

A VINGANÇA DOS DERROTADOS: A REPRESENTAÇÃO DA IDENTIDADE PÓS-COLONIAL ESPANHOLA NA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA DE O LABIRINTO DO FAUNO E SUAS IMPLICAÇÕES

Calisto Ribeiro dos Santos¹

Acácia Angélica Monteiro²

RESUMO

Este artigo se debruça a analisar e pormenorizar os elementos do realismo mágico utilizados pelo cineasta mexicano Guillermo Del Toro na narrativa cinematográfica *O Labirinto do Fauno* para releitura do discurso identitário da metrópole espanhola em tempos pós-coloniais. A estratégia utilizada para o desenvolvimento do trabalho foi o método indiciário, utilizado por Carlo Ginzburg (2008), que consiste em observar pequenos detalhes imperceptíveis a um leigo, analisando as minúcias negligenciáveis para a maioria, ao tentar enquadrar as características da escola adotada por um artista, para então defini-las. No tocante aos postulados teóricos, apresentam-se Roland Barthes (2008) e Joseph Campbell (1989), assim como Vogler (1998) e Stuart Hall (2014).

Palavras-chave: Narratologia; Psicologia analítica; Cinema; Pós-colonialismo; Guerra Civil Espanhola; Guillermo Del Toro.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A colonização da América pelos espanhóis insere-se no contexto da expansão marítima europeia, iniciada com a chegada de Cristóvão Colombo nos idos de 1492 no continente americano como um grande marco das realizações modernas. Ao estabelecer, nas terras recém-descobertas, colônias de exploração marcadas por interesses mercantis para formação de monoculturas, latifúndios e escravização dos nativos para trabalho forçado, a Espanha exercia um poder hegemônico sobre os nativos por meio de uma identidade forte, imponente e militar.

Em tempos pós-coloniais faz-se *mister* a necessidade de valorizar aspectos nacionalistas a fim de diluir a influência das metrópoles sobre as suas antigas colônias, neste caso a espanhola, onde até então era metrópole. Sob esse viés nacionalista, o longa-metragem hispano-americano *O Labirinto do Fauno* (2006) apresenta-se como reflexo dessa nova identidade hispano-americana, em que o cineasta mexicano Guillermo Del Toro³ se utiliza de elementos

¹ Especialista em Estudos Culturais, História e Linguagens com ênfase em Educação no Centro Universitário Jorge Amado.

² Mestra em Gestão e Tecnologia Aplicadas à Educação na UNEB, Especialista em Arte e Educação pela Faculdade São Luis de França -SE, Licenciada em Língua Portuguesa Plena e em Artes pela MULTIVIX/Nova Venécia-ES e Bacharel em Canto pela UFBA. .

³ Cineasta, roteirista e escritor mexicano nascido em 09 de novembro em Guadalajara, Jalisco. Foi aclamado por filmes como: *A espinha do Diabo* (2001), *Blade 2* (2002), *Hellboy* (2004) e *Hellboy 2* (2009).

do realismo mágico – vertente latina da realidade fantástica dos contos de fadas europeus – possibilitados pelo uso constante de símbolos, mitos e arquétipos pré-modernos que se entrecruzam durante a narração criando uma espécie de discurso obtuso ou subliminar, cuja finalidade será melhor analisada no decorrer desse artigo, mas que já evidencia o prenúncio da formação de um novo discurso para a representação da Espanha, uma vez que agora não se trata mais de uma metrópole.

É de bom alvitre salientar alguns aspectos relevantes e imbuídos sobre o tema ao qual se designa à análise, tal como o próprio conceito de modernidade e pós-modernidade, imprescindíveis para melhor esclarecimento dos assuntos que adiante serão abordados; o contexto histórico latino americano de pós-guerra civil espanhola retratado no longa-metragem; assim como uma aproximação entre cinema e literatura por meio de seus aspectos narratológicos; e ainda, retratar os conceitos e paradigmas que subjazem na película pós-moderna do cineasta mexicano Guillermo Del Toro como reflexo e produto da subjetividade humana.

Portanto, adotou-se como fonte primária o livro *Os arquétipos e o inconsciente coletivo* escrito por Carl Gustav Jung⁴ (2000), no qual conceitua e descreve em pormenores a identificação e exemplificação dos arquétipos e do inconsciente coletivo, ideia contrária à tese de Freud para quem o indivíduo nasce como sendo uma *tábula rasa*.

É de comum importância a leitura dos livros de Joseph Campbell (1989, 1990) e Christopher Vogler (1998) os quais compartilham a supramencionada tese do *Monomito* lançado pelo primeiro e desenvolvido pelo segundo em seu famoso memorando para os estúdios de animação da *Disney*[®], que resultaram em vários filmes de sucesso⁵ ainda nos dias atuais e que compartilham a mesma trajetória seguida como paradigma dos heróis pré-modernos.

Devido à grande complexidade e demanda teórica, foi relevante a escolha de um método de pesquisa que fosse bastante reflexivo e atendesse às demandas técnicas da pesquisa. Com efeito, o escolhido foi o Método Indiciário apresentado por Carlo Ginzburg (2008) em *Sinais: Raízes de um paradigma indiciário*, que explicita o trabalho de Morelli na identificação de trabalhos plagiados, o qual consistia em observar pequenos detalhes imperceptíveis a um leigo, analisando as minúcias negligenciáveis pela maioria, ao tentar enquadrar as características da

⁴ Pai da psicologia analítica, Carl Gustav Jung diferentemente de Freud suas teorias trabalham com o suposto inconsciente coletivo a partir da análise de sonhos e da constatação de padrões repetitivos do inconsciente presente em todas as culturas como, por exemplo, a figura mítica da sereia, a veneração do sol, da lua, etc.

⁵ *A Pequena Sereia* (1989), *O Rei Leão* (1993), *Mulan* (1998), *Procurando Nemo* (2003), *Valente* (2012) e muitos outros filmes famosos que utilizam esse mesmo padrão narrativo, não sendo exclusividade apenas da Disney, embora a mesma o tenha difundido e aperfeiçoado.

escola adotada pelo artista, para então defini-las. Método eleito para o desenvolvimento da análise fílmica a ser desenvolvida neste trabalho.

Pelo fato do gênero fantasia não ser exclusivo do cinema, o diálogo com a literatura é imprescindível e como o estudo da mesma requer muito mais uma reflexão de seu contexto histórico cultural e menos de sua estrutura, fez-se *mister* a leitura sobre as análises realizadas por Marshall Berman (1986) no livro *Tudo que é sólido desmancha no ar*, sobre a modernidade, seus principais marcos filosóficos e suas implicações na sociedade.

Fez-se também necessária a leitura de Bella Josef (1986) no livro *A modernidade da representação à transgressão* no qual entre o fantástico e o misterioso a autora faz uma revisão de teóricos e filósofos modernos acerca das vertentes do fantástico na literatura latino-americana, discutindo temas sobre a necessidade de uma melhor conceituação sobre o fantástico, pois o realismo mágico hispano-americano, extrapola os limites postos por Todorov (1996); discute a relação entre o real e o imaginário com base na conceituação de realidade proposta por Sartre; debate a diferença entre realismo e realidade; realidade e verossimilhança; discute a tríade da realidade histórica entre mito e utopia, apresenta o realismo mágico de Quiroga⁶, Asturias⁷ e Carpentier⁸, além de apresentar diferentes conceituações sobre o fantástico, segundo Todorov e Jean-Bellemin Noel e várias outras considerações complementares igualmente importantes. Contudo, a minha paixão generalizada pela realidade ficcional criada pelo cinema seria mais que uma justificativa para a realização deste projeto.

Desde a sua primeira exibição pública em 28 de dezembro de 1895 em Paris, ainda como *Cinematógrafo*, período do auge da Revolução Industrial, observa-se que ao longo dos seus 117 anos a estrutura narrativa do cinema ou olho mecânico, como também era conhecido, evoluiu mais do que qualquer outro aparato tecnológico criado pelo homem em tão curto tempo de existência. Para quais propósitos se justificariam os grandes investimentos, por parte da burguesia dominante, para o aperfeiçoamento necessário a fim de que a arte imitasse a vida com perfeição?

Inquietações como esta levaram escritores como o francês, naturalizado brasileiro, Jean-Claude Bernardet (2000) a afirmar que o cinema é o controlador cultural mais explorado pela burguesia dominante, pois quanto mais próximo do real e da verdade, menos questionável é a

⁶ Horácio Silvestre Quiroga Fortaleza é um escritor uruguaio famoso por contos fantásticos e macabros de linha semelhantes a do escritor americano Edgar Allan Poe.

⁷ Miguel Ángel Asturias é um escritor, diplomático, poeta e novelista nascido na Guatemala, ganhador do prêmio Lênin da Paz na União Soviética em 1966, e Nobel de literatura no ano seguinte.

⁸ Alejo Carpentier, novelista e ensaísta cubano, nascido em Havana.

veracidade da narrativa, sendo mais fácil o processo de naturalização de ideologias apresentadas na tela devido à técnica da linguagem usada pelo cinema, conhecida como *Impressão de Realidade* (BERNARDET, 2000).

Se em seus primórdios o *Cinematógrafo* era um instrumento de trabalho meramente científico, a fim de estudar os campos da física como a Cinética sem o menor futuro para espetáculos, hoje a busca desenfreada pela sustentação da *Impressão de Realidade* compactuada entre o diretor e o público alvo não é ingênua como se acreditava quando surgiu esta invenção, pois como a câmera registrava o que via, era quase óbvio pensar que os fatos retratados pelo cinema eram inquestionáveis devido à autenticidade da imagem.

No findar dos anos 1920, começara a surgir na extinta União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), a chamada *Teoria da Montagem* de Sergei Eisenstein⁹, que pregava a ideia de que a narrativa deve seguir e favorecer a estrutura do pensamento (EISENSTEIN, 2002). Logo, o cinema perderia a sua função descritiva da realidade, deixando de reproduzi-la para produzi-la conforme a intencionalidade da linguagem usada pelo diretor em seus filmes. Isto se verifica, por exemplo, na vertente cinematográfica dos anos 30, conhecida como *Expressionismo alemão*, na qual a manipulação da imagem maximizava o efeito estético do filme na plateia.

Ou seja, o cinema ao assumir-se como expressão artística pressupõe uma intencionalidade na linguagem, sendo essa refletida em três níveis de definição: o institucional, pois ninguém mais questiona o uso do cinema como ferramenta de entretenimento; o intencional, que atribui qualidade artística às obras elaboradas por um artista; o estético, que relaciona o valor artístico com o fato de provocar sensações ou emoções de um tipo particular (AUMONT; MICHEL, 2003).

Ao aplicar-se uma análise fílmica a partir da definição do cinema como expressão estética, viabilizar-se-á um estudo da linguagem audiovisual como metafórica e dialética, pois segundo a *Teoria da Montagem* (EISENSTEIN, 2002), a imagem não corresponderia ao som e vice-versa. Com efeito, teríamos a tese (imagem), a antítese (som) e a síntese (estética da recepção) sendo esta sentido pela plateia ao assistir algo desta natureza, como por exemplo, a música *My heart will go on* (1997) cantada por Céline Dion na trilha sonora de *Titanic* (1997)¹⁰

⁹ Teoria proposta por Serguei Mikhailovitch Eisenstein (1898 – 1948) que foi um dos mais prolixos teóricos de cinema. Suas formulações permeiam discussões acerca da natureza do material fílmico, princípios semânticos e formais, assim como, reflexões sobre o objetivo espectral relevante até os dias atuais.

¹⁰ Dirigido, escrito e co-produzido pelo cineasta canadense James Cameron. *Titanic* (1997) foi o primeiro filme da história a ultrapassar a marca de 1 bilhão de dólares em arrecadamento pelo mundo, recebendo 11 das 14 estatuetas do Oscar inclusive o de melhor direção e filme do ano. A película foi lançada mundialmente em 19 de dezembro de 1997.

quando o casal apaixonado abre os braços ao contemplar a paisagem em volta, immortalizando o filme e a cantora que ficou no topo da lista das músicas mais tocadas em diversos países. Revelando assim, a dinâmica relação entre autor, obra e comunicação.

É interessante evidenciar o impacto e a necessidade de sustentação da impressão de realidade sobre o espectador, enfocada pela *Teoria da Montagem* (EISENSTEIN, 2002). Estes aspectos podem ser percebidos em *O Labirinto do Fauno* (2006), pois o mesmo ganhou o Oscar de direção de arte, de fotografia, de maquiagem, tendo sido premiado pelo *Bafta Film Award*[®] de figurino, de melhor filme estrangeiro e maquiagem, direção artística, roteiro e trilha sonora, no ano de 2007.

Observe que dos prêmios conquistados pelo filme, todos são relativos à produção técnica, dificilmente a película de Del Toro ganharia o Oscar sem o investimento alto nos mecanismos de manipulação da imagem, possibilitados pela avançada tecnologia atualmente disponível e pelo alicerce teórico de Eisenstein e sua *Teoria da Montagem*.

As significativas pesquisas realizadas na vertente estruturalista da crítica literária utilizadas para este artigo, contemplam como ponto central de observação, questões relativas à literatura psicanalítica e à constante influência de mitos greco-romanos nas construções narratológicas aplicadas na linguagem audiovisual de *O Labirinto do Fauno* (2006) que será a partir de agora melhor explicado.

2 A JORNADA DO HEROI E O LABIRINTO DO FAUNO

Ambientado no período pós-guerra civil espanhola no ano de 1944 – fato este apresentado pelo narrador – o enredo de *O Labirinto do Fauno* (2006) desautomatiza as expectativas sobre a história deste período ao contrapor este mundo cruel, de guerra e ranger de dentes, a uma realidade mágica onde não há mentiras ou dor. Ao desvendar o pano de fundo da narrativa e a dualidade da mesma, torna-se evidente a existência de uma realidade paralela a do período retratado no filme.

Moama, princesa do submundo, que era curiosa e apaixonada pelo mundo dos humanos, transgredira os portões do mundo subterrâneo. Uma vez do lado de fora, o narrador conta em *off* que, uma vez do lado de fora, ela morre cega sem lembrança do seu passado e torna-se prisioneira daquela vil realidade até o aguardo retorno ao seu reino perdido.

Em outro corpo, tempo e espaço, Moama, agora Ofélia, descobrirá em sua jornada labiríntica uma realidade mágica tão aterradora quanto qualquer outra, mas que para acessá-la por completo terá que passar por três provas antes da lua cheia a fim de provar ao seu mentor, que a humanidade não corrompera o seu espírito ainda puro.

O signo da mudança apresenta-se sob diferentes máscaras no decorrer da narrativa e configura a primeira etapa do *Monomito*. Das máscaras a serem reveladas, é a fuga do submundo em que vivia a personagem que será analisada.

2.1 MUNDO COMUM DA HEROÍNA ANTES DO INÍCIO DA NARRATIVA

Conforme pode ser constatado, a Figura 1 (homônima ao título desta sessão) corresponde ao primeiro estágio do *Monomito* que concerne à descrição do mundo corriqueiro da personagem antes do início da narrativa.

Figura 1 – Mundo comum da heroína antes do início da narrativa.



Fonte: O Labirinto do Fauno (2006).

Motivada por seu aguçado interesse sobre o mundo dos humanos, Moama não se limitava as experiências normais permitidas aos membros comuns da comunidade em que vivia, queria ir além da sua trivial realidade.

A sua curiosidade pode ser definida como uma incompletude da alma que por um desejo irreprimível de conhecer os segredos pertinentes ao mundo dos humanos atravessa os portões do submundo. Devido a sua transgressão à ordem natural, logo morre em seu primeiro contato com o tão desejado mundo humano e como represália para todo aquele que ousa desobedecer às convenções sociais, ela é permanentemente afastada de seus pais, seu povo.

A fuga da princesa pelas escadarias de seu mundo obscuro repleto de sombras representa a ascensão do indivíduo na busca pelo conhecimento, uma retomada dos valores platônicos sobre a alma, pois o plano terrestre seria dividido em duas partes: o mundo da cópia e o mundo ideal, das ideias. Para tal tarefa, deve o indivíduo pertencente à cópia abdicar-se dos prazeres do corpo, pois este é concebido como percalço para uma plena ascensão ética ou moral, que devido a essa desmedida é imediatamente punida.

Para voltar ao seu mundo comum deve provar sua redenção da transgressão que realizara. O submundo e suas sombras representam a realidade da qual o indivíduo (Moama) deve sair para vislumbrar o que era para ela, o verdadeiro mundo das realidades, correspondente em Platão ao mundo das ideias.

Os portões do submundo, em destaque na Figura 1, é o acesso às escadas que saem das sombras em direção à luz, ou seja, os portões uma vez abertos configuram, segundo Chevalier e Gueerbrant (2009):

Um valor dinâmico, psicológico; pois não somente indica uma passagem, mas convida a atravessá-la. É o convite à viagem rumo a um além... A passagem à qual ela convida é, na maioria das vezes, na acepção simbólica, do domínio profano ao domínio sagrado (CHEVALIER; GUEERBRANT 2009, p. 735).

Essa concepção corrobora ainda mais a aproximação do percurso mítico da personagem com a simbologia do indivíduo rumo ao conhecimento, cujo acesso torna-se restrito em muitas culturas, sobretudo no mito cristão do paraíso perdido de Adão e Eva.

É através desta porta, ponto de acesso entre os dois mundos, que se desdobra toda a narrativa.

3 O LABIRINTO DO FAUNO: NARRATIVIDADE CINEMATOGRAFICA E IDENTIDADE PÓS-COLONIAL

A relação entre Estudos Culturais e narratividades cinematográficas, a partir da realidade ficcional de *O Labirinto do Fauno* (2006), ambientada na Espanha ditatorial franquista logo nos primeiros momentos após a guerra civil, conta-nos a história de Ofélia, uma garota órfã de pai que se muda junto com a mãe para uma casa de campo no interior do país ao encontro do rígido e violento capitão Vidal, segundo marido de sua mãe.

É neste contexto histórico e politicamente conturbado que a adolescente de 13 anos, Ofélia, solitária, oprimida, sem pai e sem amigos, em um lugar até então desconhecido, descobre por meio de uma jornada mística e arquetípica de um herói falho a sua origem nobre e sobrenatural, ela é a princesa do submundo. Seria um simples conto de fadas, se não fosse a presença da estética grotesca e gótica que delineia todos os elementos mágicos do filme que fazem por meio de um resgate de memórias, uma ferramenta de crítica e vingança dos derrotados durante a guerra civil, um espetáculo aterrador da morte.

A jornada de Ofélia, que descobre por meio do Fauno presente no labirinto a condição de não pertença a este mundo, em uma relação arquetípica que nos remete a vários mitos e paradigmas pré-modernos como a jornada do herói, o mito do eterno retorno, e a formação da

nossa identidade é dividida em três seções: a separação, a iniciação e o retorno, cujos elementos serão estudados em base na psicanálise e no *monomito* de Joseph Campbell (1989), cuja estrutura é possibilitada devido à presença de arquétipos femininos que são definidos pela psicanálise analítica de Jung (2000).

Em resposta ao caos do mundo moderno, a literatura passa a ocupar o cargo de crítica da sociedade, mas também espelho da mesma que a criou. Com efeito, torna-se popular os romances-tese nos quais as ideologias integrantes ao cientificismo (Positivismo, Determinismo e etc.) passam a definir o rumo das manifestações literárias dos referidos séculos, ocasionando o nascimento do Realismo e Naturalismo, cuja ideologia torna-se ainda mais válida nas palavras de Émile Zola:

O artista não tem o direito de expressar a sua opinião sobre coisa alguma, não importando do que se trate. Deus, já expressou alguma vez uma opinião... Creio que a grande arte é científica e impessoal... Não quero nem amor nem ódio, nem piedade nem raiva... Já não é tempo de introduzir a justiça na arte? A imparcialidade da descrição tornar-se-ia, então, igual à majestade da lei (ZOLA *apud* FISHER, 1976, p. 89)

Observa-se, então, que quando um texto literário é definido como simples imitação do real há uma dependência entre a literatura e a realidade. Todavia, segundo Aristóteles (2001) tal concepção está de certa maneira equivocada, pois as manifestações literárias têm seu próprio mundo de imaginações, sendo autônoma da realidade apresentando, às vezes, *verossimilhança*¹¹ com a realidade ou com o que seria extratextual.

Segundo o pai da psicanálise, quando a realidade torna-se insustentável de tão fria e cruel, é necessária uma válvula de escape como uma forma natural do indivíduo proteger-se dos fatores que o levariam a uma frustração. No campo da teoria literária os formalistas russos¹² definem a literatura como um escape do automático, das situações rotineiras, uma segunda visão sobre uma situação corriqueira, pois é considerada o enriquecimento de pequenos detalhes, o que há de especial dentro de um emaranhado de coisas.

Na perspectiva aristotélica e dos formalistas russos sobre a criação literária, nota-se que até a obra mais realista, em seu sentido literal, não passa de uma possibilidade, de uma versão

¹¹ Segundo Aristóteles possui duas facetas, a coerência interna e externa. Na coerência externa há uma aproximação com os elementos exteriores ao literário. Enquanto que na coerência interna, há um gradativo distanciamento da vida real: ênfase no poder da linguagem interior ao texto literário (ARISTÓTELES, 2001).

¹² Visando a autonomia da crítica e da teoria literária do século XX, estes estudiosos foram fundamentais até os dias atuais, pois foi a partir deles que surgiu uma conceituação à literatura e à criação literária que para eles partia de um estranhamento do uso da linguagem que era reorganizada pelo autor, ocasionando a metalinguagem.

sobre a nossa trivial realidade, que está tão longe quanto qualquer realidade fantástica, pois ambas reciam para si versões e não fatos, sendo estas trabalhadas na polissemia do Na América Latina em meados dos anos 30 ou 40 nasce uma tendência literária, realismo mágico, nos moldes do surrealismo que visa potencializar a desconstrução do real, pois o fantástico possibilitou uma abertura para temas como homossexualidade, sensualidade exacerbada, necrofilia, incesto, temas possíveis de censura sem ser vítima da mesma, pois tudo é delegado à figura do monstro, do demônio ou da loucura. Não se sabe se os acontecimentos sobrenaturais realmente aconteceram ou foram produtos da imaginação da personagem, pois até mesmo o leitor compartilha desta dúvida, tamanho é o emprego do relato verossímil, do dúbio, da incerteza. Como bem define Astúrias (1986):

Meu realismo é mágico porque revela um pouco de sonho, tal como o concebe os surrealistas. Tal como o concebe também os Maias em seus textos sagrados. Lendo estes últimos dei-me conta de que existe uma realidade palpável sobre a qual se enxerta uma outra realidade, criada pela imaginação, e que se envolve de tantos detalhes, que ela chega a ser tão “real” como a outra. Toda a minha obra se desenvolve entre essas duas realidades: uma social, política, popular, com personagens que falam como o povo guatemalteco, a outra imaginária, que os encerra em uma espécie de ambiente e de paisagem de sonho (ASTÚRIAS, 1986, *apud* JOSEF, 1986, p. 199)

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

É possível afirmar a partir do pensamento filosófico do francês Roland Barthes (2008) que, diferentemente do ponto de vista adotado pelo Estruturalismo, os Estudos Culturais podem ser compreendidos como uma desconstrução ou desnaturalização de práticas discursivas consideradas axiomáticas para a produção, representação e constituição dos sujeitos na sociedade, cujas normas são regidas e direcionadas a um único polo cultural que convencionou paradigmas comportamentais e estereótipos (representações generalizadas) na tentativa hegemônica de homogeneizar a crescente fragmentação do sujeito na modernidade.

Assim sendo, a relação entre Estudos culturais e estudos literários, sobretudo a Narratologia, é absolutamente possível se considerarmos a literatura como um dos vários lócus de possíveis representações e práticas culturais operacionalizadas para a formação de um discurso que durante séculos tornou-se um veículo da prática burguesa de controle social, daquilo que é dito e pensado.

Logo, se os Estudos Culturais é uma desconstrução ou desnaturalização de verdades inquestionáveis, os cânones literários consagrados pelo seu alto valor estético e estrutural, passam a ser relativizados com os Estudos Culturais de acordo com a máxima capacidade de representatividade cultural de um período escolhido, ou seja, sendo a Cultura definível como um conjunto de produções, representações e constituições das experiências de um povo, caberá

somente ao sujeito elevar a status de cânone um autor pelas suas características e singularidades que deseja evidenciar.

Com efeito, é indissociável o papel interdisciplinar desempenhado pelos estudos da cultura que perpassam áreas da economia, filosofia, história, sociologia e artes para abarcar toda a pluralidade singular de uma obra ou autor a ser contemplado dentro de seu panorama sociocultural e histórico em que estava inserido. O caráter interdisciplinar atribuí aos Estudos Culturais uma eterna renovação em seus objetos de estudo que com a pós-modernidade industrial e suas implicações na vida do indivíduo torna-se inesgotável e mutante, como uma plataforma móvel.

Por conseguinte, o processo de reprodutibilidade dos produtos culturais motivado pela crescente industrialização, que cada vez mais converte os bens culturais em bens de consumo, retira das produções literárias a áurea sacra que os poetas detinham no período clássico. Por esse motivo, os críticos, os especialistas e universitários questionam a falta de “qualidade estética” ou originalidade das obras, que ainda assim são bastante difundidas e na cultura popular ou de massa.

Ainda assim, vale ressaltar a importância da construção cinematográfica da metrópole espanhola realizada pelo cineasta mexicano em seu período histórico, político e econômico mais fragilizado, para desconstrução da falsa ideia de supremacia da Europa e das antigas metrópoles sobre o mundo, uma vez que em um mundo globalizado todos têm, pelo menos teoricamente, as mesmas possibilidades de poder e ascensão econômica, política e social.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Poética**. Rio de Janeiro: Edições de ouro, 2001.
- AUMONT, Jacques; MICHEL, Marie. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de: Heloísa Araújo Ribeiro. Campinas, São Paulo: Papirus, 2003.
- BARTHES, Roland. **Análise estrutural da narrativa**. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das letras, 1986.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. 10. ed. São Paulo: Cultrix/pensamento, 1989.
- _____. FLOWERS, Betty Sue (org.); MOYERS, Bill. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athenas, 1990.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de mitos e símbolos**. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- DION, Céline. My Heart Will Go On. Composição: James Horner. *In: Titanic: Music from the Motion Picture*. Estados Unidos: Sony Music Soundtracks, 1997. Faixa 14. 5min 11segs.
- EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. São Paulo: Zahar, 2002.
- GINZBURG, Carlo. **Sinais: raízes de um método indiciário**. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 12. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2014.

JOSEF, Bella. O fantástico e o misterioso. *In*:_____. **A máscara e o enigma: A modernidade da representação à transgressão**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986. p.186-227.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. 2. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

O LABIRINTO do Fauno. Direção: Guillermo del Toro. Roteiro: Guillermo del Toro. Espanha, México, Estados Unidos: Estúdios Picasso, Tequila Gang, Esperanto Filmoj, 2006. 1 DVD. (119 min.)

TITANIC. Direção: James Cameron. Roteiro: James Cameron e Jon Landau. Estados Unidos: 20th Century Fox Studios, 1997.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores**. 2. ed. Botafogo, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

FISHER, Ernest. **A necessidade da arte**. 5. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1976. p. 89.