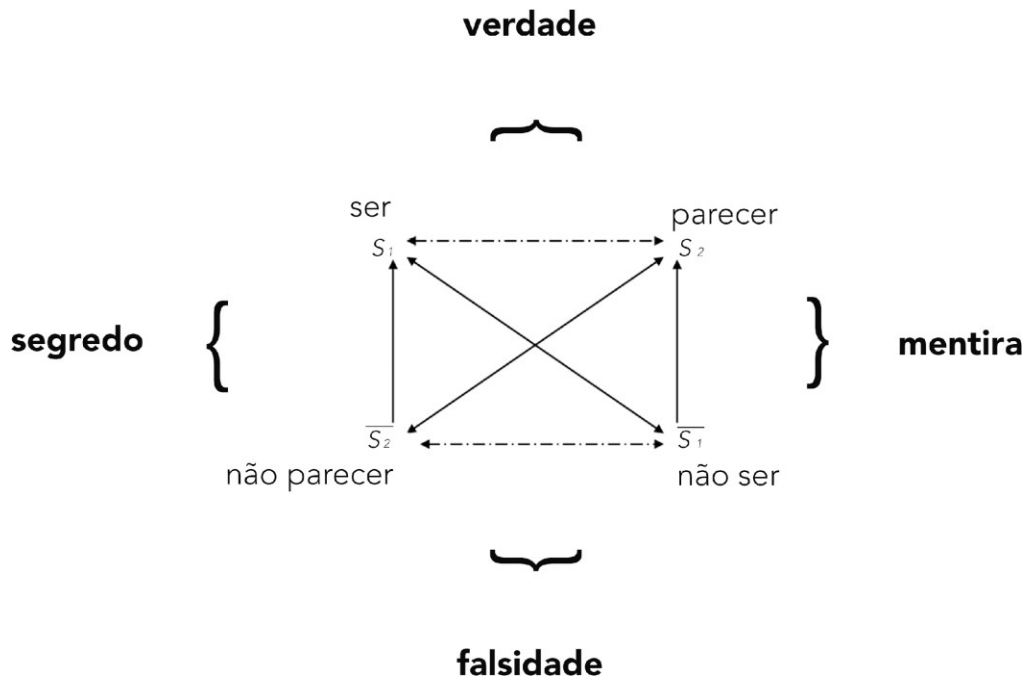


Figura 19: Quadrado veridictório de A. J. Greimas e J. Courtés (1979, p. 367)

Revelada a farsa do primeiro contrato, temos o segundo e verdadeiro: o destinador manipulador deseja o objeto de valor modal (aprisionamento de Tirésia) para entrar em conjunção com o objeto de valor descritivo (possuir a rosa perfeita). Ele (o raptor) é, ao mesmo tempo, sujeito destinador, sujeito do fazer e sujeito de estado – ele deseja aprisionar Tirésia, é competente para isso (sabe, pode e faz), age para raptá-la, mudando seu estado de disjunção com a posse da rosa perfeita para a conjunção. O objeto de valor modal, entretanto, aniquila o de valor descritivo: a beleza de Tirésia, que confere a ela o *status* de rosa perfeita, não pode se manter diante do seu aprisionamento, da falta de liberdade, que culmina em sua metamorfose em homem. Frustrado, ao entrar novamente em disjunção com o objeto de valor descritivo, o raptor sanciona negativamente Tirésia, cegando-a.

O outro percurso presente nessa primeira parte da narrativa fílmica é aquele em que são sincréticos o sujeito destinador, o sujeito do fazer e o sujeito de estado (Tirésia), que percebe a natureza mentirosa do primeiro contrato. Sobre essa percepção, afirma Barros (2002, p. 58): “O sujeito que interpreta e julga realiza uma operação de reconhecimento da verdade, que consiste em comparar e identificar o que lhe é apresentado pelo sujeito do fazer persuasivo com o que ele já sabe ou com aquilo em que crê”.

Ao se ver em disjunção com o objeto de valor modal (liberdade) e descritivo (forma feminina), deseja novamente a conjunção. O sujeito do fazer não tem a competência necessária para desempenhar a missão (quer, mas não sabe, nem pode fazer), não alcançando a conjunção

com os objetos de valor modal e descritivo.

Na segunda parte do filme, o destinador (padre) é também sincrético com o sujeito do fazer e o de estado. Em disjunção com o objeto de valor descritivo (a aniquilação do adivinho, que desvia a atenção dos fiéis do povoado), tem como objeto de valor modal o desejo de matar (Tirésia). O sujeito do fazer competente (sabe, quer e pode fazer), age, mata (Tirésia) e entra, enquanto sujeito de estado, em conjunção com o objeto de valor descritivo.

### 2.3.3 Estrutura profunda

Em nossa análise semiótica do nível profundo da narrativa cinematográfica *Tirésia*, encontramos uma estrutura elementar composta pelas mesmas categorias semânticas que no mito: /natureza/ vs. /cultura/. Os valores tímicos atribuídos às categorias semânticas são de euforia para o termo /cultura/ e de disforia para o termo /natureza/. Do ponto de vista do sujeito destinador, o raptor e padre, a obra de arte e a mulher transexual representam a cultura, o que é modificado de sua natureza inicial pela ação do homem, tornando-se ainda mais belo. A identificação de Tirésia com o gênero feminino e não o masculino é uma questão cultural. O raptor não consegue possuir a rosa perfeita, pois ela se nega a aceitar viver com ele passivamente e Tirésia, ao se negar a esse convívio, é punida perdendo a visão e a forma feminina. Na segunda parte do filme, a religião oficial, cristã, é dada como da ordem da cultura. Diante da perda dos fiéis do povoado que passam a procurar Tirésias e não mais a igreja, o padre decide aniquilar a adivinha, fíndando por matá-la.

Tirésia, no início dessa segunda parte, demonstra a princípio tristeza e contrariedade em relação a sua nova condição. Na sequência de número 52, enquanto Anna procura guiá-la, ela diz em português, lamentando: “Se você soubesse tudo o que eu fiz para ficar bonita”. Adiante, na sequência 72, o pai de Anna pergunta a Tirésia se pode fazer algo por ela. Tirésia pergunta se pela aparência dela e diz que ainda não sabe o que quer, que acha que por enquanto vai ficar assim, que não quer fazer nada, que depois vê, que de todo modo não pode enxergar a si mesma e que por isso não se importa e diz para ele: “Eu tô com medo. O que é que tá me acontecendo?”. Na 76, ela escreve para o irmão e diz que apesar de não saber o que está acontecendo com ela, ela vive com uma garota chamada Anna e que ali ela se sente segura, que sua vida mudou violentamente, mas que às vezes ela se sente feliz. Ela termina seu percurso na segunda parte entre a *não-cultura* e a *não-natureza*, pois seu dom não é natural, nem cultural, mas transcendental. Ela passa a lidar com sua nova aparência e tudo o mais que lhe aconteceu

de forma resiliente. Ela se situa no espaço que não é nem o da *euforia*, nem o da *disforia*, mas o da *aforia*, o *não-não* no quadrado semiótico da *natureza* e da *cultura*. O padre alcança a *dêixis* positiva do quadrado, a *cultura*, ao restabelecer a “ordem” e o seu lugar no povoado a partir da morte da adivinha.

## 2.4 Síntese

Em suma, neste capítulo, estudamos as duas obras, o mito e o filme, a partir da análise semiótica discursiva em seus três níveis de sentido, o discursivo, o narrativo e o nível fundamental. No nível discursivo da narrativa mítica de Tirésias, elencamos, as isotopias, figuras de maior relevância para o nosso estudo, organizadas na tabela abaixo

Tabela 1  
MITO – Nível discursivo

ISOTOPIAS TEMÁTICO-FIGURATIVAS		
Visão	Deuses do Olimpo, Zeus e Hera	Disputa entre gêneros masculino e feminino
Gênero	Homens	Metamorfose
Prazer e sexo	Elementos da natureza, montes, cobras	Transcendental
Punição		Conhecimento advindo da experiência
Conhecimento		Conhecimento advindo do transcendental
Disputa		Hierarquia entre deuses, homens e animais

No nível narrativo, encontramos a estrutura que pode ser representada pelo quadrado semiótico de nível narrativo que apresenta a relação de disputa, na polarização entre vitória e derrota, tendo na *dêixis* positiva a vitória, e o trânsito entre os estados de não-derrota para vitória (percurso de um dos sujeitos destinadores, Zeus) e o de não-derrota para derrota (percurso de Hera), que culmina na dupla sanção, positiva e negativa, de caráter trágico, do sujeito do fazer (Tirésias).

No nível profundo, encontramos os termos /natureza/, de valor disfórico para essa narrativa, e a /cultura/, de valor eufórico.

Ao analisarmos o filme *Tiresia*, por sua vez, nos deparamos com os seguintes elementos no nível discursivo:

Tabela 2  
FILME - Nível discursivo

ISOTOPIAS TEMÁTICO-FIGURATIVAS		
Lava	Tirésia em forma de mulher	Metamorfose
Música	Homem como raptor	Belo
Rosas e jardins de rosas	Adjuvante cafetão e prostitutas	Mimese
Obras de arte	Esculturas gregas	Gênero e sexualidade
Visão	Bosque de Boulois	Religião cristão x pagão
	Prostitutas	Liberdade e opressão
	Cativeiro	
	Porco-espinho	
	Pintura de serpente	
	Pintura de Sereia	
	Pintura de Lobo	
	Tirésia cega, em forma masculina	
	Raptor como padre	
	Adjuvante Anna e pai de Anna	
	Igreja	
	Fiéis da igreja	
	Vilarejo	
	Pinturas de figuras sacras	
	Pintura de Modigliani	

No nível narrativo da obra cinematográfica, recapitulando, temos na primeira parte a princípio um falso acordo fiduciário, ilustrado pelo quadrado veridictório de Greimas, em que o actante raptor ludibria Tirésias, raptando-a. Adiante, ao se dar conta da situação, Tirésias almeja a liberdade, mas fracassa, pois não tem a competência para se libertar do cativeiro e é punida pelo raptor, que fura seus olhos. Na segunda parte do filme, o padre almeja livrar-se de Tirésia, tem competência e age para isso, matando-a, livrando-se de Tirésia.

No nível mais profundo do percurso gerativo do filme, assim como no mito, temos os termos /natureza/ e /cultura/ e nessa narrativa também na *déixis* positiva está a *cultura*.

As análises semióticas do percurso gerativo de sentido nos permitiu identificar no texto mítico e no filmico os elementos que compõem as três camadas de significação dos textos, nos possibilitando transitar entre o nível de superfície, passando pelo nível narrativo, até o fundamental e *vice-versa*, fazendo o sentido inverso, percebendo a natureza de que trata uma obra, a forma como se estrutura enquanto narrativa e a particularidade de sua narrativização, que ganha forma e exclusividade discursiva no nível mais complexo, que é o de superfície.

Empreendida essa primeira análise, fundamentada nos movimentos de ação dos

actantes de uma e de outra narrativa em busca da conjunção com um dado objeto de valor, no capítulo seguinte, continuaremos nosso estudo acerca das duas obras a partir da análise que se volta para os sentimentos implicados no percurso dessa busca. Essa forma de análise semiótica é a análise patêmica ou semiótica das paixões.



### 3 SEMIÓTICA DAS PAIXÕES APLICADA À NARRATIVA MÍTICA DE TIRÉSIAS E AO FILME *TIREZIA*

Empreenderemos no presente capítulo uma análise patêmica dos textos da variante da narrativa mítica de Tirésias e do filme *Tiresia*, de acordo com a obra *Semiótica das paixões*, de Greimas e Fontanille (1998). Assim como a semiótica geral, a das paixões propõe um modelo canônico de estruturação do texto, como podemos observar no seguinte trecho de Bertrand (2003, p. 357),

A semiótica das paixões se origina diretamente das hipóteses teóricas e dos procedimentos metodológicos da semiótica geral. Assim, o estudo das dimensões pragmática e cognitiva dos discursos deixava na sombra, como um vazio a preencher, a dimensão dos sentimentos, das emoções e das paixões, que ocupam, no entanto, um lugar essencial nos discursos, sejam eles literários ou não.

Objetivamos identificar, a partir desse modelo proposto pelos autores, o sentimento motor que impulsiona os actantes a transitar por um percurso patêmico, de maneira singular, não a partir da perspectiva apenas da ação e das coisas, mas da emoção com que se manifesta o estado dos sujeitos. Para tanto, faz-se necessária a observação dos contextos espaciais e temporais em que as obras se originaram, uma vez que a compreensão de cada sentimento em questão é determinada por convenções sociais e culturais de uma dada coletividade que pode, além de compreender de forma diversa um dado sentimento (passível de ser entendido de outra maneira por outra coletividade), julgar moralmente esse sentir também de forma diferenciada, como podemos observar a partir do seguinte trecho:

Ora, trata-se na verdade aqui de construir uma semântica da dimensão passional nos discursos, isto é, considerar a paixão não naquilo em que ela afeta o ser efetivo dos sujeitos “reais”, mas enquanto efeito de sentido inscrito e codificado na linguagem. Esta contribui, por sua vez, pelas configurações culturais que inscreve no discurso, para moldar nosso imaginário passional, valorizar esta ou aquela paixão, desvalorizar uma outra, fazer da paixão o motor do trágico ou, ao contrário, estabelecer um dever, poderíamos quase dizer uma virtude social (BERTRAND, 2003, p. 358).

No mito, as paixões são referentes ao contexto da antiguidade grega clássica. Faz-se necessário elucidar, nesse específico contexto histórico e social, o que vem a ser uma paixão e, posteriormente, definir também a paixão que está em jogo nessa narrativa. Da mesma forma, adiante, conceituaremos a paixão no contexto de *Tiresia* (França, 2003) e a que paixões a obra cinematográfica se refere. Após definido o que vem a ser a paixão em um e em outro contexto, daremos curso a nossa análise de ordem patêmica.

### 3.1 Considerações acerca da paixão na Grécia antiga

Na Grécia antiga, todas as modalidades poéticas tratavam da paixão antes mesmo do surgimento da filosofia (sec. VI a.c.), como podemos observar nos versos de Safo de Lesbos:

A uma mulher amada  
 Ditosa que ao teu lado só por ti suspiro! Quem goza o prazer de te escutar, Quem vê,  
 às vezes, teu doce sorriso.  
 Nem os deuses felizes o podem igualar. Sinto um fogo sutil correr de veia em veia  
 Por minha carne, ó suave bem querida,  
 E no transporte doce que a minha alma enleia Eu sinto asperamente a voz  
 emudecida.  
 Uma nuvem confusa me enevoa o olhar.  
 Não ouço mais. Eu caio num langor supremo; E pálida e perdida e febril e sem ar,  
 Um frêmito me abala... eu quase morro... eu tremo! (SAFO, 1991, p.10).

A paixão de que tratam os versos da poetisa é a paixão erótica, mas diversas eram as paixões que serviam de tema à poesia do período, como o ciúme, o medo, a vingança etc. Com o advento da filosofia, permaneceu o interesse dos gregos pelas paixões. Assim como observavam e questionavam o mundo e os homens, o faziam em relação a toda ordem de sentimentos.

Havia entre os gregos grande divergência no que diz respeito à conceituação das paixões, cada escola desenvolvendo de acordo com sua filosofia uma diferente teoria das paixões. Embora claras as diferenças, apresentavam pontos de convergência. Tomemos como exemplo uma breve explanação acerca de três escolas, a Platônica, a Epicurista e a Peripatética. Platônicos, peripatéticos e epicuristas concebiam a paixão como parte da alma e natural em homens e em animais. Para platônicos, como podemos observar a partir da República (livro IV, 438d – 441c), a alma é tripartida, dividida em centro racional, apetitivo e irracional e as paixões nascem da faculdade irracional e apetitiva da alma. Acerca das duas primeiras partes que constituem a alma, o diálogo transcorre:

Logo, não será fora de propósito, observei, admitir que se trata de dois princípios diferentes; um deles, com o qual o homem raciocina, poderá ser denominado o princípio racional da alma; o outro, com o que ele ama e tem fome ou sede, e é arrastado por todas as paixões, receberá o qualificativo de irracional e concupiscente, amigo dos mais variados prazeres e satisfações. (PLATÃO, 2000. p. 216).

Adiante, após identificadas as duas primeiras partes constituintes da alma, conclui que há uma terceira parte, que se constitui a partir do elemento colérico que auxilia a razão:

Nesse caso, ocorrerá também na alma um terceiro elemento, o colérico, auxiliar natural da razão, na hipótese, bem entendido, de não ter sido esta corrompida por uma educação viciosa? Sim, respondeu; forçoso é que haja um terceiro elemento. É certo,

observei; no caso de revelar-se diferente da razão, como se nos patenteou diferente o desejo (PLATÃO, 2000. p. 218).

Para os peripatéticos, por sua vez, as paixões são consideradas úteis, se moderadas, enquanto para os epicuristas, não. Os epicuristas se posicionavam contra o uso das paixões e a favor de que elas fossem combatidas, por só trazerem perturbações aos homens:

Quando então dizemos que o fim último é o prazer, não nos referimos aos prazeres dos intemperantes ou aos que consistem no gozo dos sentidos, como acreditam certas pessoas que ignoram o nosso pensamento, ou não concordam com ele, ou o interpretam erroneamente, mas ao prazer que é a ausência de sofrimentos físicos e perturbações da alma (EPICURO, 2002, p.43).

Aristóteles (384-22 a.c.) parte da premissa de que se encontram na alma humana as *paixões*, as *faculdades* e os *estados*. Segundo o filósofo, as paixões são “[...] desejo, medo, confiança, inveja, júbilo, amor, ódio, saudade, ciúme, compaixão e geralmente aqueles sentimentos que são acompanhados por prazer ou dor” (ARISTÓTELES, 2014, p.89) e que são capazes de impulsionar o ser humano para uma determinada ação. De acordo com Almeida (2007, p.32), as paixões aristotélicas “[...] podem ser consideradas, portanto, como o que internamente guia o agir humano, estando intimamente relacionadas com a moralidade, com a virtude (*areté*) ou com o vício (*kakia*) que cada agente apresenta.” Para o filósofo, nem as virtudes, nem os vícios são paixões, pois as paixões não são modalidades de escolha, ao passo que as virtudes, sim. As virtudes não são paixões, nem disposição de caráter, mas devem ter o atributo de visar ao meio-termo.

Quanto às *faculdades*, Aristóteles destaca que são “Aquilo em função de que se pode afirmar de nós que somos suscetíveis às paixões” (ARISTÓTELES, 2014, p.89), em suma, as faculdades são aquilo que possibilita que o ser humano seja capaz de sentir uma determinada paixão, como o ciúme.

Os *estados*, por sua vez, “[...] são aquilo em função do que nos encontramos bem ou mal dispostos em relação às paixões” (ARISTÓTELES, 2014, p. 89), em suma, é a intensidade com que se sente determinada paixão. Uma paixão pode ser sentida com demasia ou sem demasia. Para Aristóteles, será considerado bem disposto aquele que, diante de uma paixão, é capaz de sentir de forma equilibrada, nem em excesso, nem em falta. Em suma, os estados são, para Aristóteles, as *virtudes*, sobre as quais ele afirma que não se tratam de *paixões*:

As virtudes e os vícios não são paixões porque não somos classificados de bons ou maus segundo nossas paixões; essa classificação é determinada por nossas virtudes e nossos vícios; tampouco somos louvados ou censurados por conta de nossas paixões (alguém não é louvado por estar amedrontado ou irado, censurado simplesmente por

estar irado, mas por estar irado de uma certa maneira); somos louvados ou censurados por nossas virtudes e vícios. (ARISTÓTELES, 2014, p.90).

Os *estados* ou *virtudes* não são *paixões*, tampouco *faculdades*. Aristóteles tece acerca dessa afirmação as seguintes considerações: “[...] por idênticas razões não são faculdades, uma vez que não dizem de nós que somos bons ou maus, ou somos louvados ou censurados simplesmente por nossa capacidade de experimentar a paixão” (ARISTÓTELES, 2014, p. 90). A *areté*, a virtude por excelência, no pensamento aristotélico, é a compreensão de equilíbrio, de medida mediana, sem excessos nem para mais, nem para menos.

De tudo que é contínuo e divisível é possível tomar o maior e o menor, ou uma parte igual e essas partes podem ser maiores, menores, e iguais seja relativamente à própria coisa ou relativamente a nós. O igual é uma mediana entre excesso e a deficiência. Por mediana da coisa quero dizer um ponto equidistante de cada um dos extremos, que é um e o mesmo para todos; pela mediana relativa a nós entendo aquilo que não é um e o mesmo para todos. Por exemplo, suponhamos que 10 (dez) seja muitos e 2 (dois) poucos; nesse caso, a mediana relativamente à coisa será 6 (seis), uma vez que seis menos dois ( $6 - 2$ ) é igual a dez menos seis ( $10 - 6$ ), sendo esta a mediana determinada pela proporção aritmética. (ARISTÓTELES, 2014, p.91).

Quanto à virtude moral, o filósofo salienta:

[...] esta diz respeito às paixões e ações nas quais existe excesso ou deficiência, ou a mediana. Por exemplo, é possível que alguém seja receoso ou confiante, sinta desejo, ira ou compaixão e experimente prazer e dor em geral, seja em excesso ou deficientemente e em ambos os casos, inevitavelmente, ao passo que experimentá-los oportunamente, em relação às coisas certas, para o propósito certo e da maneira certa, corresponde à justa medida (mediana), a qual é a marca da virtude. Analogicamente, existe excesso, deficiência e mediania nas ações. Ora, a virtude tem a ver com as paixões e ações, sendo erros os excessos e deficiências destas, a medida mediana, por sua vez, é louvada e constitui o êxito; que se acrescente que ambos são marcas da virtude (ARISTÓTELES, 2014, p. 92-93).

Em *Ética a Nicômaco*, Aristóteles estabelece que a *virtude* está intrinsecamente ligada às *paixões* e às *ações* e que aquele que está em excesso ou em deficiência está em erro; mas aquele que está na *medida mediana* deve ser louvado e constituir o êxito, uma vez que são a marca da virtude. Em suma, para os peripatéticos, o homem não tem escolha diante das paixões. A partir de sua disposição de caráter, o homem media as paixões, alcançando a virtude (o meio-termo) ou o vício, o extremo.

Embora as escolas a que nos referimos apresentem diferentes pontos de vista em relação à concepção de *paixão*, há pontos de convergência e um desses pontos em comum era a concepção de *paixão* enquanto excesso, para mais ou para menos, desmedida.

Bertrand (2003, p. 377), por sua vez, afirma que

[...] distinguindo-se das abordagens filosófica e psicopatológica do passional, a semiótica restringe sua observação à dimensão linguageira e discursiva do fenômeno. Ela procura inscrever seu objeto nos princípios de pertinência e de coerência da teoria geral da significação. Ela se interessa pelas formas culturais dos dispositivos passionais que o discurso configurou.

Diante dessa ponderação, e apesar de considerarmos necessária a explanação na tentativa de compreender a *paixão* no contexto da variante mítica apresentada, adotaremos para os fins de nossa análise a definição de Isidro Pereira, de “estado agitado de alma”, apresentada no seguinte verbete para “pátos”, de seu *Dicionário grego-português e português grego*:

[...] o que se experimenta || prova, experiência || acontecimento || acontecimento no mar, infortúnio || estado agitado de alma || paixão (boa ou má: prazer, amor, tristeza, ir, etc.) || *em filosofia* || mudança produzida nas coisas || propriedades das linhas geométricas. III *em retórica*, expressão apaixonada, o patético, assunto emocionante (PEREIRA, 1998, p. 421).

Conceituaremos também a definição de paixão no contexto da produção cinematográfica de *Tiresia* (França, 2003).

### 3.2 Paixão na contemporaneidade

Consultando o dicionário de francês-francês *Le petit Robert Micro*, encontramos o seguinte verbete para a definição francesa contemporânea de paixão:

Paixão *s.f* 1.1- sobretudo no plural. Estado afetivo e intelectual bastante poderoso para dominar a via mental. *Obedecer, resistir às suas paixões, vencer suas paixões.* ② **desejo.** 2 O amor, quando aparece como uma inclinação poderosa e um sentimento intenso. *Declarar sua paixão.* ② **chama.** *O amor-paixão. Paixão súbita.* ② **paixão** à primeira vista 3. A paixão de..., viva inclinação por um objeto que perseguimos, ao qual nos agarramos com todas as nossas forças. *A paixão do jogo, das viagens. A pintura, os museus, é a paixão dele.* 4. Afetividade violenta, que anula o julgamento./ contrário de lucidez, razão/ *É necessário resolver seus problemas sem paixão.* - opinião irracional afetiva e violenta. ② **fanatismo.** *Ceder às paixões políticas.* 5. *A paixão, esta, da sensibilidade, do entusiasmo do artista, passa para a obra.* ② **emoção**, vida. *A obra plena de paixão.* Sofrimento ou suplício de Cristo. 2. Flor, fruta da paixão (maracujá), passiflora. **apaixonado, ada, adj.**

1. Relativo às paixões (I,1) que evoca a paixão. Estados passionais. 2. Inspirado pela paixão (I,2) amorosa. Um crime, um drama passional. \*apaixonar v. tr. <primeira conjugação> I. 1. Demonstrar um grande interesse. *Este filme me apaixonou.* ② **apaixonante.** 2. Carregar de paixão (I,4). *Apaixonar um debate (acalourar).* II. *Se apaixonar verbo pronominal reflexivo. Se apaixonar por, ter muito interesse. Se apaixonar por uma ciência.* \***apaixonante** adjetivo. Que apaixonava. ② **emocionante, palpitante.** *Romances apaixonantes. Filmes apaixonantes.* - (pessoas) *Pessoas apaixonantes.* \***apaixonado, ada, adj. 1.** (pessoas) animado, cheio de paixão. *Um apaixonado. substantivo. É um apaixonado.* - *Apaixonado por...*, que tem uma grande inclinação por (alguma coisa). ② **fanático.** substantivo. É um apaixonado pela moto. 2. (coisas) *O relato apaixonado de uma aventura.* \***apaixonadamente** advérbio. Com paixão. *Ele ama*

*apaixonadamente. Desapaixonar* (tradução nossa). (REY, 2013, p. 1025, tradução nossa)<sup>14</sup>.

Essa concepção de paixão é contemporânea à obra cinematográfica e tem o mesmo país de origem, a França, portanto partiremos dessa conceituação para nosso estudo das paixões no filme.

Em suma, aprofundaremos nossa análise acerca das paixões na narrativa mítica e a narrativa cinematográfica, a partir das proposições de Greimas e Fontanille em sua *Semiótica das paixões* (1998), dialogando com o conceito de paixão no contexto do mito, bem como no do filme, objetos de nosso estudo.

### 3.3 Considerações acerca de uma semiótica das paixões

A análise estrutural dos dois textos empreendida anteriormente, permitiu-nos identificar o desenvolvimento dos programas de ação, a partir dos processos de junção dos actantes em relação aos objetos de valor, segundo uma ótica da ação e do fazer. A análise da ordem da sintaxe passional tem interesse na variação relativa ao sentir, à emoção do sujeito, que decorre de seu estado de espírito em relação às mudanças de estado. As duas formas de análise semiótica não se excluem, mas se complementam, pois “[...] a sintaxe passional não se comporta diferentemente da sintaxe pragmática ou cognitiva, ela assume a forma de *programas narrativos*, em que um operador patêmico transforma estados patêmicos [...]” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p.51). O foco da análise passional é o sujeito que sente, o sujeito de estado, seu sentir e as variações desse sentimento ou conjunto de sentimentos decorrentes das

<sup>14</sup> **Passion** n.f. **1-1** – Surtout au plur. État affectif et intellectuel assez puissant pour dominer la vie mentale. *Obéir, résister à ses passions, vaincre ses passions.* ⊕ **désir.** **2** L’amour, quand il apparait comme une inclination puissante et un sentiment intense. *Déclarer sa passion.* ⊕ **flamme.** *L’amour-passion. Passion subite.* ⊕ coup de **foudre** **3.** La passion de..., vive inclination vers un objet que l’on poursuit, auquel on s’attache de toutes ses forces. *La passion du jeu, des voyages. La peinture, les musées, c’est une passion chez lui.* **4.** Affectivité violente, qui nuit au jugement. / *contr.* lucidité, raison/ *Il faut résoudre ces problèmes sans passion.* – Opinion irraisonnée affective et violente. ⊕ **fanatisme.** *Céder aux passions politiques.* **5.** *La passion*, ce qui, de la sensibilité, de l’enthousiasme de l’artiste, passe dans l’œuvre. ⊕ **émotion, vie.** *Œuvre pleine de passion.* **II . 1.** Religion. *La passion.* Souffrance et supplice du Christ. **2.** *Fleur, fruit de la passion*, de la passiflore\*. † **passionnel, elle** adj. **1.** Relatif aux passions(I, 1), qui évoque la passion. *Des états passionnels.* **2.** Inspiré par la passion (I, 2) amoureuse. Un crime, un drame passionnel. † **passionner** v. tr. <conjug. 1> I. 1. Éveiller un très vif intérêt. *Ce film me passionne.* ⊕ **passionnant.** **2.** Empreindre de passion (I, 4). *Passionner un débat.* II. *Se passionner* v. pron. Réfl. *Se passionner pour*, prendre un intérêt très vif. *passionner pour une science.* † **passionnant, ante** adj. Qui passionne. ⊕ **émouvant, palpitant.** *Des romans passionnants. Des films*

*passionnants.* - (Personnes) *Des gens passionnants.* † **passionné, ée**adj. **1.** (Personnes) Animé, rempli de passion. *Un amoureux passionné.* N. C’est un passionné. – Passionné de, pour..., qui a une vive inclination pour (qqch.). ⊕ **fanatique.** – N. *C’est un passionné de moto.* **2** (Choses) Le récit passionné d’une aventure. † **passionnement** adv. Avec passion. *Il l’aime passionnement.* **Dépassionner.** (REY, 2013, p. 1025).

relações estabelecidas com o destinatador, com o sujeito do fazer e o objeto-valor. Segundo Barros (2002, p.62).

O sujeito do estado é o lugar privilegiado de confluência das duas relações: enquanto sujeito, está em conjunção ou em disjunção com o objeto-valor, enquanto destinatário, papel assumido pelo fato de a junção resultar de um fazer comunicativo, relaciona-se com o destinatador. O sujeito do estado, por conseguinte, mantém laços afetivos ou passionais com o destinatador, que o torna sujeito, e com o objeto, a que está relacionado por conjunção ou por disjunção. O estudo das paixões reabilita, no seio da semiótica, o sujeito do estado, posto de lado durante bom tempo.

A mudança do estado de alma do sujeito se dá a partir de um processo de modalização de um objeto, que para ele assume um valor.

A modalização do ser, segundo grande campo da modalidade, descreve pois, o modo de existência do objeto de valor em ligação com o sujeito: ela dá conta não mais das relações intencionais, mas das relações *existenciais* e define, por decorrência, o estatuto do sujeito de estado (BERTRAND, 2003, p. 368).

Os valores que atribui aos objetos estarão diretamente ligados à atração ou repulsão que sente, sentimentos esses que, por sua vez, originam-se de acordo com a “massa” tímica (BERTAND, 2003, p. 368) do sujeito, a estrutura profunda de sua afetividade, de seu humor:

Ela nomeia a relação primitiva que todo ser vivo mantém com seu ambiente, a maneira como ele se sente em seu meio, entre atração e repulsão. Sob a denominação mais neutra de “foria” (o movimento portador), ela pode ser articulada em dois termos contrários: /eu-foria/ *versus* /dis-foria/, e um termo neutro: /a-foria/ (BERTRAND, 2003, p. 368).

A busca do sujeito passa, a partir da aspectualização, por “[...] variações de intensidade e emaranhados de processos” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 15), a ser a busca pelo valor que o objeto sintático representa semanticamente. O valor representado pelo objeto para o sujeito sensível, por sua vez, adquire um valor particular, que é atribuído pelo sujeito em sua subjetividade, em seu horizonte axiológico. Esse “valor do valor” denomina-se *valência*:

Considerada como potencialidade de atrações e repulsões associada a um objeto: a valência seria, a esse respeito, o pressentimento, pelo sujeito protensivo, dessa sombra de valor que, em seguida à cisão fórica, o envolve como num casulo para manifestar-se mais tarde sob a forma mais articulada da incoatividade. Em suma, a aspectualidade manifestaria a valência da mesma maneira que as figuras objetos manifestam os objetos de valor (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 27).

Greimas e Fontanille (1993), em sua obra *Semiótica das paixões*, desenvolveram um esquema passional canônico que, bem como o esquema narrativo canônico, afirma certa

previsibilidade na ordem das mudanças dos estados passionais, que ocorrem simultaneamente aos acontecimentos da ordem da ação: “[...] ao percurso do fazer do sujeito se junta, entrelaçando-se a ele, um percurso do ‘ser’. A uma semiótica do agir (a narratividade) se integra uma semiótica do sofrer (a dimensão passional)” (BERTRAND, 2003, p. 374).

Esse esquema apresenta, a partir da constituição do ser do sujeito, quatro sequências: a *disposição* a *sensibilização*, a *emoção* e a *moralização*.

*A moralização* intervém em fim de sequência e recai sobre o conjunto da sequência, mas mais particularmente no comportamento observável. Ela pressupõe, portanto, a manifestação patêmica, denominada *emoção*, cuja aparição no discurso assinala que a junção tímica está cumprida, dando a palavra ao corpo próprio. *A sensibilização* é pressuposta pela emoção: é a transformação tímica por excelência, a operação pela qual o sujeito discursivo transforma-se em sujeito que sofre, que sente, que reage, que se emociona. Ela própria pressupõe essa programação discursiva que denominamos *disposição*, e que resulta da convocação dos dispositivos modais dinamizados e selecionados pelo uso; ela aciona uma aspectualização da cadeia modal e um “estilo semiótico” característico do fazer patêmico. *A constituição* determina, enfim, o teto da sequência, o ser do sujeito, a fim de que ele esteja apto para acolher a sensibilização [...] (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 155).

Na etapa da *disposição*, temos a qualificação do sujeito do fazer modalizado pelo *querer* e pelo *dever* (modalidade virtualizante). Na *sensibilização*, pelo *saber* e o *poder* (modalidade atualizante). Na *emoção*, pelo *ser* e o *fazer* (modalidade realizante). Por fim, na *moralização*, o *crer* (modalidade potencializante).

Desenvolveremos nossa análise da variante do mito de Tirésias e do filme *Tiresia* de acordo com os preceitos da Semiótica das paixões, buscando identificar, a partir da proposição do modelo canônico, cada uma das instâncias nas quais se desenvolve o estado patêmico do sujeito, da sua constituição e disposição à moralização, a fim de apreender, para além das ações do fazer que geram conjunções e disjunções entre sujeitos e objetos, os sentimentos e suas modulações que estão em jogo nos textos das duas narrativas.

### 3.4 Análise patêmica da variante da narrativa mítica de Tirésias

Na análise passional, como mencionado, a primeira etapa do percurso se refere à *disposição*. Segundo Bertrand (2003, p.374), “[...] a disposição corresponde ao estado inicial, ou seja, a disposição do sujeito para acolher tal ou tal efeito de sentido passional. A disposição indica o estilo passional do sujeito, seu ‘caráter’”. Em suma, na *disposição*, avaliamos se o sujeito *quer* ou *deve* obter o objeto de sua busca. Ela é a etapa contratual, confirmada com a *manipulação*; é o momento virtualizante do percurso canônico, com as modalizações do *dever/fazer* sobre os enunciados do *ser* e do *fazer*, marcada pela manipulação.



No mito, Zeus e Hera, do ponto de vista do destinador, querem provar qual dos dois é mais poderoso e, para tanto, impõem sua vontade a Tirésias, que nesse momento assume o papel de objeto de uso, que guarda em si um programa de uso – a resposta acerca de quem sente mais prazer sexual, o homem ou a mulher. Na resposta de Tirésias está contido o “valor do valor”, verdadeiro objeto de busca do sujeito do percurso patêmico. Na versão do mito, não está em jogo apenas saber quem sente maior prazer, mas quem tem razão acerca da questão, porque ter razão significa derrotar o outro nessa contenda, ou seja, trata-se de uma questão de poder. As divindades estão em estado disjuncto, polêmico e cruzado (pois ambas desejam o mesmo, mas só uma pode obter êxito), o que faz com que Tirésias assuma o papel de objeto de uso e de dupla destinação. Zeus e Hera visam a conjunção com o poder, a partir da resposta que só pode e *deve* ser dada por Tirésias. A autoridade dos deuses marca o *querer* estar conjunto com o objeto; a obediência de Tirésias, o *dever* (dever fazer) que, no plano da ação, firma o contrato, fazendo com que ele se torne objeto do programa de uso para que os deuses obtenham conjunção com o objeto valor, a resposta, e o “valor do valor”, o poder. A rivalidade entre os deuses, que marca esse estado inicial de espera, denota o caráter belicoso de Zeus e Hera. Tirésias responde à demanda dos deuses imortais e a forma como é recebida sua afirmativa por uma e por outra divindade, denota o trânsito do estado passional inicial para o final em cada um.

Na etapa da *sensibilização*, ocorre a *atualização* do sujeito. Essa etapa equivale à da competência, no plano da ação. Os deuses sabem e podem fazer Tirésias ser o objeto de uso para a questão e aguardam dele a resposta que irá tirar uma das duas divindades do estado de espera para o estado de *realização*. A *emoção* é o estado que sucede o da *sensibilização*, é onde se dá, na ação, a ação propriamente dita do sujeito. No plano da ação, uma vez adquirida a competência e demandada a tarefa, o sujeito age, o que no nível da emoção corresponde à etapa da *realização*. Na semiótica das paixões, a emoção com que ele age é o foco da atenção e análise, porque ele não age simplesmente para entrar em conjunção ou disjunção com um objeto, mas age sentindo algo relativo a esse agir, em relação ao objeto de busca ou repulsa. Tendo em vista que o “valor do valor” relativo à resposta de Tirésias é a *vitória* que pode conferir poder a somente um dos deuses, uma vez que divergem quanto à questão, a paixão que estaria em curso e que moveria as divindades é a rivalidade:

A “rivalidade” seria, segundo o dicionário *Petit Robert*, a “situação de duas ou mais pessoas que disputam por alguma coisa” (sobretudo o lugar, a primeira fila). “Situação” remete a um dispositivo actancial e narrativo, independentemente de toda manifestação passional; seria o núcleo sintático de toda a configuração. Notar-se-á a existência de uma relação polêmica arquetipal, eventualmente organizada em torno de um objeto (essa “alguma coisa”), mas, com mais frequência, em torno de uma

qualificação dos sujeitos (a superioridade), que poderia ser interpretada como resultante de uma comparação entre competências modais (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 174).

Acerca da questão, Hera afirma que é o homem quem mais sente prazer no ato sexual e, Zeus, por sua vez, que é a mulher. Aqui se encontram dois percursos narrativo-patêmicos marcados pela polêmica. Como se trata de dois destinadores em disputa e considerando o fato de que o destinador normalmente retorna como sancionador, temos a sanção cruzada relacionada com a posição entre os gêneros, em função de um valor em disputa: o prazer como excedente passional. Diante do impasse e da necessidade de saírem vitoriosos, cada um dos sujeitos da espera, os deuses, delegam a Tirésias a missão de responder, crendo que o sujeito do fazer, Tirésias, irá transformar seus estados disjuntos com o *objeto valor* para conjunto. Zeus torna-se realizado, entrando em conjunção, a partir do *objeto de valor* – a resposta afirmativa de Tirésias – com o “valor do valor”, o poder, a partir da vitória sobre Hera.

Na etapa seguinte, a *moralização*, é onde, no plano da ação, se dá o retorno do destinador com a *sanção* e é também onde ocorre a *potencialização* do sujeito. No mito, a deusa é tomada pelo sentimento de cólera diante da não-realização: “A cólera, que exprime a frustração de um sujeito em relação a um objeto do qual ele está privado e ao qual ele crê ter direito, intensifica, em relação a ela, o estado de disjunção” (BERTAND, 2003, p. 360). Esse sentimento faz com que Hera sancione negativamente Tirésias, cegando-o. Zeus, potencializado (a partir do *crer ser* mais poderoso), dá a Tirésias o dom da vidência. A etapa da *moralização* é também aquela em que emanam do discurso os valores de um povo, referentes ao contexto temporal e espacial em que se deu a concepção de determinada obra:

Aqui o actante social, o destinador coletivo, vem exercer o papel de regulador. A configuração passional se encontra, então, inserida no espaço comunitário que não somente a sanciona e a julga como má ou boa (pejoração/ melhoria), não somente a avalia qualitativa e quantitativamente (entre a medida e o excesso), mas mais profundamente a seleciona como tal. O reconhecimento, que é inicialmente uma indefinição, é, em seguida, somente julgamento axiológico sobre o pano de fundo das normas que regem a justa circulação, no interior do espaço comunitário, dos bens e dos valores (BERTRAND, 2003, p. 373).

No mito, desde a etapa contratual, na *disposição*, o excedente do prazer se apresenta como elemento *disfórico* para os dois gêneros, o masculino e o feminino: Zeus, representante do masculino, afirma que é a mulher quem sente tal excedente, e Hera, representante do feminino, que é o homem. Ao final do mito, o elemento disfórico do excedente sexual é atribuído ao feminino por Tirésias, que viveu como homem e como mulher.

Na mitologia grega, a mulher é constantemente associada à natureza, como podemos observar, por exemplo, a partir do mito de Prometeu e Pandora, presente em *Teogonia*

(HESÍODO, 1996) e em *Os trabalhos e os dias* (HESÍODO, 2002), que narra o surgimento da primeira mulher. De acordo com o mito, Zeus, irado por ter tido seu fogo divino furtado por Prometeu em favor dos homens, decide criar Pandora: “Fala o arauto dos deuses aí pôs e a esta mulher chamou Pandora, porque todos os que têm olímpia morada deram-lhe um dom, um mal aos homens que comem pão” (HESÍODO, 2002, p. 27). Zeus enviou Pandora a Epimeteu, que embora tenha sido advertido por Prometeu a não aceitar dom algum de Zeus, recebe a mulher com o jarro que contém cada um dos dons dados pelos deuses. A mulher abre a tampa do jarro, deixando escapar ao mundo toda sorte de males, só restando ao fundo do jarro a expectativa. Desde então, mudou a sorte dos homens mortais:

Antes vivia sobre a terra a grei dos humanos a recato dos males, dos difíceis trabalhos, das terríveis doenças que ao homem põem fim; mas a mulher, a grande tampa do jarro alçando, dispersou-os e para os homens tramou tristes pesares. Sozinha ali, a expectativa em indestrutível morada abaixo das bordas restou e para fora não voou, pois antes repôs ela a tampa no jarro (HESÍODO, 2002, p. 27).

De acordo com Mary de Camargo Neves Lafer, no prefácio de *Os trabalhos e os dias*, de HESÍODO (2002), a mulher, na mitologia grega, após a separação do homem e do divino a partir do sacrifício, representa a distinção dos gêneros, a segunda separação, dessa vez, entre homens e mulheres que só tornam a se unir através do sexo, que se traduz naquele contexto enquanto necessidade de cultivar o ventre, tal qual o homem cultiva a terra:

A separação entre mortais e imortais acontece com o primeiro sacrifício e se efetiva com a primeira mulher. Sacrifício e Pandora separam e unem a uma só vez. O primeiro separa imortais de mortais, apontando seus espaços próprios e a necessidade do rito sacrificial para se unirem. A primeira mulher, pelo sexo, separa homens e mulheres e é por ele mesmo que eles podem se unir (HESÍODO, 2002, p. 60).

O valor disfórico do excedente sexual é atribuído à mulher, ela é associada à natureza, enquanto o homem, à cultura. Na *moralização*, essa variante do mito de Tirésias trata da vitória da *cultura* sobre a *natureza*, de acordo com a resposta de Tirésia. A deusa se enfurece e esse sentimento, a cólera, caracterizado pela desmesura, remete ao feminino enfatizando a soberania, naquele contexto, do homem a quem é atribuída a *cultura*.

Em síntese, o percurso passional da narrativa mítica pode ser representado pelo esquema que se segue:

Tabela 03

MITO – Percurso passional

Actante	Disposição ( <i>querer/ dever</i> )	Sensibilização ( <i>saber/ poder</i> )	Emoção (realização ação/ patemização)	Moralização (sanção)

Zeus	Estilo passional do sujeito: belicoso, quer vencer	Sabe e pode	Faz <i>dever fazer</i>	Realizado (conjunto), sanciona positivamente
Hera	Estilo passional do sujeito: caráter belicoso, quer vencer	Sabe e pode	Faz <i>dever fazer</i>	Atualizado (disjuncto), Sanciona negativamente

### 3.5 Análise patêmica da narrativa filmica *Tiresia*

Como mencionado anteriormente, para auxiliar o processo de análise da obra cinematográfica, criamos uma descrição filmica dividindo o filme em duas partes: a primeira, da sequência 01 à 42 e a segunda, da 43 à 109. Cada uma das duas partes foram, por sua vez, divididas em sequências com cabeçalho de cena e descrição das ações, diálogos e solilóquios, tornando mais fácil a verificação (a partir do apêndice) de cada ponto do filme de forma mais precisa. Iniciaremos a análise patêmica a partir do início da primeira parte, que compreende os créditos iniciais, o rapto de Tirésia até o momento de sua cegueira infligida. Adiante, prosseguiremos com o estudo da segunda parte do filme.

A primeira imagem (apêndice, p.98) que surge na narrativa faz parte dos créditos de abertura e é a de lava incandescente que, como apontamos em nosso estudo sobre as isotopias temático-figurativas, remete ao calor, à constata mutação e a um poder indestrutível e incomensurável. À apatia, ausência de paixão, convencionamos a relação com o frio, como podemos observar no jargão popular quando se diz de alguém que “é frio”, que tem o “coração gelado”. A lava, ao contrário, remete ao calor, e metaforicamente pode ser lida como a ebulição de sentimentos, de paixões. A imagem ocorre simultaneamente à trilha do filme, a sinfonia de Beethoven, que acrescenta o clima trágico à introdução. Em seguida, em *flash forward*<sup>15</sup>, (S. 01, apêndice, p.98) surge Tirésia em primeiro plano, ao fundo, contraste entre luz e sombra (à esquerda, escuro, à direita, claro). Tirésia parece pensativa, tem o semblante triste. Contrastando com o fundo, seu lado esquerdo está iluminado e o direito, sombreado. Essa imagem encerra a sequência de abertura do filme, enfatizando a simultaneidade de contrários, a mudança constante.

Após apresentada Tirésia, o filme apresenta o actante raptor. Em seu percurso, o homem, na *disposição*, devaneia a partir do desejo de busca por aquela que ele nomeia como a

<sup>15</sup> Plano que apresenta parcialmente um dado relativo a um momento posterior ao presente no futuro da narrativa.

rosa perfeita como podemos observar no seguinte trecho da sequência 02 (apêndice, p.98), de seu solilóquio em voz *off*:

Breve estarei no meu jardim de rosas. Breve. Estou aguardando. Rosas cheias de espinhos. Odores falsos, mas melhores que os verdadeiros. O original é vulgar, por causa de seu passado. Foi só uma experiência, uma tentativa. A ilusão de uma coisa não é essa coisa. Mas a cópia é perfeita. A cópia é perfeita.... Tal como a vejo, como a cheiro. De novo em meu jardim é noite, de novo há rosas... Mesmo que haja só um único e lindo dia. Não dormir mais sem você. Não dormir mais. (BONELLO, 2003).

Ele sonha e antecipa em sonho toda a sua “*trajetória existencial*” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 129) a ser percorrida rumo à sanção. Ele *quer* encontrar a rosa perfeita e já se vislumbra com ela, vendo-a, sentindo seu cheiro, dormindo com ela. A rosa perfeita é o objeto de uso que contém um “valor do valor”, que é a beleza. Em suma, o sujeito está em virtualidade com o desejo de conjunção com um outro que é portador da beleza que para ele é perfeita. O início de seu percurso é marcado pelo *querer-ser* aquele que possui o objeto dessa qualidade. Após essa sequência de apresentação do raptor, o ambiente em que se dá a ação é o departamento de antiguidades gregas, etruscas e romanas do museu do Louvre (S. 05, apêndice, p.99); nele, o homem caminha entre esculturas que representam as divindades do Olimpo. As esculturas, assim como a metáfora da rosa, apontam para a questão da beleza mimética, objeto de desejo do raptor. As duas divindades representadas trazem, como dito anteriormente, o traço isotópico da questão de gênero e da caça. O raptor se detém diante da figura do Hermafrodita e também do servo capturado por Ártemis.

Na sequência 06 (apêndice, p.99), o homem está no jardim e a voz *off* prossegue: “Pobre jardim. Jardimzinho de merda. Não tem uma flor verdadeira. Jardimzinho de merda, não tem odores”. Esse trecho do solilóquio indica um estado de insatisfação do homem em relação à ausência de flores em seu jardim, mas o sentimento evidenciado pelo trecho não é a tristeza, a melancolia, mas a agressividade, a raiva. Na semiótica das paixões, para além do desejo de possuir um objeto e o “valor do valor” desse objeto, interessa o sentimento que se pronuncia no sujeito e que muda de acordo com as mudanças de estado em relação ao objeto. Poderia ser, como dito, um sentimento de outra ordem, mas o que marca esse sujeito inicialmente em sua investida é o destemperamento.

Na sequência número 8 (apêndice, p.100) o homem dirige por uma rua que corta um bosque, em que um grande número de garotas, travestis e transexuais, fazem ponto e negociam com homens seus programas. Surge sobre a imagem a trilha *Alegretto*. No bosque à beira da estrada estão diversas travestis, bastante distintas entre si, no que diz respeito à idade,

etnia, performance etc. O comum entre elas é a espera, a expectativa. O homem de dentro do carro as observa. Já fora do carro, ele caminha entre as garotas, que conversam entre si. Uma delas o intercepta, mostra para ele os seios e pergunta se ele está afim de “fazer gotoso”. O homem a ignora, sai andando em outra direção, em seguida, adentra o bosque. O interior do bosque é bastante escuro. Ele cruza com uma ou outra garota que caminha por ali, com algumas outras que conversam, e segue outra por uns instantes, até que se depara com Tirésia, sentada, cantando baixo uma música,

Todos três, chapéu na mão. O primeiro foi seu pai, o segundo, seu irmão e o terceiro foi aquele que a Tereza deu a mão. Terezinha levantou-se, levantou-se lá do chão e sorrindo disse ao moço, eu te dou meu coração. Da laranja, quero um gomo, do limão, quero um pedaço, da morena mais bonita, quero um beijo e um abraço. Tanto laranja madura, tanto limão pelo chão, tanto sangue derramado dentro do meu coração. Terezinha de Jesus, de uma queda foi-se ao chão, acudiram três cavalheiros, todos três, chapéu na mão. Terezinha levantou-se (TIRESIA, 2003).

O homem permanece um tempo observando Tirésia cantar, até que se aproxima. Tirésia se levanta e segue com ele. De dentro do carro, o homem olha fixamente para Tirésia, que está fora conversando com as amigas e com outros dois homens. Da sequência inicial até aqui, além de apresentar o desejo do sujeito raptor – possuir a rosa perfeita – os traços do caráter desse sujeito também são aos poucos delineados. Além da agressividade, como mencionamos no solilóquio no jardim, podemos observar a meticulosidade de sua investida, a forma silenciosa e certa com que escuta o canto e segue em direção à Tirésia, tal qual Diana com sua presa ou o lobo das fábulas se esgueirando pelos bosques. A definição do caráter e a instauração do *querer* e do *dever* somam-se nessa etapa inicial denominada na semiótica das paixões como *disposição*, em que se dá a virtualização do sujeito.

Seguida à *disposição*, temos a *sensibilização*, que corresponde no plano da ação à etapa de competência do sujeito. A *sensibilização* é quando se apresenta o *saber* e o *poder* do sujeito, que o torna capaz ou não de obter o que deseja, o que *quer* ou o que *deve fazer* ou *ser*. Nas sequências seguintes, a partir do contrato que o raptor firma com Tirésias, levando-a para casa, se dá a *sensibilização*.

Na imagem, de dentro do carro, vê-se o homem aproximar-se de Tirésia, conversar com ela e trazê-la consigo de volta para dentro do carro. No interior do veículo, Tirésia acorda o programa com o homem e diz que ele pode tocá-la, caso queira, mas o homem rejeita a proposta e segue dirigindo.

A sequência 10 (apêndice, p.100) apresenta Tirésias e o raptor, que chegam em um local e entram. Tirésia tira o casaco, anda, se detém diante de um quadro em que há a figura de

uma cobra. O homem pede à Tirésia que não tire a roupa. Ela pergunta se ele não quer fazer amor, ao que ele responde que não. Tirésia afirma de forma incisiva que é puta, que vai tirar a roupa e que vão transar. O homem segue até um armário e pega um vestido preto. Retira de cima da cama as roupas e acessórios de Tirésia, deixando somente o vestido. Ele fala para Tirésia que agora ela pertence a ele e que vai viver ali com ele. Tirésia, nua, sentada sobre uma cadeira, olha como que incrédula na direção em que estava o homem. Enquanto o homem tranca a porta, ouvem-se os gritos e as pancadas de Tirésia dentro da casa. É nessa sequência que o homem se revela um raptor. Há a quebra do contrato fiduciário firmado entre eles, uma vez que Tirésia descobre que se trata de um falso contrato, que não se tratava de um programa, como ela acreditava, mas sim de um rapto. Dá-se a *atualização* do sujeito raptor, entretanto, como ele se valeu de um falso acordo fiduciário para fazer o contrato com Tirésia, ela, ao descobrir a verdade, se nega a ser o objeto do programa de uso do homem, necessário à sua *realização*. O caráter do homem é reforçado a partir dessa descoberta, principalmente o traço autoritário e a falta de empatia. Ele quer possuir a beleza por excelência, a de uma mulher transexual – que o atrai mais que a mulher cis-gênero, segundo a metáfora da rosa perfeita, a cópia –, porém, ele não tem empatia, nem alteridade para investir em um contrato verdadeiro e, tendo em vista que se trata de um outro ser humano, conquistar uma parceira, preferindo raptá-la e conduzi-la à força para sua casa. Ele, na sensibilização, só *sabe e pode* alcançar o objeto de desejo pela via da mentira. Nessa etapa, é intensificada a crise passional, pois de acordo com Bertrand (2003, p. 374) “À emoção corresponde a crise passional que prolonga e atualiza a sensibilização; é o momento da patemização propriamente dita, que manifesta, por exemplo, o discurso passional.” Descoberta a verdade, ele se depara com Tirésia enquanto objeto que resiste aos seus objetivos.

Na sequência 11, o homem caminha pela rua (apêndice, p.101) à margem do que parece ser um rio ou lagoa. Surge novamente o solilóquio em voz *off*: “Quero evitar que toda vez que eu entre você me peça que a deixe sair. Você grita e eu não suporto gritos. Você diz que é impossível, mas é possível. Vamos poupar tempo, eu volto quando superarmos isso” (TIRESIA, 2003). O homem está parado, aparentemente nervoso. Som extradiegético dos gritos de Tirésia. Nesta sequência, percebemos o estado passional do raptor diante da recusa de Tirésia em se fazer objeto para a realização de seu programa de uso, bem como mais uma vez é reforçada a falta de habilidade em se comunicar, em firmar com o outro um acordo comum estabelecido a partir do diálogo, o que pode ser percebido a partir do solilóquio, em que ele, ao invés de conversar com Tirésia e chegar a um entendimento, por sua falta de alteridade, “fala para si mesmo”, reforçando que sua vontade vai se sobressair à dela e que é tudo uma questão de tempo.

Na sequência 13 (apêndice, p.101) novamente no interior do local em que prendeu Tirésia, o homem observa pelo buraco da fechadura a transexual que, trancada, caminha nervosa de um lado para outro. Ela para, diz que fugiu do Brasil, da imigração, e que não seria ele que iria prendê-la. Fala em português que tem um irmão e que caso ele fique sabendo, mataria ele, arrancar-lhe-ia o saco. A essa sequência, seguem-se algumas outras que denotam a expectativa do homem em relação à mudança de Tirésia. Na primeira delas, vemos um porco-espinho, pequenino, de aparência frágil, mas coberto de espinhos; em seguida, o homem no exterior do cativeiro, um quintal, com uma tigela nas mãos à procura do pequeno animal, que não atende ao chamado dele. Essa cena pode ser lida, como dito anteriormente quando enumeramos as isotopias, como metafórica em relação à situação atual de Tirésia, que também é mantida em cativeiro pelo homem que almeja “domá-la”.

O homem anda pelo jardim, no início da sequência 19, e (apêndice, p.102) conversa com o porco-espinho, dizendo que ele ande, que se divirta, que a vida é bela. Aqui é representada a insistência do homem para que o porco-espinho se adapte ao cativeiro, mas o animalzinho permanece quieto. Podemos relacionar essa sequência com as de número 21 e 22 (apêndice, p.103). Na primeira é apresentada a imagem externa do cativeiro de Tirésia. É dia, trata-se de um edifício velho de dois andares, de muitas janelas, rodeado de árvores. Em seguida, em forma de *insert*, surge uma cena que apresenta uma imagem de Tirésia deitada nua sobre uma cama e, ao lado dela, um rapaz e uma outra mulher também nus. Os três se beijam, tocam uns aos outros. Tirésia está com o pênis ereto. A sinfonia surge novamente de forma extradiegética e a sequência apresenta o contraste entre a prisão e a anterior liberdade de Tirésias, que surge para ela em forma de pensamentos ou sonhos e que reforça sua não adaptação à condição imposta pelo raptor.

Adiante, na sequência 25 (apêndice, p.103), o homem observa o rosto de Tirésia deitada na cama de mãos amarradas, de olhos fechados. Ele toca a parte do rosto dela em que está por nascer a barba. Toca o pescoço em seguida. Enfia a mão entre as pernas de Tirésia, sob o vestido, tocando o pênis dela. Ela, séria, de olhos bem abertos, encara o homem. Nesta sequência, o desejo erótico do raptor é explicitado. Parece ser um desejo reprimido, uma vez que Tirésia já insistiu para que ele a tocasse, transasse com ela, mas ele se negou e aqui, sem o consentimento dela, o faz. Nas sequências seguintes, se seguem as tentativas do homem de convencer Tirésia. Os estados do raptor parecem se alternar entre a paciência e o nervosismo, diante de sua inabilidade e da resistência da transexual, o que pode ser observado das sequências 26 à 34 (apêndice, p.103 a 105).

Imagem, na sequência 35, do olho do homem a observar pelo buraco da fechadura



(apêndice, p.105) Tirésia dentro do banheiro se limpando com pano e água. Ela está de frente para ele, seu corpo nu está exposto. Ele entra e deixa sobre a cadeira duas peças de roupa masculina, que Tirésia pega em seguida. O homem está sentado sobre a cama, pensativo. Tirésia entra, vestida com as roupas masculinas, uma camisa branca, de mangas longas, botões, e uma calça escura. Ela se abaixa diante dele e conversam sobre o fato de os hormônios não estarem mais fazendo efeito. Na sequência 37, externa, noturna (apêndice, p.105), no bosque estão as travestis e transexuais. O homem se aproxima e pergunta a uma delas se são hormônios que ela usa e se ela tem algum. A travesti, contrariada com a pergunta, manda que ele saia. O cafetão se aproxima questionando o que ele faz ali, se há algum problema. Ele, sem conseguir se comunicar, sai. Nesta sequência, percebemos a tentativa do raptor em conseguir os hormônios para suprir a necessidade de Tirésia, e talvez a partir disso, conseguir que ela o aceite, porém, devido à completa inabilidade dele de conversar de forma amigável com as pessoas, não consegue negociar a medicação. Na sequência seguinte, a 37 (apêndice, p.105) Tirésia está sentada sobre a cama. O homem está em uma cadeira, sentado diante dela. Ela pede que ele não olhe para ela, que ele precisa parar com isso. Ele diz que não pode conseguir os hormônios para ela e argumenta que caso procure pelos amigos dela, eles o matam. Ela pede então que ele a deixe partir. Ele diz que ela vai denunciá-lo. Tirésia diz que não contará nada a ninguém. Ele diz que, no começo, feliz por estar livre, ela não o fará, mas que depois sim. Tirésia pede então que ele procure pelo irmão dela, Eduardo, e diga que agora estão juntos, que ela é mulher dele. Pede ao homem que peça para Eduardo seus hormônios, que ela ficará esperando por ele. Tirésia pergunta se ele fará isso, se vai ajudá-la. O raptor responde que sim. Ela pergunta como. Ele, pegando a corda e amarrando Tirésia, diz que vai até lá e que não demora. Tirésia acaricia o rosto dele, que a deita. Ela diz que está cansada, ele, que ela descansa. Ela diz que o ama. Trilha *Alegretto*. O homem sai pela porta, caminha pela casa aflito, com as mãos na cabeça. Nesta sequência, instaura-se o ápice da crise. O raptor, além de não conseguir convencer Tirésia, se percebe em meio a uma situação complicadíssima e que oferece riscos a ele. Nesse momento, cessa a alternância entre a paciência e o nervosismo e, diante da frustração, o desespero se instaura.

Seguem-se as sequências 39 a 41 (apêndice, p106). A trilha continua. Surge a mesma imagem do início do filme, a imagem em primeiro plano de Tirésia, com contraste entre luz e sombra ao fundo. Tirésia parece pensativa, tem o semblante triste. A imagem se desfaz em uma transição para uma imagem do homem, em pé, pensativo. A trilha persiste sobre a imagem de árvores e folhagens de jardim à noite. Sobre o capim do jardim, as folhas estão manchadas de sangue. O corpo do porco-espinho está esmagado sobre a folhagem, coberto de

sangue. Um martelo está sobre o capim, também sujo de sangue. O homem fuma no jardim, em seguida, sai e entra em casa. Na parede, está o quadro com a imagem da cobra. Ele, visivelmente atordoado, se detém em um cômodo da casa e, logo atrás dele, há um quadro com a figura de um lobo negro. O homem segue até Tirésia e a observa. Ela dorme sobre a cama, vestida com as roupas masculinas, amarrada à cabeceira. Ele se aproxima dela com uma tesoura à mão, se ajoelha sobre a cama e perfura os olhos de Tirésia, que grita de dor. Enquanto ela grita, ele a desamarra, arrasta bruscamente Tirésia da cama pelo chão e sai de casa. O porta-malas do carro já está aberto, o homem empurra Tirésia para dentro, fecha, entra no carro e sai. Dentro do porta-malas escuro do carro, Tirésia está desesperada, seu rosto é iluminado pelas luzes da cidade e dos outros carros, que irrompem o escuro, penetrando como *flashes* o interior do porta-malas, apresentando o rosto ensanguentado da transexual. Tirésias, cega, grita desesperadamente, até que desacorda.

Amanhecendo, o carro passa por uma bifurcação em uma estrada. De ré, retorna e entra na bifurcação, em direção à mata. O homem para, abre o porta-malas, retira Tirésias desacordada e a deixa no chão. Nesse ponto se encerra aquela que delimitamos como a primeira parte do filme *Tiresia* e que compreende, no percurso do actante raptor, uma primeira fase de *virtualização, atualização*, findando com a frustração diante do não alcance da *realização* e a punição (sanção pragmática negativa) que recai sobre Tirésias.

Em suma, no estado de espera, o raptor, ao encontrar Tirésia na zona, acredita que a partir de então sairá da condição de sujeito virtualizado para atualizado, pelo fato de agora poder ter consigo aquela que denomina a rosa perfeita, uma mulher transexual. Ele tem competência, ele *sabe* como agir para entrar em conjunção com o objeto de uso, tornando-se um sujeito atualizado: firma com Tirésia um contrato fiduciário, mas só consegue estabelecer esse contrato a partir de uma mentira: faz com que ela creia tratar-se de apenas mais um programa, aceitando assim seguir com ele. Ao chegar em casa, ele se revela um raptor e diz para Tirésia que agora ela vai viver ali, morar com ele. Para tornar-se um sujeito realizado, ele espera que Tirésia aceite a nova condição, o que não acontece. O sujeito age movido pela paixão do desejo de possuir, que transita do estado de *euforia*, a posse, ao de *disforia*, quando se vê incapaz de convencer Tirésia a viver com ele e portanto, de verdadeiramente possuí-la, bem como percebe que privada de liberdade, ela perde a beleza feminina que tanto o atrai. Disjunto de seu objeto, tomado pela cólera, fere Tirésia com um golpe que a deixa permanentemente cega.

Quanto ao percurso de Tirésia nessa primeira parte do filme, na *disposição*, temos a natureza ingênua do caráter de Tirésia, que se deixa enganar pelo falso contrato estabelecido

com o raptor. A *virtualização* ocorre quando ela toma consciência de que não se trata de mais um programa, como ela imaginava, mas sim de um rapto e que ela agora está em um cativeiro. Tomada pelo desespero, ela passa, a partir de então, a desejar sair dali, ela *quer* sair, e ao mesmo tempo, ela *não-quer-ser* mantida ali, o que só pode ser alcançado a partir do convencimento do raptor. Ela tenta então, em seu percurso de sujeito, estabelecer com ele um contrato, nas tentativas de alcançar um programa de uso, transar com ele, o que levaria ao objeto valor, sair do cativeiro, que significa o “valor do valor”, a retomada da liberdade. No momento da *emoção*, que equivale no âmbito de uma semiótica cognitiva e pragmática ao da *ação*, Tirésia se configura enquanto objeto e ao mesmo tempo enquanto sujeito:

[...] o objeto torna-se sujeito porque resiste, esconde-se, recusa-se ao sujeito de busca, por uma espécie de projeção sobre o objeto dos “obstáculos” encontrados pelo sujeito: o anti-sujeito se instalaria de algum modo na figura-objeto, e mais particularmente para um sujeito apaixonado (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 46).

Essa dupla configuração, de objeto de busca (que em seu programa busca a liberdade) e ao mesmo tempo de antissujeito, que tenta impedir a conjunção do sujeito (raptor) com seu objeto-valor, por recusar-se a ser esse objeto, é que faz cair sobre Tirésia uma sanção negativa, resultante da frustração do sujeito e de sua paixão agora configurada em cólera.

Ela não tem, na *sensibilização*, competência para agir, ela *não pode* por si só sair dali, portanto, não alcança a *realização*. Durante todo esse percurso, Tirésia é tomada pelo desespero diante da impotência de se fazer livre outra vez. Todavia, incapaz de agir em prol da própria realização, se nega, enquanto antissujeito, à *realização* do sujeito raptor.

Os dois percursos são simultâneos, o do raptor e o de Tirésias, e há interesses contrários em jogo: um tenta convencer o outro para alcançar a *realização*. Não ocorre o convencimento nem de uma, nem de outra parte – Tirésia não se deixa “domesticar” e o raptor não aceita fazer o programa com ela e deixá-la ir embora em seguida –, ambos não alcançam a realização, mas somente o raptor tem força suficiente para sancionar Tirésia negativamente, cegando-a. Assim como no mito, ocorre no filme a punição de Tirésia. Em forma de metáfora, a sanção de Tirésia é antecipada através da sequência que apresenta o porco-espinho (um elemento isotópico) morto de forma violenta, esmagado após também não se render às tentativas de aproximação do raptor.

Analisaremos a segunda parte do filme que delimitamos iniciar a partir do abandono de Tirésia à beira da estrada na sequência 42 (apêndice, p.107) assim como na primeira parte, descrevendo as sequências mais relevantes para a análise, a fim de identificar, à medida em que ocorrem os acontecimentos, os movimentos passionais no percurso tanto de Tirésia quanto do

raptor.

As primeiras sequências da segunda parte do filme *Tiresia* (2003) – que se inicia aos aproximadamente 53 minutos – têm a função de apresentar a nova condição de Tirésia, cega e transitando para a forma masculina, a partir de seu encontro com a actante Anna. Nessas sequências também são apresentadas o novo espaço, o vilarejo onde vive Anna e os novos actantes, Anna, seu pai e o raptor, que se revela o padre do povoado. Além de situar o espectador acerca do novo espaço, da nova condição e dos novos actantes presentes na narrativa, as sequências delineiam aos poucos o novo estado de alma dos sujeitos Tirésia e o Padre, em suas novas etapas de *disposição (virtualização)* na narrativa.

Na primeira sequência, temos uma externa, que apresenta em plano geral a imagem de um campo, é dia. Cavalos pastam ao sol nascente. A imagem é clara, bucólica, o que contrasta enormemente com a paisagem das sequências externas que o filme apresentou até aqui, predominantemente noturnas, escuras, urbanas.

As sequências 43 e 44 (apêndice, p.107) apresentam um novo ambiente, a igreja. Nela, o raptor surge como um padre e Anna, seu pai e algumas pessoas do vilarejo surgem como fiéis da igreja. Essas sequências introduzem nessa segunda parte do filme o elemento cristão e traz ao perfil do sujeito raptor o reforço, por contraste e contradição, da característica da transgressão, por se revelar ao mesmo tempo um raptor e o padre de um vilarejo. A contraditoriedade na simultaneidade dessas duas facetas do sujeito marca o início dessa etapa da narrativa filmica.

Na casa de Anna, na sequência 47 (apêndice, p.108), Tirésia está deitada em uma cama, com os olhos cobertos por gaze. A garota cuida dela limpando suas feridas e dando-lhe comida. Durante toda a primeira parte do filme, Tirésia esteve a maior parte do tempo amarrada à cama do raptor e teve seus olhos perfurados por ele. Anna e sua casa surgem em uma relação que é a de cuidado, completamente oposta à situação anterior de cativo em que se encontrava Tirésias.

O pai de Anna, na sequência 48 (apêndice, p.108), pergunta à Tirésia por que ela não quer ir a um hospital, ao que ela responde que não quer ver a polícia, não quer que a expulsem, que não tem documentos. O homem pergunta seu nome e ela responde, Tirésia. O homem pergunta o que vão fazer. Tirésia, com os olhos cobertos por curativos, responde que não sabe, que de qualquer modo está cega, que o que foi feito está feito. Tirésia apresenta nessa sequência, no lugar do desespero anterior, uma certa resiliência em relação ao estado em que se encontra agora.

Até a sequência de número 52 da narrativa filmica (apêndice, p.109), observam-se

alguns elementos essenciais nessa segunda metade do filme: a nova condição de Tirésia, a outra face do sujeito raptor, agora um padre, as personagens de Anna e de seu pai, adjuvantes de Tirésia. As sequências seguintes tratarão especialmente da aquisição do dom da vidência.

Na sequência 53 (apêndice, p.109), uma bola rola em direção à casa de Anna. Um garoto adentra correndo a propriedade, pega a bola e sai. Com a bola na mão, a criança caminha pelo gramado. Encontra outros garotos. Eles jogam futebol. Tirésia dorme inquieta. A garota entra, apaga a luz e sai. Ela continua dormindo. Anna encontra-se em pé diante de Tirésia que está sentada. Ela limpa os olhos da cega. Tirésia diz que não sabe como pagar a garota, como agradecê-la. Ela diz que quer que ela vá com ela (para Paris), que tem um irmão, Eduardo, que tomará conta dela. Quer que ele agradeça Anna e lhe dê alguma coisa. Nesse momento, uma bola entra pela janela, quebrando o vidro, o que assusta Tirésia. A garota toca os ombros dela, que se acalma. Um garoto entra pela sala e para diante delas. Tirésia pergunta se ele quer de volta a bola. O garoto responde que sim. Tirésia diz ao menino que vá pegar. O garoto, segurando a bola, sai correndo da sala. O garoto ainda criança, na sequência 56 (apêndice, p.110), caminha por uma estrada no bosque ao lado de outro garoto já jovem, que carrega a bola. Tirésia está pensativa. Chama Anna e pergunta pelo irmão mais velho do garoto, que talvez tenha 18 ou 20 anos, se ela o conhece. Ele diz a Anna que naquela noite o garoto vai a algum lugar com outras pessoas. Tirésia pede que ela ache ele, ou a família dele, e que avise que ele não deveria ir. Essa sequência apresenta o primeiro vaticínio de Tirésia. A confirmação da adivinhação ocorre na sequência de número 60 (apêndice, p.110), em que a garota, Tirésia e um homem estão sentados conversando e o homem relata que houve um acidente de carro e que os dois que estavam sentados na frente do veículo morreram imediatamente e o filho deles, que estava atrás, se machucou, mas não gravemente. Tirésia diz para o homem que sente muito. O homem diz que devia ter ouvido Tirésia, que ela previu o acidente, que os avisou, que Anna foi até eles. Tirésia diz que não sabe, que a coisa surgiu assim como um pressentimento. O homem diz que acharam que Tirésia tinha enlouquecido, que não deviam, mas mesmo assim contaram ao filho e que talvez por isso ele sentou atrás. O homem diz que não deveriam ter feito chacota de Tirésia.

Imagem do campo abre a sequência de número 62 (apêndice, p.111). Ouve-se a voz em *off* de Tirésia que fala que um homem foi lá pela manhã, que Anna tinha ido às compras, que acha que esse homem se chama Clement, que estava com problemas no trabalho na fábrica dele, que os operários haviam desmontado as máquinas e que ele poderia ir à falência. Tirésia afirma que alguém quer o mal do homem, alguém chegado a ele, alguém que trabalha com ele. Tirésia diz que ele precisa saber, senão vai perder a fábrica. Tirésia continua falando que o

homem precisa abrir os olhos e precisa abrir agora, que ele não vai gostar de ouvir isso, que não vai acreditar, pois não duvidará dos que o cercam. Aqui, Tirésia parece mais firme em relação a suas afirmações e ao dever de anunciar aos outros suas premonições.

Surge novamente, na sequência 65 (apêndice, p.111), a trilha inicial, sinfonia número 7, ópera 92 em lá maior, de Ludwig Van Beethoven, simultaneamente à imagem de lava incandescente, que flui por cerca de um minuto tal qual o prelúdio do filme. A Trilha continua. Anna caminha pela rua. Tirésia está sentada sobre a cama, diante da janela. Tirésia mudou da primeira para o início da segunda metade do filme, mas outra mudança se deu dentro dessa segunda parte, não somente de ordem física ou psicológica, mas uma mudança que escapa à trivialidade, que é da ordem do intangível. A imagem da lava vem enfatizar a constância dessa massa em ebulição que não assume forma alguma se transformando sempre, como ocorre com Tirésia.

As sequências que se seguem apresentam diversas situações em que as pessoas do povoado procuram por Tirésia a fim de encontrar a resposta para algum impasse ou questão, ou mesmo receber algum conselho. Elas também endereçam a Tirésias cartas e presentes em forma de agradecimento.

Na sequência 73 (apêndice, p.112), Tirésia e o pai de Anna estão sentados. Tirésia pede a ele que não olhe para ela daquele jeito. O homem pede desculpas e desvia o olhar. Ele fala para Tirésia que quer falar algo para ela. Tirésia pergunta o quê. O homem responde que pode fazer algo por ela. Tirésia pergunta se é pela aparência dela e diz que ainda não sabe o que quer, que acha que por enquanto vai ficar assim, que não quer fazer nada, que depois vê, que de todo modo não pode enxergar e que por isso não se importa. O homem diz para Tirésia que ela recebeu muitas cartas, que ele leu algumas delas, que são lindas. O homem diz que é um homem simples, que não tenta compreender as coisas que não alcança, que se houver interessados, por quê não, que se Tirésia tem um dom, tem de ofertá-lo. O homem diz que não sabe o que Tirésia tem na cabeça, mas que sua filha, Anna, é feliz com ela, que ele fica contente em vê-la assim. Tirésia pergunta como Anna é, ao que o pai, incisivo, responde que ela é a filha dele, a própria filha dele, que ele não é nada, e que ela é tudo, que tudo que ele quer é que Tirésia não diga nada dele, que ele não quer saber nem se vai morrer, nem se vai ganhar na loteria, que quer é paz. Tirésia fala para ele em português: “Eu tô com medo. O que é que tá me acontecendo?” O homem sorri e diz que não entende. Tirésia pede a ele que o ajude. Pergunta ao homem por que é que ela, Tirésia, é assim. O homem sorri e toca a mão de Tirésia, que pede a ele que fale, que está preparado para ouvir. O homem responde que não sabe, mas que se Tirésia tem um dom, deve aproveitá-lo. Nesta sequência é apresentado o estado de aflição de Tirésias em relação à

nova condição em que ela se encontra, sem saber acerca da natureza do dom que recebeu, o da adivinhação, nem sobre como será sua vida a partir dali. Sua visão nem sua previsão permitiram, até esse momento, Tirésias enxergar algo sobre si mesma. Tudo que vê diz respeito ao outro. Ao mesmo tempo, são aprofundados os laços de cuidado, confiança, carinho e afeto que ligam Tirésias à Anna.

Tirésia está sentada (S. 77, apêndice, p. 113). Em voz *off*, sua voz em português: “querido Du, não pude te dar notícias antes, como não posso te dizer muito mais no momento. Não sei onde estou, mas aqui me sinto segura. Moro com uma garota que se chama Anna”. Tirésia caminha abraçado com Anna. Continua em voz *off*: “ela é quem cuida de mim. Não sei porquê, mas ela é um verdadeiro presente”. A trilha *Alegretto* toca novamente. A voz de Tirésia continua: “como não enxergo mais, não tenho a mínima ideia de como ela é”. A trilha sonora segue. A imagem, em uma pan, apresenta uma estátua à beira de um lago (S. 78, apêndice, p.114). Continua a voz *off*: “a única coisa que sei é que nós não poderemos muito provavelmente nunca mais nos rever. De maneira alguma você deve pensar que isso é um drama, inclusive nunca mais verei ninguém e gostaria que ninguém nunca mais me visse. O que era a minha vida? Agora ela mudou violentamente, mas sou feliz às vezes. Há coisas bonitas que vejo e eu as digo. Me lembro que você também era muito bonito, maninho. Não se preocupe mais comigo. Nada mais nos pertence, Tirésia”. Nessas sequências, Tirésia não está mais relutante, mas transformada, resiliente, em conformidade com sua nova realidade. Mesmo sem entender o que aconteceu e sem saber o que há por vir, encontrou em Anna uma companhia, um alento, e tem consciência de que as coisas nunca mais voltarão a ser as mesmas, que houve uma ruptura definitiva.

Um homem fala para Tirésia que viu Anna, que ela estava com rapazes da mesma idade dela, que eles pareciam legais, que é uma idade legal (S. 79, apêndice, p.114). Ele diz que tem um filho de dezesseis anos, que queria vê-lo andar com garotos da mesma idade, mas que o filho não faz nada, que fica o dia inteiro no quarto sem falar nada, que quando ele fala, o filho não responde e que isso já tem dois meses, que não sabe o que fazer, que dirigiu muito tempo para chegar ali. Tirésia responde que sabe disso. O homem se aproxima dela, senta em sua frente e pergunta aflito o que Tirésia acha que ele deve fazer. Tirésia diz que o que acha não tem importância, que ela apenas traduz. O homem pede que ela então “traduza” para ele. Tirésia não fala. O homem diz que a esposa não consegue dormir, que ele não sabe o que fazer. Pede que Tirésia fale, que diga alguma coisa. Diz que foi até ali por causa do filho, que ele não diz nada, não faz nada, não vai mais à escola, que não procura a namorada, que só fica trancado no quarto. Tirésia interrompe o silêncio dizendo ao homem que vai contar para ele. Ela diz que um

grande drama aguarda o homem quando ele voltar, que o filho dele está morto, que se jogou da janela enquanto o homem ia para ali e que por isso ela não queria contar. O homem fica extremamente abalado, triste, incrédulo. Tirésia continua falando. Diz que aceita seu destino, que o homem deve aceitar o dele, ao que o homem responde: “meu Deus, você é um monstro! Você é o demônio! Você é um puto!”. Tirésia sofre duplamente nestas sequências, pela falta de Anna e pela natureza terrível da visão que teve acerca do filho daquele homem. Seu dom se manifesta não mais apenas como algo bom que ela tem a oferecer para o outro, mas como um peso, do qual não consegue se livrar e precisa lidar, não compreendendo, tampouco sendo compreendida por seu interlocutor. Tirésia é tomada pelo estado de grande tristeza.

Homens e mulheres de olhar angustiado encontram-se próximos à casa de Anna (S. 84, apêndice, p.115), Diversos presentes estão à soleira da porta, cestas com frutas, pães, vinhos etc. Voz *off* de uma mulher que diz: “querida Tirésia, profeta”. A mulher, agora em quadro, continua falando: “outros sofrem e buscam salvação. Como eu gostaria de ser você, que busca o que está além do destino”. O vilarejo passa como que a cultuar Tirésia, em quem as pessoas aflitas, esperançosas, gratas, depositam toda a sua fé.

O padre na igreja diz ao sacerdote que ele não deve se preocupar, que não há profecia, nem oráculo, apenas fofocas, rumores da vizinhança (S. 86, apêndice, p.115), O sacerdote diz que isso não é uma profecia e sim um milagre. O padre questiona o milagre. O sacerdote diz que o homem que tem leucemia, Simon, viu há duas semanas Tirésia, que disse que ele seria curado. O padre pergunta se o homem foi curado e o sacerdote responde que sim. Toca o sino da igreja. Os dois homens descem por um lance de escadas. Há um par de sapatos no chão e roupas dispostas sobre uma cadeira. O padre está sentado sobre a cama, com os braços apoiados sobre os joelhos. Ele está pensativo. Essa sequência acima apresenta o sujeito, agora um padre, em novo estado de *disposição*. No diálogo entre ele e o outro sacerdote, percebe-se seu caráter desdenhoso e seu incômodo em relação ao “milagre”, que ele denomina como apenas uma fofoca, um boato, que é atribuído ao oráculo, Tirésia.

Anna entra na cozinha acompanhada pelo padre (S. 89, apêndice, p.116), Tirésia chama por ela. O padre pergunta se está incomodando, Anna não responde. O padre se senta diante de Tirésia, que parece incomodada. Tirésia pede à Anna que os deixe a sós. Anna olha para Tirésia séria. Ela pede que Anna saia. O homem se apresenta à Tirésia, diz que se chama François, que ouviu falar muito dela, que as pessoas se importam com ela. Tirésia diz que não pede nada, que as pessoas dão coisas para ela, que elas ajudam, porque ela não pode trabalhar, que são muito gentis. O padre fica um instante calado, depois diz que elas veem e que Tirésia fala com elas. Tirésia diz que elas conversam e é só isso. O padre diz que acha que também



precisa consultar Tirésia, ao que ela responde que ninguém precisa consultá-la, que as pessoas vão lá e é só isso. O padre diz que quer saber o que Tirésia vê sobre ele. Tirésia diz em português: “eu não consigo ver nada”. O padre se levanta e despede-se com um adeus. Tirésia fala com o homem chamando-o de padre. O homem, surpreso, para e pergunta para Tirésia como ela sabia que ele era padre. Tirésia fala em português: “me perdoa, padre, porque eu pequei”. Repete em francês. O padre pede desculpas e diz que não pode tomar a confissão dela e sai. Nesse encontro, o padre pôde confirmar a veracidade do dom divinatório de Tirésia, quando ela o reconhece sacerdote e não há nenhuma outra explicação para o fato de ela saber disso. Essa constatação parece deixar o homem contrariado, pois ao negar tomar a confissão de Tirésia, ele nega a ela o perdão pedido. De acordo com os ensinamentos cristãos, o ato da confissão ao padre significa se redimir de quaisquer que sejam os pecados e alcançar o perdão de Deus por intermédio dele, como denota o seguinte trecho de João (capítulo 20, versículos 22 e 23): “Depois soprou sobre eles e disse: recebam o Espírito Santo. Se vocês perdoarem os pecados de alguém, esses pecados serão perdoados; mas, se não perdoarem, eles não serão perdoados” (BÍBLIA SAGRADA, 1988, p. 145). Ao padre é dada a autoridade da remissão dos pecados através da confissão e sua negação subtende a condenação daquele a quem o perdão foi negado, Tirésia.

Imagem de canteiro com flores, em voz *off*, o padre: “sei que é pecado. As rosas não são uma invenção de Deus. O homem pegou o que Deus criou e transformou as coisas. Agradeço a Deus por estar aqui hoje” (TIRÉSIA, 2003). O padre poda as flores com uma tesoura de jardineiro. A voz se torna diegética: “E não quando existiam rosas”. Ele termina e, fumando, caminha sob a estufa (S. 93, apêndice, p.117), O solilóquio do padre confirma seu julgamento em relação a Tirésia. A transição da sexualidade de homem para mulher, ele trata como o ato profano do homem de transformar a criação de Deus. O trecho pode ser interpretado também como uma rejeição à capacidade oracular de Tirésia, pois essa prática também é condenada, de acordo com a Bíblia, como podemos comprovar a partir da leitura do seguinte trecho do livro de Deuteronômio (versículos 9 a 13):

Quando vocês tomarem posse da terra que o Eterno, o nosso Deus, está dando a vocês, não imitem os costumes nojentos dos povos de lá. Não ofereçam aos seus filhos em sacrifício, queimando-os no altar. Não deixem que no meio do povo haja adivinhos ou pessoas que tiram sortes; não tolerem feiticeiros, nem quem faz despachos, nem os que invocam o espírito dos mortos. O Deus eterno detesta os que praticam essas coisas nojentas e por isso mesmo está expulsando da terra esses povos, enquanto vocês vão tomando posse dela. Em todas as coisas sejam fiéis ao Eterno, o nosso Deus (BÍBLIA Sagrada, p. 201).

Em relação ao padre, diferentemente de seu discurso na primeira parte, há também o indício de

uma autocensura quanto à atração que sente pelas transexuais, o que pode ser percebido pelo trecho em que agradece pelo lugar em que está hoje, a igreja, e não em meio às rosas.

O padre, do lado de fora, observa através de uma porta de vidro (S. 94, apêndice, p.117), Tirésia dentro de casa sentada em uma poltrona penteando os cabelos. Já dentro da casa, o homem toca a mão de Tirésia entregando a ela um copo e dizendo que é vinho. Nos ritos cristãos, o vinho é o elemento que representa o sangue de cristo e é descrito durante a comemoração da páscoa de Jesus com seus discípulos, no livro de Mateus (capítulo 26, versículos 26 a 29):

Enquanto estavam comendo, Jesus pegou o pão e deu graças a Deus. Depois passou o cálice aos discípulos dizendo: bebam todos vocês porque isso é o meu sangue, que é derramado em favor de muitos para o perdão dos pecados. É o sangue que sela o acordo feito por Deus com o seu povo. Eu afirmo que nunca mais beberei deste vinho até o dia em que beber com vocês um vinho novo no Reino do meu Pai. Então cantaram canções de louvor e foram para o monte das Oliveiras. (BÍBLIA sagrada, p. 38)

Tirésia agradece e toma a bebida. O padre diz que não podia vir de mãos vazias e pergunta se pode fazer uma pergunta. Tirésia responde que sim. François pergunta há quanto tempo Tirésia é cega. Tirésia responde que sofreu um acidente há pouco. O padre diz que lamenta e pergunta o que aconteceu. Tirésia responde que não se lembra. O padre indaga se ela não lembra ou se não quer dizer. Tirésia diz que não lembra. O homem pergunta se ela sofre. Tirésia responde que as pessoas se acostumam a tudo e que ela se acostumou a isso, diz que ali ela é bem tratada, que a recolheram, que as pessoas tentam dar a ela a melhor vida possível. Tirésia demonstra um sentimento de resiliência nesse momento da narrativa, diferente da primeira parte em que predominava o medo, a raiva e a vontade de se libertar. Ela não se entregou à vida com o raptor, mas se adapta à vida que tem com Anna. O padre segue perguntando a ela se ela diz que vê coisas, coisas que irão acontecer. Tirésia diz que essas coisas acontecem, mas que ela não faz milagres. O padre diz que está bem. Tirésia pede a ele que diga aos outros que ela não faz milagres. O padre diz que dirá. Tirésia fala que ele *tem* de dizer. O homem pergunta o que Tirésia vê, o que um oráculo vê. Tirésia responde que uma frase surge e pronto. Ele pergunta o que ocorre depois. Tirésia diz que depois ela fala. Ele pergunta se isso vem de uma forma precisa. Tirésia diz que não entendeu. O homem pergunta se ela decide alguma coisa, a que hora a frase vem, a quem é destinada. Tirésia diz que não sabe, que as pessoas estão lá, que as palavras surgem, que ela fala. O padre pergunta se ela entende as palavras. Diz que Tirésia não precisa ter medo. Ela responde que não tem medo. Nessa segunda visita, o homem continua insistindo em saber sobre a capacidade de Tirésia e ela continua visivelmente incomodada com

a investida dele.

A trilha *Alegretto* reinicia. Um grupo grande de pessoas entra pelos portões da casa em que mora Tirésia. Ela, dentro da casa, está sentada em uma poltrona (S. 95, apêndice, p.118), O padre fala que ela lembra um quadro que ele tem, de uma mulher sentada em um canapé. Ela se sobressai. O canapé e as paredes são de uma cor só, ela usa um vestido preto, tem o cabelo preto em coque, os traços finos, o pescoço e os pulsos delgados e as mãos entrelaçadas. A pose está um tanto torcida, tem a face alongada e meio esquisita. Não dá para dizer se está sorrindo ou pensando. Talvez seja mais uma cena pouco importante de um salão ou não, dá a impressão que ela vê algo que nós não vemos, é como se estivesse troçando. Talvez seja um olhar cínico ou desiludido, comenta o padre. Tirésia diz que não é como essa mulher, que sofreu um acidente e perdeu a visão, que foi recolhida e está ali em segurança e é bem tratada. O padre diz que não, que há algo mais. Tirésia retruca a especulação do homem e diz que não, que não sabe mentir, mesmo quando é difícil dizer a verdade. Essa afirmativa reforça o caráter verdadeiro de Tirésia, que não mudou, apesar de todas as demais mudanças sofridas por ela. O padre pergunta como ela sabe que diz a verdade. Tirésia diz que apenas sabe, só isso. Ele pergunta se as cartas no quarto são para ela e se ele pode ler algumas. Tirésia responde que sim. O padre se levanta da cama e pega os envelopes sobre o criado mudo. Comenta que Tirésia não abre as cartas. Ela responde que, como disse, não decide nada, que isso não serve para nada. O padre retirando um papel do bolso diz que tem algo, um poema de Omar Khayyam. Ele se senta novamente na cama e diz que vai ler para Tirésia, que os cegos consideravam Khayyam sábio e inteligente. Ele lê o poema:

O círculo que atravessamos não nos deixa ver nada, nem princípio, nem fim. Nada pronuncia a verdade: de onde viemos, para onde vamos. O mestre que criou todas as coisas, por que as condenou à imperfeição? Se suas imagens são feias, de quem é a culpa? E se belas, por que buscar sua ruína? (TIRÉSIA, 2003).

O trecho desse poema do poeta persa “nada pronuncia a verdade”, pode ser lido como uma afronta por parte do padre à capacidade de vidência de Tirésia. Além disso, mais uma vez o elemento visão surge: o início do poema trata sobre a travessia humana, em que não se pode “ver” nada. Tirésia, que nada vê, é quem enxerga a verdade. O padre, mesmo vendo, não acredita, se nega a acreditar. Tirésia, nessa terceira visita do homem, finalmente reage às suas investidas de forma mais firme e mesmo ríspida, dizendo que se ele quer saber, ela é apenas uma puta brasileira, que não entende tudo que ele diz. O padre diz que por isso mencionou o quadro, que ninguém pode estar acima das coisas e querer transformá-las, diz a Tirésia que ela deixe as coisas serem como são. Tirésia diz que foi transformada, que não escolheu isso. O padre diz que isso não tem nada

a ver, que ainda assim Tirésia fez uma escolha. Tirésia diz que não sabe ao certo. O padre pergunta se ela sofre fisicamente. Tirésia diz que isso não tem importância. O padre diz que não é verdade, que não se pode dizer isso. Tirésia fala que saiu de uma favela e que sempre soube que sua vida seria diferente da de outros meninos, mas nem isso ela escolheu. Estava lá, deu muito trabalho, que foi a sua guerra particular, que se tornou mulher, depois, puta, que rapazinhos que viram mulheres tornam-se putas. Depois, Tirésia diz que um homem furou os olhos dela, que agora ela possui um dom e que por isso o oferece aos outros, que não vê que mal há nisso. Diz que todos olham para ela e que é mais uma grande alegria, mas é a celebração do desespero e que ninguém vê isso, porque ela não pode decidir, que é isso mesmo, ela não decide nada. E conclui em português:

[...] já te disse, nada mais me pertence. Eu sou assim, só isso. Não posso fazer mais nada agora. Eu vivo com isso e eu tô bem, porque eu sinto em mim que o que eu digo é a verdade e a verdade é uma força. Como eu já disse, minha vida mudou violentamente e às vezes eu me sinto feliz (TIRÉSIA, 2003).

Tirésia reitera que não escolheu nada do aconteceu com ela e que essa falta de escolha remete à época de sua infância, em que, tendo nascido em um corpo masculino, se percebeu mulher, que não foi uma questão de escolha, que foi difícil ser quem ela era e que sua trajetória seguiu até o momento de se deparar com o encontro que culminou em sua cegueira e que, uma vez assim, passou a “ver” de outro modo, o que também não escolheu, e que essas visões sendo úteis para os outros, ela as oferecia, porque esse gesto traz alguma alegria, mesmo sendo desesperadora a completa falta de escolha e controle dela sobre o rumo que tomou a própria vida. O trecho em que ela diz “eu vivo com isso e tô bem” reforça o sentimento de resiliência de Tirésia nessa segunda parte do filme.

O padre na sequência 97 (apêndice, p.119), termina de ler uma carta em voz *off*: “eles confiam em mim no trivial. Confiam em Tirésia com suas almas” (TIRÉSIA, 2003). Toca novamente a sinfonia de Beethoven. O padre deixa a carta sobre o criado mudo. A partir desta sequência, instaura-se a natureza da paixão que passa a tomar o padre: o ciúme. Esse sentimento é decorrente da necessidade de exclusividade e pode se definir enquanto uma depressão ou um sofrimento, um temor ou uma angústia, ou mesmo um apego ou uma rivalidade. De acordo com Greimas e Fontanille (1993, p. 193), o ciúme é uma paixão que se caracteriza por envolver pelo menos três elementos: o sujeito apaixonado, o objeto da paixão, que também é um sujeito, e um antissujeito. Podem-se elencar quatro possibilidades de arranjo diante do ciúme. Na primeira, o sujeito e o antissujeito se encontram conjuntos com o objeto de valor. Nessa configuração, o ciúme se dá diante da insatisfação de ver um outro gozar uma vantagem que se desejaria possuir

com exclusividade. Na segunda, temos o sujeito conjunto e o antissujeito disjunto. O ciúme aqui advém do temor quanto a partilha ou perda do objeto. A terceira situação apresenta um sujeito disjunto diante de um antissujeito conjunto com o objeto. Nesse caso, o ciúme é o sentimento diante da visão do outro que goza uma vantagem que não se possui. A quarta configuração é aquela em que tanto o sujeito quanto o antissujeito estão disjuntos do objeto, e o ciúme é o medo que o outro obtenha o que não se possui, mas se deseja possuir. Na narrativa em questão, a forma em que o ciúme se configura é a terceira que mencionamos, aquela em que o sujeito (padre) está disjunto do objeto (fé das pessoas do povoado) e o antissujeito (Tirésia) está conjunto. Tirésia detém a fé dos habitantes do povoado, fé essa que o padre deseja que tivessem por ele, mas nele, eles só confiam para as coisas que são triviais. Em Tirésia, que não pode ver, as pessoas acreditam “cegamente”, que é a definição por excelência da fé cristã, a crença naquilo que não se pode ver. Tomado pelo ciúme, o sujeito (padre) crer *dever ser* aquele em que os fiéis depositam sua fé, bem como crê que Tirésia *deve-não-ser* reconhecido como um oráculo.

Uma das formas mais recorrentes com que se apresenta o ciúme é a inquietude, considerada “[...] um dos constituintes sintáticos fundamentais do ciúme” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p.193). Nas sequências descritas acima, o padre, inquieto ao saber da fama da adivinha, vai até a casa de Anna com o fim de interrogar Tirésia, em busca de uma verdade acerca das adivinhações. Sobre essa busca da verdade por parte do ciumento, os semioticistas tecem as seguintes considerações:

No caso do ciúme, a “certeza” será sempre valorizada, quer seja positiva, quer negativa; certeza positiva, antes da crise passional, certeza negativa, durante a própria crise. A certeza positiva, nascida do apego, manifestar-se-á como “confiança” (e não como “credulidade”); a certeza negativa, nascida da exclusividade, manifestar-se-á como desconfiança generalizada, espécie de pessimismo intrínseco ao ciúme; o ciumento, com efeito, prefere sempre “saber”, diz ele, a qualquer preço, o que, visto do exterior do simulacro passional, é, em geral, interpretado como grande aptidão para o *crer* (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 196, grifo do autor).

Ainda na sequência de número 97, a trilha continua. O padre está deitado na cama olhando para cima, segurando os joelhos suspensos com os braços. Prossegue em voz *off*: “Uma noite horrível, que parece não ter fim. Do verdadeiro padre ninguém gosta. Eu creio que as pessoas gostam de mim” (TIRESIA, 2003). Em pé, diante de um espelho o padre examina seus dentes. Em voz *off*, continua: “Tirésia diz que meu orgulho logo passará, que o que eu pensei ser uma úlcera, era apenas um mal passageiro, mas que terei um problema dental” (TIRESIA, 2003). A cama está vazia, o padre senta sobre ela. E continua: “Sinto-me perdido. Nem a mim me

entendo. Apenas suponho. Agora vejo coisas separadas, que me parecem estar ligadas.” Temos nesse solilóquio também uma reafirmação da crise passional do ciúme que François sente de Tirésia em relação aos fiéis e o estado de confusão que esse sentimento provoca.

É noite na sequência que se segue (S. 98, apêndice, p.123). A imagem apresenta um campo com um lago. O padre caminha em direção à casa de Tirésia, que possui diversas janelas. Ele para diante de uma delas e observa. Sobre a imagem, a sinfonia. Dentro da casa, sentada em uma poltrona, está Tirésia.

Na forma de *flash-back*<sup>16</sup> (S. 99, apêndice, p.119), surge Tirésia, mulher, em um momento anterior ao encontro com o raptor. Ela está sentada em uma cama sobre um lençol vermelho. Na parede ao fundo há uma bandeira do Brasil. Tirésia e duas amigas falam sobre um homem que tinha “um pau enorme”. Elas riem muito. Eduardo, irmão de Tirésia, fala que ela precisa se acalmar um pouco, pergunta que negócio é esse de ficar brigando na rua, diz para ela não ser tão nervosinha, porque ela sabe que não tem documento, que seja mais discreta. Ele também diz que falou com a mamãe agora há pouco, que estão preparando a viagem para o Marcelo, que mandaram um beijo para Tirésia. Ela sai escovando os dentes. Eduardo continua falando que ela tem que ligar de vez em quando, que a mãe pergunta sempre, que Tirésia não liga nunca. Pergunta se ela está ouvindo, chamando-a de cabeça-dura. Tirésia responde que está ouvindo. Ela toma um remédio, em seguida, água. Ele se aproxima dela, ela desabotoa a calça e abaixa um pouco. Ela deita na cama, ele se aproxima e aplica uma injeção. Tirésia agradece. Ele sai. Ela pega um cigarro e acende.

Em forma de *insert* (S. 100, apêndice, p.120), surge uma cena de Tirésia deitada na cama com outras duas pessoas, que se beijam, se tocam. Uma delas acaricia o pênis ereto de Tirésia. A imagem que se segue a esta é um *flashback* de um diálogo entre Tirésia e o Padre no primeiro dia do rapto (S. 101, apêndice, p.123). O padre está em primeiro plano. Sobre sua imagem, a voz *off* de Tirésia: “você quer transar?”. O padre responde que não. Ela continua: “eu sou puta”. Ele: “eu não acho”. Ela: “sim, eu sou puta. Vou me despír e trepamos, está bem? Vem cá” (TIRESIA, 2003). O padre permanece calado. Essa cena retoma a quebra do falso acordo fiduciário firmado na primeira parte do filme e revela a intenção do raptor e a resistência da transexual.

Continua o *flashback*: Tirésia, já depois de um tempo no cárcere, já com o vestido preto, está deitada sobre a cama e pergunta para o raptor: “sou mais bonita que as outras?” Ele responde que sim, que a pele dela está macia de novo. Tirésia diz que as mãos delas são grandes

---

<sup>16</sup> Em cinema, plano ou conjunto de planos que apresenta um acontecimento, uma informação relativa ao tempo passado da narrativa.

demais. O homem diz que não acha. Ela diz que são. Ele pede que ela mostre para ele. Ele pega as mãos dela e diz que são lindas, que mãos pequenas são vulgares. Tirésia diz que tem um pênis. Ele diz que sabe. Ela pergunta se ele gosta dos defeitos dela, mesmo de perto. Ele diz que sim, mesmo de perto. Ela diz que então ele a ama. Ele responde que sim, que a ama. Ela pede que por favor a deixe ir, por favor. O diálogo que se desenvolve nessa parte do filme entre os actantes é característico dos discursos passionais, se dá mediante a idealização do outro que o sujeito formula movido por sua paixão, ou seja, ele dirige-se não ao outro verdadeiro, mas a um simulacro do outro, como pontua Bertrand (2003, p.379):

A projeção dos simulacros é característica central da enunciação passional. Ela consiste em uma espécie de desdobramento imaginário do discurso. Nela o sujeito elabora objetos repentinamente dotados de qualidade sintáticas e semânticas inéditas: assim o afeto, elevado à condição de objeto, tende a tornar-se o parceiro-sujeito do sujeito apaixonado. A comunicação se estabelece então nesse segundo plano do funcionamento discursivo: na troca passional, cada um dos interlocutores dirige seus simulacros aos simulacros do outro.

Essa sequência mostra a natureza do amor que o raptor diz sentir por Tirésia, que é na verdade um sentimento calcado na ideia de posse, na vontade de possuir a rosa perfeita, afim de sair do estado de solidão em que se encontra. Na tentativa de alcançar, através da junção com Tirésia, a *realização*, ele literalmente a aprisiona. O amor de Tirésia não pode ser conquistado por aquele que a priva de seu objeto de busca de uma vida inteira, a liberdade.

Nas sequências finais do filme, segue-se o desfecho. O padre, na *sensibilização*, que se dá a partir das visitas e conversas com a vidente, *sabe e pode* aniquilar Tirésia. Na *emoção*, ele age, como fica implícito nas sequências 102 à final, 109 (apêndice, p.121). Tirésia corre pela estrada, desacelera, vacilante. O padre olha para baixo. Em voz *off*, sua voz: “por que isso aconteceu?” Tirésia está ensanguentada caída no chão. Em voz *off*, Tirésia diz: “Marie, quero sentir sua mão na minha”. O padre se aproxima dela. Tirésia diz: “Anna será a mãe de cristo” e fecha os olhos, morrendo. Imagem de Anna que sussurra uma canção. Som *off* do sussurro de Anna. Em *flashback*, imagem de Tirésia sendo atropelada pelo padre em seu veículo. Em voz *off*, o padre: “não há princípio, nem fim, nem testemunhas”. Ana observa atenta. Voz *off* do padre: “nós apenas somos parte das coisas que acontecem” (TIRESIA, 2003). O padre tira a camisa, entrega à Anna, agradece e sai. Ela guarda as peças de roupa dele. O padre organiza as cadeiras da igreja, fileira por fileira.

Na última sequência, a 109 (apêndice, p. 121), Anna brinca com um garotinho loiro que tem uma varinha e um carrinho nas mãos. A criança fala para ela que ela veja o que tem ali, uma chave, que ela coloque a chave e gire, que aquilo abre. O padre poda as roseiras do

jardim. O garotinho, brincando, fala que algo vai quebrar e cair. Ele pega uma caixinha no chão e retira a tampa. Algo cai de dentro da caixinha. O garotinho diz, lamentando: “caiu, caiu”.

Nessas últimas sequências de *Tiresia* (2003), o sujeito raptor, após a *sensibilização*, em que ele adquire o *saber* e o *poder* para alcançar a *realização* (aniquilar o sujeito opositor, Tirésia), ele, no plano da ação, age, matando-a, alcançando a *realização* e em seguida a *potencialização*, o momento em que ele se vê novamente conjunto com o objeto, e *crê ser* novamente alvo da fé desse objeto, os fiéis do vilarejo. Essa é a etapa que coincide no plano da ação à da *moralização*.

A *moralização* na narrativa filmica, tal qual no mito, apresenta uma dupla destinação, bem como uma dupla sanção que recai sobre Tirésia. O destinador é duplicado no filme pelo sujeito que, na primeira metade, se apresenta como raptor e, na segunda, se revela um padre. Assim como no mito, em que Tirésias foi duplamente sancionado por Hera e Zeus, no filme ela recebe por duas vezes uma punição; quando é cega ao final da primeira parte por desagradar ao raptor, não se fazendo sujeito do objeto de busca dele; e, na segunda, quando é morta por ele que, enciumado, não aceita que Tirésia tenha mais atenção do povoado que ele, que é o próprio padre. No filme, também como no mito, há a vitória do masculino (raptor, padre) sobre o feminino (Tirésia, que se auto referencia no feminino, tanto quando seu corpo apresenta a forma feminina, na primeira parte, quanto quando transita para a masculina, na segunda). A *cultura*, nesse contexto, como mencionamos, é valorizada tanto por Tirésia quanto pelo padre, mas é o homem quem alcança seus intentos ao impor a sua vontade em detrimento da liberdade e da vida de Tirésia.

### 3.6 Síntese

Assim como em nossa análise patêmica da narrativa mítica, elaboramos ao final da análise passional do filme o seguinte esquema que busca sintetizar o percurso passional na primeira e na segunda parte da obra cinematográfica:

Tabela 4

FILME – Percurso patêmico – primeira parte

<b>Primeira parte</b>	Disposição ( <i>querer/ dever</i> )	Sensibilização ( <i>saber/ poder</i> )	Emoção (realização ação/ patemização)	Moralização (sanção)
Raptor	Estilo passional do	Sabe e pode	Faz (aprisiona Tirésia)	Atualizado (disjunto),



	sujeito: possessivo			Sanciona negativamente  (cega Tirésia)
Tirésia	Estilo passional do sujeito: desesperado	Não sabe, não pode	Não faz  (não consegue se libertar)	Atualizado (disjunto),  É sancionada negativamente  (torna-se cega)

Tabela 5  
FILME – Percorso patêmico –segunda parte

<b>Segunda parte</b>	Disposição ( <i>querer/ dever</i> )	Sensibilização ( <i>saber/ poder</i> )	Emoção (realização ação/ patemização)	Moralização (sanção)
Raptor	Estilo passional do sujeito:  Ciumento, invejoso	Sabe e pode	Faz  (mata Tirésia)	Atualizado (disjunto),  Sanciona negativamente  (mata Tirésia)  alcança a realização  (conjunto)
Tirésia	Estilo passional do sujeito: resiliente	Não sabe, não pode	Não faz  (não consegue se libertar)	Atualizado (disjunto),  É sancionada negativamente  (é morta)

#### 4 APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS ENTRE O MITO E O FILME

Nesse capítulo, apontaremos a partir das análises semióticas empreendidas, a do percurso gerativo de sentido e da semiótica das paixões, os pontos de aproximação e de distanciamento que consideramos mais pertinentes ao nosso estudo entre as duas obras, a narrativa mítica e o filme.

No percurso gerativo de sentido, o nível discursivo é aquele em que mais encontramos elementos diferentes em uma análise comparativa entre dois ou mais textos. Identificadas as isotopias temático-figurativas, analisaremos sua aproximação e distanciamento, bem como os efeitos de sentido produzidos nas duas narrativas.

No mito de Tirésias temos as figuras de Zeus e Hera, divindades do Olimpo, que surgem como elemento divino. O filme apresenta figuras que representam o cristianismo em sua vertente católica: a igreja, o padre, a bíblia, os fiéis, e o pagão a partir da figura de Tirésia e seu dom divinatório. As divindades gregas, como mencionamos, são antropomórficas e não se assemelham ao Deus cristão (Deus de amor, bondade, alteridade e justiça), mas ao homem, de modo a mostrar outra faceta que não a da santidade cristã, como pontua Nietzsche (1988, p.45) em sua obra *A origem da tragédia*, neste trecho acerca da natureza dos deuses gregos:

Quem se aproximar dos deuses olímpicos à procura de elevação moral, de santidade e de imaterialidade espiritual; quem for procurar nos olhares deles a expressão do amor e da piedade; se tiver o seu coração formado por outra disciplina religiosa, em breve desistirá de conviver com eles, irritado e desiludido. No mundo olímpico nada há que lembre o ascetismo, a imaterialidade ou o dever: há uma vida exuberante, triunfante, na qual tudo, tanto o bem como o mal se encontra igualmente divinizado.

O padre é a figura que tem maior aproximação com os deuses olímpicos: tem desejos que são da ordem do humano e coloca o outro a serviço desses desejos. Exerce uma autoridade, coage Tirésia e em seguida sanciona-a negativamente por duas vezes, perfurando seus olhos e matando-a ao final. Entretanto, o que se configura no filme não é a temática do divino *versus* humano como no contexto do mito, mas na contemporaneidade ocidental, a temática do cristão *versus* pagão, ou seja, drama humano.

Tirésias também é representada de forma diferenciada nas duas narrativas. No mito, sua metamorfose em um e em outro sexo acontece de forma transcendental; no filme, dá-se a questão da transição de gênero de Tirésia, e não é da ordem do biológico, mas do social. Sua cegueira, tanto no mito quanto no filme, é infligida por seus opositores, sendo no mito pelas divindades e no filme pelo homem, que corresponde às divindades uma vez que, sendo um padre, no cristianismo é considerado uma autoridade representante da divindade no mundo. Sua

vidência advém nas duas narrativas de forma transcendental. No mito, não há a figura de um adjuvante de Tirésias. No filme, Anna surge como essa figura de apoio e cuidado.

Os elementos que situam o tempo e o espaço da narrativa também são díspares. O filme não se propõe representar o universo da Grécia antiga, mas o da França da década de 2000. Em lugar dos montes e de seus animais, característicos da narrativa mítica, as figuras que situam no filme o espaço e o tempo são a cidade, suas ruas e avenidas, o bosque urbano, o prédio que serve de cativoiro e, na segunda parte, o povoado de Anna, sua casa, a igreja, o lago. No filme, as diferenças entre os espaços retomam a isotopia temático-figurativa do claro *versus* escuro que marcam uma e outra parte da obra cinematográfica.

As obras de arte estão presentes somente no filme e criam uma relação de interdiscursividade, reiteram temas como a beleza e a mimese – como percebemos nas esculturas das divindades greco-romanas no Louvre –, e também trazem uma nova camada de significação, como observamos no quadro do lobo, que lembra o das fábulas infantis, o da sereia, que dialoga com esse ser mitológico dos cantos de Homero, o retrato de Modigliani, a misteriosa mulher de olhos vazados, que remete diretamente à figura de Tirésia, e o quadro da serpente, que dialoga diretamente com o mito em questão. Além das obras de artes visuais, a música também traz sua camada de significação, dando o tom trágico ao filme com a trilha de Beethoven e as demais músicas que compõem o desenho sonoro da obra cinematográfica.

Outra forma interdiscursiva que surge em *Tiresia* é a presença simultânea das mitologias greco-romanas e as judaico-cristãs que marcam os contextos de criação da obra de referência, o mito, e aquela que o referencia, o filme. A alusão direta à personagem mitológica de Tirésias, as representações dos deuses greco-romanos, o trágico na música e na narrativa como um todo estão presentes na mesma obra em que há a igreja católica, um padre, os ritos cristãos e a menção a trechos da Bíblia, as pinturas sacras, marcando como que a sobreposição de dois tempos, dois mundos em uma narrativa só.

No mito, os elementos que se referem à questão de gênero e sexualidade presentes no nível discursivo são o casal de cobras, o casal divino e as formas masculina e feminina de Tirésias. No filme, as esculturas representam os deuses gregos, deuses masculinos, deuses femininos e o deus intersexual. Às cobras é feita uma menção a partir de um quadro de uma serpente na parede do cativoiro de Tirésia. À forma masculina e feminina de Tirésia, na contemporaneidade dos anos 2000, o diretor retrata a figura da mulher transexual, que foi homem, transforma-se a partir de um processo de hormonização em uma mulher que possui um pênis, e torna novamente à forma masculina, uma vez privada do tratamento hormonal. Em detrimento dessa forma masculina, Tirésia identifica-se como mulher, referindo-se a si mesma

sempre no feminino, o que confere um aspecto *queer* a essa personagem e à narrativa como um todo. Há também o actante raptor, que revela uma sexualidade latente, a partir do desejo que sente pelas transexuais. Ele observa a nudez de Tirésia e chega a tocar o pênis dela, mas não consegue consumir o ato sexual. No mito, gênero e sexualidade marcam a questão de poder e hierarquia do gênero masculino sobre o feminino no mundo grego antigo. No filme essa questão de poder e dominação do gênero masculino sobre o feminino também está presente, mas surge de forma crítica, como denúncia de uma sociedade marcada por um machismo estrutural que acarreta graves consequências àqueles que não se adequam aos padrões de heteronormatividade impostos, por estarem à margem, vulneráveis e desprotegidos.

A questão da visão e da punição também se apresenta nas duas narrativas de forma semelhante. No mito, Tirésias contraria a deusa, que o pune, privando-o da visão. No filme, ela contraria o raptor, que perfura seus olhos, cegando-a. A diferença se dá quanto à aquisição do dom da vidência. No mito, Tirésias recebe o dom de Zeus. No filme não há explicação clara acerca da natureza dessa aquisição. Nas duas narrativas, Tirésias é punido por duas vezes, pelo fato de ter um conhecimento que não escolheu adquirir e que, no mito, foi impelido a transmitir, e no filme, no caso do dom da vidência, o fez por interpretá-lo como uma dádiva que deveria ser utilizada em prol do outro.

No mito, Tirésias não escolhe se transformar em mulher e depois novamente em homem, bem como não tem o poder de escolher responder ou não à questão dos Deuses. Ele *deve* responder. No contexto do mito grego não se pode falar em liberdade de escolha, mas em destino, cuja personificação era a *Moira*:

As *Moira* são a personificação do destino individual, da “parcela” que toca a cada um neste mundo. Originariamente, cada um tinha a sua *moira*, a saber, “sua parte, seu quinhão” de vida, de felicidade, de desgraça. Personificada, *Moira* se tornou uma divindade muito semelhante às Queres, sem, no entanto, participar do caráter violento, demoníaco e sanguinário que estas possuíam. Impessoal e inflexível, a *Moira* é a projeção de uma *lei* que nem mesmo os deuses podem transgredir, sem colocar em perigo a ordem universal (BRANDÃO, 2002, p. 231, grifo do autor).

Não cabe a Tirésias nem a escolha de responder, pois é um dever do homem atender ao divino, nem a responsabilidade do que lhe advém diante de sua resposta, pois ele não tem autonomia sobre sua ação. Da mesma forma se dá a impossibilidade de Zeus de desfazer o feito de Hera, porque isso implicaria a *Moira* e o desencadear da desordenação de todas as coisas. Somente com as tragédias, naquele contexto, a ação do homem figura no mito enquanto responsável pelo desdobramento de seu destino, paralelamente às forças das divindades, como pontua Vernant (199, p. 57):

O domínio próprio da tragédia situa nessa zona fronteira, onde os atos humanos vêm articular-se com as potências divinas, onde eles revelam seu sentido verdadeiro, ignorado por aqueles que tomaram a iniciativa e carregam a responsabilidade deles, inserindo-se numa ordem que ultrapassa o homem e lhe escapa.

No filme sim há a questão da liberdade, mas que se manifesta através de Tirésia por negação, diante da sua capacidade de escolha limitada ou nula. Apesar de escolher a transformação do próprio corpo através de procedimentos como a hormonização, ela não escolhe não se adequar ao gênero a que foi designada quando nasceu em decorrência do sexo biológico. Da mesma forma não escolhe morar com o raptor, tendo seguido com ele por achar que se tratava somente de mais um programa. Mais adiante, não escolhe perder a visão, bem como não opta por adquirir o dom da vidência. Sofre opressão do raptor na primeira parte e através do mesmo actante na segunda, em que se revela um padre.

As disputas de poder entre deuses e mortais e as conquistas territoriais são recorrentes nas narrativas míticas gregas e constam nos fragmentos históricos e filosóficos que chegaram até os dias atuais. A *ἀρετή* (virtude por excelência) Homérica é o morrer belamente em combate, pela pátria. Os versos da *Iliada* cantam acerca dos heróis que lutando bravamente morrem na esperança de na vida após a morte ir morar na Ilha dos Bem-aventurados. A disputa se apresenta no mito claramente na contenda entre os deuses, Zeus e Hera. Na intenção de saírem vitoriosos, convocam Tirésias a responder à pergunta acerca do prazer sexual masculino e feminino. Derrotada, Hera se ira e pune Tirésias, que recebe de Zeus o dom da vidência. No filme, a questão é da ordem da opressão sofrida por Tirésia, na primeira parte, ao ser aprisionada e na segunda, ao ser perseguida porque seu dom divinatório desperta a atenção dos fiéis, o que deixa o padre enciumado. Frustrado, assim como Hera, ele age com violência, na primeira parte, cegando Tirésia e, na segunda, matando a adivinha.

O conhecimento, o saber, sempre foram alvo das especulações dos homens na Grécia antiga. Nesse contexto, as primeiras manifestações acerca do saber surgem efetivamente por meio das narrativas míticas. Devido a sua importância, seja na antiguidade clássica, seja na modernidade, o conhecimento sempre foi motivo de indagações. No período arcaico, diversas narrativas míticas tinham o intuito de explicar a origem e a natureza do conhecimento. Hesíodo, em sua *Teogonia*, canta acerca da concepção da deusa Atena, a deusa da sabedoria, filha de Zeus e Métis, a astúcia. O mito de Prometeu e Pandora, presente em *Os trabalhos e os dias*, de Hesíodo, narra como os homens adquiriram o acesso ao conhecimento: Prometeu roubou uma centelha do fogo divino de Zeus e deu aos homens, que passaram a ter de cuidar, dia e noite, para que ele nunca se apagasse. No universo mítico é clara a soberania dos deuses sobre os

homens. Somente as divindades detêm o conhecimento, o saber absoluto. O conhecimento do homem, por sua vez, é limitado, falho, uma centelha. Apenas através da divindade, ele pode alcançar um conhecimento elevado, como no caso dos *aedos* (poetas), para quem cantam as musas. Tal proposição pode ser evidenciada nos poemas do período; seja na *Iliada* e *Odisseia*, de Homero; seja na *Teogonia* e *Os Trabalhos e os dias*, de Hesíodo. No que diz respeito à relação entre *aedo* e a musa, Brandão (2015), ao analisar o próêmio (vv. 1-115) da *Teogonia*, de Hesíodo, chama a atenção para um aspecto pertinente: ao comparar os poemas homéricos com os hesiódicos, o estudioso afirma que a “consciência do lugar e do papel do poeta é mais desenvolvida em Hesíodo, pelo fato de que ele ‘assina’ sua obra nos versos” (BRANDÃO, 2015, p. 73). Tal evidência pode ser observada nos versos 22-28:

Sim, então essas [Musas] a Hesíodo o belo canto ensinaram, quando apascentava cordeiros sob o Hélincon numinoso. Este discurso, primeiríssimo ato, disseram-me as deusas, as Musas do Olimpo, filhas de Zeus porta-égide:  
 “Pastores rústicos, infâmias vis, ventres somente, sabemos muita coisa enganosa falar semelhante a genuínas, e sabemos, quando queremos, verdades proclamar” (HESÍODO, 2013, p.31-32, vv. 22-28).

Neste fragmento pode-se ressaltar alguns apontamentos. No verso 22 há uma assertiva na qual o conhecimento, o belo canto, provém das Musas; no verso 26, as Musas voltam-se ao *aedo*, lembrando sua condição de pastores agrestes. Quanto aos versos 27-28, o pesquisador Brandão (2015, p. 130) lembra que, “[...] a ocorrência de ‘quando queremos’ aponta na direção de que o *logos* das deusas está sob efeito de controle e elas não proferem nem *alethéa*, nem, supõe-se *pseúdea* involuntariamente”. O autor afirma ainda que “a insistência do saber (‘sabemos... e sabemos’) faz crescer essa perspectiva, pois, mesmo quando proferem ‘muitos *pseúdea*’, elas o fariam não incontinentemente (por ignorância), mas sempre conhecendo a verdade e a mentira que proclamam enquanto verdade ou mentira” (BRANDÃO, 2015, p. 130, grifos do autor).

Logo, estaríamos diante do esquema que não admite a aceção de *erro*, o que parece ser a única alternativa incompatível com a natureza das deusas. Uma vez que elas se dirigem especificamente aos ‘pastores agrestes, vis infâmias, ventre só’, sua [das musas] declaração pode visar justamente a opor estes [no caso do poeta] (que não sabem, logo mentem por ignorância) a si próprias (que sabem, logo mentem por ciência). (BRANDÃO, 2015, p. 130).

Como se observou, é inegável o saber atribuído às Musas, de rememorar, ao passo que o do *aedo* é organizar em uma sequência. Hesíodo clama às musas para que o inspirem, para que ele, em versos, cante acerca do nascimento e da criação divina:

Felicidades, filhas de Zeus, e dai canto desejável; glorificai a sacra raça dos imortais sempre vivos, os que de Terra nasceram, do estrelado Céu

e da escura Noite, e esses que criaram o salso Mar. Dizei como no início os deuses e Terra nasceram, os Rios e o Mar sem fim, furioso nas Ondas, os Astros fulgentes e o largo Céu acima, e esses que deles nasceram, os deuses oferentes de bens: como a abastança dividiram, as honrarias repartiram, e também como no início ocuparam o Olimpo muita-dobra. Disso me narrem, Musas que têm morada olímpica, do princípio, e dizei qual deles primeiro nasceu (HESÍODO, 2013, p. 37-38, vv. 104-115).

Esse conhecimento é como um dom, o poeta canta o que escuta, mas não tem a capacidade de ensinar o outro a ouvir, como pontua Bruno Snell (2016, p.135):

Quando Homero começa: “Canta para mim, ó deusa, a cólera” ou “Dize-me o nome, Musa, do herói...” – quem fala assim é um poeta que por si só não sabe o que diz, e o diz não graças à sua própria inteligência ou experiência pessoal, mas à inspiração divina.

O conhecimento adquirido por Tirésias, o da vidência, assim como o dos poetas, também só ocorre por intermédio do divino. Ele tem o dom da previsão, mas não poderia adquiri-lo de outra forma, que não por intermédio de um deus, nem mesmo poderia ou saberia ensiná-lo a um outro mortal.

Com o advento da filosofia, o homem grego passa a buscar outras explicações acerca do conhecimento e do saber. Na Grécia arcaica, Xenófanes (2011, p. 45) acreditava que o saber pertencia ao divino e não ao humano: “E ao certo nenhum homem sabe coisa alguma nem há de saber algo sobre os deuses nem sobre o todo de que falo; pois se, na melhor das hipóteses, ocorresse-lhe dizer algo perfeito, ele mesmo, no entanto, não saberia; opinião é o que se cria sobre tudo.”

O rapsodo afirma entretanto que, através da procura, o homem poderia aprender sempre mais. Nas palavras de Snell, acerca do pensamento de Xenófanes (2001, p. 139), “[...] a sabedoria é o bem supremo na vida humana; nosso saber é, por natureza, obscuro mas pode tornar-se mais claro através da procura”.

No período clássico, Heráclito questiona o conhecimento advindo da experiência humana. Para o filósofo, “[...] toda experiência, por mais necessária que seja, permanece destituída de valor, se não levar à compreensão intensiva do *lógos*, do significado que se oculta no fundo de todo discurso, e a cujo ser se dirige todo discurso verdadeiro” (SNELL, 2001, p. 144).

O médico e discípulo de Pitágoras, Alcméon, acreditava que o saber dos deuses está ligado ao que é invisível e o dos homens ao que é visível, ao que pode ser apreendido pelos sentidos:

Fundamenta ele seu procedimento em termos psicofisiológicos (também nisso é um empírico) e examina as percepções sensíveis e o “compreender”; só os homens têm o *συνίεναι*, o compreender; ele descobre a função do cérebro como transmissor das percepções sensíveis; destas nascem a memória e a opinião (*μνήμη* e *δόξα*) e, destas últimas, uma vez deixadas em repouso e consolidadas, nasce o saber (SNELL, 2001, p. 145).

Para o médico, o saber humano se distingue daquele dos animais pela capacidade de, a partir da observação dos fenômenos, presumir o que é da ordem do invisível e, mesmo que imperfeitamente, chegar a conhecer e inferir sobre ele.

Nos fragmentos de Parmênides, o acesso à verdade se dá pelo pensamento e não pelos sentidos. Para o filósofo, somente o pensamento da deusa “é” (*νοεῖν*). O dos homens é uma mistura, devido à cognição (*φροεῖν*). Já o acesso à realidade se dá pelo pensamento e também pelos sentidos. Pelo pensamento, o homem acessa o que “é” e pelas sensações, o que “é” e o que “não é”.

Da disjunção entre duas alternativas contrárias e excludentes, deriva o alinhamento do “pensar” com “é”. Contraposto à incognoscibilidade de “o que não é” (B2.7), “pensar” pode ser então entendido como o estado cognitivo que proporciona o “conhecimento consumado” (SANTOS, 2017, p. 3).

Todo argumento de Parmênides acerca do que “é” e do que “não é” é um argumento formal, de duas alternativas formais, não acerca do que existe e do que não existe, não ontológico, mas puramente lógico, de duas alternativas que se excluem, portanto, duas capacidades de cognição.

Górgias, segundo o autor, insere um conceito predicativo no conceito do que “é” de Parmênides, confundindo-o com o modo como os homens são: “[...] sustenta Górgias (DK82B3, B3a) um complexo argumento, que Sexto Empírico estrutura em três estádios: ‘nada é’ (e ‘existe’); se é, ‘é incompreensível pelos homens’; se compreensível, é ‘incomunicável e inexplicável’ a alguém” (SANTOS, 2017, p. 7).

A busca, o esforço, possibilita conhecer melhor, apesar das limitações e da incapacidade de distinguir entre o verdadeiro e o falso, que são intangíveis pelo *lógos*. Para Górgias, o *καιρός* (momento oportuno) é aquele em que o filósofo deve se posicionar, apesar do trágico, do saber que não há lado certo, nem errado.

Em Delfos, a máxima *γνῶθι σεαυτόν* (conhece-te a ti mesmo) é uma exortação à busca do conhecimento. Os estudiosos divergem acerca de sua autoria: uns atribuem-na a Sócrates, outros, aos sete sábios, e há também aqueles que acreditem se tratar tão somente de um provérbio que estava à entrada do oráculo de Delfos e por toda parte da cidade. Segundo o



autor, a partir da leitura de biógrafos de Sócrates, como Xenofante, o filósofo, diferente dos pré-socráticos, admoestava os homens a buscar o conhecimento em si mesmos:

[...] nos deveríamos ocupar, em primeiro lugar, das coisas humanas e não das divinas. Sobre estas, os homens não saberiam, de qualquer modo, chegar a uma conclusão e o que se vê claramente é que todos os pesquisadores têm tido, sobre o assunto, diferentes opiniões. E afinal, de que serve o conhecimento das leis naturais? Com certeza não para produzir o vento e a chuva e as estações; ao passo que quem conhece o humano – a sabedoria, o belo, o justo etc. – pode alcançar a virtude (SNELL, 2001, p.149).

Mesmo diante de tantas divergências, em comum entre o pensamento dos gregos estão as divindades, enquanto detentoras do saber absoluto, primeiro, verdadeiro, apesar de entre eles já se encontrarem adeptos do ateísmo, em que o homem passa a pensar sobre o conhecimento e o saber dissociado da noção de divino.

No mito, a questão do conhecimento se dá a partir da experiência de Tirésias em vivenciar os dois sexos e posteriormente por intermédio do divino, através do dom que Tirésias recebe de Zeus. Uma vez tendo recebido a capacidade da previsão, ele não pode ensinar o mesmo a outros homens e eles, por sua vez, não alcançam claramente a verdade contida em suas palavras. É preciso interpretar a fala do oráculo justamente por não ser a linguagem da ordem do humano, mas do divino. No filme, não há explicação clara para a aquisição da capacidade divinatória de Tirésia, ela também ocorre de forma transcendental, mas, diferente da forma como se dá no mito, no filme, a nenhuma divindade é atribuída o dom que recebe. Nas duas narrativas, esse conhecimento oracular escapa aos homens comuns.

O foco do filme é o homem, a relação entre os homens, seus conflitos sociais, pessoais e existenciais. Diferente do que ocorre no mito, um dos principais temas que está presente no filme é a beleza. Tirésia se reconhece mulher, mas tendo nascido com um corpo masculino, busca por meio de tratamento hormonal manter um padrão de beleza feminina. O raptor, por sua vez, reconhecendo na beleza de Tirésia o objeto de sua fixação, tenta usurpá-la. A forma feminina de Tirésia oculta o alvo dos desejos mais reprimidos do raptor: o fato de ela ter um pênis. Em algumas cenas, percebe-se a rejeição de Tirésia a esse fato, como naquela em que ela toma banho diante do raptor. Em outras, paradoxalmente, Tirésia está deitada na cama com outros dois parceiros e seu pênis está ereto, o que indica que não optou ou sofreu castração química. Mesmo quando frustrada e contra sua vontade, retorna à forma masculina, não deixa de se identificar como mulher, de se referir a si mesma no feminino. Essas alternâncias de Tirésia entre formas de um e de outro gênero e suas respectivas performances, conferem à personagem uma característica *queer*. Como pontua Judith Butler (2003, p. 24, grifo da autora),

A hipótese de um sistema binário dos gêneros encerra implicitamente a crença numa relação mimética entre gênero e sexo, na qual o gênero reflete o sexo ou por ele é restrito. Quando o *status* construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio gênero se torna um artifício flutuante, com a consequência de que *homem* e *masculino* podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino como um masculino, e *mulher* e *feminino*, tanto um corpo masculino quanto feminino.

De acordo com as palavras da autora, crer que o gênero de fato deve refletir o sexo biológico de acordo com as predeterminações estabelecidas provoca o enrijecimento e a busca por identificação desses padrões impostos. O filme lança, mas não se propõe resolver essa questão. Quando os hormônios param de fazer efeito e aos poucos surgem as características masculinas borrando a construção feminina do corpo de Tirésia, o homem a rejeita. Privando-a de liberdade, ele priva-a também de manter a beleza que ela tanto almeja e ele, por sua vez, deseja usurpar. A perda da liberdade e da beleza feminina denota em Tirésia um estado de crise, que se manifesta inicialmente a partir da raiva e, adiante, em medo e por fim na aceitação diante de sua nova condição. O encontro com Anna representa um acalanto, a possibilidade de alguma alegria, mas parece não haver mais o sonho, nem o desejo, mas a resiliência.

Longe de estar bem resolvida com todos esses dilemas e questões, Tirésia, assim como o raptor, encontra-se em crise diante dessas questões relacionadas a gênero. Tirésia procura a todo custo encaixar-se dentro do padrão de beleza que seu contexto determina como feminino. O raptor sente desejo por mulheres que ele nomeia como cópias, pelo fato de, diferente das originais, terem nascido em um corpo masculino e possuírem um pênis.

Esclarecidos os pontos mais pertinentes de aproximação e distanciamento das duas formas textuais no nível discursivo, faremos o mesmo em relação à instância narrativa do mito e do filme.

Representamos no mito o quadrado semiótico que inscreve o trânsito dos destinadores julgadores, partindo da *não-vitória* até a *vitória* por parte de um (Zeus) e a *derrota* por parte de outro (Hera), que culmina no sancionamento duplo do sujeito do fazer *Tirésias*, que é cego por uma das divindades e da outra recebe o dom da previsão. Nesse esquema narrativo, como pontuamos, a *dêixis* positiva se inscreve no termo *vitória*, que é almejada pelos destinadores em disputa. No filme, na primeira parte, temos o quadrado veridictório de Greimas que ilustra o trânsito entre a *verdade* e a *mentira* no falso acordo fiduciário firmado entre o raptor e Tirésia, que foi por ele enganada. A ação parte da instância do *parecer* e do *não-ser* (a mentira), até a revelação da farsa e a descoberta da verdadeira natureza do acordo (a verdade). A partir de então, a relação entre Tirésia e o raptor passa a ser a de *opressão*, que se opõe à

*liberdade*. O actante raptor e padre visa oprimir Tirésia a partir de seu aprisionamento na primeira parte e, na segunda, a partir da tentativa de cercear sua atividade oracular. Nenhum dos dois cede ao intento do outro, mas ao final o padre aniquila Tirésia matando-a e restabelecendo assim seu lugar de poder no povoado.

No nível mais profundo da estrutura geradora de sentido nas duas obras, encontramos o quadrado semiótico que apresenta a relação entre *natureza* e *cultura*. Nas duas obras, a *natureza* é atribuída ao feminino e ao masculino, a *cultura*. No mito e no filme, a *dêixis* positiva é a *cultura*, ambas as divindades rejeitam a questão do excedente sexual, que é ao final atribuído ao feminino. No filme, tanto o padre quanto o raptor, na primeira parte buscam o que é da ordem da cultura, a beleza. Na segunda, Tirésia aos poucos torna-se resiliente em relação a sua nova vida, mas o padre, por sua vez, quer o restabelecimento da “ordem” e o fim da atenção que o povo volta para a adivinha, por isso mata Tirésia ao final do filme.

A análise de acordo com a semiótica das paixões também nos permite observar os pontos de encontro e de distanciamento entre as duas obras. Na versão mítica de Apollodoro, a paixão que move a ação dos Deuses e que os faz transitar entre um e outro sentimento é a *rivalidade*. Ela os impulsiona a disputar acerca da questão. A resposta traz um novo estado de sentido para uma das divindades que, frustrada, é tomada pela *cólera*, enquanto a outra, o estado é de *regozijo* mediante a vitória. No filme, a questão das paixões se apresenta de forma mais complexa. Na primeira parte, o que move o raptor é o *desejo de possuir o outro* que, uma vez privada de liberdade, enquanto objeto que se recusa a realizar o desejo do outro, passa a sentir o *desejo de se libertar*. Ele age movido pelo *destempero* e a *agressividade* e, ao final da primeira parte, frustrado, à semelhança de Hera, é tomado pela *cólera* e perfura os olhos de Tirésia. Ela entra em *desespero* no seu intento de se libertar, principalmente quando percebe que seus gritos e tentativas são em vão. Na segunda parte, inicialmente, a actante Tirésia sente *medo* e *insegurança*, diante de tudo o que aconteceu com ela e do novo estado em que se encontra. Aos poucos, esse sentimento dá lugar à *resiliência*, à aceitação de sua nova condição. O padre é tomado pelo *ciúme* e passa a desejar a aniquilação da vidente. Ao final, ele consegue matar Tirésia, tornando a ser novamente o foco da atenção no que diz respeito aos assuntos religiosos, dos fiéis do vilarejo.

Somados os elementos encontrados nas duas formas de análise, chegamos à conclusão de que a obra cinematográfica se apresenta bastante diferente do texto mítico, desde o suporte, o material filmico audiovisual, até o contexto de produção geográfico e temporal, contando também uma história diversa daquela do pastor que se deparou com as cobras e a contenda entre os deuses. Entretanto, a referência ao mito vai além do título e da personagem

Tirésia que viveu como homem e como mulher e que depois se transformou em um oráculo. A referência está presente, de acordo com nosso estudo, também em relação ao tema de que mais profundamente tratam as duas obras, as questões relacionadas à *cultura* e à *natureza*.

O filme, enquanto obra de arte, é um texto também político e crítico, que fala e reflete uma certa visão acerca de questões de sua contemporaneidade, questões essas que apontamos em nossa análise de nível discursivo a partir das isotopias temático-figurativas. Apesar de, assim como o mito, tratar de questões de gênero, o faz de forma diferenciada e de acordo com seu contexto. Tanto Tirésia quanto seu opositor almejam sua realização a partir de elementos que são da ordem da *cultura*. A diferença é que Tirésia, sendo brasileira e pobre, encontrou na prostituição uma forma de garantir sua transição e sustento. Mesmo sendo uma forma de trabalho repudiada há gerações pela maioria das sociedades, suas ações são todas baseadas no consentimento, ela oferece o programa a homens que querem e podem pagar por ele. O padre surge como tantos outros homens que não respeitam a liberdade e a vida de mulheres (cis, transexuais e travestis) que vivem nessa condição e se vale da vulnerabilidade social em que geralmente se encontram, sabendo que não podem recorrer à justiça que devia ser para todos, e comete o crime de violência de gênero. Ele priva-a de liberdade e chega ao extremo da violência, mutilando seu corpo, perfurando seus olhos. O que acontece com Tirésia na primeira parte do filme reflete o que sofrem tantas mulheres que não contam com a proteção da justiça e em contextos semelhantes, no bosque de Boulogne ou em tantos outros redutos de prostituição em Paris e em todo o mundo, estão sempre à mercê de homens que, movidos pelo machismo estrutural e a misoginia, não temem a repercussão e tampouco alguma forma de punição em relação a seus atos violentos.

Na segunda parte, o tema cristão *versus* pagão também surge como uma forma de representar mais uma crítica à religião oficial no mundo ocidental, o cristianismo. De acordo com Nietzsche (1988, p. 25, grifo do autor),

[...] a doutrina cristã, que não é e não quer ser mais do que moral, e assim, como os seus princípios absolutos (como por exemplo a sua veracidade de Deus), repele a arte, todas as artes, para a região da *mentira*, isto é, nega-a, condena-a, amaldiçoa-a. Escondida em tal maneira de pensar e apreciar as coisas, maneira que, na medida em que for sincera e lógica, deverá ser fatalmente hostil à arte, percebi sempre a *hostilidade para com a vida*, a repugnância colérica e vingativa da própria vida: porque a vida, essa, existe na aparência, na arte, na ilusão, na óptica, na necessidade de perspectiva e erro. O cristianismo foi, originalmente, essencialmente e radicalmente, saciedade e saturação da vida pela vida, que mal se dissimulam e disfarçam nas expressões de fé em <<outra>> vida, em vida <<melhor>>. O ódio ao mundo, o anátema às paixões, o medo da beleza e da volúpia, um futuro além inventado para mais bem desdenhar o presente, e no fundo um desejo de aniquilamento, de morte, de repouso, até ao <<sábado dos sábados>> - tanto como a pretensão absoluta do cristianismo de não tomar em conta *senão* valores morais, tudo

isso me pareceu sempre a mais perigosa forma e mais inquietadora expressão de uma << vontade de aniquilamento>>, ou pelo menos um sinal de lassidão mórbida, de profundo desânimo, de esgotamento e de empobrecimento da vida, - porque em nome da moral (em particular a moral cristã, quer dizer, absoluta), *deveremos* sempre e inelutavelmente deixar de dar razão à vida, porque a vida é algo de essencialmente imoral, *devemos* enfim abafar a vida com a força do desprezo e da eterna negação, como indigna de ser desejada, como destituída até do valor de ser vivida.

Na primeira parte, há a apresentação do raptor em sua intimidade e anonimato, evidenciando seu desejo e atração que sente pelo que é belo, a partir de sua admiração pelas obras de arte e atração por Tirésia. Na segunda parte, surge a contradição, o mesmo homem se revela um padre e expressa seu repúdio em relação à ação do homem de transformar aquilo que era antes divino, oprimindo outras formas de ser e outras práticas de fé que não às determinadas por sua religião. A perseguição de Tirésia é empreendida por ele devido à atividade oracular que ela exerce de forma verdadeira e não charlatanesca, o que se confirma na sequência 87, em que o interlocutor do padre, que também é um sacerdote, reconhece que o feito de Tiresia não é uma profecia e sim um milagre. O filme tece essa crítica à igreja que se vale, como ao longo da história tantas vezes se valeu, do apagamento de outras formas de existência e de religiosidade que não aquelas ditadas pela moral cristã, ao mesmo tempo que denuncia os desejos e atos mais sujos de seus líderes, representados na obra pela figura do padre raptor. Dentro das sociedades, a expansão de outras práticas pode por em cheque o domínio dessa terceira forma de poder e dominação dos povos, que se baseia no discurso conservador e moralista em torno de conceitos como tradicionalidade da família e preservação de costumes cristãos, que legitimou e legitima ainda hoje toda sorte de perseguição àqueles que não se adequam a esse ideal ditado pela igreja.

Tirésia é uma mulher transexual, prostituta, estrangeira e é ela a figura que representa a integridade na narrativa, ao contrário do padre, que encerra em si toda a maldade e leviandade. O filme *Tirésia*, além de proporcionar grande deleite pelo fato de ser uma obra cinematográfica belíssima, denuncia todos esses temas (preconceito, machismo, violência de gênero, conservadorismo, misoginia, moralismo etc.). Se faz, portanto, politicamente relevante no contexto atual em que estamos, ainda longe da promoção de equidade de gênero, equidade social, político e religiosa, que seria uma esperança para a transformação dos nossos dias em tempos melhores.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa dissertação de mestrado investiu no estudo comparado do texto de duas narrativas, a variante do mito grego de Tirésias e o filme *Tiresia*, com o intuito de investigar as permanências bem como as modificações sofridas pelo texto mítico na obra cinematográfica que o referencia, assim como identificar a importância da reescrita de textos do contexto grego clássico nas produções artísticas contemporâneas.

Para tanto, realizamos uma breve revisão da literatura elencando as narrativas míticas, epopeias, tragédias e fragmentos que consideramos mais relevantes para o nosso estudo acerca da personagem mítica de Tirésias, bem como as obras cinematográficas que também se dedicaram a recontar à sua maneira a história do adivinho.

Apresentamos paráfrases tanto da narrativa mítica quanto do filme com o objetivo de resumir e tornar mais fácil a revisão dos pontos de análise. Como a obra cinematográfica é um texto composto por imagens e sons, fez-se necessária a criação dessa paráfrase nos moldes de uma decupagem cinematográfica, composta por: minutagem, que torna mais precisa a identificação de um dado momento do filme de que trata a análise; cabeçalho de cena, que aponta o número da sequência, descreve a luz, se é dia ou noite, o ambiente, se externo ou interno, bem como delimita espacialmente esse lugar; e a descrição das principais ações e diálogos.

Recorremos à semiótica discursiva como método de investigação textual, na tentativa de encontrar os elementos recorrentes nas duas obras nos três níveis do percurso gerador de sentido, o discursivo, o narrativo e o fundamental.

O nível discursivo foi aquele em que se apresentaram mais elementos destoantes entre as duas narrativas. A versão de Bonello para a vivência dos dois gêneros de Tirésia é a de uma mulher transexual, que nasceu homem, se transformou a partir da hormonização em mulher, e retornou à forma masculina contra a sua vontade. Nesse filme, essa mudança é a da ordem do social, diferente do contexto do mito, em que se dá de forma transcendental. Na película o opositor de Tirésia não é uma divindade, mas um raptor e padre, que de acordo com a religião cristã é o representante de Deus na terra. Entretanto, ele se assemelha à Hera, irando-se diante da frustração de seus desejos, cegando Tirésia.

No nível narrativo, percebemos já a recorrência da disputa entre os gêneros masculino e feminino, que marca tanto uma quanto outra obra. No mito, a contenda entre Zeus e Hera e no filme, o raptor que tenta forçar Tirésia a viver com ele, privando-a de liberdade e, adiante, enciumado, segue no intento de aniquilar aquela que desperta a atenção e a fé das

pessoas do povoado.

No nível fundamental, as duas obras apresentam em comum uma discussão acerca de *natureza* e *cultura* e ambas valorizam a cultura em detrimento da natureza, o que comprovamos a partir do investimento na análise do percurso gerativo de sentido das duas obras que, no nível mais profundo de cada uma, resultou no quadrado semiótico que representa a relação entre esses dois termos, seus contraditórios e contrários, situando a *cultura* na *dêixis* positiva nas duas narrativas.

Em seguida, investimos na análise de ordem patêmica em busca da identificação dos sentimentos que impulsionam o trânsito dos actantes de um a outro estado identificados anteriormente e como se dá a mudança desses sentimentos simultaneamente à mudança desses estados nas narrativas. Percebemos que, tanto no mito quanto no filme, há um sentimento que impulsiona a questão da disputa entre gêneros, que no mito esse sentimento é a rivalidade e no filme, o ciúme, que ambos findam por dar lugar à cólera e à cegueira e, posteriormente, aniquilamento de Tirésia.

No mito e no filme, como apontamos, é abordada a questão da disputa entre gêneros, mas na atualidade surge de forma crítica relacionada a padrões culturais de sexualidade impostas por uma heteronormatividade e pelo machismo que é estrutural. A partir da figura do padre, que representa na narrativa fílmica o masculino, o filme tece uma crítica à religião cristã, que é patriarcal e que, pautada em conceitos como a moral cristã, a família tradicional e os bons costumes, cerceia a liberdade à diversidade e à diferença. Assim como a religião, o estado e a justiça surgem como um serviço que deveria ser para todos, mas que serve a poucos, não se prestando ao apoio daqueles que se encontram marginalizados.

Concluimos a partir das análises e do estudo das aproximações e distanciamentos entre as duas narrativas que o mito grego reverbera nos dias atuais por tratar de temas universais que são caros ao homem na contemporaneidade como o foram na antiguidade clássica, que sua reescritura e referenciamento são uma forma de atualizar essas questões e apresenta-las também atualizadas diante dos dramas humanos presentes nos dias atuais.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Juliana Santana de. **O estudo das paixões segundo Aristóteles**. Polymatheu – Revista de Filosofia. Fortaleza, V. III, Nº 3, 2007, p. 31-44.
- APOLLODORO. **Biblioteca mitológica**. Madrid: Alianza Editorial, 2016.
- ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Tradução, textos adicionais e notas: Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2014.
- AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Papyrus, 2012.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria do discurso: Fundamentos semióticos**. São Paulo: Humanitas, 2002.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- \_\_\_\_\_. **Mitologias**. Vários tradutores. Rio de Janeiro: Difel, 2013.
- BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**. Tradução Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 2008.
- BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Tradução do grupo CASA. Bauru: EDUSC, 2003.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia na linguagem de hoje**. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1988.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. **Antiga musa: arqueologia da ficção**. Belo Horizonte: Relicário, 2015.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega volume I**. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Mitologia Grega volume III**. Petrópolis: Editora Vozes, 1990.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003.
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Tradução Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.
- CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. Tradução J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- COUTINHO, Eduardo F. et al. **Literatura comparada – textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.



EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Tradução Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002a.

\_\_\_\_\_. **O sentido do filme**. Tradução Tereza Ottoni Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002b.

EPICURO. **Carta sobre a felicidade**: (a Meneceu). Tradução e apresentação de Álvaro Lorencini e Enzo Del Carratore. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

FIORIN, José Luiz. **A pessoa desdobrada**. São Paulo: Alfa, 1995.

GIEBEL, Marion. **O oráculo de Delfos**. Tradução Evaristo Pereira Goulart. São Paulo: Odysseus, 2013.

GREIMAS, Algirdas J.; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. Vários tradutores. Paulo: Cultrix, 1979.

GREIMAS, Algirdas J.; FONTANILLE, Jacques. **Semiótica das paixões**. Tradução Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993.

HESÍODO. **Os trabalhos e os dias**. Tradução, introdução e comentários Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 2002.

\_\_\_\_\_. **Teogonia**. Tradução e comentário de Ana Lúcia Silveira Cerqueira e Maria Therezinha Arêas Lyra. São Paulo: Hedra, 2013.

KNOX, Bernard. **Édipo em Tebas**. Tradução Margarida Goldsztyrn. São Paulo: Perspectiva, 1988.

LEAL, Hermes. **As paixões na narrativa** – a construção do roteiro de cinema. São Paulo: Perspectiva, 2017.

LEVSKY, Albin. **A tragédia grega**. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva 2003.

NIETZSCHE. **A origem da tragédia**. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1988.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução Vera Lúcia Leitão Magyar. São Paulo: Madras, 2003.

PAES, José Paulo. **Poemas da antologia grega ou palatina**. Tradução, notas e posfácio José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PARMÊNIDES; XENÓFANES. **Filósofos Épicos I**: Parmênides e Xenófanes, fragmentos. Edição do texto grego, tradução e comentários Fernando Santoro. Rio de Janeiro: Hexis, 2011.

PEREIRA, Isidro, S.J. **Dicionário Grego-Português e Português-Grego**. Braga: Livraria AI, 1998.

PLATÃO. **A República**. Tradução Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2000.

REY, ALAIN. **Le petit Robert micro**. Dictionnaire d'apprentissage de la langue française. Paris: Le Robert: 2013.

SANTOS, José Gabriel Trindade. **Do saber ao conhecimento**: o programa da epistemologia platônica. In *Hypnos* [on-line], número 38, p. 1-19, Centro de estudos de antiguidade grega, Departamento de Filosofia da PUC, São Paulo: Paulus, 1 semestre de 2017, jul. de 2017. Disponível em: <<http://www.hypnos.org.br/revista/index.php/hypnos/article/view/509/546>> Acesso em: 22/05/2018.

SNELL, Bruno. **Cultura grega e as origens do pensamento europeu**. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SÓFOCLES. **Antígona**. Tradução Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 1999.

TIRESIA. Direção: Bertrand Bonello. França: Canal+, Centre National de la Cinématographie, Haut et Court, MJBC Foundation, Ministry of Culture and Communications, Ministère de la Culture de la République Française, Procirep, Programme Media de la Communauté Européenne, Société de Développement des Entreprises Culturelles, Téléfilm Canada, arte France Cinéma, *micro\_scope*, 2003. 1 filme (115 min), 35mm, colorido.

TRAJANO, Vieira. **Édipo rei de Sófocles**. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2001.

VERNANT, Jean-Pierre. **As origens do pensamento grego**. Tradução Ísis Borges B. da Fonseca. Rio de Janeiro: Difel, 1977.

\_\_\_\_\_. **Trabalho e escravidão na Grécia antiga**. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus1989.

VERNANT, Jean-Pierre; NAQUET, Pierre Vidal. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 1999.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2008.

## APÊNDICE A - Decupagem de *Tiresia* (2003)

### PARTE 1 (00:00:00 - 00:53:28)

Créditos iniciais - INSERT – LAVA EM MOVIMENTO (00:00:10 – 00:02:13)

O filme inicia com a trilha Allegretto, sinfonia número 7, ópera 92 em lá maior, de Ludwig Van Beethoven, simultaneamente à imagem de lava incandescente, que flui por cerca de dois minutos, até que surge o título sobre a imagem, Tiresia, que desaparece em seguida, juntamente com a imagem da lava, em *fade out*.

S. 01 - INT./ QUARTO/ DIA – FLASH FORWARD (00:02:15 – 00:02:57)

A trilha permanece e surge em *fade in* a imagem em primeiro plano de Tirésia, ao fundo, contraste entre luz e sombra (à esquerda, escuro, à direita, claro). Tirésia parece pensativa, tem o semblante triste. Contrastando com o fundo, seu lado esquerdo está iluminado e o direito, sombreado.

S. 02 - EXT./ RIO SOBRE PONTE – RUA/ DIA (00:02:58 – 00:03:50)

Com um corte seco, a imagem de Tirésia dá lugar a uma panorâmica da esquerda para a direita, que apresenta em plano geral a imagem predominantemente azul, de uma ponte que interliga duas margens de um rio, sobre a qual trafegam alguns carros. A pan segue e percorre os prédios à beira-rio. É inverno. A trilha desaparece ao mesmo tempo que surge uma narração em *voice over*: “Breve estarei no meu jardim de rosas. Breve. Estou aguardando. Rosas cheias de espinhos. Odores falsos, mas melhores que os verdadeiros. O original é vulgar, por causa de seu passado. Foi só uma experiência, uma tentativa. A ilusão de uma coisa não é essa coisa. Mas a cópia é perfeita”. A pan termina sobre a imagem de um homem, François, que caminha. A voz off prossegue: “A cópia é perfeita...Tal como a vejo, como a cheiro. De noite em meu jardim é noite, de novo há rosas”.

S. 03 - INT./ QUARTO/ DIA (00:03:51 – 00:04:13)

O homem cobre com um cobertor uma cama. A narração prossegue: “Mesmo que haja só um único e lindo dia”. Ele liga uma luminária, arruma um banco. Na parede, há uma pintura que

retrata um pedaço de caminho, relva<sup>17</sup>. O ambiente é pouco iluminado, parece insalubre. Em *voice over*: “Não dormir mais sem você. Não dormir mais”. A porta é fechada pelo homem, que sai.

S. 04 - INT./ CARRO/ NOITE (00:04:14 – 00:04:33)

Rosto do homem em primeiro plano. Ele dirige. É noite. As luzes da cidade e dos faróis penetram o interior do carro.

S. 05 - INT./ LOUVRE (DEPARTAMENTO DE ANTIGUIDADES GREGAS, ETRUSCAS E ROMANAS)/ DIA (00:04:34 – 00:05:52)

O homem caminha por uma galeria, entre esculturas que retratam personagens da mitologia greco-romana. Ele se detém diante de uma delas: O Hermafrodita<sup>18</sup>. A escultura retrata um ser de características femininas, deitado de costas, nu, em partes coberto por um lençol. À medida que se contorna a escultura até o seu outro lado, percebe-se que ela apresenta na parte da frente do corpo seios e também pênis, revelando tratar-se do filho de Hermes e Afrodite, metade homem, metade mulher. O homem segue observando as estátuas, até que para diante de uma que, do alto, parece encará-lo: Ártemis<sup>19</sup>.

S. 06 - EXT./ JARDIM/ DIA (00:05:53 – 00:06:11)

É dia. O homem está no jardim de uma casa. Em *voice over*: “Pobre jardim. Jardimzinho de merda. Não tem uma flor verdadeira. Jardimzinho de merda, não tem odores”. Ele sai.

S. 07 - INT./ CARRO/ NOITE (00:06:12 – 00:06:35)

O homem dirige novamente. É noite. Prossegue a narração: “Todas vocês, minhas rosas... Estou quase chegando lá. Quero conhecer vocês todas, de fato, eu conheço. Você, você e você. Eu conheço vocês. Esperem por mim. Estou quase chegando. Meu roseiral, com rosas cheias de espinhos. Odores falsos, mas melhores que os verdadeiros. Os originais são vulgares, uma tentativa”. Primeiros acordes da trilha.

---

<sup>17</sup> Obra de arte número 01. Pintura desconhecida.

<sup>18</sup> Obra de arte número 02: O Hermafrodita (Museu do Louvre, Paris)

<sup>19</sup> Obra de arte número 03: Ártemis (Museu do Louvre, Paris)

S. 08 - EXT.INT./ BOSQUE (BOIS DE BOLOGNE, PARIS) - CARRO/ NOITE (00:06:36 – 00:15:50)

Trilha aumenta. Em uma rua que corta um bosque, um grande número de garotas, travestis e transexuais, fazem ponto e negociam com homens seu programas. As garotas são bastante distintas entre si, no que diz respeito à idade, etnia, performance etc. O comum entre elas é a espera e o homem que, de dentro do carro, as observa.

Ele caminha entre as garotas, que conversam. Uma delas intercepta o homem, mostra para ele os seios e pergunta se ele está a fim de “fazer gotoso”. O homem a ignora, sai andando em outra direção e em seguida adentra o bosque. O interior do bosque é bastante escuro. Ele cruza com uma ou outra garota que caminha por ali, algumas que conversam, segue outra por uns instantes, até que se depara com Tiresia, sentada, cantando baixo uma música: “Terezinha levantou-se, levantou-se lá do chão e sorrindo disse ao moço, eu te dou meu coração. Da laranja, quero um gomo, do limão quero um pedaço, da morena mais bonita, quero um beijo e um abraço. Tanta laranja madura, tanto limão pelo chão, tanto sangue derramado dentro do meu coração. Terezinha de Jesus, de uma queda foi-se ao chão, acudiram três cavaleiros, todos três chapéu na mão. Terezinha...” (Terezinha de Jesus, cantiga popular). O homem permanece um tempo observando Tirésia cantar. Se aproxima. Tirésia se levanta, diz “estou indo” e segue com ele. De dentro do carro, o homem olha fixamente para Tirésia, que está fora, conversando com as amigas e com outros dois homens. O homem sai novamente do carro, aproxima-se de Tirésia, conversa com ela. Seguem até o carro. No carro, Tirésia acorda o programa com o homem e diz que ele pode tocá-la, caso queira, mas o homem diz a ela que, por hora, não.

S. 09 - INT./ CARRO/ NOITE (00:15:51)

O Homem dirige em silêncio. Luzes da cidade desfocadas ao fundo.

S. 10 - EXT. INT./ CASA/ NOITE (00:15:52 – 00:18:59)

Chegam em um local e entram. Tirésia tira o casaco e anda. Se detém diante de um quadro em que há a figura de uma serpente<sup>20</sup>. O homem pede à Tirésia que não tire a roupa. Ela pergunta se ele não quer fazer amor. Ele responde que não. Tirésia afirma de forma incisiva que é puta, que vai tirar a roupa e que vão transar. O homem vai até um armário e pega um vestido preto. Retira de cima da cama as roupas e acessórios de Tirésia, deixando somente o vestido. Ele fala

---

<sup>20</sup> Obra de arte número quatro: pintura retratando serpente. Autor desconhecido.

para Tirésia que agora ela pertence a ele e que vai viver com ele. Tirésia, nua, sentada sobre uma cadeira, olha como que incrédula em direção ao homem. Enquanto o homem tranca a porta, ouve-se os gritos e pancadas de Tirésia dentro da casa.

S. 11 - EXT./ MARGEM DE RIO/ NOITE (00:19:00 – 00:19:20)

O homem caminha à margem de um rio. Em *voice over*: “Eu vou sair. Quero evitar que toda vez que eu entre, você me peça que a deixe sair. Você grita e eu não suporto gritos. Você diz que é impossível, mas é possível. Vamos poupar tempo, eu volto quando superarmos isso”.

S. 12 - INT./ BAR/ NOITE (00:19:21 – 00:20:42)

O homem está parado, aparentemente nervoso. Som extradiegético dos gritos de Tirésia. Ele toma cerveja em um bar em que garotos e garotas bem mais jovens que ele conversam, fumam, bebem e ouvem música. Ele cai do banco em que estava sentado de frente ao balcão. Um homem ajuda-o a se levantar. Ele diz que não está habituado a beber, mas que é bom.

S. 13 - INT./ CASA/ DIA (00:20:43 – 00:21:39)

Olho do homem observando, através do buraco da fechadura, Tirésia que, trancada, caminha nervosa de um lado para outro do ambiente. Ela fala: “Eu saí do Brasil. Fugi da imigração aqui, por isso não será você que vai me prender.” E continua, em português: “Meu irmão, ele te acha e te mata, te arranca o saco”.

S. 14 - EXT./ JARDIM/ DIA (00:21:40 – 00:22:08)

Um porco-espinho anda no chão do jardim. O homem, com uma tigela na mão, procura pelo animal. Em *off*, Tirésia esbraveja e xinga o homem.

S. 15 - INT./ QUARTO / NOITE (00:22:09 – 00:22:24)

O homem está deitado de roupas na cama e se remexe ao escutar os gritos de Tirésia vindos do outro cômodo.

S. 16 - INT. / QUARTO/ NOITE (00:22:25 – 00:24:43)

O homem tenta estabelecer um diálogo com Tirésia, que senta delicadamente sobre a cama. Ele senta em um banco, diante dela. Diz que está feliz por ela estar mais calma, que tinha medo que ela não compreendesse, ao que ela retruca, afirmando não compreender. Ele permanece um tempo em silêncio, depois, mudando de assunto, pergunta à Tirésia se ela deseja comer. Ele

amarra com uma corda as mãos de Tirésia, pede desculpas por isso e explica que é porque vão dormir juntos. Tirésia reclama que a amarração dói. O homem desamarra e amarra de uma outra maneira, prendendo em seguida as cordas na cabeceira da cama. Tirésia tenta persuadir o homem a transar com ela. Ele manda que ela durma.

S. 17 - INT. / COZINHA/ DIA (00:24:44 - 00:26:33)

O homem prepara ovos. Na parede atrás dele, um quadro com a fotografia de uma escultura de figura feminina, uma sereia<sup>21</sup>, sentada sobre uma rocha, com o que parece ser o mar ou um rio com barcos atrás. Tirésia pergunta ao homem quanto tempo vai ficar ali. Ele responde que não sabe e pede a ela que venha comer. Sentados à mesa, ele reparte com Tirésia a comida, afirma que não está envenenada, que ela coma. Tirésia permanece parada, braços cruzados, olhando o chão.

S. 18 - INT./ SALA/ NOITE (00:26:34 – 00:28:22)

Tirésia anda de um lado para o outro. O homem, deitado em uma poltrona, fuma e a observa. Ela diz para ele que precisa de outras roupas. Ele ignora e pede à ela que cante a canção que cantava no bosque. Pergunta sobre o que é a canção. Tirésia diz para o homem que não quer permanecer amarrada. O homem se aproxima dela com a corda na mão. Ela pede então que ele afrouxe. O homem está deitado de bruços na cama. Tirésia, amarrada, permanece de olhos abertos. Imagem desaparece em *fade out*. Trilha.

S. 19 - EXT./ JARDIM/ DIA (00:28:23 – 00:28:53)

É dia. O homem anda pelo jardim. Conversa com o porco-espinho, dizendo que ele ande, divirta-se, que a vida é bela. O animalzinho permanece quieto. O homem sai.

S. 20 - INT./ SALA/ DIA (00:28:54 – 00:31:38)

Pelo buraco da fechadura, vê-se Tirésia sentada próxima ao quadro com a imagem da cobra. O homem, sentado à mesa na frente de Tirésia, levanta-se e pega Tirésia pelo braço, caminhando com ela até o banheiro. Tirésia pede que ele a deixe só. Ele se afasta, senta em um banco e a observa. Tirésia, de costas, tira a roupa e começa a se limpar com um pano e água. Ela se vira, ficando de frente para o homem. Ela pede que ele olhe para ela e veja o que ela é, que é algo desumano. Segura o pênis enquanto fala com ele. Pede a ele que não olhe mais para ela, que a

---

<sup>21</sup> Obra de arte número 5: sereia. Autor desconhecido.

deixe tomar banho sozinha.

S. 21 - EXT./ EDIFÍCIO/ DIA (00:31:39 – 00:31:50)

É dia. Um edifício velho de dois andares, de muitas janelas, rodeado de árvores.

S. 22 - INT./ QUARTO/ NOITE (00:31:51 – 00:33:02) - INSERT

Tirésia deitada nua sobre uma cama. Um rapaz e outra mulher estão deitados nus ao lado dela. Os três se beijam, tocam uns aos outros. Tirésia está com pênis ereto. Trilha.

S. 23 - INT./ QUARTO/ NOITE (00:33:03 – 00:33:32)

Tirésia está deitada amarrada à cama, de olhos fechados, ao lado do homem, que está de olhos abertos. Ele observa por um instante Tirésia, que está deitada com as mãos amarradas à cabeceira. O homem parece nervoso.

S. 24 - EXT./ JARDIM/ DIA (00:33:33 – 00:33:55)

Tirésia está no jardim. O rosto com marca da barba por nascer. O homem está de pé diante dela e a observa.

S. 25 - INT./ QUARTO/ DIA (00:33:56 – 00:37:10)

O homem olha o rosto de Tirésia, deitada na cama, de mãos amarradas, de olhos fechados. Ele toca a parte do rosto dela em que se anuncia a barba. Toca o pescoço em seguida. Enfia a mão entre as pernas de Tirésia, sob o vestido, passando a mão no pênis dela. Ela, séria, de olhos bem abertos, encara o homem.

ELIPSE. Tirésia está sentada na cama. O homem entra no quarto e deixa sobre a mesa uma tigela com sabão e uma lâmina, que Tirésia pega.

ELIPSE. Toca a música Teresinha de Jesus. Tirésia traduz os trechos para o homem. O homem escuta, atento. Tirésia pergunta ao homem há quanto tempo ela está ali. Ele responde que não sabe.

S. 26 - EXT./ JARDIM/ DIA (00:37:11 – 00:37:30)

O homem deixa à beira de uma árvore, uma tigela. Procura agachado o porco-espinho, não encontra e sai.



S. 27 - INT./ CASA/ DIA (00:37:31 – 00:38:19)

Ele atravessa um lance de escadas e entra em casa. Tirésia grita alto repetidas vezes. O homem, nervoso, sai de casa. Tirésia continua a gritar.

S.28 - EXT./ FACHADA DA CASA/ DIA (00:38:20 – 00:38:47)

O homem caminha em círculos, em frente à casa, o mesmo edifício de dois andares, com diversas janelas. Está cabisbaixo, pensativo.

S. 29 - INT./ CASA/ DIA (00:38:48 – 00:39:39)

O homem fuma cigarro deitado na cama, parece pensativo.

ELIPSE. Ele leva uma bandeja com comida e deixa sobre uma mesa próxima à Tirésia, que está de pé.

ELIPSE. Na cozinha, ele come sua refeição em pé, encostado próximo à pia.

S.30 - EXT./ JARDIM/ DIA (00:39:40 – 00:40:25)

O porco-espinho caminha pelo jardim. O homem, agachado, observa. Ele se retrai com a presença do homem. Fade out.

S. 31 - INT./ CASA/ DIA (00:40:26 – 00:40:54)

O homem leva novamente uma bandeja com refeição para Tirésia. Ela pede que ele coma com ela, pois não suporta ficar só e promete ficar quieta e não gritar. O homem consente.

S. 32 - INT./ QUARTO/ NOITE (00:40:55 – 00:42:11)

O homem amarra as mãos de Tirésia, que deita na cama. No rosto dela, cresce a barba rala. Adormecida, o homem a observa.

ELIPSE. Ele a desamarra. Ela se levanta e permanece um tempo sentada sobre a cama, pensativa.

S. 33 - INT./ COZINHA/ DIA (00:42:12 – 00:43:18)

Sentados à mesa, o homem come e Tirésia o observa. Ela fala para ele em português: “Você tem tesão pelos transexuais, mas não consegue colocar a mão neles. É verdade que a gente tem algo a mais, que a gente tem uma grande alegria, mas a gente festeja isso com o desespero, e isso você não consegue entender”. O homem diz para Tirésia que não compreende o que ela fala. Tirésia fala para ele que não consegue explicar isso em francês. Diz que precisa fazer a

higiene.

S. 34 - INT./ BANHEIRO/ DIA (00:43:19 – 00:43:58)

O olho do homem observa pelo buraco da fechadura Tirésia, que se limpa com pano e água. Ela está de frente para ele, nua. Ele entra e deixa sobre a cadeira duas peças de roupa que Tirésia pega em seguida.

S. 35 - INT./ QUARTO/ DIA (00:43:59 – 00:44:38)

O homem está sentado sobre a cama, pensativo. Tirésia entra vestida com roupas masculinas, uma camisa branca de mangas longas com botões e uma calça escura. Ela se abaixa diante dele e conversam sobre o fato de os hormônios não estarem mais fazendo efeito.

S. 36 - EXT./ BOSQUE (BOIS DE BOLOGNE, PARIS)/ NOITE (00:44:39 – 00:45:25)

No bosque, as travestis estão à margem da rua. O homem pergunta a uma delas se são hormônios que ela usa e se tem algum. A travesti, contrariada, manda que ele saia dali. O cafetão Eduardo aproxima-se questionando o que ele faz ali, se há algum problema. O homem sai.

S. 37 - INT./ QUARTO – CASA / DIA (00:45:27 – 00:48:31)

Tirésia está sentada sobre a cama. O homem está em uma cadeira, sentado diante dela. Ela pede que ele não olhe para ela, que ele precisa parar com isso. Ele diz que não pode conseguir os hormônios para ela, porque caso procure pelos amigos dela, eles o matam. Ela pede então que ele a deixe partir. Ele diz que ela vai denunciá-lo. Tirésia diz que não contará nada a ninguém. Ele diz que no começo, feliz por estar livre, ela não o fará, mas que depois sim. Tirésia pede então que ele procure pelo irmão dela, Eduardo, e diga que agora estão juntos, que ela é mulher dele. Pede ao homem que peça para Eduardo seus hormônios, que ela ficará esperando por ele. Tirésia pergunta se o homem fará isso, se vai ajudá-la. O homem responde que sim. Ela pergunta como. O homem pegando a corda e amarrando Tirésia, diz que vai até lá e que não demora. Tirésia acaricia o rosto do homem. Ele a deita. Ela diz que está cansada, ele, que ela descansa. Ela diz que o ama. Trilha com tema de Beethoven inicia. O homem sai pela porta, caminha pela casa, aflito com as mãos na cabeça. Entra em um dos cômodos e atrás dele, na parede, um outro quadro, uma pintura que retrata um lobo deitado sobre a relva<sup>22</sup>. A trilha

---

<sup>22</sup> Obra de arte número seis: Lobo sobre a relva. Autor desconhecido.

continua. Mesma imagem do início do filme: em primeiro plano, Tirésia, ao fundo, contraste entre luz e sombra. Tirésia parece pensativa, tem o semblante triste. O homem continua, de costas para pintura do lobo, em pé, pensativo.

S. 38 - EXT./ JARDIM/ NOITE (00:48:32 – 00:49:40)

Trilha continua. Imagens de árvores e folhagens de jardim. Sobre o capim do jardim, folhas manchadas de sangue. O corpo do porco-espinho está esmagado sobre a folhagem, coberto de sangue. Um martelo está sobre o capim, também sujo de sangue. É noite, o homem fuma no jardim. Ele sai do jardim em direção à casa.

S. 39 - INT./ CASA/ NOITE (00:49:41 – 00:51:08)

O homem entra em casa. Na parede, o quadro com a imagem da cobra. O homem observa Tirésia que está amarrada à cabeceira e dorme sobre a cama, vestida com roupas masculinas. Ele se aproxima dela, tesoura à mão, se ajoelha sobre a cama e perfura os olhos de Tirésia, que reage com gritos à dor imensa. Enquanto ela grita, ele a desamarra e em seguida a arrasta até fora de casa. O porta-malas do carro já aberto, o homem empurra Tirésia para dentro, fecha, entra no carro e sai.

S. 40 - INT./ CARRO/ NOITE (00:51:09 – 00:52:21)

As luzes da cidade, dos postes e dos outros carros penetram como flashes o interior do carro, apresentando parcial e rapidamente, o rosto ensanguentado dela. Tirésias, cega, grita desesperadamente, até que desacorda.

S. 41- EXT./ BOSQUE/ DIA (00:52:22 – 00:53:28)

Amanhecendo, o carro passa por uma bifurcação em uma estrada. De ré, retorna e entra na bifurcação, em direção à mata. O homem para, abre o porta-malas, retira Tirésias desacordada e a deixa no chão. O sol está nascendo Cavalos pastam na paisagem do bosque em que se encontra Tirésias.

## **PARTE 2 (00:53:29 - 01:51:05)**

S. 42 - INT./ CASA DE ANNA/ DIA (00:53:29 – 00:54:01)

Uma garota jovem está sentada sobre a cama amarrando o cadarço das botas. Diante do espelho, ela veste um casaquinho sobre a blusa e se olha.

## S. 43 - INT./ QUARTO PAROQUIAL/ DIA (00:54:02 – 00:54:19)

O homem, raptor de Tirésia, revela-se um padre. Ele veste uma batina branca em uma sala de paredes claras, móveis de madeira, alguns livros e uma reprodução de uma tela de Modigliane, representando uma mulher de olhos vazados sentada em um canapé, pendurada na parede atrás dele. Ele se observa diante do espelho.

## S. 44 - INT./ IGREJA/ DIA (00:54:20 – 00:55:51)

No púlpito de uma igreja católica, um senhor de cabelos brancos, pai de Anna, lê um trecho da bíblia: “Jesus acabara de morrer na cruz. Era sexta-feira. Os corpos não podiam permanecer nas cruzes no Sabbath. Então, os Judeus pediram a Pilatos para que lhes quebrassem as pernas e os levassem embora. Os soldados quebraram as pernas do primeiro, depois, do segundo. Dos que foram sacrificados com Jesus. Quando chegaram n'Ele, viram que já estava morto. E não quebraram as pernas d'Ele. Mas um dos soldados, com uma espada perfurou o lado d'Ele. Imediatamente correu sangue e água” (João 19, 32-36).

A garota está sentada ao lado de outras poucas pessoas nos bancos da pequena igreja. Voz off do homem que continua a leitura: “E aquele que viu isso foi testemunha, para que vocês também pudessem crer”.

Uma mulher que estava sentada em um dos bancos, caminha com seu bebê no colo em direção ao sacerdote, que está diante de um batistério. Ele faz sobre o rosto da criança o sinal da cruz. Em off, continua a leitura: “Quando Ele saiu da água, Jesus viu o céu se abrir. E o espírito santo desceu sobre Ele como uma pomba”.

O homem que antes fazia a leitura, agora se encontra sentado entre o demais. Agora é o pai da criança a ser batizada quem prossegue com a leitura. A narrativa continua em off: “E uma voz se ouviu do céu: Tu és o meu filho bem-amado”. E o homem conclui: “e em ti depositei todo o meu amor”.

## S. 45 - INT./ SALÃO/ DIA (00:55:52 – 00:56:19)

Voz de pessoas cantando. A garota sorri e permanece em silêncio. Ela observa um casal jovem que namora. Ele está sentada em uma mesa ao lado de seu pai e dos pais da criança que fora batizada.

## S. 46 - EXT./ BOSQUE/ DIA (00:56:20 – 00:57:54)

A garota caminha sozinha pelo bosque. Molha um pano na água de um riacho e limpa seu casaco. Na outra margem, entre as folhas, Tirésia continua desacordada, suas roupas estão

manchadas de sangue. A garota, já de pé, avista Tirésia e a observa por algum tempo, parece intrigada. O rosto de Tirésia está coberto de sangue, seus olhos perfurados. A garota passa a mão um pouco acima deles. A mão de Tirésia se estende em direção ao rosto da garota, mas não a toca.

S. 47 - INT./ QUARTO DA CASA DE ANNA/ NOITE (00:57:55 – 00:58:38)

Tirésia está deitado em uma cama, com os olhos cobertos por gaze. A garota, sentada ao lado dele, o observa. Ela molha algodão em uma tigela com água, retira a gaze ensanguentada dos olhos dele e passa o algodão.

ELIPSE. A garota está sentada do outro lado da cama de Tirésia e toma um prato de sopa, que divide com Tirésia, levando colheradas à boca dela. Seca os lábios dela com um guardanapo.

S. 48 - INT./ SALA DA CASA DE ANNA/ DIA (00:58:39 – 01:00:16)

Em uma tigela com água, a garota dilui uma medicação e em seguida pega uma gaze e molha. Tirésia, de cabelos raspados, está sentada ao lado dela. Ela limpa cuidadosamente seus olhos.

ELIPSE. A garota está sentada em um sofá de frente para seu pai. Ele fala com Tirésia, pergunta por que ela não quer ir a um hospital, ao que Tirésia responde que não quer ver a polícia, não quer que a expulsem, que não tem documentos. O homem pergunta seu nome e ela responde: Tirésia. O homem pergunta o que vão fazer. Tirésia, com os olhos cobertos por curativos, responde que não sabe, que de qualquer modo ela está cega, que o que foi feito está feito. O homem se levanta e sai. A garota arrasta uma cama em direção a um outro compartimento.

S. 49 - INT./ QUARTO DA CASA DE ANNA/ DIA (01:00:17 – 01:00:58)

O pai da garota está sentado em uma cadeira e fala com ela. Pergunta se ela quer o conselho dele, saber o que ele acha. Prossegue dizendo que ela tem 17 anos, que ele nunca está ali, que está sempre viajando a trabalho, que isso é tudo que tem a dizer, que não vai contrariar a vontade dela, mas que ela tenha cuidado, que tenha muito cuidado. Ela o observa. Ele, de forma carinhosa, pede que ela prometa. Ela sorri.

S. 50 - INT./ QUARTO DA CASA DE ANNA/ DIA (01:00:59 – 01:01:21)

A garota organiza alguns objetos no quarto em que, ao lado de uma lareira sobre uma cama, dorme Tirésia com os olhos ainda cobertos por curativos.

S. 51 - INT./ BANHEIRO DA CASA DE ANNA/ DIA (01:01:22)

Os olhos de Tirésia já estão descobertos. A garota faz a higiene dela com um pano. Tirésia está nua ao lado dela, diante de um espelho. Seu corpo já se apresenta com formas bastante masculinas, com exceção dos seios.

S. 52 - INT./ COZINHA/ DIA (01:01:23 – 01:02:41)

A garota, sentada em uma cadeira diante da mesa, toma café. Tirésia está sentada em um sofá, inquieta. Ela levanta e, caminhando, fala para a garota que não a ajude, que apenas olhe por ela. Tateando, ela passa pela garota e segue até uma mesa, puxa uma cadeira e se senta. Trilha. Tirésia fala para a garota em português: “Se você soubesse tudo o que eu fiz para ficar bonita”. A garota apenas observa Tirésia, não responde nada.

S. 53 - EXT./ ARREDORES DA CASA/ DIA (01:02:42 – 01:04:05)

A garota guia Tirésia segurando-a pelas mãos. Elas caminham pela grama próxima à casa. Tirésia anda vacilante, medindo os passos. Elas retornam. Uma bola rola em direção à casa. Um garoto adentra correndo a propriedade, pega a bola e sai. Com a bola na mão, a criança caminha pelo gramado. Encontra outros garotos. Eles jogam futebol.

S. 54 - INT./ QUARTO/ NOITE (01:04:06 – 01:04:36)

Tirésia dorme inquieta. A garota entra, apaga a luz e sai. Ela continua dormindo.

S. 55 - INT./ CASA / DIA (01:04:37 – 01:05: 40)

Anna está em pé diante de Tirésia, que está sentada. A garota limpa os olhos dela. Tirésia diz que não sabe como pagá-la, como agradecê-la. Diz que tem um irmão, Eduardo, que tomará conta dela. Quer que Anna vá com ela para que ele a agradeça e lhe dê alguma coisa. Uma bola entra pela janela quebrando o vidro, o que assusta Tirésia. A garota toca os ombros dela e Tirésia se acalma. Um garoto entra pela sala e para diante delas. Tirésia pergunta se ele quer de volta a bola e garoto responde que sim. Tirésia diz ao menino que vá pegar. O garoto, segurando a bola, sai correndo da sala.

S. 56 - EXT./ BOSQUE/ DIA (01:05:41 - 01:05:47)

O menino caminha por uma estrada no bosque ao lado de outro garoto mais velho que carrega a bola.

S. 57 - INT./ CASA DE ANNA/ DIA (01:05:48 – 01:06:07)

Tirésia está pensativa. Chama a garota pelo nome, Anna. Afirma que o menino (que pegou a bola) tem um irmão mais velho, que talvez tenha 18 ou 20 anos, e pergunta se ela o conhece. Segue dizendo para Anna que naquela noite o jovem vai a algum lugar com outras pessoas. Pede que ela procure por ele ou pela família dele, e diz que ele não deveria ir.<sup>23</sup>

S. 58 - INT./ QUARTO DE TIRÉSIA/ NOITE (01:06:08 – 01:06:34)

Ana observa Tirésia dormir. Se levanta da cadeira ao lado da cama, desliga o abajur e sai.

S. 59 - INT./ QUARTO DE ANNA/ NOITE (01:06:35 – 01:06:42)

A garota, deitada em sua cama, aciona o despertador e desliga o abajur.

S. 60 - INT./ SALA DA CASA DE ANNA/ DIA (01:06:43 – 01:07:50)

Anna, Tirésia e um homem estão sentados. O homem conversa com eles. Diz que houve um acidente de carro e que os dois que estavam sentados na frente morreram imediatamente e o filho deles, que estava atrás, se machucou, mas não gravemente. Tirésia diz que sente muito. O homem diz que devia ter ouvido Tirésia, que ele “viu” o acidente, que os avisou, que Anna foi até eles. Tirésia diz que não sabe, que a coisa surgiu assim como um pressentimento. O homem diz que acharam que Tirésia tinha enlouquecido, que não deviam, mas mesmo assim contaram ao filho e que talvez por isso ele se sentou atrás. O homem diz que não deveriam ter feito chacota de Tirésia. A esposa do homem, calada, observa.

S. 61 - INT./ BANHEIRO - COZINHA/ DIA (01:07:51 – 01:08:44)

No banheiro, Anna pega sabão, molha um pano e dá nas mãos de Tirésia, que agradece, mas diz a Anna que pode deixar com ela. Anna segue até a cozinha, coloca os pratos, talheres e copos na mesa. Tirésia entra e é guiada por Anna à mesa.

S. 62 - EXT./ CAMPO/ DIA (01:08:45 – 01:09:36)

Panorâmica da direita para esquerda apresenta a imagem de um campo. Em voz *off*, Tirésia conta que um homem foi ali pela manhã, que Anna tinha ido às compras. Acha que o homem se chama Clement. Ele estava com problemas no trabalho, na fábrica dele, que os operários haviam desmontado as máquinas e que ele poderia ir à falência. Tirésia afirma que alguém quer

---

<sup>23</sup> Primeira profecia de Tirésia

o mal do homem, alguém chegado a ele, alguém que trabalha com ele. Diz que ele precisa saber, se não vai perder a fábrica. A panorâmica apresenta Tirésia e Anna sentados sob uma árvore. Tirésia continua a falar e diz que o homem precisa “abrir os olhos” e precisa abrir agora, que ele não vai gostar de ouvir isso, que não vai acreditar, que não duvidará dos que o cercam.

S. 63 - EXT./ CALÇADA DE RUA DO POVOADO/ DIA (01:09:37 – 01:10:02)

Anna caminha por uma rua vazia, com casas de um e de outro lado.

S. 64 - INT./ SALA DA CASA DE ANNA/ DIA (01:10:03 – 01:10:39)

Anna troca o vidro quebrado da janela, ajusta com um martelo e um prego. Voz *off* de Tirésia, que canta a música Teresinha de Jesus. Tirésia, sentada, continua cantando a música.

S. 65 - LAVA – INSERT (01:10:40 – 01:11:28)

Trilha inicial, sinfonia número 7, ópera 92 em lá maior, de Ludwig Van Beethoven, simultânea à imagem de lava incandescente, que flui por cerca de um minuto.

S. 66 - EXT./ RUA/ DIA (01:11:29 – 01:11:37)

Trilha continua. Anna caminha pela rua.

S. 67 - INT./ QUARTO DE TIRÉSIA/ DIA (01:11:38 - 01:11:44)

Tirésia está sentada sobre a cama, diante da janela.

S. 68 - INT./SALA DA CASA DE UM CASAL/ DIA (01:11:45 – 01:12:09)

Um homem está parado no meio de uma sala. Uma mulher, sua esposa, se dirige até ele e pergunta o que houve. Ele diz para ela que sabe que ela sempre o amará. Ela pergunta como sabe, ao que ele responde que apenas sabe. Eles se abraçam. Ela pergunta se antes ele não sabia.

S. 69 - EXT./ RUA/ DIA (01:12:10 – 01:12:28)

Ana e Tirésia caminham ao lado de um muro.

S. 70 - INT./SALA DA CASA DE ANNA/ DIA (01:12:29 – 01:13:13)

Uma mulher está sentada e fala. Diz que seu primeiro marido morreu há dez anos, que está com trinta e dois e que tem uma filha, que moram sozinhas, o que não é nada divertido. Anna e Tirésia, também sentadas à mesa, escutam a mulher. Ela diz que quer saber, se ela casar com



ele, quem será seu verdadeiro marido, pois o homem já é casado na igreja e ela casou com o marido que morreu. Ela diz que não é muita coisa, tocando um embrulho sobre a mesa, mas que aquilo é tudo que pode dar para Tirésia. Ela a observa apreensiva e pergunta se o que está cometendo é um erro ou não.

S.71 - EXT./ SOLEIRA DA CASA DE ANNA/ DIA (01:13:14 – 01:13:16)

Em um papel, alguém escreve um bilhete em que está escrito "de la parte de Samuel Lambert". Coloca o bilhete em cima de uma caixa com frutas e outros alimentos e deixa à porta da casa.

S. 72 - INT./ SALA DA CASA DE ANNA/ NOITE (01:13:17 – 01:13:51)

Anna pega uma garrafa de vinho, olha o rótulo, coloca sobre a mesa. Pega uma revista, senta no sofá e lê bebendo um copo de vinho.

S. 73 - INT./SALA DA CASA DE ANNA – QUARTO/ NOITE (01:13:52 – 01:17:34)

Tirésia e o pai de Anna estão sentados. Tirésia pede ao homem que não olhe para ela daquele jeito. O homem pede desculpas e desvia o olhar. O homem fala para Tirésia que quer falar algo para ela. Tirésia pergunta o quê. O homem responde que pode fazer algo por Tirésia. Tirésia pergunta se pela aparência dela e diz que ainda não sabe o que quer, que acha que por enquanto vai ficar assim, que não quer fazer nada, que depois vê, que de todo modo, não pode enxergar a si mesma e que por isso não se importa. O homem diz para Tirésia que ela recebeu muitas cartas, que leu algumas delas, que são lindas. O homem diz que é um homem simples, que não tenta compreender as coisas que não alcança, que se houver interessados, por quê não. Se Tirésia tem um dom, tem de ofertá-lo. Diz que não sabe o que tem na cabeça, mas que sua filha, Anna, é feliz com Tirésia, que fica contente em vê-la assim. Tirésia pergunta como Anna é. O homem, incisivo, diz que ela é a filha dele, a própria filha dele, que ele não é nada, que ela é tudo, que tudo que ele quer é que Tirésia não diga nada dele, que ele não quer saber, nem se vai morrer, nem se vai ganhar na loteria, que quer é paz. Tirésia fala para ele em português: “Eu tô com medo. O que é que tá me acontecendo?” O homem sorri e diz que não entende. Tirésia pede a ele que a ajude. Pergunta ao homem por que é que ela, Tirésia, é assim. O homem sorri e toca a mão de Tirésia, que pede a ele que fale, que está preparado para ouvir. O homem responde que não sabe, mas que se Tirésia tem um dom e deve aproveitá-lo. O homem guia Tirésia até a cama, sentando-a. Tirésia agradece. O homem vai até o outro lado da cama, beija a cabeça de Tirésia e apaga a luz do abajur.

S. 74 - INT./ QUARTO DE ANNA/ NOITE (01:17:35 – 01:17:52)

Anna está deitada na cama. O pai a cobre com um lençol e acaricia seu rosto.

S. 75 - EXT./ ARREDORES DA CASA DE ANNA/ NOITE (01:17:53 – 01:18:14)

É noite, o homem caminha distanciando-se da casa.

S. 76 - EXT./ ARREDORES DA CASA DE ANNA/ DIA (01:18:15 – 01:18:58)

Anna parada escuta Tirésia falar. Ela diz para alguém (que está ainda fora de quadro) que essa pessoa possui algo mais belo que o dinheiro, mais belo que a própria pessoa, que tem muita sorte. Trilha. Que há uma estátua que o protege. O homem observa Tirésia, que continua falando. Ela diz que vê água e que o homem será curado lá, mesmo que não saiba que está doente. Que há muita água, que deve ser outono, que as folhas não são mais as mesmas. Outros homens ao lado dele também observam Tirésia. Ela diz que alguém será infeliz, mas que no fim será o mais forte.

S. 77 - INT./ SALA DA CASA DE ANNA – ARREDORES DA CASA – / DIA (01:18:59 – 01:19:23)

Tirésia está sentada. *Voice over* de Tirésia, que fala em português: “Querido Du, não pude te dar notícias antes, como não posso te dizer muito mais no momento. Não sei onde estou, mas aqui me sinto segura. Moro com uma garota que se chama Anna”.

Tirésia caminha abraçada com Anna pelos arredores da casa. Continua *voice over* de Tirésia: “Ela é quem cuida de mim. Não sei porque, mas ela é um verdadeiro presente”.

Anna entra e olha em direção como que para a carta que Tirésia escreve (fora de quadro). A narrativa em *over* continua: “Como não enxergo mais, não tenho a mínima ideia de como ela é”.

S. 78 - EXT./ LAGO/ DIA (01:19:24 – 01:20:03)

Há uma estátua à beira de um lago<sup>24</sup>. Continua *voice over*: “A única coisa que sei é que nós não poderemos muito provavelmente nunca mais nos rever. De maneira alguma você deve pensar que isso é um drama, inclusive nunca mais verei ninguém e gostaria que ninguém nunca mais me visse. O que era a minha vida? Agora ela mudou violentamente, mas sou feliz às vezes. Há coisas bonitas que vejo e eu as digo. Me lembro que você também era muito bonito, maninho.

---

<sup>24</sup> Sétima obra de arte: estátua à beira de lago

Não se preocupe mais comigo. Nada mais nos pertence, Tirésia”.

S. 79 - INT./ QUARTO DE TIRÉSIA/ DIA (01:20:04 – 01:21:18)

Tirésia, da porta do quarto chama por Anna, que não responde. Dá a volta ao redor da cama e tateia no ar, próximo à lareira. Fala, dirigindo-se à Anna, que não está mais encontrando a poltrona. Não houve resposta. Pergunta cadê ela, sem resposta. Tateando, se senta no chão, com as pernas cruzadas.

S. 80 - INT./ CASA DE ANNA/ DIA (01:21:19 – 01:23:13)

Um homem fala que viu Anna, que ela estava com rapazes da mesma idade dela, que eles pareciam legais, que é uma idade legal. Ele diz que tem um filho de dezesseis anos, que queria vê-lo andar com garotos da mesma idade que ele, mas que o filho não faz nada, que fica o dia inteiro no quarto, sem falar nada, que quando fala, o filho não responde e que isso já tem dois meses, que não sabe o que fazer, que dirigiu muito tempo para chegar ali. Tirésia responde que sabe disso. O homem aproxima-se dela, senta em sua frente e pergunta aflito o que Tirésia acha que ele deve fazer. Tirésia diz que o que acha não tem importância, que ela apenas traduz. O homem pede que ela então traduza para ele. Tirésia não fala. O homem diz que a esposa não consegue dormir, que ele não sabe o que fazer. Pede que Tirésia fale, que diga alguma coisa. Diz que foi até ali por causa do filho, que ele não diz nada, não faz nada, não vai mais à escola, que não procura a namorada, que só fica trancado no quarto. Tirésia interrompe o homem dizendo que vai falar para ele. Diz que um grande drama o aguarda quando ele voltar, que o filho dele está morto, que se jogou da janela enquanto o homem ia para ali e que por isso não queria contar. O homem está extremamente triste, incrédulo. Tirésia continua falando. Diz que aceita seu destino, que o homem deve aceitar o dele, ao que o homem responde: “Meu Deus, você é um monstro! Você é o demônio! Você é um putto.”

S. 81 - EXT./ RUA/ DIA (01:23:14 - 01:23:54)

Anna está encostada em um muro com outros três rapazes. Ela rejeita tentativas dos garotos de tocarem-na mais intimamente. Eles beijam-na, insistem em tocá-la. Olham para os lados furtivamente e seguem nas tentativas.

S. 82 - EXT./ ARREDORES DA CASA DE ANNA/ DIA (01:23:55 – 01:24:15)

Homens e mulheres entram com pacotes nas mãos pelos portões da casa de Anna. Garotos jogam futebol do lado de fora.

S. 83 - INT./ QUARTO DE TIRÉSIA/ DIA (01:24:16 – 01:24:39)

Tirésia, sentada sobre a cama, chora desesperada.

S. 84 - INT./ CASA DE ANNA/ DIA (01:24:40 – 01:25:11)

O pai de Anna olha pela janela. Diz que Clement está esperando na porta. Ana vai até o pai e olha pela janela. *Voz off* de Tirésia, que responde que foi porque ele perdeu a fábrica. O pai de Anna começa a rir. Coloca as mãos sobre os ombros da filha e continua rindo. Tirésia permanece calada.

S. 85 - EXT./ PORTA DA CASA DE ANNA/ DIA (01:25:12 – 01:25:50)

Trilha. Homens e mulheres de olhar triste. Diversos presentes à porta da casa. *Voz off*: “Querida Tirésia, profeta”. Mulher continua falando: “outros sofrem e buscam salvação. Como eu gostaria de ser você, que busca o que está além do destino”. O sol brilha entre as nuvens no céu.

S. 86 - INT./ QUARTO DE TIRÉSIA/ DIA (01:25:51 – 01:26:05)

Tirésia e Anna deitadas juntas, a garota sobre o peito de Tirésia. Elas tocam uma as mãos da outra.

S. 87 - INT./ IGREJA/ DIA (01:26:06 – 01:26:49)

O padre está em uma sala na igreja, atrás dele, uma pintura com a imagem da virgem Maria, com o menino Jesus no colo<sup>25</sup>. Ele diz ao sacerdote que não se preocupe, que não há profecia, nem oráculo, apenas fofocas, rumores da vizinhança. O sacerdote diz que isso não é uma profecia e sim um milagre. O padre questiona o milagre. O sacerdote diz que o homem que tem leucemia, Simon, viu a duas semanas Tirésia, que disse que ele seria curado. O padre pergunta se o homem foi curado e o sacerdote responde que sim. Toca o sino da igreja. Os dois homens descem escadas.

S. 88 - INT./ APOSENTOS DO PADRE/ DIA (01:26:50 – 01:27:17)

Um par de sapatos no chão. roupas dispostas em uma cadeira, em *off*, balbucio de uma canção. O padre sentado sobre a cama, os braços apoiados sobre os joelhos. Ele está pensativo, continua balbuciando os acordes de uma música.

---

<sup>25</sup> Oitava obra de arte: pintura da virgem Maria com menino Jesus no colo.

## S. 89 - INT./ COZINHA DA CASA DE ANNA/ DIA (01:27:18 – 01:29:38)

Anna entra na cozinha acompanhada pelo padre. Na parede, há um quadro com a pintura de um querubim<sup>26</sup>. Em uma aparador, uma bíblia. Tirésia, apreensiva, chama por ela. O padre pergunta se está incomodando, Anna não responde. O padre se senta diante de Tirésia, que parece incomodada. Tirésia pede à Anna que os deixe a sós. Anna olha para ele séria. A adivinha pede que ela saia. Anna sai contrariada. O homem observa a sua volta e vê uma prateleira com presentes dados à Tirésia. Ele se apresenta, diz que se chama François, que ouviu falar muito de Tirésia, que as pessoas se importam com ela. Tirésia diz que não pede nada, que as pessoas dão coisas para ele, que elas ajudam, porque ela não pode trabalhar, que são muito gentis. O padre fica um instante calado, depois diz que elas veem e que Tirésia fala com elas. Tirésia diz que eles conversam e é só isso. O padre diz que acha que também precisa consultar Tirésia. Tirésia diz que ninguém precisa consultá-la, que as pessoas vão lá e só. O padre diz que quer saber o que Tirésia vê sobre ele. Tirésia diz em português: “Eu não consigo ver nada”. O padre, após ouvir Tirésia falar em português, levanta-se e despede-se com um adeus. Tirésia fala com o homem chamando-o de padre. O homem para e pergunta para Tirésia como ele sabia que ele era padre. Tirésia fala em português: “Me perdoa, padre, porque eu pequei”. Repete em francês. O padre pede desculpas e diz que não pode tomar a confissão dela e sai.

## S. 90 - EXT./ CASA DE ANNA/ DIA (01:29:39 – 01:30:16)

O padre anda do lado de fora da casa de Anna. Segue pela rua. Trilha. Ele atravessa um campo. Passa por um caminho próximo a um riacho.

## S. 91 - INT./ APOSENTOS DO PADRE/ DIA (01:30:17 – 01:30:48)

A música torna-se diegética. O padre toca um pequeno piano. Ele se levanta e senta sobre uma cadeira, diante de uma reprodução de uma pintura de Modigliani<sup>27</sup>, uma mulher de vestido preto e cabelos em coque, sentada em uma poltrona, as caixas dos olhos vazadas. A mulher no quadro parece sorrir, atrás dela, em um fundo indefinido, manchas vermelhas e pretas. O padre está sentado encostado à cabeceira da cama. Quadro de Modigliani.

---

<sup>26</sup> Nona obra de arte: pintura de um querubim.

<sup>27</sup> Décima obra de arte: retrato de Anna zvobowiska, de Modigliani, 1917.

S. 92 - EXT./ BOSQUE/ DIA (01:30:49 – 01:31:04)

O homem fuma encostado em uma árvore em um bosque bem iluminado pelo sol. Ele sai.

S. 93 - EXT./ CANTEIRO DE FLORES/ DIA (01:31:05 – 01:31:37)

Canteiro com flores. *Voice over* do padre: “Sei que é pecado. As rosas não são uma invenção de Deus. O homem pegou o que Deus criou e transformou as coisas. Agradeço a Deus por estar aqui hoje”. O padre poda as flores com uma tesoura de jardineiro. A voz continua “E não quando não existiam rosas”. Ele termina e, fumando, caminha sob o caramanchão.

S. 94 - EXT.INT/ CASA DE ANNA/ DIA (01:31:38 – 01:34:20)

O padre, do lado de fora, observa através de uma porta de vidro, Tirésia dentro de casa, sentado em uma poltrona, penteando os cabelos. Já dentro da casa, o homem toca a mão de Tirésia, entregando a ela um copo e dizendo que é vinho. Tirésia agradece e toma a bebida. O padre diz que não podia vir de mãos vazias. Pergunta se pode fazer uma pergunta. Tirésia responde que sim. François pergunta há quanto tempo Tirésia é cega. Tirésia responde que sofreu um acidente há pouco. O padre diz que lamenta e pergunta o que aconteceu. Tirésia responde que não se lembra. O padre indaga se ele não lembra ou se não quer dizer. Tirésia diz que não lembra. O homem pergunta se ela sofre. Tirésia responde que as pessoas se acostumam a tudo e que ela se acostumou a isso. Diz que lá ela é bem tratada, que a recolheram, que as pessoas tentam dar a ela a melhor vida possível. O padre pergunta a Tirésia se ela diz que vê coisas, coisas que irão acontecer. Tirésia diz que essas coisas acontecem, mas que ela não faz milagres. O padre diz que está bem. Tirésia pede a ela que diga aos outros que ela não faz milagres. O padre diz que dirá. Tirésia fala que ele tem de dizer. O homem pergunta o que Tirésia vê, o que um oráculo vê. Tirésia responde que uma frase surge e pronto. O homem pergunta o que ocorre depois. Tirésia diz que depois ela fala. Ele pergunta se isso vem de uma forma precisa. Tirésia diz que não entendeu. O homem pergunta se ele decide alguma coisa, a que hora a frase vem, a quem é destinada. Tirésia diz que não sabe, que as pessoas estão lá, que as palavras surgem, que ela fala. O padre pergunta se ela entende as palavras. Diz que Tirésia não precisa ter medo. Ela responde que não tem medo.

S. 95 - EXT./ ENTRADA DA CASA DE ANNA/ DIA (01:34:21 – 01:34:39)

Trilha. Um grupo grande de pessoas entra pelos portões da casa de Tirésia.

S. 96 - INT./ CASA DE ANNA/ DIA (01:34:20 – 01:39:33)

Tirésia continua sentada na poltrona. O padre fala que ela lembra um quadro que ele tem. Uma mulher sentada em um canapé. Ela sobressai. O canapé e as paredes são de uma cor só. Ela usa um vestido preto. Tem o cabelo preto em coque, traços finos, pescoço e pulsos delgados, mãos entrelaçadas. A pose está um tanto torcida, tem a face alongada e meio esquisita. Não dá pra dizer se está sorrindo ou pensando. Talvez seja mais uma cena pouco importante de um salão. Ou não. Dá a impressão que ela vê algo que nós não vemos. É como se estivesse troçando. Talvez seja um olhar cínico ou desiludido. Tirésia diz que não é como essa mulher, que sofreu um acidente e perdeu a visão, foi recolhida e está ali, em segurança e é bem tratada. O padre diz que não, que há algo mais. Tirésia diz que não, que não sabe mentir, mesmo quando é difícil dizer a verdade. O padre pergunta como ela sabe que diz a verdade. Tirésia diz que apenas sabe, só isso. Pergunta se as cartas no quatro são para ela e se ele pode ler algumas. Tirésia responde que sim. O padre se levanta da cama e pega os envelopes sobre o criado mudo. Comenta que Tirésias não abre as cartas. Tirésia responde que, como ela disse, ela não decide, que isso não serve para nada. O padre, retirando um papel do bolso, diz que tem algo, um poema de Omar Khayam. Senta novamente na cama e diz que vai ler para Tirésia, que os cegos consideravam Khayam sábio e inteligente. Lê o poema: “O círculo que atravessamos não nos deixa ver nada, nem princípio, nem fim. Nada pronuncia a verdade: de onde viemos, para onde vamos. O mestre que criou todas as coisas, por que as condenou à imperfeição? Se suas imagens são feias, de quem é a culpa? E se belas, por que buscar sua ruína?” Tirésia o interrompe perguntando se ele quer saber, que ele é apenas uma puta brasileira, que não entende tudo que ele diz. O padre diz que por isso mencionou o quadro, que ninguém pode estar em cima das coisas e querer transformá-las, diz a Tirésia que ele deixe as coisas ser como são. Tirésia diz que foi transformada, que não escolheu isso. O padre diz que isso não tem nada a ver, que ainda assim Tirésia fez uma escolha. Tirésia diz que não sabe ao certo. O padre pergunta se ela sofre fisicamente. Tirésia diz que isso não tem importância. O padre diz que não é verdade, que não se pode dizer isso. Tirésia fala que ela diz, que ela saiu de uma favela e que sempre soube que sua vida seria diferente da de outros meninos, mas nem isso ela escolheu. Estava lá, deu muito trabalho, que foi a sua guerra particular. Que se tornou mulher, depois, puta, que rapazinhos que viram mulheres, tornam-se putas. Depois, Tirésia diz que um homem furou os olhos dela, que agora possui um dom, que por isso o oferece aos outros, que não vê que mal há nisso. Diz que todos olham para ela e que é mais uma grande alegria. Mas é a celebração do desespero e que ninguém vê isso, porque ela não pode decidir, que é isso mesmo, ela não decide nada. E conclui em português: “Já te disse, nada mais me pertence. Eu sou assim, só isso. Não posso

fazer mais nada agora. Eu vivo com isso e eu tô bem. Porque eu sinto em mim que o que eu digo é a verdade e a verdade é uma força. Como eu já disse, minha vida mudou violentamente e às vezes, eu me sinto feliz”.

S. 97 - INT./ APOSENTOS DO PADRE/ NOITE (01:39:34 – 01:40:26)

O padre termina de ler uma carta. *Voice over* do padre: “Eles confiam em mim no trivial. Confiam em Tirésia com suas almas”. Trilha. O padre deixa a carta sobre o criado mudo. Continua a trilha. O padre está deitado na cama, olhando, para cima, segurando os joelhos suspensos com os braços. Prossegue *voice over*: “Uma noite horrível, que parece não ter fim. Do verdadeiro padre ninguém gosta. Eu creio que as pessoas gostam de mim”. Em pé diante de um espelho, o padre examina seu dentes. *Voice over*: “Tirésia diz que meu orgulho logo passará, que o que eu pensei ser uma úlcera, era apenas um mal passageiro, mas que terei um problema dental”. A cama está vazia, o padre senta sobre ela. *Voice over*: “Sinto-me perdido, nem a mim me entendo, apenas suponho. Agora vejo coisas separadas, que me parecem estar ligadas”.

S. 98 - EXT./ CASA DE ANNA/ NOITE (01:40:27 – 01:41:13)

Anoitece. O padre caminha em direção à casa de Anna. Para diante de uma das diversas janelas e observa. Tilha. Dentro da casa, sentada em uma poltrona, está Tirésia.

S. 99 - INT./ QUARTO/ NOITE – FLASHBACK (01:41:14 – 01:43:28)

Tirésia, mulher, em um momento anterior ao encontro com o raptor, está sentada sobre um lençol vermelho. Na cama com uma bandeira do Brasil na parede ao fundo, Tirésia e duas amigas conversam. Elas riem muito. Eduardo, irmão de Tirésia, fala que ela precisa se acalmar um pouco, pergunta que negócio é esse de ficar brigando na rua, que ela não seja tão nervosinha, que sabe que não tem documento, que seja mais discreta. Diz que falou com a mamãe agora há pouco, que estão preparando a viagem para o Marcelo, que mandaram um beijo para Tirésia. Tirésia sai escovando os dentes. Eduardo continua falando, que ela tem que ligar de vez em quando, que ela pergunta sempre, que Tirésia não liga nunca. Pergunta se ela está ouvindo, chamando-a de cabeça-dura. Tirésia responde que está ouvindo. Ela toma um remédio, em seguida, água. Ele se aproxima dela, ela desabotoa a calça e abaixa um pouco. Ela deita na cama, ele se aproxima e aplica uma injeção. Tirésia agradece. Ele sai. Ela pega um cigarro e acende.



S. 100 - INT./ QUARTO/ NOITE – INSERT (01:43:29 – 01:43:50)

Tirésia sobre a cama com outras duas pessoas. Se beijam, se tocam. Uma delas acaricia o pênis ereto de Tirésia.

S. 101 - INT./ QUARTO DO RAPTOR/ DIA – FLASHBACK (01:43:51 - 01:45:19)

O raptor naquele que parece ter sido um diálogo do primeiro dia do cativo de Tirésia. *Voz off* de Tirésia: “Você quer transar?” O padre responde que não. Ela continua: “Eu sou puta”. Ele: “Eu não acho”. Ela: “Sim, eu sou puta. Vou me despir e trepamos, está bem? Vem cá”. O padre permanece calado.

Tirésia, já depois de um tempo no cárcere, já com o vestido preto, deitada sobre a cama, pergunta para o padre: “Sou mais bonita que as outras”? Ele responde que sim, que a pele dela está macia de novo. Tirésia diz que as mãos delas são grandes demais. O homem diz que não acha. Ela diz que são. Ele pede que ela mostre para ele. Ele pega as mãos dela e diz que são lindas, que mãos pequenas são vulgares. Tirésia diz que tem um pênis. Ele diz que sabe. Ela pergunta se ele gosta dos defeitos dela, mesmo de perto. Ele diz que sim, mesmo de perto. Ela diz que então ele a ama. Ele responde que sim, que a ama. Ela pede que por favor a deixe ir. Por favor.

S. 102 - EXT./ ESTRADA/ DIA (01:45:20 – 01:45:31)

Tirésia corre pela estrada, desacelera, vacilante. Em *voice over*, Tirésia: “Edu, eu tô com medo. Mãe... Eu não quero voltar, não quero voltar.

S. 103 - EXT./ BEIRA DE RIACHO/ DIA – FLASHBACK (01:45:32 – 01:45:39)

O raptor olha para baixo. *Voice over*: Por que isso aconteceu? Tirésia ensanguentada caída no chão. *Voice over* continua: “Marie, quero sentir sua mão na minha”.

S. 104 - EXT./ ESTRADA/ DIA (01:45:40 – 01:45:48)

Tirésia ensanguentada, caída no asfalto, se debate. *Voice over* de Tirésia: “Tá dentro, tá dentro de mim, eu escuto, eu escuto”. O padre se aproxima dela. Tirésia em *voice over*: “Anna será a mãe de cristo”. Fecha os olhos, morrendo.

S. 105 - INT./ DIA (01:45:49 – 01:46:30)

Anna sussurra uma canção.

S. 106 - EXT./ ESTRADA/ DIA (01:45:31 – 01:46:39) FLASHBACK

Som over do sussurro de Anna. Tirésia é atropelada pelo padre em seu carro na rua. *Voice over* de Tirésia: “Não há princípio, nem fim, nem testemunhas”.

S. 107 - INT./ SALA PAROQUIAL/ DIA (01:46:40 - 01:47:02)

Anna observa atenta. *Voz off* do padre: “Nós apenas somos parte das coisas que acontecem”. Ele tira a batina, entrega à Anna, agradece e sai. Ela guarda as peças de roupa dele.

S. 108 - INT./ IGREJA/ DIA (01:47:03 – 01:47:20)

O padre organiza as cadeiras da igreja, fileira por fileira.

S. 109 - EXT./ JARDIM/ DIA (01:47:21 - 01:48:07)

Ana brinca com um garotinho loiro, que tem uma varinha e um carrinho nas mãos e fala para ela que ela veja o que tem ali, uma chave, que ela coloque a chave e gire, que aquilo abre. O padre poda as roseiras do jardim. O garotinho, brincando, fala que algo vai quebrar e cair. Ele pega uma caixinha no chão e retira a tampa. Algo cai de dentro da caixinha. O garotinho diz, lamentando: “caiu. Caiu”.

Fim.

CRÉDITOS FINAIS. (01:48:08 – 01:51:05)

## ANEXO A - Narrativa mítica de Tirésias

[...] Sin embargo Hesíodo afirma que Tiresias, al ver cerca de Cilene copulando a unas serpientes y herirlas, se convirtió de hombre en mujer y que al ver de nuevo las mismas serpientes copulando, retorno a ser hombre. Por esto precisamente, una vez que Zeus y Hera disputaban sobre si correspondía a los hombres o a las mujeres gozar más en el acto sexual, lo eligieron como árbitro. Tiresias respondió que de las diez partes que consta el coito, los hombres gozan en una de ellas, mientras que las mujeres en nueve. Y por esa Hera lo cegó mientras que Zeus le otorgó las dotes divinatorias.

*Esto es lo que Tiresias dijo a Zeus y Hera:  
De una sola de las diez partes goza el hombre,  
Mientras que la mujer se sacia de las diez, deleitando  
Su espíritu.*

Tiresias tuvo también una larga vida (APOLODORO, 2016, p. 172, grifo do autor).