

Ana Taís Martins Portanova Barros (org.)

Anais do II Congresso Internacional  
do Centre de Recherches Internationales  
sur l'Imaginaire

A teoria geral do imaginário  
50 anos depois:  
conceitos, noções, metáforas



Porto Alegre  
Imaginalis

Baixado em [www.imaginalis.pro.br](http://www.imaginalis.pro.br) por Miriam LOSS em 19 de abril de 2016

2015

CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO  
BIBLIOTECA

---

C749a Congresso Internacional do Centre de Recherches Internationales sur  
l'Imaginaire (2. : 2015 : Porto Alegre, RS)  
[Anais...] / Ana Taís Martins Portanova Barros (Organizadora). -  
Porto Alegre: Imaginalis, 2015.

ISBN: 978-85-69699-00-2

1. Imaginário.  
2. Comunicação I. Barros, Ana Taís Martins Portanova. (Org.). II. Título.

CDU: 159.954

---

## Ficha Técnica

---

**II Congresso Internacional da rede CRI2i** (Centre de Recherches Internationales sur l'Imaginaire): a Teoria Geral do Imaginário 50 anos depois: conceitos, noções, metáforas

Evento científico: 29 e 30 de outubro de 2015

Assembleia geral do CRI2i: 31 de outubro de 2015

Local: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil

### **Coordenação geral**

Ana Taís Martins Portanova Barros (PPGCOM/UFRGS/Brasil)

### **Organizadores**

Ana Taís Martins Portanova Barros (PPGCOM/UFRGS/Brasil)

Jean-Jacques Wunenburger (Université de Lyon 3/ Lyon, França)

### **Comissão científica**

Ana Taís Martins Portanova Barros (UFRGS, Brasil)

Artur Simões Rozestraten (USP, Brasil)

Eduardo Portanova Barros (UNISINOS, Brasil)

Jean-Jacques Wunenburger (Université de Lyon III, França)

Lucia Maria Vaz Peres (UFPEl, Brasil)

Maria Cecília Sanchez Teixeira (USP, Brasil)

Philippe Walter (Université de Grenoble III, França)

### **Comissão organizadora**

Andriolli de Brites da Costa

Anelise Angeli de Carli

Annelena Silva da Luz

Carlos André Echenique Dominguez

Danilo Fantinel

Francisco dos Santos

Renata Lohmann

### **Comitê diretor do CRI2i**

Jean-Jacques Wunenburger (Université Jean Moulin, Lyon, França)

Philippe Walter (Université Stendhal, Grenoble, França)

Corin Braga (Université Babes-Bolyai, Cluj, Romênia)

Danielle Perin Rocha Pitta (UFPE Recife, Brasil)

Fanfan Chen (National Dong Hwa University, Hualien, Taiwan)

### **Apoio**

CNPq, processo 466118/2014-7

CAPES, processo PAEP 3825/2015-49

# Apresentação

---

## **A Teoria Geral do Imaginário 50 anos depois: conceitos, noções, metáforas**

Ao longo do século XX, o imaginário deixou de ser sinônimo de fantasia ou de ser associado à loucura para ocupar um elugar epistemológico e ontológico específico na produção de representações e de sabers, ao ponto de constituir sua própria heurística. Deve-se isso ao trabalho de numerosos pensadores oriundos dos campos mais diversos das Ciências Humanas e Sociais, da filosofia à psicanálise, da antropologia à literatura, que desembocou na Teoria Geral do Imaginário, lançada há quase 50 anos em Chambéry (França) sob forma do primeiro CRI (Centro de Pesquisas sobre Imaginário).

Desde então, os estudos sobre o imaginário se tornaram mais diversificados e complexos através do mundo e através das disciplinas. Diversos movimentos epistemológicos reivindicaram conceitos mais flexíveis, que se tornaram noções e se dispersaram em metáforas. Se, por um lado, as noções e as metáforas apresentam a vantagem de admitir mais de uma ideia por vez, como as ideias contraditórias, por outro lado elas podem levar à imprecisão ou à equivalência generalizada dos termos, tornando vão o trabalho do pensamento.

O II Congresso Internacional da rede CRI2i (Centro de pesquisas internacionais sobre o imaginário) se propõe assim proceder a um estado da arte, a um balanço epistemológico e a uma perspectivação científica em torno do imaginário, suas acepções, seus recursos, suas aplicações. Durante estes 50 anos de Teoria Geral do Imaginário, quais foram os conceitos mais frutíferos para as pesquisas? Em quais metáforas eles foram transformados? Que oscilações epistemológicas a teoria conheceu? Que novas perspectivas podem se abrir hoje em contato com os novos campos de saber, sempre inspiradas pelo legado dos fundadores?

A presente reunião de comunicações feitas quando do II Congresso Internacional do CRI2i, que ocorreu de 29 a 31 de outubro de 2015, em Porto Alegre, se organiza em torno de conferências plenárias, mesas-redondas e grupos de trabalho. O conjunto reúne contribuições intelectuais fecundas a partir de cerca de cem artigos inéditos que nos revelam o panorama atual da pesquisa sobre imaginário. Boa leitura!

Ana Taís Martins Portanova Barros (UFRGS, Porto Alegre, RS, Brasil)  
Jean-Jacques Wunenburger (Université Jean Moulin, Lyon 3, France)  
Organizadores do II Congresso Internacional da rede CRI2i

## Avant-propos

---

### **La théorie générale de l'imaginaire 50 ans après : concepts, notions, métaphores**

Au fil du XX<sup>e</sup> siècle, l'imaginaire a cessé d'être synonyme de fantaisie ou d'être associé à la folie, pour occuper une place épistémologique et ontologique spécifique dans la production des représentations et des savoirs, jusqu'à constituer sa propre heuristique. On le doit au travail de nombreux penseurs, issus des champs les plus divers des Sciences humaines et sociales, de la philosophie à la psychanalyse, de l'anthropologie à la littérature, qui a abouti à la Théorie Générale de l'Imaginaire, lancée il y a presque 50 ans à Chambéry (France) sous forme du premier CRI (Centre de recherche sur l'imaginaire).

Depuis lors, les études sur l'imaginaire se sont toujours plus diversifiées et complexifiées à travers le monde et à travers les disciplines. Plusieurs mouvements épistémologiques ont revendiqué des concepts plus flexibles qui sont devenus des notions et se sont dispersés en métaphores. Si, d'un côté, les notions et les métaphores présentent l'avantage d'admettre plus d'une idée à la fois, voire des idées contradictoires, de l'autre, elles peuvent conduire à l'imprécision voire à l'équivalence généralisée des termes, rendant vain tout travail de la pensée.

Le II Congrès International du réseau CRI2i s'est donc proposé de procéder à présent à un état des lieux, à un bilan épistémique et à une prospective scientifique autour de l'imaginaire, ses acceptions, ses ressources, ses applications. Pendant ces 50 ans de Théorie Générale de l'Imaginaire, quels ont été les concepts les plus fructueux pour les recherches ? En quelles métaphores se sont-ils transformés ? Quelles oscillations épistémologiques la théorie a-t-elle connu ? Quelles nouvelles perspectives peuvent-elles s'ouvrir aujourd'hui au contact des nouveaux champs de savoir tout en restant inspirées par l'héritage des fondateurs ?

Le présent recueil des communications faites lors du II Congrès International du CRI2i, les 29-30 octobre 2015, à Porto Alegre, s'organise autour de séances plénières, tables-rondes et ateliers de recherche. L'ensemble rassemble des ressources intellectuelles fécondes de près d'une centaine d'articles inédits qui nous révèlent le panorama actuel de la recherche sur l'imaginaire. Bonne lecture !

Ana Taís Martins Portanova Barros (UFRGS, Porto Alegre, RS, Brésil)

Jean-Jacques Wunenburger (Université Jean Moulin, Lyon 3, France)

Comité d'organisation du II Congrès du réseau CRI2i

## Sumário

---

<b>Conferências plenárias .....</b>	<b>14</b>
Jean-Jacques WUNENBURGER.....	15
<i>L'anthropologie de l'imaginaire selon Gilbert Durand : Contextes, options, enjeux</i>	
Danielle Perin Rocha PITTA .....	29
<i>Diversidade cultural brasileira e a teoria sobre o imaginário de Gilbert Durand : correspondências e derivações</i>	
Corin BRAGA .....	45
<i>Archétypocritique, mythocritique, psychocritique</i>	
Malena CONTRERA .....	62
<i>A imagem simbólica na contemporaneidade</i>	
Francimar ARRUDA .....	74
<i>Imagem contemporânea e imaginário: como aproximá-los?</i>	
<b>Mesa redonda 1:</b>	
<b>Subversões imagéticas e filosofia de vida .....</b>	<b>81</b>
Florence DRAVET .....	82
<i>Communication et Nonsens – Étude du tournoiement de la pombagira pour une communication féminine</i>	
Hildo Honório do COUTO Elza Kioko Nakayama Nenoki do COUTO.....	99
<i>Une possibilité de dialogue entre l'anthropologie de l'imaginaire et l'écolinguistique</i>	
María Noel LAPOUJADE .....	110
<i>La philosophie de la vie chez Gaston Bachelard aujourd'hui</i>	
Alina Ioana BAKO .....	122
<i>La subversion de l'imaginaire : le cas de la littérature roumaine</i>	
Vanessa Costa e Silva SCHMITT.....	134
<i>L'idéologie du progrès dans l'imaginaire scientifique du XIXe siècle : le credo du docteur Pascal dans le roman éponyme d'Émile Zola (1893)</i>	
<b>Mesa redonda 2:</b>	
<b>Imaginação simbólica: mídia, culto e religiosidade .....</b>	<b>153</b>
Marco Antônio DIB .....	154
<i>Mitodologia durandiana – a mitocrítica</i>	

Gustavo de CASTRO.....	182
<i>Imaginário, literatura e mídia</i>	
Artur ROZESTRATEN .....	191
<i>Constelações de imagens fotográficas de arquitetura: desafios do projeto ARQUIGRAFIA</i>	
Jorge MIKLOS.....	209
<i>A tecnologia como religião: imaginário tecnológico e religioso na cibercultura - o culto à Apple</i>	
Jorge Augusto MAXIMINO .....	222
<i>Discurso metafórico, imaginário e alteridade em Primeiras histórias de João Guimarães Rosa</i>	
<b>Mesa redonda 3:</b>	
<b>Da representação tecnológica à fenomenologia do corpo ..... 235</b>	
Paolo BELLINI.....	236
<i>Le langage de l'imaginaire entre mythe et utopie</i>	
Stanislas DE COURVILLE .....	262
<i>L'image manquante: le cinéma à l'épreuve du travail de mémoire</i>	
Marie-Agnès CATHIARD.....	278
<i>Et il fallut attendre le début de ce XXIe siècle pour que deux intuitions fondamentales, de Jung et Bachelard, inspirateurs du CRI naissant, se conjuguent en corps neural</i>	
Juliana Michelli OLIVEIRA.....	307
<i>As máquinas de Morin: o vivo como modelo do artificial</i>	
Mireille COURRÉNT .....	322
<i>Le mode ternaire, concept dynamique d'organisation dans le monde grec antique. Gilbert Durand et le modèle homérique</i>	
<b>Mesa redonda 4:</b>	
<b>O paradigma da complexidade e a Teoria Geral do Imaginário ..... 333</b>	
Alberto Filipe ARAÚJO .....	334
<i>Da necessidade de falar-se de mitanálise em educação. Uma contribuição à hermenêutica do mito</i>	
Monique SILVA Vanessa VASCONCELLOS Valeska Fortes de OLIVEIRA .....	354
<i>As contribuições do imaginário para a educação: um estado da arte</i>	

Maria Thereza de Queiroz Guimarães STRÔNGOLI .....	370
<i>Um novo olhar sobre as estruturas de Gilbert Durand</i>	
Alberto Filipe ARAÚJO Lúcia Maria Vaz PERES Iduina Mont'Alverne Braun CHAVES.....	380
<i>O imaginário educacional como contributo às linguagens da educação</i>	
Thácio FERREIRA DOS SANTOS.....	395
<i>Durandismo no Brasil: ou florescimento de novas propostas teóricas-metodológicas?</i>	
<b>Grupo de Trabalho 1: Imaginário, ciência e tecnologia .....</b>	<b>415</b>
Carlos ORELLANA.....	416
<i>A imaginação radical</i>	
Cláudio CORDOVIL .....	434
<i>A religião dos fatos: a persistência do mito do genesis nas representações da Nova Genética</i>	
Luis Flávio Almeida LUZ .....	454
<i>Construção de uma paisagem gráfica para a visualização do imaginário, elaborada a partir da tentativa de compreensão do funcionamento da noosfera</i>	
Alexandre Vergínio ASSUNÇÃO .....	468
<i>Imaginário e tecnologia: pequeno ensaio sobre suas aproximações</i>	
Andriolli COSTA e Francisco SANTOS .....	482
<i>Reportagem algorítmica: imagens de um jornalismo sem jornalistas</i>	
Denise Ayres GOMES e Roberto José RAMOS .....	497
<i>Tecnologias do imaginário: o jornalismo como promotor das doenças mentais</i>	
Cláudia Mariza Mattos BRANDÃO e Gustavo REGINATO .....	513
<i>Imagens, tecnologias do imaginário e formação docente</i>	
Mágda CUNHA e Paula VISONÁ .....	522
<i>O inacabado: a estética no cruzamento tecnológico</i>	
Heloisa Juncklaus MORAES e Edla LUZ.....	538
<i>O lugar místico da intimidade no imaginário contemporâneo: o parto como espetáculo</i>	
<b>Grupo de Trabalho 2: Imaginário e cotidiano .....</b>	<b>551</b>
Gustavo de CASTRO e Victor STOIMENOFF.....	552
<i>Imaginário pós-romântico entre travestis</i>	



Alex DAMASCENO .....	566
<i>A imaginação técnica e dialógica na sociabilidade dos videochats randômicos</i>	
Jonara Raquel ECKHARDT e Leonardo CHARRÉU.....	584
<i>Ambientes, dissensos e fricções docentes nas artes visuais: Vivendo e experimentando na casa de Bachelard</i>	
Valéria Cristina Pereira da SILVA .....	590
<i>Paisagens sensíveis e flutuantes: o imaginário da cidade na era da imaginação</i>	
Adilson MARQUES .....	614
<i>Saúde integral e imaginário: uma proposta de tecnologia social e comunitária</i>	
Lisandro Lucas MOURA .....	619
<i>O imaginário nas narrativas visuais do cotidiano: contribuições para a retomada de uma educação reencantada</i>	
Angelita HENTGES.....	634
<i>Imaginários da cultura brasileira: A educação e a ancestralidade nas rodas de capoeira Angola</i>	
José CELORIO e Lúcia PERES .....	646
<i>As faces de Saturno: Imaginário, melancolia e mal-estar na escola</i>	
Fabio José Cardias GOMES .....	656
<i>Pescadores em busca do seu Touro: regência, sabência e sofrência no imaginário da Ilha dos Lençóis – MA</i>	
Lúcia Maria Vaz PERES e Valeska Maria Fortes de OLIVEIRA.....	671
<i>Transitando entre a antropologia do imaginário e o imaginário social: trajetos de dois grupos e de duas pesquisadoras que buscam o sentido existencial para seus ofícios</i>	
<b>Grupo de Trabalho 3: Imaginário e mídia .....</b>	<b>684</b>
Elza Nakayama Nenoki do COUTO, Heloanny de Freitas BRANDÃO e Lais Carolina Machado e SILVA.....	685
<i>O regime crepuscular e a construção do imaginário sustentável na publicidade Colgate</i>	
Frederico de OLIVEIRA.....	704
<i>Mitosfera do Consumo: um olhar mitológico sobre a temporalidade dos slogans que passam na TV</i>	
Rafiza VARÃO e Rosana PAVARINO.....	724
<i>O monstro e a virgem: o legado da propaganda “Destroy this mad brute”</i>	
Annelena LUZ e Paula CORUJA .....	744
<i>Um olhar oximorônico da publicidade da “Real Beleza”</i>	

Paula Francinete Barros BEZERRA e João de Deus Vieira BARROS.....	758
<i>Estado da arte da área de cultura visual, mediação educativa e imaginário no contexto da arte contemporânea em periódicos brasileiros</i>	
Lutiana CASAROLI .....	775
<i>Autorreferencialidade midiática: Imagem e Imaginário</i>	
Anelise Angeli DE CARLI e Renata LOHMANN.....	796
<i>Minha câmera para mim: Sentidos do gesto da selfie</i>	
Ada SILVEIRA e Isabel GUIMARÃES.....	808
<i>A mediação do imaginário na representação da periferia</i>	
Leidiane Coelho JORGE.....	819
<i>Pregnância simbólica ou esteriótipo: as narrativas tecidas pelos descendentes dos colonizadores acerca dos Xokleng no município de Pouso Redondo/SC</i>	
Wilson NOGUEIRA .....	832
<i>Boi-bumbá de Parintins: uma abordagem comunicacional ecossistêmica do imaginário amazônico no espetáculo midiático</i>	
Eunice Simões Lins GOMES.....	853
<i>Batismo em águas e discurso jornalístico: Das imagens que se mostram às imagens que se ocultam</i>	
Flávia Gabriela da Costa ROSA .....	873
<i>Imaginários corrompidos: Audiência da fé a serviço da mídia</i>	
<b>Grupo de Trabalho 4: Imaginário e linguagens.....</b>	<b>890</b>
Elza Kioko Nakayama Nenoki do COUTO e Samuel de Sousa SILVA .....	891
<i>O olhar que distorce o tempo e o espaço: mitocrítica do discurso científico</i>	
Naiara Gomes de OLIVEIRA e Ana Beatriz Simon FACTUM.....	901
<i>Contribuições da teoria do imaginário através do diálogo entre arte, design e a obra do profeta Gentileza</i>	
Fernanda NORONHA .....	920
<i>Animês e mangás: o mito vivo e vivido no imaginário infantil</i>	
Ana Laudelina Ferreira GOMES .....	942
<i>A religião dos saberes no rio do imaginário e da imaginação simbólica</i>	
Eduardo Romero Lopes BARBOSA .....	953
<i>Mitos do corpo na performance</i>	

Franciele Machado de AGUIAR .....	974
<i>A presença na imagem: intensidades mitopoéticas em cena</i>	
Márcio Soares dos SANTOS e Adriana Pierre COCA.....	985
<i>Vinheta de abertura de “Roque Santeiro”: a esfera simbólica do início do período redemocrático do país configurada diariamente na TV</i>	
Danilo FANTINEL .....	995
<i>Família centro do mundo, descida ao inferno, renascimento e queda: O imaginário movido pelo rockumentary Cobain: Montage of Heck</i>	
Maria Zilda da CUNHA e Maria Auxiliadora Fontana BASEIO .....	1021
<i>Imaginário e Literatura em perspectiva interdisciplinar</i>	
Heloisa Juncklaus Preis MORAES, Willian Corrêa MAXIMO e Luiza Liene BRESSAN .....	1038
<i>Entre os fios que tecem a peneira d’água: uma leitura do imaginário por meio do Regime Diurno da imagem</i>	
Luara Pinto MINUZZI.....	1052
<i>Mia Couto e a simbologia de barcos: navegar, mais do que preciso, é sonhável</i>	
Renata LISBÔA .....	1069
<i>A constituição do si-mesmo e os valores do ser: os devaneios da intimidade em Bachelard, a invenção poética em Manoel de Barros e a psicanálise em Winnicott</i>	
<b>Grupo de Trabalho Temas Transversais A.....</b>	<b>1087</b>
Alberto Filipe Ribeiro de Abreu ARAÚJO e Iduína Mont’Alverne Braun CHAVES.....	1088
<i>Da “boa vida” a um “bem viver” num quotidiano à deriva: um olhar mitanalítico</i>	
Carlos André Echenique DOMINGUEZ.....	1106
<i>A natureza e a emoção no ethos jornalístico</i>	
Sueli SCHIAVO.....	1127
<i>Mídia, imaginário e a relação com a responsabilidade social</i>	
Ivan Vasconcelos FIGUEIREDO .....	1138
<i>Imaginários sociodiscursivos transgressivos de Black Blocs</i>	
Paula Cristina VISONÁ e Paula CORUJA.....	1158
<i>Memórias do futuro: novas práticas para moda e comunicação</i>	

Cristiane WEBER e Ernani César FREITAS .....	1170
<i>A figura do Sumo Pontífice e a quebra de um tabu: o discurso do Papa Francisco e o imaginário da comunidade católica a respeito do tema homossexualismo</i>	
Alecrides Jahne Raquel Castelo Branco de SENNA .....	1192
<i>Um número no Lager: um estudo sobre o nome e alma no judaísmo, a partir da literatura da Shoah</i>	
Ivana Soares PAIM .....	1201
<i>Um Orixá evangélico: a transição de Exu para o culto da Igreja Universal do Reino de Deus</i>	
Vânia NORONHA .....	1215
<i>Imagens míticas na celebração do reinado de Nossa Senhora do Rosário</i>	
Givaldo Ferreira CORCINIO Jr.....	1233
<i>A arte da fé: os ex-votos no imaginário religioso de Trindade-Goiás</i>	
<b>Grupo de Trabalho Temas Transversais B .....</b>	<b>1248</b>
Ana Iara Silva de Deus e Roseléia SCHNEIDER .....	1249
<i>Imaginário, cinema e formação: a linguagem cinematográfica na ação educativa</i>	
Andressa Lima TALMA e Waldeir Reis PEREIRA.....	1258
<i>A construção da identidade étnico-racial: trajetórias de professoras negras</i>	
Genis Frederico Schmaltz NETO .....	1277
<i>O imaginário sob a perspectiva ecológica da linguagem</i>	
Silvia Sueli Santos da SILVA e Cainã de Paula MELLO .....	1287
<i>Recortes Poéticos da Amazônia Ribeirinha: narrativas de quintais em Paquetá</i>	
Luciana Martins LINDNER.....	1297
<i>A técnica de pesquisa da autoscopia: primeiras aproximações com a abordagem teórico-metodológica do imaginário</i>	
Aline Fatima da Silva Costa MAGNO .....	1313
<i>Sistema IDA: Uma Metodologia de criação artística em Diálogo com as Ciências do Imaginário</i>	
Marília G. G. GODOY e Alzira L. A. CAMPOS .....	1321
<i>Renovação da Casa de Reza (opy) em aldeias Guarani Mbya: imaginário e xamanismo</i>	
Cláudio Baptista CARLE.....	1338
<i>O Quilombo do Paredão pela atmosfera do Imaginário</i>	

Zilda Dourado PINHEIRO .....	1350
<i>O estudo do corpo pelo viés da antropologia do imaginário</i>	
Andrisa Kemel ZANELLA e Lúcia Maria Vaz PERES .....	1362
<i>Escrituras do corpo biográfico: um olhar a partir do imaginário e da memória</i>	



# Conferências plenárias

Séances  
plénières

## **L'anthropologie de l'imaginaire selon Gilbert Durand : contextes, options, enjeux**

Jean-Jacques WUNENBURGER

Université de Lyon III, IRPhil, Lyon, France

Commencée par le monumental ouvrage sur les "Structures anthropologiques de l'imaginaire", contemporain de la montée en puissance du structuralisme dans les sciences humaines et sociales en France durant les années 1960 et interrompue après les derniers travaux de comparatisme nés de la mythodologie dans les années 2000, la pensée de Gilbert Durand se présente comme une vaste refonte des hypothèses et thèses sur l'activité imaginative de l'espèce humaine, au carrefour de toutes les disciplines innovantes du siècle, de la neurobiologie à l'histoire culturelle comparée, en passant par la philosophie, la sociologie, la psychanalyse, l'ethnographie, la linguistique, les sciences des religions, les sciences de la nature, etc. Il est sans doute encore difficile, au vu de notre grande contemporanéité avec cette œuvre, d'en évaluer toutes les innovations et tous les retentissements, mais on peut néanmoins esquisser quelques grandes lignes permettant de mieux en apprécier la force heuristique et même sa dimension avant-gardiste, qui restent souvent masquées par les grandes idéologies dominantes des sciences humaines

### I- Contexte historique

Les "Structures anthropologiques de l'imaginaire", maître-livre qui a d'ailleurs dans le public universitaire souvent éclipsé une grande part de l'œuvre ultérieure, sont le fruit d'un travail de thèse d'un agrégé de philosophie, professeur au Lycée de Chambéry, marqué par les cours de Gaston Bachelard (mort en 1962) et les livres – antithétiques- de Jean Paul Sartre, et déterminé à comprendre la fonction générale de l'imagination dans les arts et les religions de l'humanité. Quel est le paysage intellectuel sur le fond duquel se découpent ce premier grand travail, en même temps que la thèse complémentaire consacrée au « Décor mythique de la Chartreuse de Parme » de Stendhal, illustre écrivain savoyard lui aussi. La fin des années 50 et le début des années 60, pour un jeune philosophe soucieux de circuler aux confins de la philosophie, de la littérature et des sciences sociales, restent dominés par une double filiation intellectuelle française et allemande.

Du côté de la culture française s'impose un style de pensée métaphysique concrète, issue de H. Bergson, relayée par la nouvelle phénoménologie (issue de Husserl et Heidegger autour de M Merleau Ponty), par les versions chrétiennes et athées de l'existentialisme (J.P. Sartre, G. Marcel, E. Mounier, etc.), qui centrent la relecture de la vie de l'esprit sur l'affectivité, l'imagination, le temps et la mort, plus que sur la rationalité purement spéculative et abstraite. En marge, on retrouve l'écho des mouvements intellectuels et artistiques qui ont cherché à développer des transgressions de la raison; le surréalisme d'abord, célèbre pour ses audaces relatives à l'infra et l'outre-conscient, le Collège de sociologie des années 1930 (R. Caillois, G. Bataille, etc.), dont les protagonistes continuent à développer après-guerre des positions, en ordre séparé mais allant dans le même sens d'un dépassement des catégories de la rationalité.

Pour tout philosophe et littéraire, la culture allemande demeure aussi une source foncière d'inspiration. G. Durand est familier avec la pensée goethéenne, le romantisme allemand (il reprend le terme de « Fantastique Transcendantale » à Novalis), l'immense tradition de la théosophie allemande de Jakob Boehme à Franz von Baader, irriguant l'idéalisme allemand (Schelling, Hegel) mais aussi les contributions plus récentes des néo-kantiens (E. Cassirer, auquel G. Durand consacre une notice dans l'Encyclopaedia universalis), de la phénoménologie (Ed. Husserl, M. Heidegger dont l'œuvre maîtresse « Sein und Zeit » inscrit le rapport temporel à la mort au cœur d'une métaphysique, qui sous-tend clairement aussi les "Structures anthropologiques de l'imaginaire"<sup>1</sup>).

Il nous semble que G. Durand se trouve donc à l'entrecroisement de ces traditions françaises et allemandes, à l'égal de son maître G Bachelard, souvent qualifié de « rationaliste romantique », porteur d'une méthode de conceptualisation très cartésienne mais mise au service d'une conception de l'esprit élargie, où la conscience est à l'intersection entre des profondeurs inconscientes et une participation au tout de la Nature et du cosmos. Et c'est même cette réintroduction de l'"anthropos" dans son milieu éco-éthologique qui incite un jeune philosophe comme G. Durand à faire place aux nouvelles approches des sciences de la nature et de l'homme : éthologie, de von Uexküll à A. Portman<sup>2</sup>, mais aussi neuro-biologie

---

<sup>1</sup> G. Durand définit bien l'imaginaire comme fonction d'euphémisation voire d'exorcisation de la mort, en proximité avec A. Malraux. Voir SAI p 470 sq.

<sup>2</sup> Les années 60 voient se populariser les conceptions de l'éthologie (K Lorenz), qui facilitent la redécouverte des travaux des fondateurs, plus connus en pays germaniques, comme von. Uexküll et A. Portmann qui sont pourtant connus et discutés par Merleau-Ponty tout au long de son oeuvre. A Portmann est d'ailleurs assidu aux rencontres d'Eranos, aux côtés de G. Durand.



(écoles pavloviennes), puis plus tard les conséquences épistémologiques des récentes révolutions scientifiques du début du siècle (mécanique quantique, etc.).

Peu à peu se met en place une vaste culture, allant des savoirs les plus positifs aux spéculations les plus chargées de références symboliques et métaphysiques, qui vient servir de socle à un projet ambitieux : remettre l'imagination et l'imaginaire au centre de la compréhension de l'"anthropos" et de ses constructions culturelles et présumer que cette production symbolique relève d'une science de l'homme, c'est-à-dire peut être modélisée, réglée, comme Bachelard avait commencé à le proposer depuis 1937. En s'investissant dans une telle entreprise, G. Durand a conscience de réouvrir un chemin très ancien, celui de la mythologie (le logos de la conscience mythique), mais aussi fort intempestif et suspect aux yeux de ses contemporains, encore dominés par le positivisme voire le scientisme, même et surtout dans les sciences sociales (freudisme et marxisme). G. Durand se lance pourtant sur la voie de la recherche anthropologique dans les années 1950 avec la même ferveur et rigueur qu'il s'est lancé dans les années 1940 dans la résistance à l'Allemagne nazie durant la seconde guerre mondiale. Dans l'histoire réelle des hommes comme dans l'histoire des idées, il s'agit de choisir avant tout les valeurs de liberté, de vérité, de l'esprit de résistance aux puissances dominantes et combattre en franc-tireur toutes formes d'oppression et d'aliénation. Pour G. Durand l'étude de l'homme est passée aux mains de courants d'idées réductionnistes et quasi totalitaires, qui divisent l'homme pour mieux le réduire à l'objectivité, qui cherchent dans divers matérialismes, historicismes, déterminismes externes les clés d'une humanité qui s'est révélée en fait limitée le plus souvent à l'homme européen rationnel, propre aux Lumières, incapables de comprendre les diverses voies des cultures pour exprimer leur sens de la vie et du monde. Proche, nous semble-t-il, de ce Waldgänger réfractaire cher à E Jünger, G. Durand va se frayer un chemin original, qui armé des meilleures méthodes des sciences humaines et sociales, même des données statistiques et plus tard des outils numériques- va redessiner un visage de l'homme aux antipodes des canons de la modernité rationaliste. C'est bien pourquoi la nouvelle anthropologie centrée sur l'imagination symbolique, tout en intégrant certaines données les plus positives et scientifiques, va déplacer son centre de gravité pour prendre en charge aussi les acquis des sciences traditionnelles, des expériences de l'esprit telles que les relatent et les amplifient, les gnozes, la théosophie, l'ésotérisme, l'alchimie, les mystiques, non seulement de l'occident chrétien, mais aussi du judaïsme et de l'islam, plus encore des sociétés africaines, indiennes, chinoises. Ce décentrement et cette amplification

anthropologiques se veulent triplement en rupture avec une philosophie et des sciences humaines, accusées d'être trop ethnocentrées et logocentrées :

- d'abord en intégrant les cultures de l'ombre par rapport aux références retenues par l'esprit de l'Aufklärung qui n'a sélectionné dans la culture que ce qui devait permettre une émancipation historique par la rationalité universelle. Pour G. Durand les savoirs parcellaires et unidimensionnels des sciences humaines doivent être recalibrés et rectifiés pour entrer dans une Science de l'Homme au singulier, pour signifier par là que l'Homme doit être saisi dans son propre et dans son unité mais aussi à travers la pluralité de ses manifestations, qui comprennent autant le rationnel que le religieux, autant l'identité que l'analogie, autant le concept que le symbole ;

- ensuite, en s'ouvrant aux cultures d'ailleurs, c'est-à-dire avant tout non occidentales, d'autant plus que l'imaginaire européen et occidental a été dominé par un seul type d'imaginaire, millénariste et progressiste, qui a étouffé voire colonisé d'autres matrices d'imaginaires du temps. G. Durand n'a cessé de désoccidentaliser ses références pour appréhender les sources vives de l'imaginaire trop désymbolisé en Occident, cherchant par là un véritable « orient », qui n'indique pas seulement une orientation géographique, mais une source spirituelle déployant un sens multidimensionnel que le rationalisme a démythifié voire démythifié imprudemment<sup>3</sup> ;

- enfin en bâtissant une théorie de la culture qui ne soit plus découplée des autres sciences mais soit articulée avec elles. Il est essentiel pour G Durand que la représentation de l'homme soit compatible avec les données les plus récentes des sciences de la nature, qui ont de la même manière activé des modes de penser en rupture avec les paradigmes antérieurs. Il est significatif que G. Durand ait attaché autant d'importance aux colloques de Cordoue, de Venise ou de Washington sur les rapports entre sciences et gnosés, qui ont, en leur temps, cherché à penser l'unité de l'esprit et de la nature par une même rationalité contradictoirelle.

Il résulte de toutes ces convergences et exigences un ensemble de propositions anthropologiques complexes qui peuvent se décliner à deux niveaux de compréhension : l'un exotérique, formulé selon les normes dominantes et qui permet de retourner les méthodes des sciences humaines contre leurs propres résultats pour laisser apparaître une autre lecture des productions symboliques ; l'autre ésotérique, c'est-à-dire non réservée à des initiés, mais

---

<sup>3</sup> Sur la notion d'"orient" voir l'ensemble des publications de l'Université Saint Jean de Jérusalem, fondée par Henry Corbin. puis les travaux du Groupe d'études spirituelles comparées avec A. Faivre; et J. L. Vieillard-Baron..

présupposant l'accord préalable et tacite de fondamentaux herméneutiques différents, et qui complète le consensus de l'argumentation par une fraternité des affinités, permettant d'incorporer toutes les informations de la Tradition dans les propositions de la modernité et de confirmer cette dernière par les premières.

On peut donc soutenir que l'œuvre en gestation dès les années 60 se tient à un carrefour rare, qui accepte les héritages philosophiques français et allemand du siècle, les tisse de nouveaux paradigmes issus des mouvements culturels de transgression de la rationalité mais en s'appuyant sur un dialogue avec les nouvelles logiques des sciences, de l'homme et de la nature. Il en résulte une volonté de savoir, conforme aux grandes écoles du structuralisme et de l'herméneutique modernes (expliquer et comprendre), mais toujours nourrie de la longue durée des traditions et de la pluralité des visions culturelles.

## II- Une révolution épistémologique.

La nouvelle anthropologie durandienne résulte donc d'une reconnaissance des savoirs des différentes sciences mais aussi de leur réorganisation voire de leur réinterprétation dans le sens d'une épistémologie rectifiée. Sur quelles bases G. Durand va-t-il bâtir sa méthodologie d'étude de l'imaginaire des cultures ? Trois grandes orientations peuvent être dégagées :

- la recherche d'une troisième voie entre structuralisme et herméneutique. Les années 60 étaient en effet dominées par deux grandes méthodologies : l'une, représentée par Cl. Lévi Strauss, proposait d'expliquer les superstructures complexes des mythes des sociétés par une même combinatoire formelle de mythèmes, régis par la binarité et l'opposition, selon les référentiels dégagés par la linguistique saussurienne. L'universalité de l'imaginaire s'expliquait par une rationalité algorithmique sous-jacente, réduisant les variations des récits à des jeux formels et non à des changements du contenu de sens. A l'opposé, l'herméneutique, d'origine allemande, trouvait chez P. Ricoeur une version alternative soulignant l'importance du moment existentiel et historique de l'acte d'interprétation des mythes en plus de leurs contraintes formelles qui ne sauraient être qu'un soubassement. Entre les deux méthodes, G. Durand veut conserver de l'œuvre de Lévi-Strauss une science des structures des discours, mais de l'herméneutique la dimension du sens symbolique, aboutissant ainsi à énoncer un « structuralisme figuratif ». Ainsi prenaient formes « mythocritique » et « mythanalyse » en tant que méthodes syncrétiques et hybrides, participant de chacune des méthodes dominantes.

- La nouvelle science de l'imaginaire conduisait à distinguer deux régimes et trois structures qui se déclinaient à différents niveaux, des postures corporelles aux symboles culturels. On pouvait ainsi, à partir des données artistiques et religieuses, rapporter les œuvres à des figures typiques pouvant elles-mêmes s'opposer ou se concilier en un métadiscours, voire une méta-logique. Ainsi se confirmait bien l'universalité des structures de l'imaginaire définissant un « *homo symbolicus* » commensurable à l'espèce « *Homo sapiens* ». Mais l'anthropologue ne pouvait éliminer la force de différenciation et de variation de l'histoire. A l'approche synchronique devait faire suite, de manière complémentaire, une approche diachronique, qui devait permettre de saisir les fluctuations des paysages de l'imaginaire, les cycles de domination et de récession des grands mythes dans une culture donnée. Ainsi s'est développée la « mythodologie » comme étude des bassins sémantiques et de la périodisation des grandes configurations, des récits et des expressions plastiques par exemple. Le durandisme, qui avait consacré le paradigme structuraliste au moment des Structures anthropologiques de l'imaginaire devait donc par la suite donner de plus en plus de place à l'histoire et aux cycles historiques, ouvrant ainsi sur une véritable science globale de la culture, à la fois des structures et des variations.

- Enfin l'imaginaire ne relève plus seulement d'une approche seulement cognitive, mais s'intègre dans la totalité de la constitution du vivant humain. G. Durand insère l'imagination dans un « trajet anthropologique » qui commence par les configurations réflexes –aujourd'hui neuronales- et s'accomplit par le biais des représentations et valeurs culturelles (arts et religions). Loin d'être un processus parasite et divergent de la vie psychique, l'imagination mobilise et traverse la totalité du sujet, impliquant un ancrage corporel et se greffant largement sur des supports immatériels de la conscience collective. Par là G. Durand retrouve la fonction centrale de l'imagination en tant que source de toutes nos représentations (conformément au kantisme), enracinées dans la corporéité, animant l'affectivité et irradiant les expressions collectives de la culture. Dans ce cas, l'étude de l'imaginaire nécessite de convoquer des savoirs pluridisciplinaires, allant de la neurobiologie à l'histoire de l'art en passant par la psychologie, la sociologie, etc. L'imagination devient ainsi le vrai tronc de l'arbre anthropologique, prenant racine dans l'anthropologie physique et se déployant dans les arborescences de l'anthropologie culturelle. Il n'est étonnant dès lors que le tableau synoptique des structures de l'imaginaire qui clôt les Structures anthropologiques de l'imaginaire, distingue le niveau des postures réflexes, celui des structures langagières (verbes,

substantifs et adjectifs) et le plan propre des relations logiques et les expressions symboliques des mythes et rites.

Cette triple démarche épistémologique de G. Durand repose en fait sur trois axiomes à consistance forte et aux enjeux majeurs :

- comme pour G Bachelard, les représentations originaires, premières, archaïques sont des images, chargées d'affects et de corrélats symboliques ambivalents, organisées en réseaux cohérents qui nourrissent toutes les expressions symboliques, au sens d'E Cassirer. Il en résulte que la rationalité de l'homme est toujours acquise, seconde, construite à partir et contre des imaginaires et qu'elle se diversifie en rationalités régionales plurielles, doublant en quelque sorte les structures préalables des imaginaires. Cette inversion psychogénétique, apparemment mineure, qui relativise et pluralise la raison, ne manque pas d'avoir des répercussions majeures sur la conception de la vie intellectuelle des humains et la hiérarchie des facultés ;

- ces images ne résultent pas uniquement de perceptions premières qui seraient de ce fait affaiblies par leur reprise mimétique (thèse empiriste dominante en philosophie) mais se voient d'emblée dotées de valences symboliques et analogiques, intégrées dans des constellations de sens figurés (et non de sens propres seulement). Parfois même ces images accèdent au rang d'archétypes, remontant eux-mêmes à des schèmes moteurs matriciels, d'où résultent des gerbes de significations mises à disposition de l'imagination pour produire ses représentations narratives ou plastiques. G. Durand reprend ainsi la position de G Bachelard, qui se situent tout deux en proximité de CG Jung (qui avait plaidé, à l'opposé de S Freud, en faveur d'un imaginaire transcendantal spermatique) et d'une longue tradition philosophique qui pense que l'humanité a commencé par chanter, poétiser et mythifier avant d'accéder à la froide raison (Rousseau, Vico, etc.) L'imaginaire n'est donc pas une activité seconde, en manque de réalité, mais se présente comme une floraison spontanée d'images plus riches que la réalité, surtout lorsqu'elle est subsumée sous des concepts et des mots.

- enfin l'imaginaire est fondamentalement une activité psychique temporelle, c'est-à-dire à la fois soumise au temps et capable de défier le temps destructeur qui nous expose à la mort. Non seulement l'imagination est narrative et mythopoïétique, mais elle connaît pour ses œuvres des variations périodiques et cycliques régies par la loi de l'alternance. Fidèle aux grandes intuitions du temps déployées de Héraclite à Nietzsche, G. Durand pense retrouver empiriquement la vérité de ce principe de retour périodique des

mêmes structures d'imaginaire (ce qui permet de conférer des régularités répétitives à l'histoire, qui semble à tort emportée par une linéarité irréversible). Il en résulte une interprétation des cultures et de leurs œuvres et institutions, qui est plus proche de Spengler et Toynbee que des historicismes obsédés par le mythe du progrès continu<sup>4</sup>, qui rapproche le durandisme de modes de pensée plus asiatiques qu'occidentaux, comme l'illustrent ses affinités avec le Tao, le Yi King et la loi de balancier des principes du Yin et du Yang.

### III- Une fresque culturelle

Au fil de l'énoncé des principes et axiomes de cette nouvelle épistémologie, il apparaît de plus en plus clairement que G. Durand n'a pas modifié sur tel ou tel point de méthode ou de description le paysage des sciences humaines du 20ème siècle mais, sans bruit, renversé le socle sur lequel repose l'anthropologie moderne. Il en résulte, au-delà d'une science de l'imaginaire, le développement d'une théorie générale de la culture (des arts, de la politique, de la religion, etc.) voire des prolégomènes d'une authentique sagesse de la civilisation humaine :

- d'abord l'imaginaire, une fois identifié, classé, périodisé, apparaît comme la meilleure forme de compréhension non seulement des représentations et croyances, mais aussi des valeurs et des actions des communautés et sociétés. Car l'imaginaire est abordé aussi comme une matrice performative de praxis, de décisions, d'actions et d'événements historiques. Imaginer c'est aussi faire, accomplir, non seulement des rites, mais instituer ou combattre des pouvoirs, célébrer ou détrôner un ou des dieux, désirer ou craindre des magies ou des techniques, etc. Le durandisme ouvre sur des études des imaginaires imaginés, mais aussi des imaginaires imaginant, c'est-à-dire produisant ici et là tels ou tels effets pratiques, entraînant des individus ou des groupes dans des adhésions ou des refus, des drames ou des fêtes.

- la place reconnue aux imaginaires dans la vie des cultures doit rendre sensible aux environnements iconiques et à leurs pénétrations dans les milieux sociaux. G. Durand, comme d'autres, a des jugements sévères sur différentes formes d'éducatives et de politiques iconoclastes qui promeuvent uniquement la rationalité ou des images standardisées par la civilisation mécaniste. Il n'est pas sûr, en ce sens, que la prolifération des images favorise

---

<sup>4</sup> D'où l'importance très tôt de Sorokin, de Pareto, de la critique du temps linéaire et l'adoption des "riccorsi", Voir G. Durand, *Les grands textes de la sociologie moderne*, Bordas, 1969.

vraiment l'imagination et encore moins la réappropriation des grands archétypes mythiques. On pourrait sans doute pointer même une véritable philosophie politique, le pouvoir demeurant fondamentalement pris dans le registre symbolique et mythique. Familier de la longue histoire de l'empire et de la papauté, des rapports entre pouvoirs temporels et spirituels, G. Durand s'est sans doute senti plus proche de l'idéalité de l'*imperium* romain que de la démocratie athénienne ou du papisme et de différentes théocraties<sup>5</sup>. Ses travaux si proches de G. Dumézil sur les postes symboliques de toute institution de la sphère politique témoignent de cette capacité d'une théorie de l'imaginaire à prendre en charge l'individuel, la socialité mais aussi les institutions régulatrices, du politique et du théologique.

#### IV- Mise en discussion et polémiques

L'ampleur et la nouveauté de cette œuvre qui retrouve les grandes traditions immémoriales en les actualisant à travers le langage des nouveaux savoirs positifs des sciences de la nature et de l'Homme, ne sauraient laisser indifférents. Si le nombre des lecteurs enthousiastes et illuminés par l'œuvre ne cesse d'augmenter, les résistances voire les récusations ne doivent pas être balayés d'une main et méritent d'être entendues, ne serait-ce que pour profiter de ces débats et polémiques pour clarifier ou rectifier des positions souvent mal comprises. A côté d'un silence d'exclusion et d'ostracisme, venant des milieux scientifiques des sciences humaines et sociales les plus soumises à la critique de G. Durand, d'autres positions critiques témoignent d'indignations vertueuses devant des thèses souvent mal comprises et assimilées à tort à des positions simplistes, unilatérales, qui ne méritent guère d'être réfutées dans le détail. Nous nous contenterons de prendre en compte quelques positions critiques portant sur l'épistémologie déployée par G. Durand. On en retiendra cinq types, souvent d'ailleurs contradictoires entre eux :

- critique du présumé naturalisme cognitiviste. La référence, dès les années 60, aux théories pavloviennes déterminant le poids des postures réflexes dans le montage des comportements puis des productions psychiques, était contemporaine d'une forte présence, sur la scène épistémique, de déterminismes matérialistes proches du marxisme. Plus tard un cycle plus antinaturaliste, libérant un paradigme purement relativiste et constructiviste de la culture, allait précipiter une vague de modèles explicatifs découplant nature et culture. En

---

<sup>5</sup> J.P. Sironneau : "Sermo mythicus et religions politiques" in Y Durand, et alii, "Variations.." op. cit

effet, en cette période, l'incorporation de l'esprit dans le terrain neurologique ne pouvait susciter de sympathie axiologique ni épistémologique, ce qui permettait de dénoncer dans le durandisme une version de la naturalisation de l'esprit. La montée en puissance à nouveau de la « mind » philosophie, qui naturalise à nouveau les fonctions cognitives, pourrait de fait amoindrir la méfiance et même recréer un courant d'ouverture intellectuelle en faveur du durandisme. Il reste qu'en aucun cas le « trajet anthropologique » ne permet de soutenir un réductionnisme. S'il est vrai que les structures réflexes (haut et bas de la verticalité, dehors-dedans des conduites digestives et métaboliques, rythmiques en lien avec la sexualité), préfigurent toutes les mises en forme langagières symboliques et logiques, les niveaux supérieurs immatériels ne sont pas remplis par le biologique mais par les données de la culture sociale. La pensée durandienne mobilise l'homme intégral mais en aucun cas ne réduit le haut au bas, même si le bas est toujours l'assise sur laquelle se construit le haut ;

- critique d'un présumé anti-historicisme : l'impact des Structures anthropologiques de l'imaginaire sur le public durandien a sans doute poussé parfois certains disciples hâtifs à absolutiser une lecture structuraliste, synchronique et fixiste de l'imaginaire, au point que l'ouvrage recèle une véritable grille de lecture pour expliquer les œuvres d'art de manière non contextuelle et non externaliste. Pourtant très tôt G.Durand insère les imaginaires dans le temps des cultures, en mettant en évidence « la vie des images » selon l'expression de G Bachelard, vie qui peut se comparer à des périodes de croissance et de décroissance, ou plus précisément selon la métaphore potamologique, de ruissellements, de formation d'un fleuve, de stabilisation des rives, puis de disparition dans delta pour former une masse Sur fond de cette image se déploient de riches analyses sur les évolutions des mythes (Prométhée, Hermès, etc.) aboutissant à des fresques pluriséculaires de variations d'un même socle mythique (le baroque, le joachimisme, etc.). Loin d'être promotion unilatérale d'un paradigme, la pensée durandienne tente d'édifier un système complet où identité et différence, structure et histoire, forme et contenus doivent être pris en charge simultanément. En ce sens, la mythodologie constitue un concept inédit d'intégration dans la longue durée des allers et retours, des sacs et ressacs des mouvements symboliques de la culture et ne saurait en rien apparaître comme un anhistoricisme ;

- critique d'une présumée réduction théologique et ésotériste. G. Durand a tôt intégré la dimension herméneutique de l'activité de l'imagination, qui implique que la production et la perception des images reposent sur l'actualisation de sens seconds, qui nous



mettent en situation de réception devant un invisible, une transcendance, un sacré. Telle est la conception du symbolisme issue de la tradition romantique et herméneutique allemande mais déjà mise en œuvre par les courants hermétistes de la Renaissance, du gnosticisme alexandrin, etc. G. Durand a pris en charge cet héritage en accordant autant de poids et d'intérêt à l'alchimie qu'à la chimie, aux sciences cosmologiques qu'aux mythes d'Hermès trismégiste de la Renaissance, etc. C'est bien pourquoi une partie décisive des travaux théoriques de G. Durand, éparpillés ensuite dans plusieurs ouvrages, sont nés dans le contexte du cercle d'Eranos à Ascona (Suisse), où chaque été se retrouvaient dans la continuité de la pensée de Jung, M Eliade, H. Corbin, des spécialistes des religions extra-occidentales, etc. L'inspiration hermétiste d'Eranos signifie que l'homme ne peut être compris sans en accepter sa dimension d'"*homo sacer*" ou d'"*homo religiosus*", cela sans consacrer un Dieu unique particulier ni une supériorité d'une religion sur une autre, voire même du religieux sur des versions métamorphosées du religieux. Le rapprochement de G. Durand et de H. Corbin constitue ainsi un moment clé qui illustre comment l'imagination gagne à être comprise dans ses versions les plus subtiles, celles mises en œuvre dans la mystique des mondes imaginaires, et pas seulement dans les versions appauvries de l'imagination extravertie moderne. Car la science n'est pas antithétique avec une gnose, qui implique non un savoir subjectif, mais un savoir qui en même temps qu'il est porteur d'une vérité effective modifie le sujet connaissant et participe de sa transformation intérieure, ce que devrait procurer toute science véritable;

- enfin la critique d'un présumé sécularisme. Dans cette perspective, l'imaginaire symbolique qui œuvre dans les sociétés traditionnelles, immergé dans une vision du monde sacrée et religieuse, se verrait par G. Durand laïcisé, sécularisé, adapté aux catégories des sciences au mieux positives, pour devenir une sphère anthropologique réductible à une science rationnelle. A l'opposé des positivistes reprochant au durandisme sa coloration mystique, les tenants des sciences traditionnelles (Guénon par exemple), versus ésotérisme, reprocheraient à G. Durand d'avoir abandonné la foi symbolique au profit d'une lecture purement immanente. Il est vrai que dans "Science de l'Homme et Tradition", G. Durand situe pleinement son entreprise moderne dans le fil d'une vision du monde traditionnelle, proche de la théosophie, du gnosticisme, de l'hermétisme, mais en d'autres textes le sociologue accepte de rester agnostique et de ne convoquer aucune ontologie ni métaphysique dans sa théorie de l'imaginaire. G. Durand a opté pour une voie synthétique qui harmonise des savoirs pluriels adaptés à la nature "tigrée", bariolée, du psychisme ;

- enfin la critique, paradoxale encore, d'un présumé scientisme. Reprenant le projet bachelardien d'une science de l'imaginaire, G. Durand revendique de fait un savoir rationnel sur la vie symbolique de la psychè, en cherchant même dans la rationalité nouvelle des sciences mathématiques ou microphysiques des énoncés éclairant le symbolique (R. Thom, par exemple). Sur fond par conséquent de l'hypothèse d'une rationalité unique de toutes les sciences, G. Durand s'opposerait clairement aux analyses démystificatrices de polémistes comme Sokal ou Belmont et de différents courants analytiques invalidant tout usage de la métaphore dans le domaine des sciences. Il reste que cette scientificité -développée par le réseau des Centres de recherches sur l'imaginaire- que G. Durand a même accepté de faire évaluer par le Centre national de la recherche scientifique (CNRS) français, n'est jamais une science quantitative, réductionniste, mais une science de l'homme global et associant différentes strates de discours.

#### V- Atouts et potentiel heuristique

La pensée de G. Durand est, sans doute, encore à comprendre, à découvrir, à approfondir, à mettre en œuvre dans des champs nouveaux. Sa réception change selon les périodes et selon les catégories dominantes. Il n'est pas exclu que l'évolution actuelle des neurosciences, de la naturalisation de l'esprit, des progrès de l'interculturalité ne favorise une nouvelle séquence de réception, non seulement en France mais dans le monde. L'œuvre dispose en ce sens d'atouts cognitifs majeurs qui ouvrent sur des prolongements novateurs. En vrac on peut en relever plusieurs :

- l'ancrage de l'imaginaire dans la corporéité biologique de l'espèce se disait dans les "Structures anthropologiques de l'imaginaire" dans un langage devenu assez anachronique, celui des réflexes ; de nos jours les substrats corporels se disent plutôt dans le langage neuronal du cerveau, dont l'exploration croissante permet de mieux comprendre la puissance des images mentales, véritables concurrentes des images empiriques. Il ne serait donc pas étonnant que la neurobiologie permette de poursuivre la logique durandienne dans la lignée d'une anthropo-biologie de l'imaginaire ;

- Les structures et cycles de l'imaginaire ont permis de nombreuses applications aux imaginaires des arts -surtout littéraires et arts plastiques figuratifs. Sans doute certaines préférences idiosyncrasiques de G. Durand l'ont-elles conduit à limiter le champ

d'exemplification des œuvres, souvent aux époques symbolistes. Pourtant les arts visuels (photographie et cinéma) et les arts plastiques abstraits se laisseraient sans doute approcher par le biais des modèles durandien, ce que commencent à faire de nombreux chercheurs de par le monde ;

- G. Durand a commencé à saisir l'effet performatif de l'imaginaire mais sans toujours intégrer toutes les nouvelles techniques de communication (politique, publicité, management etc.). Or les situations et programmes de communication, d'innovation, de créativité dans le champ social et technologique se laissent de plus en plus enrichir par les modèles durandien. Les questions actuelles sur la créativité individuelle et sociale croisent et enrichissent de plus en plus le cadre proposé par G. Durand.

- enfin le développement des études interculturelles oblige à se doter d'outils d'analyse des comparatismes culturels, en situation phasée et diphasée, synchrone ou asynchrone ; de ce point de vue, les études des archétypes, des bassins sémantiques et des périodicités d'imaginaires peuvent devenir d'irremplaçables détecteurs et analyseurs des affinités entre cultures, des atouts et des obstacles dans le dialogue interculturel. A l'ère de la globalisation et de la mondialisation, les recherches des invariants et des variations des imaginaires des sociétés et des civilisations peuvent devenir une clé, aussi bien pour la conservation des identités culturelles que pour la contribution à une réelle pensée cosmopolitique.

## Références

ABRY, Christian in DURAND, Y ali. **Variations sur l'imaginaire**, *op.cit* et les colloques récents du CRI de Grenoble sur Imaginaire et neuro-sciences.

BACHELARD, GASTON. **La psychanalyse du feu**, Gallimard, 1937.

CASSIRER, E. **La philosophie des formes symboliques**, Ed. de Minuit, 1972.

CAZENAVE, M. **La science et l'âme du monde**, Imago, 1983.

\_\_\_\_\_. **La science et les figures de l'âme**, Ed. du Rocher, 1996

DECHARNEUX, B et NEFONTAINE, L. **Le symbole**, QSJ ? PUF, etc

DECHARNEUX, B et NEFONTAINE, L. **Le symbole**, QSJ ? PUF, etc

DURAND, Gilbert et Sun Ying, Chao. **Mythe, thèmes et variations**, Desclée de Brouwer, 2000.

DURAND, Gilbert. **Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, introduction à l'archétypologie générale.** 1er édition, Bordas, 1960, 11ème rééd. Dunod, 1992.

\_\_\_\_\_. Structures anthropologiques de l'imaginaire. 1960

\_\_\_\_\_. **Science de l'Homme et tradition, le nouvel esprit anthropologique,** Albin Michel rééd; 1996.

\_\_\_\_\_. **L'âme tigrée** republié in *La sortie du XXème siècle* sous la dir, M. Maffesoli, CNRS éditions, 1996.

\_\_\_\_\_. **Figures mythiques et visages de l'oeuvre,** republié in *La sortie du XXème*, op.cit.

\_\_\_\_\_. **Introduction à la mythologie, Mythe et société,** Albin Michel, 1995

\_\_\_\_\_. **Les grands textes de la sociologie moderne,** Bordas, 1969.

\_\_\_\_\_. **Introduction à la mythologie,** op.cit.

GEAY, P. **Hermès trahi: Impostures philosophiques et néospiritualisme d'après l'oeuvre de René Guénon,** Dervy, 1996

GUENANCIA, P et SYLVESTRE, J.P. "**Des "mythologiques" de Cl Lévi-Strauss**" à la "Mythologie" de G. Durand", in *Claude Lévi-Strauss et ses contemporains.* PUF, 2012

GUSDORF, G. **Mythe et métaphysique,** Réed. CNRS, 2012 ;

\_\_\_\_\_. *Le romantisme,* tomes 1 et 2, réed. Payot, 2002

HOLLIER, Denis. **Le collège de sociologie,** Gallimard, 1995

LÉVI-STRAUSS, Claude. **La pensée sauvage et Anthropologie structurale,** in Oeuvres, Gallimard, 2008.

LIBIS, J et NOUVEL, P. **G. Bachelard, un rationaliste romantique,** Editions universitaires de Dijon, réed; 2002.

MAFFESOLI, M. DURAND, G. **Structures :** Eranos, La table ronde, 2003.

MAFFESOLI, M. **La galaxie de l'imaginaire, dérive autour de l'oeuvre de Gilbert Durand,** Berg International, 1980 et Y. Durand et ali.

\_\_\_\_\_. **Variations de l'imaginaire. L'épistémologie ouverte de Gilbert Durand; Orientations et innovations,** EME, 2011.

RICOEUR, P. **La métaphore vive,** Seuil, réed. 1997.

SATRE, J.P. **L'imagination,** PUF, 1936.

\_\_\_\_\_. **L'imaginaire,** Gallimard, 1940.

SIRONNEAU, J.P. "**Sermo mythicus et religions politiques**" in Y Durand, et alii, "Variations.." op. Cit

**Diversidade cultural no Brasil e a teoria sobre o imaginário de Gilbert Durand :  
correspondências e derivações**

**Cultural diversity in Brazil and the Gilbert Durand's theory of the imaginary:  
correspondences and derivations**

**Diversité culturelle au Brésil et la théorie sur l'imaginaire de Gilbert Durand :  
correspondances et dérivations**

Danielle Perin Rocha PITTA  
PPGA/ UFPE  
Associação Ylê Setí do Imaginário

**Resumo:** As características da cultura brasileira, mosaico de culturas de diversas origens, com a sua dinâmica acelerada, e as propostas teórico metodológicas da obra de Gilbert Durand, convergem. Esta convergência pode ser observada na crescente quantidade de grupos de estudo e de publicações sobre o imaginário no Brasil.

**Palavras-chave:** imaginário, Brasil, metodologia, Gilbert Durand

**Abstract:** The Brazilian's characteristics of culture, mosaic of cultures from diverse backgrounds, with its accelerated dynamics, theoretical and methodological proposals of the work of Gilbert Durand, converge. This convergence can be seen in the growing number of study groups and publications on the imaginary in Brazil.

**Mots-clés :** imaginaire, Brésil, methodology, Gilbert Durand

*« Em todas as épocas, em todas as sociedades existem subjacentes mitos que orientam, que modulam o curso do homem, da sociedade e da história » (G. DURAND)*

Numerosos são os autores que demonstram o quanto o Brasil é essencialmente caracterizado por um espírito barroco, pela diversidade de culturas em interação cotidiana e acelerada. Para entendê-lo, é pois necessário afastar-se das lógicas dicotômicas, objetividade e outras determinações do positivismo ou até mesmo do estruturalismo. Consideramos aqui que através da expressão simbólica, e da sua abordagem através das teoria e método de Gilbert Durand, é possível ter alguma compreensão aprofundada desta diversidade da cultura brasileira e de sua extraordinária dinâmica.

Mas, porque o Brasil seria especialmente receptivo a esta nova epistemologia, a este "novo espírito científico"?

*“Este imaginário do Feminino e do seu sucedâneo, a natureza, igualmente polifórmica, traduz-se nas intenções profundas da história e da política do Brasil”*

G. Durand

Tenho relacionado, em outras oportunidades, as características do *ethos* brasileiro condizentes, a meu ver, com a receptividade das novas perspectivas, do “novo espírito antropológico”, propostos por Gilbert Durand:

A complexidade parece ser o elemento fundamental deste *ethos*: diversidade da formação étnica não só no que diz respeito às diversas culturas em presença, mas à maneira original como cada Estado do Brasil construiu seu sincretismo próprio; diversidade de trajetórias históricas de um Estado para outro; diversidade da organização econômica de cada um, etc.

Dinâmica: uma organização política em que os personagens transitam de um partido para outro, em que os próprios partidos frequentemente mudam de alianças, em que os ministérios são renovados o tempo todo; uma organização econômica na qual, durante décadas uma inflação galopante impedia qualquer projeto individual a longo prazo; na qual nunca se sabe quais serão exatamente os direitos do cidadão (aposentadoria, dedução de impostos, etc.) amanhã; em que o nome e o valor da moeda está em constante mudança, etc.

De maneira que, muitas já foram as constatações de que os conceitos clássicos das Ciências Humanas não eram adequados à realidade brasileira, dando espaço aos novos paradigmas. E conseqüentemente dando espaço a novas metodologias como a mitocrítica, a mitanálise, e as aplicações variadas, as derivações, do AT-9 de Yves Durand.

Certamente, nos dias de hoje, nenhum estudo aprofundado pode ser feito de maneira satisfatória através de teorias e métodos que foram adequados à modernidade. A nosso ver, só as teorias emergentes, levando em conta a *complexidade*, o mundo *fragmentado*, o *terceiro incluído*, as *novas tribos*, enfim, as teorias que abordam de uma maneira ou outra esta função psíquica que é o Imaginar, podem dar conta do recado. Empreender estes estudos me parece urgentíssimo, pois com a aceleração da capacidade tecnológica, em breve, sem uma nova elaboração dos dados, sem novos paradigmas, estaremos totalmente distantes da realidade.

Consideramos que o estudo do imaginário, concebido como função psíquica e como "capital pensado" da humanidade, permite, pois, abordar a atualidade em suas dimensões específicas.

As diversas ciências deste século juntaram-se para formar esta nova ciência que é a do imaginário. Para tanto, são propostos novos paradigmas tais como a *alogia*, o *trajeto antropológico*, dando conta de uma cibercultura caracterizada pela *fractalidade*, pela *complexidade dinâmica*. Para tanto, metodologias ou melhor, mitodologias, diversas têm se desenvolvido e foram adaptados à realidade brasileira, como a mitocrítica, a mitanálise e o AT-9 (Arquétipo-teste de 9 elementos) com suas derivações.

A *alogia* diz respeito à lógica do mito. G. Durand mostra como Bachelard, criando a noção de "pluralismo coerente", propõe um *transtorno epistemológico*<sup>1</sup> para todas as ciências. Estes novos paradigmas conduzem à compreensão própria ao mito através do princípio de redundância, pois

o mito não raciocina nem descreve: ele procura convencer repetindo uma relação através de todas as suas nuances (...) possíveis. A contrapartida desta particularidade, é que cada mitema - ou cada ato ritual - é portador da mesma verdade que a totalidade do mito ou do rito. Ele se comporta à maneira de um holograma (E. Morin) onde cada fragmento, cada parte, contém a totalidade do objeto<sup>2</sup>.

O que isto tem a ver com o Brasil? é que esta linguagem simbólica é a que se encontra no cotidiano das ruas, das casas, das instituições, etc.<sup>3</sup>

A *fractalidade* (Benoit Mandelbrot), diz respeito a uma série de formas e padrões, que foram surgindo na matemática. Mandelbrot percebeu que todos possuíam algumas características comuns e que havia uma relação entre estes objetos e aqueles encontrados na natureza. Podemos assim considerar a cultura brasileira como um mosaico composto pelos diversos Estados, pelas diversas regiões, pelas diversas etnias.

Quanto ao "*trajeto antropológico*": este consiste em uma maneira adequada de abordar a dimensão dinâmica (cada vez mais dinâmica) das sociedades. Através desta noção, a dimensão sociocultural não é mais vista como um objeto estático (como na proposta clássica do estruturalismo), mas como um "incessante intercâmbio" entre os elementos objetivos e subjetivos, entre todos os elementos componentes da vivência. O que interessa ao pesquisador, a partir de agora, não é somente o objeto em si, não são somente as relações que este objeto estabelece, mas é a teia dinâmica na qual ele se insere. Esta teia dinâmica não pode ser observada somente pelos meios clássicos de investigação, mas também pelo estudo

<sup>1</sup> DURAND, G.: L'Imaginaire p.52

<sup>2</sup> Op. Cit. p. 57

<sup>3</sup> Cf. a este respeito a tese de Katiane Nobrega sobre a lógica paraconsistente e o imaginário

dos mitos diretores subjacentes a todo relato, através das redundâncias observáveis nos vários campos socioculturais (cotidiano, literatura, religiões, filosofias, artes...). nesta perspectiva, é da tensão entre os polos (heroico e místico) que nasce a dinâmica social (G. Durand).

Não resta dúvida que o mundo atual criou outra linguagem, seja a nível do cotidiano em que a linguagem ingênua (na qual um gato era um gato) desapareceu com o advento da pós-modernidade, seja a nível da linguagem científica com estas novas noções<sup>4</sup>. Sincronias, pois. De onde a multiplicação dos grupos de estudo do imaginário pelo mundo afora e principalmente pelo Brasil<sup>5</sup>. Isto nas várias áreas de conhecimento. Para ilustrar segue a exposição de alguns dos 73 grupos (cadastrados no CNPQ) por área institucional de conhecimento, sabendo-se que na verdade todos são interdisciplinares.

Centrados mais profundamente em Antropologia tem-se estudos comparados de grupos culturais desde 1973 pelo Centro de Estudos sobre o Imaginário (FUNDAJ/UFPE), hoje Núcleo, por exemplo entre as culturas Fulni-ô, Afrobrasileiras, do nordeste e sul do Brasil; estudos sobre arte como expressão cultural<sup>6</sup>; imaginário da 3ª idade (encabeçados por Altair Macedo Lahud Loureiro (Brasília), discurso político (dimensões culturais presentes no discurso do PT (Rosalira dos Santos Oliveira), por exemplo; medicina e cultura (imaginário dos doadores de rins, das dimensões culturais no tratamento do câncer bucomaxilofacial), no jogo de RPG...

Os mais relacionados com educação, e são os mais numerosos, tratam das "mediações simbólicas" em organizações educativas<sup>7</sup>, e tiveram início graças ao trabalho pioneiro do CICE da USP com José Carlos de Paula Carvalho e Maria Cecilia Sanchez Teixeira principalmente; tem o Kawé tratando da dimensão pedagógica dos cultos afro-brasileiros (Ruy Povoas, Consuelo Oliveira Santos, na Bahia)<sup>8</sup>; o LISE (Laboratório do Imaginário Social e Educação – da UFRJ); João de Deus Vieira Barros da UFMA<sup>9</sup>; Cultura, Imaginário,

<sup>4</sup> Exemplos de teses defendidas na França, sobre o Brasil, nesta perspectiva:

*Promenades Imaginales dans le Creux de Villes Contemporaines. De l'imprévisible subversion de la beauté de la forme: Noto – Belleville - Morro da Conceição.* Tese de doutorado de Tania Pitta (Sorbonne 2007).

*Les correspondances esthétiques entre la France et le Brésil d'après le baroque. Les créations de Christian Lacroix et de Rosa Magalhães.* Mario Carvalho, tese de doutorado (Sorbonne 2008)

<sup>5</sup> No dia de hoje, 10/8/2015, são 73 grupos registrados no CNPQ, cobrindo a maioria dos Estados do Brasil. Cf. a lista dos grupos in Rocha Pitta, D. P. : Esprit critique n. 20 - 2014

<sup>6</sup> Cf. os temas dos Ciclos de Estudo de Recife <http://www.yle-seti-imaginario.org/home/artigo/Historico/34>

<sup>7</sup> Cf. a Revista de Educação Pública de 1994

<sup>8</sup> Núcleo de Estudos Afro-Baianos Regionais – Kawé

[http://www.uesc.br/nucleos/kawe/index.php?item=conteudo\\_apresentacao.php](http://www.uesc.br/nucleos/kawe/index.php?item=conteudo_apresentacao.php)

<sup>9</sup> <http://arteculturaeimaginario.blogspot.com.br>



Memória, Narrativa e Educação – CIMNE, coordenado pela professora Iduína Mont'Alverne Chaves - UFF.

Em História: estudo da bacia semântica ligada à inquisição (Tese de doutorado de Carlos André Cavalcanti - UFPB)<sup>10</sup>. Importante trabalho realizado pelo Departamento de Ciências das Religiões (UFPB) com os grupos Videlicet - Religiões, de Estudos em Intolerância, Diversidade e Imaginário.

Em Literatura: com Maria Teresa Strôngoli (PUC-SP) e Sebastien Joachim (UFPE) e atualmente com o Núcleo de Pesquisa NELIM - Núcleo de Ecolinguística e Imaginário<sup>11</sup> coordenado por Elza Kioko Nakayama Nenoki do Couto.

Quanto à Arquitetura: o método por mim proposto em 1993 tem sido utilizado na Ecole d'Architecture de Grenoble, tendo por produtos o *Diplôme* de Sophie Chambe sobre o vilarejo Real de Catorce no México (1997), e um espetáculo sobre a Sicília (2000), em Cenografia. Também a tese de doutorado de Tania Pitta (Paris V - 2007).

Um grupo de estudos da UFPE de Caruaru, dirigido por Mario de Faria Carvalho, trabalha com design e moda via imaginário.

Em Comunicação, temos a preciosa contribuição de Muniz Sodré que, com seu pertencimento simultâneo a duas culturas, propõe indispensáveis "Jogos Extremos do Espírito". Juremir Machado da Silva, da PUC-RS com as pesquisas em Cultura midiática e tecnologias do imaginário, seus vários livros publicados a este respeito, e Ana Tais Portanova Barros que lidera o *Imaginalis* - Grupo de Estudos sobre Comunicação e Imaginário / CNPq / UFRGS, organizadora deste congresso, entre outros.

E ainda, o estudo da vivência de mulheres em meio Rural (Flávia Maia Guimarães. A luta pela terra: Imaginário e Gênero. Dissertação de Mestrado em Educação - 1998) – orientação de Neide Miele - UFPB) através da aplicação do AT-9.

Mas seria impossível citar tantos trabalhos em tão pouco espaço de tempo. Veremos a seguir adaptações e variações efetuadas sobre as propostas metodológicas durandianas. Muitas são relativas ao teste AT-9 de Yves Durand, que consiste na elaboração de um microuniverso mítico.

---

<sup>10</sup> Cavalcanti, C. A. : Doutorado em História (Conceito CAPES 4). Universidade Federal de Pernambuco, UFPE, Brasil. Título: O Imaginário da Inquisição: Desmitologização de Valores no Tribunal do Santo Ofício, no Direito Inquisitorial e nas Narrativas do Medo de Bruxa (Portugal e Brasil, 1536-1821), Ano de obtenção: 2001.

<sup>11</sup> <http://www.nelim.letas.ufg.br>

Foi feita em 1975, pelo NIPI da UFPE, uma padronização do teste AT-9, propondo novas categorias para a sua interpretação, como por exemplo, acrescentar a opção “família” entre os adjuvantes<sup>12</sup>.

Tendo em vista a especificidade do objeto de estudo, o AT-9, inicialmente aplicado pelo seu criador de maneira individual, foi adaptado para aplicação coletiva. Assim é que Flávia Maia Guimarães, para estudar o imaginário de mulheres em área rural, juntou folhas de isopor e diversos materiais (pedras, terra; grama, etc.) para que, em conjunto construíssem o microuniverso proposto. A história a ser contada também foi feita de forma coletiva. Desta forma pôde ser observado o semblante da angústia na figura antropomorfa ligada ao poder, nas formas de defesa escolhidas, etc.. Outra aplicação coletiva foi feita em relação ao estudo de um grupo de pichadores, alunos de uma escola da periferia do Recife: uma parede do pátio foi disponibilizada, assim como latas de *spray* de tintas, para responderem coletivamente ao teste<sup>13</sup>.

O teste também foi adaptado para os interesses da arquitetura e urbanismo<sup>14</sup> desde 1993. Trata-se de desenhar e dispor em um mapa os 9 elementos do teste, isto aplicado a um número representativo de habitantes do lugar, com a finalidade de se obter um mapa sensível do mesmo. O novo método foi batizado por Tania Pitta de ATL-9 (arquétipo teste do lugar de 9 elementos)<sup>15</sup>.

Em conferência apresentada na XV Semana de Humanidades (UFRN) em Maio de 2007, intitulada: “O corpo inserido em diversas lógicas culturais: uma poética da sexualidade”, e antes no Congresso de Americanistas em Sevilha (2006), eu colocava que, após trabalho de campo realizado no Recife, pôde ser observado, no cotidiano da cidade e não na academia, um grupo de lésbicas, reunidas em 2004, que consideravam a existência de 17 categorias sexuais. Já se expressa aí uma lógica bem menos excludente que a lógica binária. Ora, a proposta que então fazíamos e que continuamos fazendo, em adequação com a teoria acima exposta e com as práticas do cotidiano, é considerar a existência não mais de categorias sexuais, mas de polarizações criando uma dinâmica específica. A sexualidade se atualiza então entre os dois polos feminino e masculino.

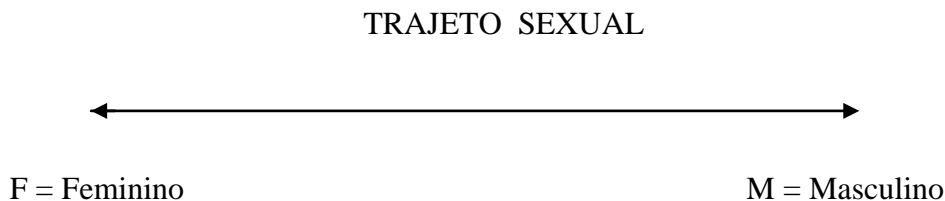
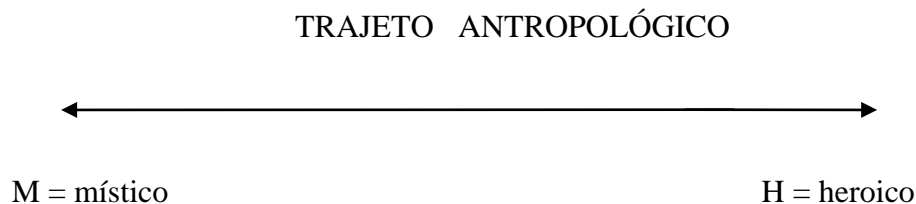
<sup>12</sup> Rocha Pitta, D.P.: Inédito, 1975

<sup>13</sup> Garcez, Rita : O muro do Cemitério. Polissemia de uma escola. UFPE - 2000

<sup>14</sup> Rocha Pitta, D.P.: . Para uma arquitetura sensível. Revista de Antropologia (PPGA/UFPE), UFPE Recife, 1998. Cf. Discutindo o Imaginário: olhares multidisciplinares; Ed. UFPE - 2015

<sup>15</sup> Pitta, Tania: in Discutindo o Imaginário: olhares multidisciplinares; Ed. UFPE – 2015; assim como a tese de doutorado op. cit.

Paralelismos:



Nesta perspectiva, a sexualidade sendo uma dinâmica, não há mais possibilidade de exclusão de uma ou outra vivência. Assim como a identidade, esta dinâmica varia no tempo: cada cultura, assim como cada indivíduo, pode se locomover no seu próprio eixo, construir o seu trajeto, viver seu próprio destino sendo atraído mais ou menos por um dos polos segundo as circunstâncias. No plano mítico, esta concepção da sexualidade é bem ilustrada pelas imagens dos deuses Shiva ou Oxumare que conjugam as várias dimensões da sexualidade.

Perspectivas:

Deve-se destacar a importância das redes internacionais que estão se formando atualmente tais como :

A Red Iberoamericana de Investigación en Imaginarios y Representaciones (RIIR), criada em 2014, pelo Dr. Felipe Saez Aliaga, do Instituto Nacional de Estudos Avanzados (IAEN) em Quito, chamando pesquisadores de diferentes partes da América Latina para formar a rede que adquire o aval acadêmico em abril de 2015, da faculdade de sociologia da Universidade de St. Thomas – Colômbia. A RIIR tem por objetivos: Criar uma reunião e intercâmbio de conhecimentos sobre o imaginário e as representações em várias abordagens teóricas e metodológicas; a criação de um banco de dados de pesquisadores; a divulgação de grupos, projetos, informações e eventos; articular virtualmente cursos, seminários, workshops, fóruns, conferências nacionais e internacionais; promover projetos comuns internacionais de investigação.

O CRI2i, foi fundado em Cluj em 2012: é um centro de pesquisa de vocação multidisciplinar. Desenvolve uma reflexão sobre a hermenêutica das imagens, símbolos,

arquétipos e mitos presentes na imaginação de uma cultura, de uma época ou de um criador. Ele está estruturado em quatro áreas principais de pesquisa: Imaginário Topológico: lugares, paisagens, espaços; Imaginário da ciência e das tecnologias; o Corpo Imaginário; Mitocrítica e mitanálise.

O que foi exposto acima representa uma pequena parte do que se tem feito na ótica desta nova epistemologia. Complementa-se a informação com a lista parcial (abaixo) dos livros publicados no Brasil.

O Brasil é o laboratório vivo da pós-modernidade, diz Michel Maffesoli, é pois um país que tem afinidades profundas com as propostas desta nova visão de mundo, julgada tão necessária por Fritjof Capra, entre outros, deste novo espírito antropológico proposto há mais de 50 anos por Gilbert Durand.

## REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Alberto Filipe ; DURAND, Yves ; SIRRONNEAU, Jean-Pierre. **Variations sur l'imaginaire. L'épistémologie ouverte de Gilbert Durand. Orientations et innovations.** Bruxelles: E.M.E., 2011.

DURAND, Gilbert. **L'âme tigrée. Les pluriels de la psyché.** Paris: Denoël/Gonthier, 1980.

\_\_\_\_\_. **Les Structures anthropologiques de l'imaginaire.** Paris : Bordas, 1969.

\_\_\_\_\_. **Imagens e Reflexos do Imaginário Português.** Lisboa: Hugin, 2000.

\_\_\_\_\_. **Portugal – Tesouro Oculto da Europa.** Lisboa: Ésquilo, 2008.

ROCHA PITTA, Danielle Perin. **O corpo inserido em diversas lógicas culturais: uma poética da sexualidade.** in Bagoas : Revista de Estudos Gays, v.2 n.3, Natal: CCHL, 2008, p. 65-74

\_\_\_\_\_. **Une des formes de la réception de l'œuvre de Bachelard au Brésil.** in Cahiers Gaston Bachelard, Dijon : Ed. Vrin, 2001, p. 35-48

\_\_\_\_\_. **Dynamiques du symbole dans la médiation mythique.** Sociétés v. 70, Paris : De Boeck Supérieur, 2000, p. 15-25

\_\_\_\_\_. **L'imaginaire comme méthode d'appréhension des cultures complexes.** Bulletin de Liaison des Centres de Recherche sur l'Imaginaire, Dijon, 1998.

\_\_\_\_\_. **Para uma arquitetura sensível.** Revista de Antropologia. Recife: PPGA/UFPE, 1998. p. 167-183

\_\_\_\_\_. **Fractais de uma poética pernambucana.** Revista de Antropologia v.7. Recife: PPGA/ UFPE, 1998

\_\_\_\_\_. **Mitos e símbolos nos Xangô de Pernambuco.** Cadernos de Ciências Sociais. Recife: 1985. p. 263-267

SANTOS, M. C. O. **Conhecimento Mítico: Expressão do Imaginário.** Caderno Kàwé n.1-Ilhéus : UESC, 1997.

SILVA, Cristina P. da; JUNIOR, Givaldo F. C. **Natureza e Representações Imaginárias.** Curitiba: Appris, 2013.

SODRÉ, Muniz : **Jogos extremos do espírito.** Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

WUNENBURGER, Jean-Jacques : **Des "mythologiques" de Claude LEVI-STRAUSS à la "mythodologie" de Gilbert DURAND** – in Pierre Guenancia, Jean-Pierre Sylvestre : Claude Lévi-Strauss et ses contemporains. Paris : PUF, 2012.

Anexo:

#### **Bibliografia parcial existente em português:**

**ARAÚJO**, Alberto Filipe ; **ARAÚJO**, Joaquim Machado de ; **RIBEIRO**, José Augusto. As Lições de Pinóquio. Estou farto de ser sempre um boneco. Curitiba: Editora CRV, 2012.

**ARAÚJO**, Alberto Filipe ; **TEIXEIRA**, Maria Cecília Sanchez. Gilbert Durand: imaginário e educação. Niterói: Intertexto, 2011.

**ARAÚJO**, Alberto Filipe ; **BARROS**, João de Deus Vieira (Org.) ; Actas do III Seminário Arte e Imaginário na Educação. Braga: Centro de Investigação em Educação - CIEEd, 2011.

**ARAÚJO**, Alberto Filipe ; **AMARAL**, Marta das Vitórias (Org.) ; Actas do Colóquio Internacional Antropologia do Imaginário e Educação do Envolvimento/Desenvolvimento. Braga: Centro de Investigação em Educação - CIEEd, 2011.

**ARAÚJO**, Alberto Filipe (Org.) ; **ARAÚJO**, Joaquim Machado de (Org.) ; **AZEVEDO**, Fernando (Org.). Actas do Colóquio Internacional Educação, Cultura e Imaginário: desafios contemporâneos. Braga: Centro de Investigação em Educação, 2010.

**ARAÚJO**, Alberto Filipe (Org.) ; **AZEVEDO**, Fernando (Org.) ; **BARBOSA**, M. (Org.) ; **ARAÚJO**, Joaquim Machado de (Org.). Actas do Colóquio Internacional: Educação, Cultura e Imaginário: recontextualização e tradição. Braga: Centro de Investigação em Educação, 2010.

**ARAÚJO**, Alberto Filipe ; **ARAÚJO**, Joaquim Machado de. Imaginário Educacional - figuras e formas. Niterói: Intertexto, 2009.

**ARAÚJO**, Alberto Filipe; **AZEVEDO**, Fernando; **ARAÚJO**, Joaquim Machado de (Org.) . Actas do Colóquio Internacional Educação, Imaginário e Literatura. Braga: IEC/IEP/CIED/UM, 2008.

**ARAÚJO**, Alberto Filipe. **ARAÚJO**, Joaquim Machado de; Utopia, Cidade e Educação. Lisboa: Instituto Piaget, 2007.

**ARAÚJO**, Alberto Filipe; **AZEVEDO**, Fernando; **ARAÚJO**, Joaquim Machado de (Org.). Educação e Imaginário, Literatura e Romance de Formação. Braga: IEP/CIED/IEC/LIBEC/UM, 2007.

**ARAÚJO**, Alberto Filipe; **AZEVEDO**, Fernando; **ARAÚJO**, Joaquim Machado de; **PEREIRA**, Cláudia Sousa (Org.). Imaginário, Identidades e Margens. Estudos em torno da Literatura Infanto-Juvenil. Vila Nova de Gaia: Gailivro, 2007.

**ARAÚJO**, Alberto Filipe ; **WUNENBURGER**, Jean-Jacques. Educação e Imaginário. Introdução a uma filosofia do imaginário educacional. São Paulo: Cortez, 2006.

**AUGRAS**, Monique. Imaginário da magia: magia do imaginário. São Paulo: Ed. Vozes - Coleção: Teologia e Ciências Humanas, n.72 s/d

**BADIA**, D. D. Imaginário e Ação Cultural – Londrina: UEL - 1999

**BARROS**, J. D. V. Gilberto Freyre, Imaginário e Educação. São Luís: EDUFMA, 2010.

**BARROS**, J. D. V. (Org.). Imaginário e Educação: pesquisas e reflexões. São Luís: EDUFMA, 2008

**BARROS**, J. D. V. Imaginário da Brasilidade em Gilberto Freyre. São Luís: EDUFMA, 2001.

**BARROS**, Ana Taís Martins Portanova. Sob o nome de real: imaginários no jornalismo e no cotidiano. Porto Alegre: Armazém Digital, 2008

**BARROS**, Ana Taís Martins Portanova (Org.) ; **FRAGA**, D. (Org.). Nós transdisciplinamos: diálogos nas ciências da comunicação. Porto Alegre: Armazém Digital, 2007

**BARROS**, Ana Taís Martins Portanova. Jornalismo, magia, cotidiano. Canoas: Editora da ULBRA, 2001

**CAVALCANTI**, Carlos André ; **CAVALCANTI**, Ana Paula. O que se pode ver nas religiões - Textos do Videlicet. João Pessoa - PB: Editora Universitária da UFPB, 2011

**CAVALCANTI**, Carlos André. . O imaginário da intolerância: inquisição, ciência e ensino (não) religioso. João Pessoa: Editora Universitária; Videlicet, 2010

**CAVALCANTI**, Carlos André; **CUNHA**, F. C.. Pernambuco Afortunado: da Nova Lusitânia à Nova Economia. Recife: Editora INTG, 2006

**FERREIRA-SANTOS, M. ; ALMEIDA, Rogério de .** Aproximações ao imaginário: bússola de investigação poética. São Paulo: Képos, 2012

**FERREIRA-SANTOS, M.; ALMEIDA, Rogério de.** Cinema e contemporaneidade. São Paulo: Képos, 2012

**FERREIRA-SANTOS, M. ; ALMEIDA, Rogério de.** Antropolíticas da Educação. São Paulo: Képos, 2011

**FERREIRA-SANTOS, M. (Org.) ; GOMES, E. S. L. (Org.) .** Educação & Religiosidade: imaginários da diferença. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2010

**FERREIRA-SANTOS, M.;** Crepusculario: conferências sobre mitohermenêutica & educação em Euskadi - 2a. edição. São Paulo: Editora Zouk, 2005

**FERREIRA-SANTOS, M. (Org.)** Imagens de Cuba: a esperança na esquina do mundo. São Paulo: Editora Zouk, 2002

**FERREIRA-SANTOS, M. (Org.)** Anais do II Encontro sobre Imaginário, Cultura & Educação. 1. ed. São Paulo: Plêiade, 2000

**FERREIRA-SANTOS, M. (Org.); PORTO, Maria Do Rosário Silveira (Org.) ; TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez (Org.) ; BANDEIRA, Maria de Lourdes (Org.)** Tessituras do Imaginário: Cultura & Educação. Cuiabá: Edunic/Cice, 2000

**FERREIRA-SANTOS, M. (Org.)** Cadernos CICE de Ensino & Pesquisa. São Paulo: Editora Plêiade, 2000

**FERREIRA-SANTOS, M. (Org.)**. Programas & Resumos do I Encontro sobre Imaginário, Cultura e Educação. São Paulo: CICE/FEUSP, 1998

**GOMES, Eunice S. Lins.** Um baú de símbolos na sala de aula. São Paulo: Paulinas, 2013

**GOMES, Eunice Simões Lins.** A catástrofe e o imaginário dos sobreviventes: quando a imaginação molda o social. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2011

**GOMES, Eunice Simões Lins (Org.)**. Em busca do mito: a mitocrítica como método de investigação do imaginário. João Pessoa: Ed UFPB, 2011

**GOMES-DA-SILVA, Pierre Normando; GOMES, Eunice Simões Lins.** Malhação: Corpo Juvenil e Imaginário Pós-Moderno. 500. ed. João Pessoa: UFPB, 2010

**JOACHIM, S. .** A representação do outro na literatura popular francesa e latino americana. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2011

**JOACHIM, S. ; XAVIER, Antonio Carlos (Org.)**. Hipertexto & Cibercultura. São Paulo: Rêspel, 2011

- JOACHIM, S.** Poética do imaginário. - Recife: Editora Universitária da UFPE, 2010
- JOACHIM, S. ; VIEIRA, Anco Márcio Tenório ; DIONISIO, Angela Paiva.** Aspectos da Leitura. - PPGL-UFPE, 2010
- LEMOS, A.** Cultura das Redes. Ciberensaios para o século XXI. Salvador: Edufba, 2002
- LEMOS, A.** Cibercultura. Tecnologia e Vida Social na Cultura Contemporânea. Porto Alegre: Sulina/Meridional, 2002
- LEMOS, A. (Org.) ; PALACIOS, M. (Org.).** Janelas do Ciberespaço. Comunicação e Cibercultura. Porto Alegre: Sulina, 2000
- LOUREIRO, A. M. L. (Org.) ; PENSO, M. A. (Org.) ; GOMES, L. (Org.) ; FALEIROS, V. P. (Org.) .** O lugar que sobrou: idoso asilado, ILPI, imaginário; tabagismo e geracionalidade. ed. Brasília: Universa, 2011
- LOUREIRO, A. M. L.; OSÓRIO, Neila Barbosa; NETO, Luiz Sinésio; ANDRADE, Carmen (Org.) .** Isto é o asilo. Estudos de casos em asilos do Brasil e da Itália. Santa Maria RS: Biblos editora, 2010
- LOUREIRO, A. M. L. (Org.) ; CARDOSO, V. R. (Org.) .** Velhice asilada, gênero e imaginário. Goiânia GO: Descubra, 2008
- LOUREIRO, A. M. L.; FALEIROS, V. P. (Org.) .** Desafios do envelhecimento: vez, sentido e voz.. Brasília: Universa, 2006
- LOUREIRO, A. M. L.; SUANO, H.; MONTALVERNE, I.; MIGLIORINI, W. J. M.; BATISTA, A. (Org.).** O Velho E o Aprendiz: O Imaginário em Experiências com o AT-9. SÃO PAULO: ZOUK, 2004
- LOUREIRO, A. M. L.; GOMES, L. ; WORTMANN, K.; GUIDI, L. M.; WOORTMANN, E.; SAFONS, M. P. (Org.):** Terceira Idade: Ideologia, Cultura, Amor e Morte. Brasília: Editora Universidade de Brasília - EdUnB, 2004
- LOUREIRO, A. M. L.** A Velhice, O Tempo e A Morte: subsídios para possíveis avanços do estudo. 1. ed. Brasília: EdUnb, 1998
- NITSCHKE, R. G.; RAMOS, F. R. S.; MONTICELLI, M..** Projeto Acolher: um encontro da enfermagem com o adolescente brasileiro. Brasília: ABEN/Governo Federal, 2000
- NITSCHKE, R. G. .** Mundo Imaginal de ser família saudável: a descoberta de laços de afeto numa viagem no cotidiano em tempos pós-modernos. Pelotas: Editora da UFPel, 1999
- NOGUEIRA, M. A. L. (Org.) ; SILVA, E. R. B. (Org.) .** Cartografias Culturais do imaginário e da Complexidade. Recife: Editora Universitária - UFPE, 2006



**NOGUEIRA, M. A. L. Ariano Suassuna - O Cabreiro Tresmalhado. São Paulo: Palas Athena, 2002**

**OLIVEIRA, Elda Rizzo de. Da Cidade Planejada à Cidade Espoliada. Araraquara: Laboratório Editorial UNESP/Araraquara - Cultura Acadêmica Editora, 2002**

**OLIVEIRA, Elda Rizzo de. A Profanação do Sagrado e a Sacralização do Profano. Araraquara: Coleção Textos-UNESP, 1992**

**OLIVEIRA, Elda Rizzo de . O Que é Medicina Popular. São Paulo: Editora Nova Cultural (Círculo do Livro), 1991**

**PAES LOUREIRO João Jesus de. Cultura Amazônica – uma poética do imaginário. Belém: CEJUP, 1991**

**PAULA CARVALHO, J. C. de. Viáticos do Imaginário. São Paulo: Editora Plêiade/O.S.J.J., 2002**

**PAULA CARVALHO, J. C. de. Pessoa, Grupo e Comunidade: o personalismo ontológico de N. Berdiaev, suas ampliações na antropologia hermenêutica e na educação fática. São Paulo: Editora Plêiade/O.S.J.J, 2001**

**PAULA CARVALHO, J. C. de. Cultura da Alma e Mitanálise: imaginário, poesia e música. Londrina: Editora UEL, 2000.**

**PAULA CARVALHO, J. C. de. Mitocrítica e Arte: trajetos a uma poética do Imaginário. Londrina: Editora UEL, 1999.**

**PAULA CARVALHO, J. C. de . Imaginário e Mitodologia: hermenêutica dos símbolos e estórias de vida. Londrina: Editora UEL, 1998**

**PAULA CARVALHO, J. C. de ; PORTO, M. R. S. ; MELLONI, R. M. ; TEIXEIRA, M. C. S. . Imaginário e ideário pedagógico: um estudo mitocrítico e mitanalítico do projeto de formação do pedagogo na FEUSP. São Paulo: Editora da USP, 1998**

**PAULA CARVALHO, J. C. de. Le génie du christianisme deux: Conférences d`Athènes. São Paulo: Editora Plêiade, 1998.**

**PAULA CARVALHO, J. C. de. Cultura da alma e mitanálise: imaginário, poesia e música. Londrina: Editora UEL, 1998.**

**PAULA CARVALHO, J. C. de . Antropologia das Organizações e Educação: Um Ensaio Holonômico. RIO DE JANEIRO: IMAGO, 1990**

**PERES, Lucia Maria Vaz. (Org.). Imaginário: o "entre-saberes" do arcaico e do cotidiano. Pelotas: Editora da Universidade Federal de Pelotas, 2004**

**PESAVENTO, Sandra Jatahy. O imaginário da cidade - visões literárias do urbano: Paris,**

Rio de Janeiro, Porto Alegre – 1973

**PÓVOAS**, Ruy. A memória do feminino no candomblé: tecelagem e padronização do tecido social do povo de terreiro. Ilhéus: Editus, 2010

**PÓVOAS**, Ruy. Da porteira para fora: mundo de preto em terra de branco. Ilhéus: Editus, 2007

**PÓVOAS**, Ruy. VersoREverso. Ilhéus: Editus, 2003

**ROCHA PITTA**, D. P.; **RAMOS**, Solange S. (Org.). Imaginário do envolvimento/desenvolvimento. Anais do XV Ciclo de Estudos sobre o Imaginário – on line  
[http://www.univ-montp3.fr/ufr5/irsa/telechargements/XIV\\_Ciclo\\_De\\_Estudos\\_Sobre\\_O\\_Imaginario\\_ANAIS.pdf](http://www.univ-montp3.fr/ufr5/irsa/telechargements/XIV_Ciclo_De_Estudos_Sobre_O_Imaginario_ANAIS.pdf) - Recife: Associação Ylê Setí do Imaginário, 2011

**ROCHA PITTA**, D. P. (Org.); As dimensões imaginárias da natureza. Anais do XIV Ciclo de Estudos sobre o imaginário – on line –  
[http://www.univ-montp3.fr/ufr5/irsa/telechargements/XIV\\_Ciclo\\_De\\_Estudos\\_Sobre\\_O\\_Imaginario\\_ANAIS.pdf](http://www.univ-montp3.fr/ufr5/irsa/telechargements/XIV_Ciclo_De_Estudos_Sobre_O_Imaginario_ANAIS.pdf)  
Recife: Associação Ylê Setí do Imaginário, 2006

**ROCHA PITTA**, D. P. Iniciação à teoria do Imaginário de Gilbert Durand. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2005

**ROCHA PITTA**, D. P. (org.). Ritmos do Imaginário. Recife: Editora Universitária UFPE, 2005

**ROCHA PITTA**, D. P. (Org.). Imaginário do terror. CDroom. Recife: Associação Ylê Setí do Imaginário, 2004

**ROCHA PITTA**, D. P. (Org.). Imaginário e memória. CDroom. Recife: UFPE, 2002

**ROCHA PITTA**, D. P.; **NOGUEIRA**, Maria Aparecida Lopes; **GARCEZ**, R. (Org.). Imaginário e Cibercultura. Recife: Revista AntHropológicas, 2000

**ROCHA PITTA**, D. P.; **NOGUEIRA**, Maria Aparecida Lopes (Org.). Imaginário e Complexidade. Recife: Revista AntHropológicas – PPGA/UFPE, 1998

**ROCHA PITTA**, D. P.; **NOGUEIRA**, Maria Aparecida Lopes (Org.). Imaginário e Localismo afetual. Recife: Antropológicas – PPGA/UFPE, 1996

**ROCHA PITTA**, D. P.; **MELO**, M. R. C. (Org.). Vertentes do Imaginário: arte, sexo, religião. Recife: Massangana/Universitária, 1995

**ROCHA PITTA**, D. P. (Org.). O Imaginário e a simbologia da passagem. Recife: Massangana, 1984

**ROCHA PITTA, D. P. (Org.).** Imaginário e Criatividade. Recife: IJNPS, 1976

**SILVA, Juremir Machado da:** Vozes da Legalidade - Política e imaginário na Era do Rádio  
Porto Alegre: Sulina, 2011

**SILVA, Juremir Machado da.** As tecnologias do imaginário - 2ªed. - Porto Alegre: Sulina,  
2006

**SILVA, Juremir Machado da.** Para navegar no Século XXI - Fronteiras (1999)

**TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez; ARAÚJO, Alberto Filipe.** Gilbert Durand: imaginário e  
educação. Niterói: Intertexto, 2011

**TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez; PORTO, Maria do Rosário Silveira (Org.).** Imaginário  
do medo e cultura da violência. Niterói: Intertexto, 2004

**TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez.** Discurso Pedagógico, Mito e Ideologia, o imaginário de  
Paulo Freire e Anísio Teixeira. Rio de Janeiro: Quartet, 2000

**TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez; PORTO, M. R. S.; BANDEIRA, M. L. ; SANTOS,  
Marcos Ferreira (Org.) .** Tessituras do imaginário: educação & cultura. Cuiabá: Editora Unic,  
2000.

**TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez; PORTO, M. R. S. (Org.) .** Imagens da cultura: um outro  
olhar. São Paulo: Plêiade, 1999

**TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez; PORTO, M. R. S. (Org.).** Imaginário, cultura e  
educação. São Paulo: Plêiade, 1999.

**TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez ; PORTO, Maria Do Rosário Silveira ; CARVALHO, J.  
C. P. ; MELLONI, R. M. .** Imaginário e Ideário Pedagógico: um estudo mitocrítico e  
mitanalítico do projeto de formação do pedagogo na FEUSP. São Paulo: Plêiade, 1998

**TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez.** Antropologia, Cotidiano e Educação. Rio De Janeiro:  
Imago, 1990

**STRONGOLI, M. T. Q. G. ; PIOVESAN, Laís ; COLCIONI, Magda M Gardelli.** Livros e  
computador - Palavras, ensino e linguagens. São Paulo: Iluminuras, 2001

**STRONGOLI, M. T. Q. G. .** Encontros com Gilbert Durand - Cartas, depoimentos e  
reflexões sobre o imaginário. In: Danielle Perin Rocha Pitta. (Org.). Rítmicos do imaginário.  
Recife: Editoria Universitário - UFPE, 2005

**STRONGOLI, M. T. Q. G.; OLIVEIRA, Inácio Rodrigues de; FARABOTTI, Kelly Cristina.**  
Enunciação, cultura e linguagens. In: Cláudio César Rodrigues; Darcília Simões. (Org.).  
Língua Portuguesa: reflexões sobre a descrição, pesquisa e ensino. 1ªed.Rio de Janeiro:  
Europa, 2005

**STRONGOLI, M. T. Q. G.** O discurso literário, o mítico, e o multiculturalismo. In: Dulce Oliveira Amarante do Santos; Maria Zaíra Turchi. (Org.). Encruzilhadas do imaginário: ensaios de literatura e história. ed. Goiânia: Cânone, 2003

**STRONGOLI, M. T. Q. G.** Sobre estratégias para a interpretação do discurso. In: Neusa Barbosa Bastos. (Org.). Língua Portuguesa - Uma visão em mosaico. São Paulo: EDUC, 2002

**STRONGOLI, M. T. Q. G.** Contextos : educação, comunicação, imaginário. In: Maria Thereza de Q. G. Strôngoli; Laís Piovesan; Magda Colcioni (Org.). Livros e computador - Palavras, ensino e linguagens. São Paulo: Iluminuras, 2001

**STRONGOLI, M. T. Q. G.** Do signo ao símbolo: as figurativizações do imaginário. In: Dino del Pino. (Org.). Semiótica: olhares. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000

## Arquetipocrítica, mitocrítica, psicocrítica

### Archétypocritique, mythocritique, psychocritique

### Archetype-criticism, Myth-criticism, Psycho-criticism

Corin BRAGA<sup>1</sup>

Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie

**Résumé:** Mon texte se propose de mettre à jour le concept d'archétype et la méthode archétypocritique avec le paradigme culturel et herméneutique actuel. Au cours de sa biographie millénaire, l'archétype a reçu trois acceptions principales: métaphysique (ou ontologique); psychologique (ou anthropologique); et culturelle (ou philologique). Pour pouvoir utiliser dans l'analyse littéraire et comparatiste ce riche héritage, sans devoir adhérer (voire faire profession de foi) aux systèmes métaphysiques ou psychologiques invoqués, je propose d'adopter un regard distancié, qui envisage les herméneutiques archétypales non plus en tant qu'explications définitives de la réalité, extérieure ou intérieure, mais comme des scénarios explicatifs, comme des épistémès élaborées à divers moments de l'histoire par des théologiens, philosophes, psychologues et autres spécialistes du sacré, de la nature et de l'âme humaine.

**Mots-clés :** archétype, archétypocritique, mythocritique, psychocritique.

De nos jours, le concept d'archétype n'a pas une très bonne presse. Peut-on encore parler d'archétypes et donc de visions métaphysiques, d'ontologies fortes, ou de psychologies abyssales à un âge qui ne jure que par les phénomènes, les avatars, les simulacres, les succédanés, les mondes virtuels ? La culture postmoderne, avec sa fascination pour les surfaces et la multiplicité, est-elle encore disposée ou capable de concevoir des centres et d'attribuer des profondeurs à la réalité objective ou à celle subjective ? Pouvons-nous ignorer, le cœur léger, les critiques contre les présupposées aprioriques, autant psychologiques qu'ontologiques, qui depuis plusieurs décades ont inhibé tout discours essentialiste ?

Faut-il alors rejeter et oublier, comme démodé et encombrant, un concept comme celui d'archétype ? Sommes nous vraiment prêts à envoyer au grenier toute la richesse d'idées qui, à la manière d'une boule de neige, ont nourri ce concept depuis plus de deux millénaires ? Et qui nous garantit que l'appréhension anti-archétypale n'est pas elle-même une tendance (ou *la*

---

<sup>1</sup> corinbraga@yahoo.com

tendance) spécifique d'une époque, voire une mode correspondant à un âge criticiste possédé par le démon de la déconstruction ? Ne risquons-nous de nous laisser emporter, avec véhémence, par un courant de pensée qui ne manquera pas de devenir à son tour désuet dans quelques décades ou une centaine d'années ?

De toutes ces questions, plutôt rhétoriques, nous voudrions faire émerger une attitude et une vision plus compréhensive, qui nous permettrait, immergés comme nous sommes dans l'histoire de la culture occidentale et mondiale, de ne rien perdre sur le parcours, de ne rien laisser en arrière, sans cependant céder à la tentation de la soumission inconditionnée à la tradition, de l'acceptation non-critique des autorités. Autrement dit, comment continuer d'utiliser le concept d'archétype sans perdre de vue ses faiblesses et ses porte-à-faux, les impasses dans lesquelles il nous a parfois mené, comment l'adapter à la mentalité postmoderne ou contemporaine tout court ?

Une telle démarche de mise à jour devrait commencer, pensons-nous, par une rétrospective détachée, *sine ira et studio*, de l'évolution du concept, par sa « biographie » culturelle<sup>2</sup>. Le terme archétype a une histoire de longue date et un contenu en inflation, qui l'a converti de nos jours en une sorte de passe-partout terminologique. Pour lui rendre l'efficacité théorique, il faudrait délimiter ses définitions principales et distinguer les herméneutiques qui en ont été dérivées.

Du point de vue étymologique, le mot « archétype » est composé des mots grecs « @arc#h » (commencement, point de départ, principe, substance première) et « t#upoV » (forme, figure, type, modèle). Il désigne par conséquent les « types originaux », les « premiers types », les proto-types, les matrices (autant dans un ordre génétique et chronologique, que dans un ordre logique et systématique) de diverses séries de phénomènes. Par son contenu, le concept est censé donner une réponse à une question théorique et pragmatique fondamentale : pourquoi dans notre représentation du monde il existe des invariants, des éléments constants et récurrents ? Quelle est la nature de ces universaux ? Au cours de sa biographie millénaire, l'archétype a donné, par ses différentes acceptions, pas moins de trois solutions principales à ce questionnement, que nous avons circonscrit dans une autre étude (BRAGA, 2007) : I. métaphysique (ou ontologique) ; II. psychologique (ou anthropologique) ; et III. culturelle (ou

---

<sup>2</sup> Pour l'instrumentalisation du concept de « biographie » dans l'histoire des idées, voir Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură* [Biographie de l'idée de littérature], Cluj-Napoca, Roumanie, Dacia, vol 1-7, 1991-1998.

philologique)<sup>3</sup>. Toutes les trois, à des dates et dans des contextes idéologiques divers, ont été utilisées comme des instruments qui ont permis la création de méthodologies distinctes dans l'analyse des textes religieux, philosophiques, littéraires et autres.

Tout d'abord, il faut remarquer que les trois conceptions ne se retrouvent pas au même moment de l'évolution dans l'histoire des idées. La définition métaphysique est rentrée dans un coin d'ombre avec le déclin de la métaphysique même, amorcée par la critique dévastatrice de Nietzsche et accomplie par les philosophes postmodernes qui ont déconstruit tous les « grandes narrations » et « scénarios explicatifs » du monde. Aujourd'hui, les philosophes paraissent avoir cédé la tâche d'expliquer l'univers aux physiciens et cosmologues. Les systèmes à la Hegel ont été remplacés par les modèles mathématiques de la physique relativiste, de la thermodynamique quantique, des théories des cordes et des super-cordes, par la belle utopie de T.O.E. - *Theory of everything* (GREENE, 2003).

En revanche, la « bataille pour l'archétype » anthropologique, tel qu'il a été défini par C. G. Jung<sup>4</sup> ou Gilbert Durand (1969) est loin de s'être éteinte. En pleine expansion au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, l'archétypologie « psychologique » connaît des nos jours un recul. La critique majeure qui lui est adressée vise le fait que la base organique ou génétique des archétypes n'est pas démontrable, que l'inconscient collectif et sa panoplie d'images et de symboles est une construction spéculative, séduisante peut-être, mais impraticable en psychiatrie et autres neurosciences<sup>5</sup>. Ce qu'on reproche en fin de compte à la conception anthropologique, c'est

---

<sup>3</sup> Cette classification recoupe d'ailleurs des distributions similaires, qui tendent à rentrer dans l'usage commun. Alain de Libera, par exemple, attribue les trois conceptions médiévales des universaux – réalisme, conceptualisme, nominalisme – à trois grands domaines – ontologie, psychologie, sémantique. Voir *La querelle des universaux. De Platon à la fin du Moyen Âge*, Paris, Éditions du Seuil, 1996. Le *Trésor de la Langue Française*, Tome 3, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1974, traite le terme « archétype » des points de vue de la Philosophie, Anatomie, Philologie, Psychologie et Littérature. Le *Grand Larousse universel*, vol. I, 1994, p. 634, donne à l'entrée « archétype » plusieurs définitions selon les domaines : Biologie, Paléographie, Philosophie, Psychologie, Littérature.

<sup>4</sup> Voir spécialement le volume 9 de la série d'œuvres complètes de C. G. Jung, Part I *The Archetypes and the Collective Unconscious*, Translated by R. F. C. Hull, Bollingen Series, Princeton University Press, 1968 ; Part II *Aion. Researches into the Phenomenology of the Self*, Translated by R. F. C. Hull, Bollingen Series, Princeton University Press, 1968. En français, on peut consulter les éditions *L'homme à la découverte de son âme : Structure et fonctionnement de l'inconscient*, Préface et adaptation par le Dr Roland Cahen, Nouvelle édition entièrement revue et augmentée, Paris, Albin Michel, 1990 ; *Problèmes de l'âme moderne*, Préface du Docteur Roland Cahen, Traduction par Yves le Lay, Paris, Buchet / Chastel, 1991 ; *Les racines de la conscience : études sur l'archétype*, Présentation de Michel Cazenave, Traduit de l'allemand par Yves Le Lay, Sous la direction de Roland Cahen, Paris, Librairie générale française, 1995.

<sup>5</sup> « La clef de voûte de l'énoncé de Jung est le terme "résidus psychiques" qui implique vraisemblablement la présence dans l'esprit de caractéristiques héréditaires. Il est impossible de fournir une preuve scientifique et complète de cette hypothèse. Cela dit, il faut admettre que tout comme la psychologie de Jung frise la philosophie, cette affirmation parascientifique est en réalité un présupposé métaphysique et que, même si pour

qu'elle transporte l'idée d'archétype (en tant qu'essence parménidienne immuable) de l'ontologie à la psychologie. Métaphysique ou métapsychique, l'archétype est dénoncé comme un concept artificiellement enflé, hypostasié ou généralisé d'une manière illégitime. Le criticisme postmoderne s'est ingénié à déconstruire le concept d'archétype, mettant à nu sa fonction idéologique, d'instrument-clé dans la construction de discours (textes) de *légitimation* comme la psychanalyse ou la morphologie des cultures (DELEUZE, GUATARRI, 1972).

Heureusement, en tant que spécialiste de littérature comparée, la « bataille pour l'archétype » ne nous concerne pas de manière directe. La définition culturelle et philologique de l'archétype, qui nous revient de droit, est la mieux assurée, la plus prudente et la moins contestable. En fin de compte, on peut bien constater l'existence de thématiques récurrentes dans les mythologies, les littératures et les arts, sans devoir décider de leur fondement métaphysique ou psychologique. Point marqué par Laurent Mattiussi : « La critique littéraire s'épargnera à la rigueur le débat sur l'origine des schèmes et des archétypes. Qu'ils sourdent des profondeurs ou qu'ils tombent du ciel, elle peut se contenter de n'être attentive qu'à leur éventuelle fécondité heuristique » (MATTIUSSI, 2005, p. 308).

Faut-il pour autant renoncer à toute la richesse d'idées que les controverses sur la condition ontologique ou anthropologique des archétypes nous ont laissée en héritage ? Sommes-nous prêts à faire *tabula rasa* de deux millénaires et demi de théories qui ont constitué les bases des plusieurs systèmes métaphysiques et psychologiques, les plus importants de l'histoire culturelle de notre continent ? Ou, sinon, est-il possible de récupérer ou de garder dans notre approche ces systèmes d'une manière quelconque, qui ne fasse l'impasse sur leur vérité absolue ou leur démontrabilité logique, scientifique et expérimentale et qui ne nous oblige non plus d'abandonner nos compétences de comparatiste et nous prononcer dans des questions de théologie, philosophie ou psychanalyse ?

Ce qu'il nous faudrait, afin d'obtenir une telle position privilégiée, c'est un *regard distancié*, qui envisage les herméneutiques archétypales non plus en tant qu'explications définitives de la réalité, extérieure ou intérieure, mais comme des scénarios explicatifs, comme des épistémès élaborées à divers moment de l'histoire par des théologiens, philosophes, psychologues et autres spécialistes du sacré, de la nature et de l'âme humaine. De toute évidence, chacune des théories archétypales ont constitué, à leur époque, une

---

Jung il s'agissait d'une évidence, il faut la juger comme telle ». Lauriat Lane Jr., « The Literary Archetype », apud Marshall McLuhan avec Wilfred Watson, *Du cliché à l'archétype. La foire du sens*, éd. cit., p. 28.



explication valide pour un auteur, un groupe de lecteurs, un courant ou un mouvement religieux, philosophique, littéraire ou artistique, pour un paradigme culturel. Ces hommes se sont servi de ces explications pour se représenter le monde et l'être humain. Ces théories faisaient partie de leur horizon intellectuel et imaginaire et des moyens cognitifs qu'ils mettaient en œuvre pour se rapporter à l'univers. Pour eux, elles avaient valeur de réalité, elles donnaient des réponses plus ou moins confortables aux questions levées par leur curiosité.

En d'autres mots, chaque « grande narration », métaphysique ou psychologique, a servi, à certaines époques, comme grille d'interprétation autant de la réalité objective et spirituelle, que de la mythologie, de la littérature, des arts. Les auteurs et les artistes respectifs et leur public comprenaient le monde dans leurs termes, ils se représentaient le grand tableau de l'univers utilisant leurs concepts et schémas. Les aèdes qui ont conçu les poèmes cycliques de la Grèce, résumés dans la figure d'Homère, voyaient l'univers à travers le polythéisme antique et la théogonie hésiodique. Les différentes créations religieuses institutionnelles, cultuelles et théologiques ultérieures (le culte des héros, et puis des âmes, le culte dionysiaque, les mystères d'Éleusis et autres cultes à mystères antiques, l'orphisme et le pythagorisme) ont apporté des innovations et des nuances nouvelles, qui se sont reflétées dans les œuvres littéraires et artistiques contemporaines aussi. Émergeant du grand « *melting pot* » de l'Antiquité tardive, le Christianisme a changé radicalement le paradigme religieux et culturel et a imposé une explication de l'univers bien différente. La Renaissance, le Baroque, le Classicisme, l'Illuminisme, le Romantisme, le Réalisme, chaque grand courant, avec les philosophies adjacentes, ont proposées des épistémès nouvelles et ont provoqué autant de mutations de la *Weltanschauung*. Pour comprendre toute œuvre mythologique, littéraire ou d'art, le comparatiste, le mythographe, l'historien de la littérature ou de l'art doivent la resituer dans le contexte religieux et culturel qui l'a vu naître, sinon il risque de commettre des anachronismes et de lui attribuer des intentions et des significations qui appartiennent à une autre époque ou vision du monde.

Pour ce faire, le chercheur doit être capable de se représenter ces systèmes comme des visions autonomes, inscrites dans une période précise. Autrement dit il est censé faire un pas en arrière et sortir du tableau historique et culturel qu'il contemple. Il est obligé de traiter toute théorie du monde comme un artefact théologique, philosophique ou d'imagination, comme une construction d'images, de symboles et d'idées, comme un appareil conceptuel et

imaginaire mis en place par chaque culture pour appréhender le réel. Comme l'affirme John Searle, la réalité est un projet social, la représentation du monde est une image collective (SEARLE, 1995), engendrée par un groupe ou une civilisation à un moment donné de l'histoire.

Une telle attitude distanciée va de soi dans le cas des religions et des métaphysiques anciennes. De manière spontanée, tout historien de l'antiquité traitera les polythéismes oriental, gréco-latin, germanique ou celtique comme des religions et des mythologies différentes de sa propre vision du monde, de ses convictions intimes concernant la nature de l'univers. C'est la marche des cultures, les changements historiques qui l'ont acculturé par rapport aux visions de nos prédécesseurs. La situation se complique un peu en ce qui concerne le christianisme et ses confessions, ainsi que les divers ésotérismes syncrétiques contemporains. Un certain nombre (pas grand) de chercheurs peuvent embrasser, de manière ouverte ou en secret, ces visions du monde et faire donc, en quelque sorte, corps commun avec les œuvres chrétiennes ou occultistes qu'ils analysent. Évidemment, pour ces auteurs, les visions respectives du monde expriment la vérité non seulement en termes culturels, mais aussi métaphysiques et ontologiques.

C'est contre ce type d'identifications qu'a pris position le positivisme d'Auguste Comte, compris comme une philosophie fondatrice des sciences modernes. Mais est-ce que les chercheurs modernes sont-ils devenus pour autant moins vulnérables au problème d'identification par le rejet des principes « magique » et « dogmatique » qui structuraient les (pseudo)sciences antérieures au positivisme ? Ne sont-ils pas, à leur tour, immergés dans une vision particulière du monde, justement celle du positivisme, scientisme, matérialisme et athéisme modernes ? Cette vision a des traits bien précis, de manière que John Searle peut parler d'une « ontologie fondamentale » de la modernité, d'une sorte de « vulgate » collective dans la représentation de l'univers, basée sur les théories de la physique relativiste et quantique, de la biologie évolutionniste, etc (SEARLE, 1995). Est-ce que l'adoption de cette (méta)physique garantit une attitude neutre, détentrice d'une vérité intrinsèque, capable d'offrir un point de repère extérieur pour aborder « objectivement » les autres explications du monde ?

Évidemment, non. Ce sont l'anthropologie, l'ethnologie et la science des religions qui ont ébranlé assez vite cette utopie de la position « objective » de l'observateur. Face aux cultures traditionnelles, taxées auparavant de « primitives », les savants positivistes s'avèrent

tout aussi conditionnés par leur propre formation et vision du monde que les chercheurs appartenant à une autre religion. C'est l'approche phénoménologique, reprise par les recherches ethnographiques, qui a permis de lutter contre l'illusion de la neutralité du chercheur moderne. Pour éviter d'imposer les vecteurs subliminaux, les lignes de force de sa propre vision du monde, l'ethnographe et l'historien des religions, aussi que des cultures, doivent devenir conscients de leur conditionnement, de leur propre formation culturelle. Ils devraient pouvoir « sortir de leur propre tableau », faire le pas en arrière pour appréhender leur propre vision du monde comme une construction intellectuelle et imaginaire déterminée historiquement.

C'est un peu la leçon du relativisme postmoderne : toute *Weltanschauung* est une « grande narration ». C'est cette conclusion que nous nous proposons d'appliquer à l'archétypologie. En effet, dans l'acception « ontologique » ou « métaphysique », les théories des archétypes se sont mises en devoir d'expliquer la nature et la surnature, de donner des modèles du monde. Chacun de ces modèles, religieux, théologique, philosophique, a servi d'horizon d'attente, de création et de réception de plusieurs œuvres mythologiques, littéraires ou d'art. Pour surprendre la richesse intrinsèque de ces œuvres, le comparatiste se doit de les resituer dans le cadre de la vision (ou des visions combinées) contemporaine(s). Dans sa variante métaphysique, l'archétypologie devrait offrir le grand panorama diachronique, la succession historique des *Weltanschauungen* sur lesquelles les auteurs et leur public projetaient leurs créations.

Dans une telle approche, la question de la consistance ontologique, de la réalité et de la véracité, de la nature et du mode de subsistance, du lieu transcendant ou immanent des archétypes ne se pose évidemment pas. Pour le chercheur, peu importe que ce soit le polythéisme païen ou le monothéisme judéo-chrétien ou l'athéisme et nihilisme moderne qui détiennent la vérité, que ce soit Platon ou Aristote, les réalistes ou les nominalistes qui aient raison. Le comparatiste peut reconstituer les réseaux de concepts et les constellations d'images et de symboles des divers systèmes, pour mieux comprendre les œuvres qu'il analyse, sans avoir à se prononcer en théologien ou métaphysicien. Il peut invoquer toutes leurs richesses théoriques et imaginaires, pour amplifier et cadrer les mythes, épopées, romans, tableaux, etc., sans devoir adhérer à ces systèmes, même quand il analyse disons une utopie ou un film actuel qui invoque la « vulgate » (méta)physique contemporaine, le Big Bang, la théorie des gènes, les neurosciences, etc. Ses uniques desseins doivent être la

sélection de la *Weltbild* la plus conforme et appropriée à l'œuvre respective et sa reproduction la plus correcte et riche.

La critique archétypale (dans la variante métaphysique) peut donc être utilisée pour révéler la grille de concepts théologiques ou philosophiques par laquelle l'auteur et ses lecteurs interprétaient eux-mêmes, à leur époque ou à des dates ultérieures, le texte mythologique ou littéraire ou l'œuvre d'art. Elle permet de dégager l'horizon conceptuel et imaginaire sur lequel s'inscrit l'acte de la création dans la psychologie de l'écrivain et l'acte de la lecture dans la psychologie du lecteur. Parfois, ces archétypes métaphysiques sont désignés explicitement par l'auteur, d'autres fois ils ne sont que suggérés. Pour n'en offrir qu'un exemple, prenons Goethe qui, pressé par Schiller de donner une signification allégorique à son *Faust*, invoque explicitement, dans le cadre d'une vision plutôt hermétique que chrétienne, le Bon Dieu, le Diable, l'âme de la terre (*Erdgeist, anima terrae*), les esprits élémentaires, *homunculus*, etc., c'est-à-dire les figures archétypales du christianisme, de la magie, de l'alchimie et de l'occultisme néoplatonicien. D'autres figures de son œuvre reposent sur un fond archétypal explicatif moins évident, mais pas pour autant moins présent et actif. À travers un code d'interprétation théologique, on voit se dessiner derrière la figure de Marguerite l'archétype de l'Ange qui choit à cause du désir charnel induit par le Diable ; derrière la figure de Valentin, son frère, l'archétype de l'Archange militaire qui, à la manière de Saint Georges, s'oppose au Diable ; derrière la figure de la mère de Marguerite l'archétype de la Sainte Vierge, symbole de l'amour chaste, opposé à la luxure proposée par Méphistophélès. À travers un code de lecture philosophique, élaboré par Goethe lui-même, on peut percevoir en palimpseste dans le personnage de Faust le concept goethéen de *daïmonion*, dans les figures de Marguerite et d'Hélène – le concept d'*éternel féminin*, dans les apparitions des Mères – le concept de *phénomènes originaires*, etc.

L'acception ontologique de l'archétype sous-tend donc les interprétations soi-disant théologiques et philosophiques. En invoquant l'une ou l'autre des conceptions sur les universaux, on donne d'un même coup un arrière-fond métaphysique à l'œuvre analysée. Une telle démarche sort de façon interdisciplinaire de la littérature comparée et de l'histoire littéraire et des arts et offre un horizon d'analyse complémentaire, qui enrichit le commentaire esthétique avec des éléments de mythologie, d'histoire des religions, de philosophie, d'histoire des idées. Si certaines approches « puristes » modernes ont reproché ce type d'ouvertures, arguant que la valeur esthétique est indépendante de la religion, de la

philosophie ou de la sociologie, il faut convenir toutefois qu'il ne s'agit pas d'expliquer le spécifique littéraire ou artistique par des domaines extérieurs, mais de cadrer la création dans les réseaux plus larges des mythes, concepts, schémas, figures, constellations d'images, rituels, etc. de son époque. Si, avec la modernité au sens large, à partir de la Renaissance, la littérature et les arts ont vécu un processus progressif d'individuation et d'autonomisation, qui permet à la critique de traiter séparément l'esthétique, il faut se rendre à l'évidence que pour les époques et cultures antérieures, isoler le côté artistique des autres domaines comme la mythologie, la religion, la théologie, la métaphysique, reviendrait à amputer ces œuvres des dimensions syncrétiques qui les composent et à condamner l'analyste à un aveuglement dirigé.

Quel nom donner à cette branche de l'archétypocritique fondée sur l'acception ontologique de l'archétype ? L'école française de recherches sur l'imaginaire a forgé les concepts de mythocritique et mythanalyse, en tant que composantes d'une « mythodologie », à savoir une méthodologie d'analyse des mythes imprégnés dans les œuvres et les cultures humaines (DURAND, 1996). La mythocritique se donne pour objet d'identifier les mythes présents au niveau d'une œuvre ou d'un auteur. Elle commence par identifier les « redondances », c'est-à-dire les thèmes et les motifs qui reviennent chez un auteur, puis regroupe ces récurrences autour des mythèmes ou unités composantes d'un schéma mythique, identifie ensuite le ou les mythes actualisé(s) par l'œuvre, et finalement illumine les modifications spécifiques qu'il(s) y a (ont) souffertes. À son tour, la mythanalyse étend cette approche à plusieurs écrivains ou artistes représentatifs d'un courant ou d'une époque, pour en dégager le réseau des mythes dominants. Elle peut procéder soit de manière inductive, se dirigeant des œuvres vers les mythes fondateurs, soit de manière déductive, descendant des mythèmes constitutifs des grands mythes vers leurs actualisations dans les œuvres. Cette démarche, qui ressemble à l'« amplification » définie par Jung, est moins intéressée à démontrer la validité de la théorie des archétypes de l'inconscient collectif et plus à donner un tableau sociologique et un profil culturel du courant, du bassin sémantique ou du paradigme respectif (CHAUVIN, SIGANOS, WALTER, 2005, BRUNEL, 1992; DURAND, 1994; DURAND, 1992).

Néanmoins, la « mythodologie » ne recouvre que partiellement l'archétypocritique métaphysique. Elle ne s'occupe que des mythes et par extension des représentations mythologiques et religieuses du monde, alors que l'acception ontologique des archétypes

s'ouvre aussi vers les représentations théologiques, philosophiques, métaphysiques, c'est-à-dire conceptuelles. L'objet que nous voudrions assigner à cette branche de l'archétypologie est l'analyse de la (des) *Weltanschauung(en)* qui accueille(nt) l'œuvre et son auteur. Comme terme, il nous faudrait en conséquence une « *kosmos-critique* », une « *universum-critique* », ou une « *Weltbild-critique* ». Mais pour ne pas forcer la sensibilité linguistique par de tels barbarismes, il serait peut-être plus sage de continuer d'utiliser le terme de mythocritique, en amplifiant son objet des mythes et des visions mythiques du monde à la vision générale du monde. En définitive, soit qu'elle ne s'exprime que par des figures et des images, soit qu'elle adopte un langage conceptuel abstrait, une vision du monde ou un modèle cosmologique repose de toute façon sur des unités de sens archétypal. Ne peut-on entrevoir, derrière les systèmes de Platon et des docteurs gnostiques jusqu'aux philosophes conceptualistes les plus hardis comme Hegel, les profils d'un ou de plusieurs mythes fondateurs camouflés ? Le Big Bang n'est-il pas un mythe scientifique moderne ?

Par symétrie avec la mythocritique et la mythanalyse, il serait opportun de trouver un usage pour l'acception anthropologique ou psychologique de l'archétype aussi. Tant que la psychanalyse ou la psychologie analytique ne sont (et peut-être ne seront-elles jamais) assurées du point de vue épistémique, il serait risqué de les appliquer à l'analyse de la religion, de la littérature ou des arts en tant que garantes de vérité scientifique. Mais la psychologie cognitive ou les neurosciences contemporaines sont-elles plus en mesure de certifier le fondement psychologique d'une telle démarche ? Tout comme la métaphysique, les systèmes explicatifs de la psyché ont une biographie coextensive à la culture humaine et ont parcouru autant de métamorphoses et d'évolutions au long de l'histoire. À leur moment de gloire, elles ont été investies, chacune, avec une valeur de vérité. Cela ne leur a pas épargné la réfutation ultérieure par des doctrines nouvelles, apparemment plus correctes, plus subtiles, plus adéquates. À coup sûr, dans une centaine d'années la même chose arrivera aussi à la psychanalyse et au cognitivisme, à la psychologie analytique et aux neurosciences actuelles.

Faut-il pour autant se débarrasser d'elles comme des tentatives échouées et des résidus encombrants, leur donner un « *delete* » et les jeter à la poubelle de l'histoire des idées ? En fin de compte, de même que les visions du monde, elles ont aidé à leur tour, à diverses époques, certains auteurs et créateurs ainsi que leurs publics, à mieux se représenter et comprendre le fonctionnement de l'âme. On a pu reconstituer, à partir du vocabulaire même, la conception commune sur la psyché dans les épopées d'Homère, tâche que les anthropologues et

ethnologues contemporains continuent de parfaire dans l'analyse des sociétés traditionnelles. Dans son traité *De l'âme* Aristote a mis au point une systématique forte du psychisme humain. Dans ses *Méditations*, saint Augustin a ouvert des perspectives inattendues sur la psychologie abyssale, que les mystiques chrétiens de la *Philocalie* n'ont pas manqué d'illuminer de leur savoir subtil. Dans *Les passions de l'âme* et autres traités, Descartes a reconstruit la psychologie classique pour l'usage de la modernité et tous ses successeurs se sont ingéniés à produire pour leurs systèmes un volet psychologique aussi. Les romantiques ont fait émerger le grand continent ignoré de l'inconscient, cependant que Freud et Jung ont transposé le discours romantique sur l'âme nocturne dans les termes de la science moderne. Toutes ces conceptions sont devenues à un certain moment révolues et ont été remplacées par de nouvelles.

Ce que nous proposons donc est d'adopter dans leurs cas aussi un regard distancié, de les envisager comme des « scénarios explicatifs » de la psyché bien déterminés historiquement. Les derniers venus, la psychanalyse et la psychologie analytique jungienne il y a quelques décades, le cognitivisme et les neurosciences de nos jours, ont pu prétendre à leur moment de gloire qu'ils détenaient la vérité et qu'ils pouvaient donner l'*explication* du psychisme humain. Mais leur succès (voire mode) et l'autorité qu'ils ont gagné auprès les diverses catégories de penseurs ne devraient pas nous empêcher de les relativiser, de les mettre en perspective, de sortir du tableau et de les regarder comme des artefacts théoriques. Cela va d'ailleurs de soi pour les systèmes anciens, auxquels nous n'adhérons plus parce que le paradigme épistémologique a changé. Si un critique littéraire invoque les catégories psychologiques de Platon, d'Aristote, des pères de l'Église ou de Descartes pour expliquer les ressorts d'une œuvre ou d'une autre, personne ne pensera opportun d'obliger le critique de prendre position face à ces théories et de les réfuter ou valider. Les choses se brouillent et la capacité de faire la part des choses ne va plus de soi quand le critique fait appel aux systèmes qui constituent la « vulgate » psychologique de notre propre époque. Puisque la psychanalyse, la psychologie jungienne, le cognitivisme, l'éthologie, les neurosciences, etc., sont partie intégrante de nos instruments cognitifs actuels et sont investis d'une valeur explicative efficace, le critique littéraire a tendance d'assumer l'une ou l'autre de ces disciplines comme garante de vérité. Tôt ou tard, il sera obligé par les adeptes ou les critiques de la discipline respective, et par l'évolution des idées même, de faire une sorte de profession de foi, de déclarer s'il endosse ou s'il rejette le système respectif.

C'est pour éviter de telles situations impropres, qui obligent le comparatiste, l'historien de la mythologie et de la littérature, le critique littéraire ou des arts à débattre des questions hors de sa compétence, que le criticisme postmoderne peut être salutaire. Comme nous l'avons souligné, l'archétypologue « culturel » n'a pas à se prononcer dans la « querelle des archétypes ». Il lui suffit de constater que les mythes ou les œuvres qu'il analyse rentrent dans un paradigme culturel dominé par l'une ou l'autre théorie de l'âme. Peut importe si la triade homérique *sophrosyné-tymos-epitymia*, ou celle néoplatonicienne *nous-pneuma-soma*, sont ou ne sont pas véridiques, le critique peut (en toute liberté de conscience) et même doit (par souci de compréhension et d'érudition) les invoquer et les utiliser, pour remettre l'œuvre dans son horizon culturel.

Ce que nous proposons de plus c'est de transposer cette attitude, adoptée de façon « spontanée » face aux systèmes acculturés, aux théories psychologiques actuelles aussi et de voir en elles non des garantes de la « vérité » de l'œuvre, mais des éléments actifs de l'horizon de création et de réception. Même si nous avons nos propres doutes ou si nous acceptons carrément les critiques formulées à l'adresse de la psychologie abyssale de Jung, rien ne nous empêche d'analyser telle ou telle œuvre en utilisant les concepts jungiens, tant que nous restons conscient de leur nature d'éléments d'une « grande narration » psychologique. Pourquoi refuser d'invoquer une grille de lecture, *même si elle est erronée* (en fin de compte, quelle est la validité des psychologies d'Aristote, Augustin, Descartes de nos jours ?), si elle nous fournit ou nous inspire des aperçus, des intuitions et des idées nouvelles ? Le but d'une analyse n'est pas de démontrer par l'œuvre la raison ou la vérité d'une conception quelconque, mais de mettre à profit toute conception qui pourrait apporter plus de lumières sur l'œuvre elle-même.

Dans son acception psychologique, une archétypocritique peut mettre en relief les structures liminaires de la création, évoquant les théories anthropologiques qui ont été créées au cours de l'histoire pour expliquer l'âme humaine. Si l'identification des archétypes métaphysiques dans une œuvre revient à faire la topographie de l'horizon d'images et de concepts à travers lequel l'artiste organise sa vision du monde, l'identification des archétypes psychologiques revient à étudier les rythmes organiques et les fantasmes inconscients qui conduisent la plume de l'artiste. Depuis ce double point de vue, les personnages de *Faust*, par exemple, peuvent-ils être interprétés autant comme des idées métaphysiques que comme des personnifications d'archétypes inconscients. Dans ses personnages, Goethe projette aussi bien



ses concepts théoriques que ses complexes autonomes. Les œuvres abordées de cette manière dévoilent une dimension abyssale et deviennent des immenses scènes de l'intériorité, où les diverses voix de l'artiste, clivées et projetées sur des figures individuelles, entrent dans un jeu de rôles. Dans une lecture archétypale (dans le sens psychologique jungien), le docteur Faust goethéen se révèle être une personnification de l'*ego* conscient qui, à cause d'une inflation rationnelle, entre dans un état de crise et se fait posséder par l'*ombre*, personnifiée par Méphistophélès. Cependant que la pulsion démoniaque s'épanouit vers d'autres régions psychiques, elle gagne aussi l'*anima*, personnifiée par Marguerite. Or, à la chute de Marguerite dans une sexualité désublimée s'opposent des figures qui représentent l'interdiction de la régression, des personnifications de l'*imago* maternel (la mère) et de l'*imago* fraternel (Valentin). Faust est sauvé de la damnation par son *hieros gamos* avec le principe féminin (Hélène, Marguerite), de même que l'individuation, dans le sens jungien, s'obtient par la conjonction du *moi* avec l'*anima*. Le Dieu faustien, que Goethe imagine d'une manière plutôt hermétique que chrétienne (puisque le diable n'est pas son adversaire, mais son instrument), renvoie au *Soi* jungien, c'est-à-dire à l'archétype de la totalité psychique, supraordonné autant au *moi* qu'à l'*ombre*. Enfin, les figures insaisissables des Mères semblent visualiser, par perception empathique, les archétypes jungiens en soi, instances irreprésentables, qui ne sont pas des images, mais des générateurs d'images.

Peut-on donner un nom à une méthodologie d'analyse basée sur l'acception psychologique de l'archétype aussi ? Par symétrie avec la mythocritique de l'école de recherches sur l'imaginaire de Grenoble, nous avons le terme de psychocritique, créé et imposé par Charles Mauron comme une extension de la psychanalyse, terme qui d'ailleurs a servi d'inspiration à Gilbert Durand et à ses successeurs. Selon Charles Mauron, une approche psychanalytique pourrait donner une colonne vertébrale, un noyau de sens unificateur à l'œuvre d'un écrivain ou artiste (MAURON, 1962). La méthode psychocritique réside dans l'identification des « métaphores obsédantes » d'un auteur (les figures récurrentes qui attestent la présence de certains fantasmes dans l'imagination créatrice), et dans leur organisation dans un réseau associatif qui témoigne de l'existence d'un « mythe personnel » de l'auteur respectif. La psychocritique reconstitue le « complexe » imaginatif personnel (syntagme que Gilbert Durand préfère à celle de mythe personnel, justement pour pouvoir dés-identifier psychocritique et mythocritique) d'un auteur, alors que la psychanalyse dévoile les complexes d'un groupe ou d'une société, sinon de toute la race humaine (dans la

prétention de Freud ou de Jung), de même que la mythocritique s'applique à une œuvre alors que la mythanalyse étend ce travail à tout un courant ou culture.

Toutefois, en ce qui nous concerne, si nous avons cru bon d'amplifier le terme de mythocritique, nous devons bien modifier celui de psychocritique aussi. Bien qu'il prétende conférer à la psychocritique une autonomie esthétique par rapport aux complexes inconscients, Charles Mauron continue tout de même de coupler l'analyse de l'imaginaire et la critique thématique de l'œuvre avec la psychanalyse. Quant à nous, conséquent avec l'idée du distanciel postmoderne que nous voulons imposer à l'archétypocritique, nous proposons de défaire la psychocritique du couple méthodologique qu'elle fait avec les psychologies de Freud et de Jung et de lui permettre de désigner toute approche de la psyché humaine. Dans notre acception, est une démarche psychocritique toute analyse qui identifie un système psychologique appliqué ou applicable à une œuvre : la tragédie grecque peut être envisagée à travers les concepts psychologiques d'Aristote ; les visions apocalyptiques du Moyen Âge, avec la *Divine Comédie* pour chef d'œuvre, à travers les catégories de saint Augustin et de Thomas d'Aquin ; le théâtre de Calderón de la Barca selon le système de Descartes ; les personnages de Byron à travers les concepts des philosophes romantiques, Schelling, Carus, etc. ; les romans de Gustav Meyrink à travers l'anthroposophie moderne. Ces exemples pourraient suggérer qu'il faudrait statuer d'emblée un synchronisme historique entre la psychologie de l'époque et l'œuvre analysée ; mais, de fait, rien ne nous empêche d'analyser les œuvres d'une époque avec les instruments d'une autre époque : la tragédie grecque à travers la psychologie de Nietzsche, Œdipe dans l'interprétation de Freud, l'alchimie renaissante dans les catégories de Jung, etc. Il est vrai que cela implique le risque d'anachronismes et de généralisation (puisque l'illusion et la prétention de tout système anthropologique est de découvrir la vérité globale et définitive sur l'âme humaine), mais un regard distanciel, conscient du fait que chaque système est un artefact théorique, une grille de lecture, devrait pouvoir faire, sans problème, la part des choses.

Il est donc possible, à partir des trois grandes acceptions historiques du concept d'archétype, d'établir une archétypocritique à trois volets, ayant l'acception culturelle comme base de débat et utilisant les deux autres comme des amplifications théoriques vers la métaphysique, respectivement la psychologie sous-jacente de l'œuvre, en tant que composantes de l'horizon plus vaste de l'auteur et de son public. Nous obtenons ainsi une sorte de retable herméneutique, qui expose sur le panneau central l'œuvre avec son réseau de

thèmes, images et symboles, et offre par les deux panneaux latéraux, en superposition ou en palimpseste, deux filtres supplémentaires d'analyse, l'un qui a trait à la vision métaphysique du monde dans laquelle s'inscrit la *Weltbild* de l'auteur, l'autre qui vise les mécanismes psychologiques par lesquels son époque ou les analystes ultérieurs comprenaient le processus de création et l'âme humaine en général.

Une autre métaphore, peut-être plus appropriée, que nous proposons pour décrire ce dispositif archétypocritique nous est offerte par l'ophtalmologie. Quand ils désirent déterminer l'acuité visuelle d'un patient, les oculistes utilisent, parmi d'autres instruments plus ou moins sophistiqués, des lunettes spéciales, à lentilles rabattables. Pour chacun des deux yeux, ces lunettes disposent, à droite et à gauche, d'une série de lentilles à dioptries progressives. Le patient regarde un panneau avec des lettres à dimension décroissante situé devant lui et l'oculiste rabat sur chacun de ses yeux des lentilles successives, jusqu'à ce que l'image devienne de plus en plus claire et précise. Au moment où les lentilles qui correspondent aux déficiences des deux yeux sont identifiées, le patient retrouve la vision correcte (du moins pour l'appareil optique humain) des lettres présentes sur le panneau.

Nous aussi, comparatistes, historiens des religions, de la littérature et des arts, nous sommes tenus focaliser des images et de panneaux culturels. Quand nous regardons des œuvres de notre propre époque, d'habitude nous n'avons pas besoin d'aides et de corrections, parce que nous sommes en résonance avec elles. Nous participons du même horizon d'attente, des mêmes conventions, du même goût que leurs auteurs. Notre interprétation « va de soi », elle surprend correctement le cadrage de l'œuvre. Néanmoins le paysage risque parfois de rester plat, bidimensionnel, clair peut-être, mais déroutant par l'effet de trompe-l'œil provoqué par cette clarté même.

Les choses se compliquent encore plus quand nous focalisons des images d'une autre époque, avec laquelle nous ne faisons plus corps commun, par rapport à laquelle nous sommes acculturés. Nos instruments spécifiques (analyse philologique, thématique, formaliste, esthétique, etc.) ne suffisent plus pour rendre à l'œuvre contemplée la clarté et la profondeur qu'elle avait pour le public de son époque.

Alors nous pouvons avoir recours aux lunettes de l'archétypocritique. La vision « naturelle », sans lentilles de correction, que nous avons de l'œuvre est celle offerte par les organes visuels de nos disciplines, comparatisme, histoire de la littérature et des arts. Elle nous permet de dégager les invariants de nature thématique, les réseaux d'images, de

symboles et d'idées qui constellent l'œuvre respective. Évidemment, on peut par la suite étendre ce dessin individuel à des tableaux plus larges, représentant toutes les œuvres de l'auteur, tout un corpus d'œuvres appartenant à un même groupe ou courant, ou le panorama synoptique des archétypes culturels de toute une époque.

Cependant, pour rendre au tableau sa multi-dimensionnalité originelle, on peut avoir recours aux deux séries de lentilles complémentaires : attribuons (par convention) à l'œil droit le jeu de lentilles qui correspondent à l'archétypocritique ontologique ou métaphysique, et à l'œil gauche les lentilles de l'archétypocritique psychologique ou anthropologique. Sur l'« œil » droit, nous allons rabattre une suite de visions du monde, chamanisme, religions néolithiques de la Grande Mère, polythéismes antiques, mythologies celtique ou germanique, cultes à mystères, monothéisme judéo-chrétien, gnoses, mystique arabe et juive, disciplines occultes de la Renaissance, philosophies classiques et romantiques, athéisme et cosmologies scientifiques, etc., jusqu'au moment où l'œuvre contemplée acquiert une profondeur tridimensionnelle, un arrière-plan métaphysique, une « voûte céleste », une *Weltanschauung*.

De même, nous offrirons à l'« œil » gauche le choix d'une autre série d'explications et théories, visant l'âme humaine cette fois : transes chamaniques, extases, possessions et autres états altérés de la conscience, conceptions antiques de l'âme humaine et des être surnaturels, psychologies de Platon, d'Aristote, des Stoïciens, Néopythagoriciens et autres philosophes, dogme chrétien de l'âme, systèmes ésotériques, alchimiques, théosophiques et anthroposophiques, systèmes des philosophes classiques, conception romantique de l'âme nocturne, psychanalyse et autres psychologies des profondeurs, cognitivismes, behaviorismes, éthologismes et sciences du cerveau contemporains, etc. L'une ou l'autre de ces lentilles, en fonction du profil du critique qui l'utilise, aura la chance d'offrir à l'œuvre contemplée une profondeur accrue, une dimension abyssale, un arrière fonds fantasmatique et inconscient révélateur. Il n'est pas exclu que chaque œuvre puisse accepter plusieurs lentilles, qui lui prêtent des contours également lumineux, ou même qu'elle exige l'utilisation de plusieurs lentilles superposées.

Mettant à profit les définitions élargies que nous avons données plus haut, on pourrait dire que les deux mécanismes optiques complémentaires, pour les « yeux » droit et gauche du chercheur, sont la mythocritique et la psychocritique. L'analyste des mythes, des œuvres littéraires et des arts, ne peut que gagner s'il ajoute à ses instruments spécifiques (ceux de l'archétypologie culturelle) les puissants dispositifs de l'archétypologie métaphysique et de

celle psychologique. Ces lunettes, ces loupes, ces lentilles, ces télescopes et microscopes lui permettront de recadrer l'œuvre dans les horizons extérieur et intérieur de son époque, de lui rendre les profondeurs du macro et du microunivers. Flanquées par la mythocritique et la mythanalyse, d'un côté, et par la psychocritique et les différentes analyses psychologiques, de l'autre, la critique littéraire ou artistique, le comparatisme et l'histoire des images et des idées deviennent plus riches, plus compréhensives, plus pénétrantes et englobantes à la fois, évitant le risque, si actuel, si moderne, de la simplification et de la réduction. L'archétypocritique pourrait être un instrument herméneutique très efficace, à condition de ne pas oublier son rôle d'instrument, de dispositif optique, de construction intellectuelle : un jeu postmoderne, détaché et relativiste, avec des visions du monde et de l'âme que leurs auteurs auraient voulu, eux, vraies, sérieuses et définitives.

## RÉFÉRENCES

BRAGA, Corin. **10 studii de archetipologie**. Cluj-Napoca, Dacia, 2007, p. 5-23.

BRUNEL, Pierre. **Mythocritique**. Théorie et parcours, Paris: Presses Universitaires de France, 1992.

CHAUVIN, Danièle; SIGANOS, André; & WALTER, Philippe (orgs.) **Questions de mythocritique**. Paris: Imago, 2005

DELEUZE, Gilles, GUATARRI, Félix. **L'Anti-Œdipe**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972

GREENE, Brian. **The Elegant Universe**. New York: Vintage Books – Random House, 2003

MATTIUSI, Laurent. Schème, type, archétype. In: CHAUVIN, Danièle; SIGANOS, André; & WALTER, Philippe (orgs.) **Questions de mythocritique**. Paris: Imago, 2005

SEARLE, John R. **The Construction of Social Reality**. New York: Free Press, 1995.

DURAND, Gilbert. **Introduction à la mythodologie**. Mythes et sociétés, Paris, Albin Michel, 1996

\_\_\_\_\_. **L'Imaginaire**. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image, Paris, Hatier, 1994.

\_\_\_\_\_. **Figures mythiques et visages de l'œuvre**. De la mythocritique à la mythanalyse, Paris, Dunod, 1992

\_\_\_\_\_. **Les structures anthropologiques de l'imaginaire**. Paris: Bordas, 1969

MAURON, Charles. **Des métaphores obsédantes au mythe personnel**. Paris: José Corti, 1962

## A imagem simbólica na contemporaneidade

### The symbolic image in contemporary times

### L'image symbolique à l'époque contemporaine

Malena Segura CONTRERA<sup>1</sup>  
Universidade Paulista, São Paulo, Brasil

**Resumo:** O texto trata do atual estatuto da imagem simbólica na contemporaneidade, considerando o contexto da sociedade mediática e o apagamento das vivências corporais concretas. Questionando-se a respeito de qual a imagem que uma psique que dissociou o corpo pode gerar, a reflexão segue tratando do domínio do diabólico sobre o simbólico e apontando alguns sintomas dessa perda do sentido. Propõe ainda a possibilidade do resgate da imaginação criativa como estratégia de resiliência e de reintrodução do simbólico no mundo contemporâneo.

**Palavras-chave:** imagem simbólica; sociedade mediática; psique; imaginação.

**Abstract:** The text deals with the current statute of symbolic image in contemporary times, considering the context of the media society and the deletion of specific bodily experiences. Questioning yourself about which image to a psyche that dissociated the body can generate, the reflection follows the case of the domain of the diabolic on the symbolic and pointing some symptoms of this loss of sense. It also proposes the possibility of rescue of the creative imagination as a strategy of resilience and reintroduction of the symbolic in the contemporary world.

**Keywords:** symbolic image; media society; psyche; imagination.

### A imagem simbólica hoje

Apresentando um diagnóstico acerca da crise do pensamento simbólico no mundo contemporâneo, Gilbert Durand (1995, p.20) afirma que essa crise teria se efetivado pelo processo de extinção das três principais características da ação do simbólico, apontando de certo modo para os desdobramentos contemporâneos do processo de desencantamento do mundo<sup>2</sup>:

“... à presença epifânica da transcendência as Igrejas irão opor os dogmas e clericalismos; ao ‘pensamento indireto’ os pragmatismos irão opor o

<sup>1</sup> malenacontrera@uol.com.br

<sup>2</sup> Uma reflexão acerca dos desdobramentos contemporâneos do processo de desencantamento do mundo foi apresentada no livro *Mediosfera – meios, imaginário e desencantamento do mundo* (2010).

pensamento direto, o ‘conceito’ – quando não é o ‘preceito’ – e, finalmente, face à imaginação compreensiva, ‘mestra do erro e da falsidade’, a Ciência levantará longas sucessões de razões da explicação semiológica, assimilando aliás estas últimas às longas sucessões de ‘fatos’ da explicação positivista” (DURAND, G., 1994, p. 20)

Atacadas a imaginação compreensiva, o pensamento indireto - ou metafórico, como poderíamos dizer -, e a epifania da transcendência vemos diagnosticado com precisão por Durand o atual cenário da crise do pensamento simbólico, que se retira lentamente do mundo (não sem resistência, é claro) para dar lugar ao pensamento cartesiano, instalado há séculos como forma hegemônica de pensamento. Mas não se pode excluir milênios de produção cultural e imaginária simplesmente, não se apaga um continente, apenas podemos afastá-lo dos olhos, fazer com que ele submerja no oceano do inconsciente, gerando a ilusão de que ele não esteja mais ali, exatamente de onde ele irradiará um enorme poder, por meio da ação do inconsciente coletivo.

A contribuição de C. G. Jung para os estudos do imaginário foi, nesse e em muitos sentidos, fundamental, na medida em que nos permite ainda hoje continuar pensando no destino de todos os excluídos da História, principalmente nas manifestações sombrias e na sintomatologia cultural que elas compõem.

Jung afirmou certa vez que “os deuses tornaram-se doenças”. Venho pensando nessa frase há muitos anos e ainda hoje me deparo com desdobramentos inusitados desse fenômeno, especialmente ao refletir sobre as transformações operadas na imagem simbólica. O que acontece com a imagem quando ela perde seu potencial simbólico?

De certa forma, a reflexão acerca da Mediosfera apontou o que acontece com o imaginário quando o simbólico é despotencializado. A crescente migração da energia dos Imaginários Culturais para o Imaginário Mediático – padronizado e hegemônico – é talvez um dos maiores sintomas de como nossa época padece da crise do simbólico e de como procura ocupar o lugar deixado pelos deuses e pela transcendência, com o consumo e a tecnolatria.

Por outro lado, sabemos que a imagem simbólica cedeu gradativamente lugar, no mundo tecno-burocrático do Capitalismo, para a imagem técnica, num movimento em que a complexidade cognitiva é transferida do pensamento e da consciência humanos para os programas dos aparelhos cujo funcionamento nos escapa, como postulou Vilém Flusser<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Referimo-nos aqui à ideia proposta por V. Flusser de que os aparelhos possuem sua própria lógica de funcionamento, representativa do sistema que os cria, e que escapa à consciência humana. Essa reflexão foi

Mas e a imaginação, o que aconteceu e acontece com ela? Como fica esse terceiro elemento tão fundamental à integridade do humano?

Buscando refletir sobre essa questão, necessitamos entender quais são as forças hoje que atuam em nossa própria vida, que modulam nossa imaginação e que, talvez, estejam inviabilizando nosso potencial imaginativo.

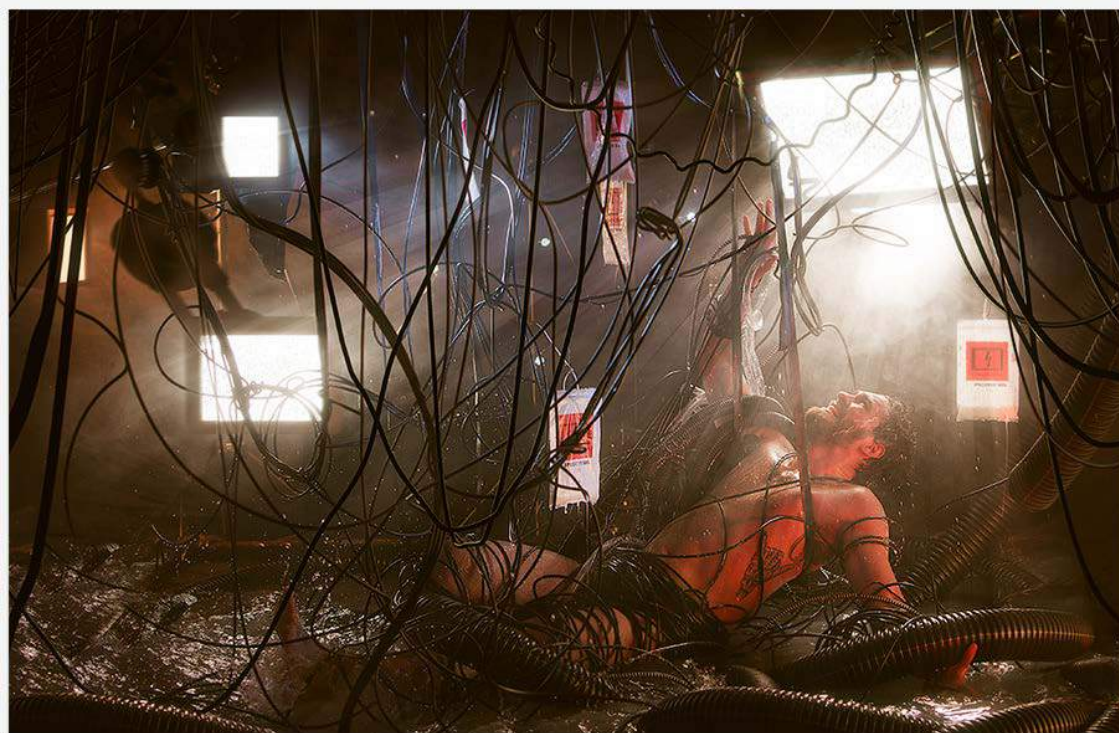


Figura 1 – Aaron Nace – Addiction

Fonte: <http://www.aaron-nace.com/Addiction>

## O domínio do diabólico

É a pretensão de tudo fazer advir ao mundo real, de tudo precipitar numa realidade integral. E em algum lugar esta é a própria essência do poder. A corrupção do poder está em inscrever no real tudo o que era da ordem do sonho (BAUDRILLARD, J., 2004, p. 27-28).

---

apresentada por ele em vários textos, mas o artigo “Do funcionário” (in *Da Religiosidade*) é especialmente feliz na reflexão que provoca.



Se lançarmos um olhar à história do corpo veremos que vem de longa data a associação do corpo ao mal, a rejeição à sua natureza concreta e mortal. Como bem disse André Le Breton, para nossa civilização “o corpo encarna a parte ruim, o rascunho a ser corrigido” (BRETON, A. L.: 2008, p. 16).

Se nas culturas arcaicas o nascimento do símbolo foi marcado pela irrupção da consciência advinda do confronto com a morte, conforme nos apresentou Edgar Morin (1988), e respondeu desde o início à necessidade da criação de estratégias mentais para elaborar a angústia advinda dessa consciência, com o passar do tempo o desenvolvimento do pensamento humano, talvez por não ter encontrado solução satisfatória ou reversível para a questão da morte, passa a construir um longo processo de dissociação entre mente e corpo. Não vencemos a morte, mas livrando-nos do corpo cremos estar nos livrando do que encarna nossa mortalidade, afinal, o corpo, com o adoecimento e o envelhecimento, dá provas cotidianas de nossa transitoriedade.

Essa dissociação é irreal e artificialmente construída, mas oficializada e implantada no Ocidente como a forma correta de se estar no mundo desde o século XVII, a partir da dissociação cartesiana entre sujeito e objeto, como postula Morris Berman, que apresenta a arqueologia desse processo a partir dos desdobramentos da mecânica de Newton e do método de Descartes (BERMAN, M.: 2004, pg. 31-50).

Nessa dissociação, coube ao corpo ser o depositário dos deuses pagãos que se pretendia desempoderar, da visão de mundo encantada de uma natureza-corpo dos deuses. O corpo é o lugar em que reside o incontrolável pela razão, o ilógico, o surpreendente. O corpo é o lugar do assombro que foi expulso de todos os outros lugares do mundo. E só restou a esse assombro apresentar-se na forma de sintoma. As possessões viraram patologias, o entusiasmo (estar repleta de Theos) foi substituído por uma depressão generalizada e sistêmica. E buscamos nos elixires não mais a transubstanciação, mas a anestesia, a medicalização das dores do mundo.

Nosso ódio à natureza e nosso projeto industrial de destruí-la sistematicamente, como bem afirmou V. Flusser, incluiu nosso corpo, e fez das estratégias de apagamento da dimensão concreta do mundo o grande espírito do nosso tempo desde o século XVII. Nesse cenário, toda a possibilidade de ver a transubstancialização da matéria, o trabalho dos antigos alquimistas, foi abortada.

Muniz Sodré (2015) recentemente afirmou que nossa época sucumbe ao domínio do diabólico, apresentando esse diabólico como a força que subjaz a uma enorme operação alquímica que se iniciou no momento em que o papel-moeda, sem lastro concreto, foi inventado. Desdobrando, de certa forma, a reflexão que Hans C. Binswanger faz acerca das relações entre dinheiro e magia, a partir da obra Fausto, de Goethe.

A criação do dinheiro como abstração e a centralidade que esse aspecto imaginativo do dinheiro passa a ter na economia industrial são apresentadas por Binswanger ao comparar a economia industrial com a economia de subsistência que a precedeu:

A economia de subsistência está adaptada para satisfazer as necessidades físicas do homem, que são saciáveis. Portanto, seus objetivos são finitos. A economia industrial, por outro lado, está adaptada a necessidades imaginárias, que podem ser incessantemente expandidas pela fantasia humana; essas necessidades são insaciáveis. Neste sentido, um esforço infinito é inerente à economia industrial. Decorre da luta por dinheiro, já que este (pela criação de papel-moeda) pode ser aumentado mais depressa e com maior facilidade que os bens, que precisam ser laboriosamente obtidos a partir do material do mundo. Por isso, a tendência é a de produzir dinheiro em primeiro lugar; depois, fica-se tentado, seduzido pelo lucro, a conceder a esse dinheiro um valor adicional como capital-dinheiro, por meio de uma expansão correspondente da demanda imaginária e da produção de bens que ela acarreta... Ao remover esses limites internos ao progresso, a economia conquista um domínio cada vez maior e submete o mundo todo à sua magia (BINSWANGER: 2011, p. 140-141).

Partindo do fato de que o dinheiro como hoje o concebemos, sob a forma de papel moeda, não passa de uma abstração, Sodré aponta para o fato de que o dinheiro, ao deixar de corresponder a qualquer matéria concreta, se torna a grande ficção que gera, a partir do nada, uma possibilidade infinita de criação de valor abstrato. E quem soube gerar essa ficção, essa abstração radical, teve em mãos o sistema de valoração do mundo.

Poderíamos dizer que é esta a operação inicial de nossa época que acabou por reduzir todos os valores a um único valor: o dinheiro. A atualidade dessa questão é também objeto de atenção de W. Magaldi (2009) que, a partir de uma leitura junguiana, relaciona o dinheiro à sombra e aponta historicamente para a dissociação entre dinheiro e sagrado existente na raiz do mal estar do mundo capitalista contemporâneo.

Essa operação de perda radical da noção do valor teve como grande alvo o planeta terra e a dimensão biológica do mundo, e, imbricadamente, o corpo.

Tal processo, que aparentemente nos parece tão banal, quase naturalizado, tão absoluta é sua aceitação no mundo contemporâneo, esconde uma per/versão, que nos ajuda a aprofundar a compreensão acerca da crise da imaginação simbólica, a dissociação entre o concreto e o abstrato que, no âmbito do “pensamento hermético”, apontado por M. Berman, eram considerados complementares e constituíam uma antinomia própria do vivo. Sua dissociação passa praticamente a ser radical no momento em que as desilusões históricas com o humano e com o processo civilizatório, geradas pelas grandes guerras mundiais, abrem margem à ação final de um espírito mefistotélico.

No período de meio século vimos finalizar o programa que visou transformar o objeto em abjeto, e o corpo no grande incômodo existencial, que todas as dietas, intervenções estéticas e programas de “saúde” tentam consertar ou destruir.

Não temos paciência de esperar por nada que é da esfera dos ritmos naturais, não aceitamos nenhum tipo de morosidade - os frutos que sejam modificados geneticamente para darem 3, 4 vezes mais colheitas em um ano. Não toleramos nenhuma marca peculiar no nosso ideal de perfeição, queremos rosas simétricas, perfeitas, ainda que isso nos custe seu aroma (como no caso da Beleza Americana), frutas que pareçam de plástico de tão bonitas, queremos a natureza sem naturalidade, a artificialidade levada ao grau máximo. E queremos para já, porque tudo tem de ser devorado instantaneamente.

James Hillman (1993) já disse que nossa época é maníaca, e N. Baitello (2005) nos diz que essa mania é iconofágica, o homem contemporâneo é obrigatoriamente mediático e precisa devorar imagens incessantemente até ser devorado por elas.

O tempo lento e a assimetria do corpo, das coisas que ocupam lugar no tempo e no espaço, tornaram-se insuportáveis para nós. É preciso produzir imagens incessantemente para cobrir toda a superfície da pele do mundo com os simulacros da perfeição. As simulações são sempre mais confortáveis do que a vida, mais agradáveis, sob encomenda para a nossa impotência. É preciso controlar todas as esferas por onde a vida resiste em irromper, ainda que seja preciso transformar todo o orgânico em sintético. Começamos com objetos de uso cotidiano, passamos pelos alimentos, estamos agora sintetizando deus (vide fundamentalismos). Já temos tecnologia de impressão 3D disponível, é só questão de aperfeiçoarmos para o que mais precisarmos.

Filósofos como D. Kamper e J. Baudrillard falaram suficientemente sobre esse processo para que os tivéssemos ouvido ou para que tivéssemos levado em consideração que

o triunfo da fantasmagoria das máquinas eletrônicas de imagens sobre a vida teria consequências mais sérias do que inicialmente supomos.

Kamper em sua vasta obra reforçou a centralidade do corpo e das experiências concretas na construção de uma consciência mais rica e complexa, retomando a lembrança de que o sonho acontece também nos músculos e que o poder criativo se encontra para além da “órbita do imaginário” tecnológico, afirmando serem as vivências corporais a grande resistência à crise da visibilidade e ao esvaziamento simbólico de nossa época.

Baudrillard (2004), por sua vez, tratou primeiramente do sistema dos objetos, da concepção de mundo implicada na produção industrial, seguiu refletindo sobre a criação do valor simbólico de mercado no alavancar da sociedade de consumo, para chegar ao “crime perfeito” cometido pelo hiper-real tecnológico e pela falsa pulsão erótica que este apregoa. A experimentação ilimitada, o “se eu posso fazer, eu tenho de fazer” de nossa época, é clara pulsão de morte vendida pela publicidade como um histriônico “seja feliz”<sup>4</sup>.

Talvez a grande armadilha de nosso tempo seja essa perversão econômica que quer nos fazer crer que todo o sonho é representável e que tudo que é possível fazer tenha de ser feito. É por meio desse literalismo que o diabólico vence sobre o simbólico.

Eletrificamos nossos sonhos na medida em que transferimos para as máquinas eletrônicas de imagens (TV, Internet) nosso tempo livre, nosso olhar, nossos desejos, a expectativa de transcendência<sup>5</sup>.

Os primeiros modernos foram Doutores Franksteins, mas depois deles somos todos o monstro. Nossos selfies e incessantes posts são uma maneira de nos mostrarmos à procura de alguém que nos entenda, de alguém que nos ame, mesmo aos pedaços, mal remendados, cambaleantes. Dietmar Kamper dizia: “ama o teu monstro como a ti mesmo” (KAMPER, D.: 1997, p. 61).

A questão da energia, aliás, deveria ser uma questão central para os estudos do imaginário e da imaginação, e com isso queremos obviamente tratar da energia psíquica. Julgamos importante reconhecer a natureza psíquica do imaginário e colocarmos em cena a natureza dos fenômenos psíquicos como fenômenos, em primeira instância, energéticos.

---

<sup>4</sup> Sobre a felicidade como palavra de ordem da sociedade contemporânea, recomendo o livro *Ser feliz hoje: reflexões sobre o imperativo da felicidade*, João Freire Filho (org.). Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2010.

<sup>5</sup> Ainda será preciso considerar de que forma essa eletrificação da vida, somada à dromologia de nossa época, transformou nossa energia psíquica e o campo energético do planeta.

Carl G. Jung tratou com muita atenção a natureza da energia psíquica e sua importância para os fenômenos psíquicos, aproximando-a da imagem e do simbólico, divergindo bastante da interpretação de S. Freud sobre a libido. Buscando a integridade da imagem, e considerando a importância das imagens endógenas, Jung via no símbolo o papel central para a mobilização da energia psíquica, bem como a evidência de como essa energia se manifestava. Segundo ele, “o mecanismo psicológico que transforma a energia é o símbolo” (JUNG, 1985, p. 44).

Ao considerarmos a dimensão endógena da imagem (BELTING, H.: 2007), quase sempre esquecida ou minimizada, estamos apontando para a natureza psíquica integralizante da imagem simbólica, logo, sua realidade como portadora e mobilizadora de energia.

Se pensarmos na condição contemporânea do homem das sociedades mediáticas, temos de nos perguntar: que imagem produz uma psique que não se reconhece em seu corpo? que se pensa apenas etérea, nuvem?

C. Mellman (2003) afirma que estamos frente a uma nova economia psíquica que tem como um dos traços principais o desinvestimento radical da consciência em relação ao corpo. Ele relata que lhe parece que os jovens que o procuram sentem o próprio corpo como objeto, e de tal modo isso lhe parece comum e recorrente que isso o faz crer que isso não se trate apenas de um sintoma pessoal, mas sim de um traço de nossa época; uma radical transformação do próprio corpo em outro, em algo que não nos diz respeito.

Qual o potencial imaginativo que se pode ter ao “habitar” um corpo desinvestido de sentido, um corpo anestesiado (sem aisthesis)?

É claro que esse sintoma aponta para um fenômeno mais geral, a negação da mortalidade, outro traço fundamental dessa nova economia psíquica que Mellman aponta como uma das principais causas da crise do sentido que a civilização ocidental atravessa.

Suas reflexões nos ajudam a pensar o estatuto atual da imagem simbólica, na medida em que sabemos que ela surge com a consciência da morte, como apresentou longamente E. Morin (1988a; 1988b) em suas pesquisas acerca do surgimento da consciência no sapiens-demens. A seguirmos essa relação, vemo-nos frente à negação da morte, obsessão contemporânea tanto da ciência quanto da mídia, e aos frutos imediatos dessa empreitada: a negação do corpo. Tudo então nos leva a crer na profunda relação de interdependência entre corpo, mortalidade e pensamento simbólico.

Apagando dois dos elos dessa relação, o terceiro – o simbólico – se vê seriamente ameaçado.

O sentido de reivindicar a integralidade do humano, chamando de volta as vivências corporais, é justamente a suspeita de que é no corpo e em sua capacidade de resistência que podemos encontrar a maior força instauradora do simbólico.

Não há transcendência sem imanência; essa interdependência foi propositalmente apagada da equação entre concretude e abstração. É uma ilusão pensar que o simbólico é abstrato, que o símbolo reside apenas no espírito, que massacraríamos o planeta e os corpos naturais que nele vivem sem que o espírito fosse afetado, sem que o simbólico se retirasse.

### **As in/per/reversões imagináveis**

Nunca fomos nós que produzimos as imagens, sempre foram elas que nos produziram, mas houve um tempo em que as imagens eram para nós duplos, depois se tornaram objetos de culto, depois espelhos e linguagem; após 100 anos de cultura de massas as imagens passaram a nos devorar. Tornaram-se superfícies cheias de olhos que nos olham de volta devorando nosso tempo de vida, nossa atenção, em suma, nossa energia psíquica.

A possibilidade de revertermos esse processo passará necessariamente por uma reviravolta capaz de nos devolver a capacidade de resistirmos à luminescência das imagens eletrônicas, silenciarmos os apelos do consumo e nos voltarmos para as imagens endógenas.

Dietmar Kamper dizia que contra a órbita do imaginário mediático só mesmo a imaginação criadora tem força. Só a imaginação pode providenciar a abertura para o simbólico em um mundo em que as vivências foram virtualizadas e até mesmo a arte se submeteu ao mercado<sup>6</sup>.

Redescobrir a imaginação e seu potencial de nos reconduzir ao simbólico será certamente essencial tanto para a reconstrução de um sentido possível à vida, quanto para a tarefa de resiliência a qual o atual cenário mundial de convulsões sociais e ambientais nos convoca.

---

<sup>6</sup> Hans Belting (2007) afirma que a imagem artística não é mais possível no mundo contemporânea que a tudo reduz a um fenômeno mediático.

James Hillman, que propôs uma abordagem arquetípica para a Psicologia, a partir da obra de C. G. Jung, dizia que “uma imagem é dada pela perspectiva imaginativa e só pode ser percebida pelo ato de imaginar” (HILLMAN: 1992, p. 28)<sup>7</sup>.

Dando à imaginação uma relevância central nos processos psíquicos, Hillman afirma ser a imaginação “o trabalho de transformar devaneios e fantasias em espaços cênicos interiores, onde se pode entrar, e que estão povoados de figuras vívidas, com as quais se pode falar e conversar, sentindo e tocando-lhes a presença” (HILLMAN, p. 126).

Dessa maneira, entrar em contato com sua própria alma e conviver com as imagens que ela abriga parece ser a sugestão de uma prática terapêutica necessária frente a esse atual estado de crise do simbólico do qual vimos tratando. Mas aí mais uma vez somos convidados a um mergulho interior que passa pelo resgate das propriocepções corporais. Sonhar, meditar, devanear são gestos do corpo, tais como a dança, o gesto artístico, o afago que convidam a um mergulho interior, ao resgate das imagens internas que se agitam na alma.

Jung tratou de esclarecer o que para ele consistia na indissociabilidade existente entre corpo e alma, e considerava o termo psique como a conjunção dos dois. Para ele, a psique deveria ser considerada a partir da noção de que o indivíduo é um Todo, e sua abordagem clínica partia sempre da necessidade de buscar uma certa integralidade perdida, ainda que ele reconhecesse as tensões existentes dentro desse Todo. Por isso ele afirmou, em 1946, ainda sem que a ciência da Física tivesse alcançado os conhecimentos de que hoje podemos dispor, que “psique e matéria estão encerradas em um só e mesmo mundo” e que haveria “não só a possibilidade, mas até mesmo uma certa probabilidade de que a matéria e a psique sejam dois aspectos diferentes de uma só e mesma coisa” (JUNG: 1986, p. 152).

Ainda que essa questão tenha sido considerada amplamente pela Física e pelos estudos da Psicossomática, não a problematizamos ainda o suficiente quando consideramos a produção imaginária, logo, psíquica, de uma era que vem alienando de tal modo o corpo e a dimensão concreta do mundo.

De fato, as perguntas que talvez nos restituam ao caminho da imaginação criativa e das imagens simbólicas sejam essas: qual o corpo que imagina o mundo contemporaneamente? Que imagens são geradas por uma psique alienada das vivências sensório-motoras do corpo? De que lugar em nós mesmos podemos partir para restituir às imagens seu potencial simbólico?

---

<sup>7</sup> James Hillman (1992:34) refere-se, em sua reflexão acerca da imaginação, à Teoria do Imaginário de G. Durand, ressaltando a importância e seu trabalho no sentido de se compreender o imaginário arquetípico.

## REFERÊNCIAS

- BAITELLO JR., N. **A era da iconofagia**. São Paulo: Hacker, 2005.
- \_\_\_\_\_. **A maçã, a serpente e o holograma**. São Paulo: Paulus, 2010.
- \_\_\_\_\_. **O pensamento sentado**. São Leopoldo: Editora Unissinos, 2012.
- BAITELLO JR., N. e CONTRERA, M. S. Na selva das imagens – contribuições para uma arqueologia da imagem, in **Revista Significação**, n. 25, vol. 33, 2006.  
<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/65623>
- BAUDRILLARD, J. **A ilusão vital**. R. de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- \_\_\_\_\_. **A troca impossível**. R. de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Telemorfose**. R. de Janeiro: MAUAD, 2004.
- BELTING, H. **Antropologia de la imagen**. Madri: Katz, 2007.
- BERMAN, M. **El reencantamiento del mundo**. Chile: Cuatro Vientos, 1987.
- BERNARDI, C. “O estatuto da imagem em Jung”, in **Revista Rubedo – Revista de Psicologia Junguiana e Cultura**. 2008. <http://www.rubedo.psc.br/artigosb/estaimag.htm>
- BINSWANGER, HANS, C. **Dinheiro e Magia – Uma crítica da economia moderna à luz do Fausto de Goethe**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- CONTRERA, M.S. **Mídia e pânico: saturação da informação, violência e crise cultural na mídia**. S. Paulo: Annablume, 2002.
- \_\_\_\_\_. Jornalismo e mídia - paranóia e crise das competências simbólicas, in **Revista Virtual Ghrebh-** n. 1, [www.cisc.org.br/ghrebh](http://www.cisc.org.br/ghrebh). 2002
- \_\_\_\_\_. **Mediosfera – meios, imaginário e desencantamento do mundo**. S. Paulo: Annablume, 2010.
- \_\_\_\_\_. Mediosphere and the crisis of sense, in **Filosofia da Mídia**, v. 7. S. Petersburgo: Universidade de S. Petersburgo, 2011.
- \_\_\_\_\_. Emoção e imaginação – diferentes vínculos, diferentes imaginários, in **Revista Ghrebh-**, 2012. [www.cisc.org.br/ghrebh](http://www.cisc.org.br/ghrebh)
- \_\_\_\_\_. Simpatia e Empatia – Mediosfera e Noosfera, in BAITELLO JR, N.; WULF, C. **Emoção e imaginação – os sentidos e as imagens em movimento**. S. Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.
- DURAND, G. **A imaginação simbólica**. Lisboa: Ed. 70, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Estruturas antropológicas do imaginário**. S. Paulo: Martins Fontes, 1997.



- Campos do imaginário.** Lisboa: Inst. Piaget, 1998.
- ELIADE, M. **Tratado de história das religiões.** S. Paulo: Martins Fontes, 1993.
- FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta.** São Paulo: HUCITEC, 1985.
- \_\_\_\_\_. **Da religiosidade.** São Paulo: Escrituras, 2002.
- HILLMAN, J. **Psicologia Arquetípica.** S. Paulo: Cultrix, 1992.
- \_\_\_\_\_. **Cidade e alma.** S. Paulo: Nobel, 1993.
- JUNG, C. G. **A energia psíquica.** Petrópolis: Vozes, 1985.
- \_\_\_\_\_. **A natureza da psique.** Petrópolis: Vozes, 1986.
- \_\_\_\_\_. **Símbolos da transformação.** Petrópolis: Vozes, 1989.
- \_\_\_\_\_. **Aspectos do drama contemporâneo.** Petrópolis: Ed. Vozes, 1990.
- \_\_\_\_\_. **Civilização em transição.** Petrópolis: Vozes, 2011.
- KAMPER, D. **O trabalho como vida.** S. Paulo: Annablume, 1997.
- LE BRETON, A. **Adeus ao corpo – Antropologia e Sociedade.** Campinas: Papyrus, 2003.
- MELMAN, C. **O homem sem gravidade - gozar a qualquer preço.** R. de Janeiro: Cia. de Freud, 2003.
- MORIN, E. **O paradigma perdido – o enigma do homem.** Lisboa: Europa-América, 1988a.
- \_\_\_\_\_. **O home e a morte.** Lisboa: Europa-América, 1988b.
- \_\_\_\_\_. **O método 4.** Lisboa: Europa-América, 1989.
- SODRÉ, M. Mídia, Ideologia e Financeirização, in **Oficina do Historiador.** Porto Alegre: EDIPUCRS, v. 8, n. 1, 2015.  
<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/oficinadohistoriador/article/view/18591/13295>

## **Imagem contemporânea e imaginário: Como aproximá-los?**

### **Contemporary and imaginary picture: How to approach them?**

### **Image et imaginaire contemporain: Comment les aborder?**

Francimar Arruda\*  
UFRJ, Rio de Janeiro, Brasil

**Resumo:** Este texto tem como finalidade uma possível aproximação entre a imagem oriunda de um trabalho endógeno que o sujeito faz visando com isso um processo de transcendência do peso da existência. Uma outra concepção de imagem é aquela produzida por um outro e que nós a consumimos, não há algum trabalho, ela é exógena e não provoca mudança, ela nos isola e joga na solidão. Aproximá-las por contraste foi a única solução possível.

**Palavras-chave:** Imaginação; filosofia; Comunicação.

**Abstract:** This text aims at a possible rapprochement between the image derived from an endogenous work that the subject makes this a transcendent order to process the weight of existence. Another image design is one produced by another and that we consume, there is some work it is exogenous and does not cause change, it isolates us and play in solitude. Bring them by contrast was the only possible solution.

**Keywords:** Imagination; philosophy; Communication.

### **Introdução**

Depois de uma marginalidade de 300 anos, o Imaginário atualmente está ligado e vinculado a tudo, ele está na moda. Na imprensa escrita, pululam as alusões ao imaginário de um autor, seja no campo das artes plásticas e do cinema, seja no campo literário. Não raro comparece também o imaginário da escola, e mais recentemente, o imaginário político. Quando surgiu, entre nós, a temática do imaginário, pesquisadores que se vinham dedicando à áreas situadas nos confins das artes, da religião e da filosofia – como no meu caso – acolheram com satisfação uma denominação que, ao abarcar campos variados, surgia como poderosa via de legitimação acadêmica de seus trabalhos. Passado o primeiro momento, no entanto, foi fácil verificar a polissemia do termo Imaginário, adjetivo substantivado, tão englobante que parecia prestar-se a usos variados.

---

\* Pós-doutorado em Filosofia e Imagem na Universidade da Borgogne, França. Doutora em Teorias do Imaginário, UFRJ. Mestre em Filosofia e Hermenêutica, I. F. C. S. (UFRJ). Professora Conferencista na PUC/Rio. Palestrante da Pós-graduação no curso Psicologia Yunguiana, Arte e Imaginário.

O conceito de imaginário é, no mínimo, confuso e controvertido. Confuso porque a simples menção já suscita na *imaginação* dos ouvintes significados tão diversos quanto divergentes. Controvertido porque são tempos, esses nossos, em que a *premonição iluminista* que entronizou a deusa razão transformou-se numa *idolatria* da racionalidade técnica-instrumental, e hoje, razão cínica que tiraniza as relações sociais e normatiza o conjunto de saberes. Secularmente, a imaginação foi identificada (século XVII, Malebranche) como a *louca da casa*. Ela é a faculdade que não se explica pela razão nem se submete ao controle da vontade. Ante a imaginação, a razão declina seu poder. Não consegue domesticar totalmente seus impulsos nem direcionar plenamente seus conteúdos. A imaginação parece possuir vontade própria, autonomia incontrolada, indeterminação inexaurível.

O termo *imaginário* tem significados diferentes para cada um de nós. Para uns, ele é tudo o que não existe; uma espécie de mundo oposto à realidade dura e concreta. Para outros, o imaginário é uma produção de devaneios de imagens fantásticas que permitem a evasão para longe das preocupações cotidianas. Alguns representam o imaginário como um resultado de uma força criadora radical própria à imaginação humana. Outros o veem apenas como uma manifestação de um engodo fundamental para a constituição identitária do indivíduo. Como não tenho, como meta desse trabalho, realizar um histórico do conceito de imaginário, resolvi optar por alguns filósofos para explicar melhor a concepção de imaginário e que se harmonizam com o meu olhar sobre essa dimensão humana.

O fim do século XX abre uma espécie de autorização na qual se assiste a um reequilíbrio da atualização e da potencialização dos polos do imaginário e do real/racional. Seguindo a lógica da bipolaridade antagônica de S. Lupasco (1970, p. 13), eu diria que entramos em uma fase chamada de ‘estado T’ onde uma semiatualização e uma semipotencialização imaginária – real – racional tendem para um equilíbrio.

Bachelard foi o pioneiro desta fase de autorização em uma época que não era ainda de bom – tom valorizar a poética do devaneio. Para ele a função do irreal é psiquicamente tão útil quanto à função do real. Durante sua atividade diurna, o homem constrói o real graças ao espírito científico que começa sempre por uma *catarse intelectual e afetiva*. Durante sua atividade noturna, o homem sonha o imaginário. Assim, o único modo de falarmos seriamente do imaginário é o de o criarmos nós mesmos permanentemente. Segundo diz Bachelard: “a imagem só pode ser estudada pela imagem, sonhando as imagens tal qual elas se reúnem no

devaneio. É absurdo se pretender estudar objetivamente a imaginação, visto que só recebemos realmente a imagem quando a admiramos” (1965, p. 46).

Por isso, para ele, entre o conceito e a imagem, nenhuma síntese é possível. O homem vive, então, dividido entre esses dois polos. Segundo Gagey (1969, p.48), o filósofo não consegue escapar da separação entre dos modos de existência e devemos viver essa benéfica tensão.

Na linha de Bachelard se encontra outro pioneiro, G. Durand, fundador do Centro de Pesquisa sobre o Imaginário (C. R. I.) em Grenoble no ano de 1966. Ele busca recensear, fazer um repertório, classificar e situar as imagens para fixar o imaginário concebido como “o conjunto das imagens e das relações de imagens que constituem o capital do *homo sapiens*” (1969, p. 12), Durand procura leis e desconfia de uma hermenêutica fundada essencialmente na intuição e na simpatia com o autor. De sua coleta de imagens ele retira uma série de conjuntos constituídos em torno de núcleos organizadores (constelação e arquétipos). A pesquisa exigente de Durand dá seus frutos hoje em numerosos laboratórios de ciências humanas, na França, e em diversos países, como aqui no Brasil.<sup>1</sup>

Mais recentemente, lendo um texto de Ardoino, o artigo ‘Autorisation’ (1991, p. 445) me deparei com Mikel Dufrennes e penso que talvez seja de sua parte que encontraremos uma compatibilidade fundamental entre real e imaginário. A imaginação se situa no prolongamento da natureza. Tal é a afirmação que privilegio assim como Saison (1981) na obra de Dufrennes: o corte não é mais entre real e imaginário, mas entre imaginação autêntica e imaginário irreal, o que só pode chamar de o quimérico, ao mesmo tempo subjetiva, irreal e incomunicável. Para Dufrennes (apud SAISON, 1981, p. 70), pelas grandes imagens, nós aprofundamos nossa percepção do real. Elas constituem o verdadeiro imaginário concebido como qualidade de percepção do real que exige uma prática, uma ação em relação a este real.

Ele é, de certa forma, um *pré-real*, não é o homem que inventa ou fabula, mas a natureza nele e por ele, então: “o real escapa de si mesmo e se exprime como pré-real no imaginário” (ibid, p. 78). Para Defrennes, aquele que tem o poder de imaginar é alguém inspirado. O imaginário torna-se a prova de nossa inserção profunda na natureza, da qual procedemos e da qual nós herdamos. Deste ângulo podemos sustentar a seguinte imagem: o imaginário é o perfume do real. Por causa do odor da rosa eu digo que a rosa existe.

---

<sup>1</sup> Nesse sentido ver o texto: Gilbert Durand et le Brésil, **In:** Cahiers Gaston Bachelard, Imaginaire et interprétation: hommage à Gilbert Durand. Dijon, Paris: Klincksiaak Esthétique, 2015, p. 13.

A imaginar, como Bachelard (1965, p. 69), no que concerne à compreensão do mundo humano: “a simpatia é o fundo do método” – eu sei que um outro mundo mais justo, mais humano, mais solidário e executável já está em curso de realização em meu *imaginário*. A fase de autorização atingirá seu apogeu no dia em que o imaginável prevalecer sobre o quimérico, no cerne de um pensamento humano, tomando consciência de sua hipercomplexidade e de sua relação intrínseca com o ecossistema a que ela pertence. Os caminhos já começaram a ser desbravados, mas a estrada ainda é longa.<sup>2</sup>

Finalmente, entendo o conceito de imaginário como o *sem fundo* do ser humano, que não pode ser exaurido em plenitude nem explicado totalmente; é desse *sem fundo* que brota a imaginação, deste *lugar* se origina e se constitui a dimensão primária do conhecimento humano e, dizendo *sim* a Durand, quando afirma o contraponto: “O imaginário é a realidade última na qual o conhecimento humano vem a decifrar os Imperativos do Ser. Sobre ela se ordenam – consciente ou inconsciente – todas as obras, as atitudes e as opiniões humanas” (1961, p. 89. Tradução nossa).

Como ligar essa dimensão humana do ser de produção de imagens com essa densidade, que vivenciamos na relação com a produção contemporânea de imagens? Como relacionar essa dimensão primeira e última da qual somos os autores e atores diante do turbilhão de imagens que recebemos e não necessariamente produzimos?

Esse turbilhão de imagens, oriundo do mundo virtual está ligado a conceitos sobre a questão temporal; sendo assim o virtual é entendido sob diferentes formas cujas origens encontram-se nos pensamentos de Platão e Bergson.

Na *Teoria das ideias* encontradas na obra *A República*, Platão divide o ser em duas partes: o ser inteligível e o ser sensível. O ser inteligível encontra-se fora do tempo, imutável e eterno, enquanto o ser sensível encontra-se mergulhado no tempo, numa condição de cópia da essência. A verdade platônica descreve os seres inteligíveis como modelos para os seres sensíveis. Estas duas metades do ser são separadas por uma linha de distinção temporal intransponível, significando a divisão entre a eternidade e a imutabilidade do tempo. De acordo com Platão, encontram-se distribuídos no tempo as cópias e simulacros. As cópias seguem o modelo da essência e por ela são informadas; os simulacros não se encontram

---

<sup>2</sup> Seria necessário citar muitos outros autores da linha do desbravamento em particular J. Duvignaud por sua exploração do Imaginário do teatro, da festa, do jogo; E. Morin pelo Imaginário da morte, do cinema, do star-sys-time, da abertura do século XX e ao reconhecimento de seus mitos irreduzíveis; ao belo trabalho de J.J. Wunenburger sobre a vida das imagens e o imaginário do político. Enfim, a todos que contribuíram nesse trabalho de desocultar a imensa riqueza do mundo do imaginário.

influenciados por nenhum modelo, configurando-se como sombras a serem expurgadas por escaparem à essência, ou seja, são negativos para a concepção do ser (CHAUÍ, 2002, p. 35).

A distinção temporal formulada pelo filósofo Henri Bergson (ibid. p. 72), em *Matéria e Memória*, também divide o ser em duas partes, porém as denomina atual e virtual, estando ambas imersas no tempo. A atual refere-se às presentes enquanto o virtual às potencialidades do atual, entendido como *tempo puro*, como passado ontológico, distinto do passado vivido. Desse modo, atual e virtual, são considerados reais, mas possuidoras de naturezas diferentes.

Para ilustrar tal conceito filosófico utilizaremos um exemplo da literatura de Jorge Luis Borges que, de forma metafórica, apresenta o que seria um espaço virtual na concepção bergsoniana. Trata-se do famoso conto intitulado *O Aleph*, no qual o autor cria um personagem que, em um mundo sombrio e acinzentado toma contato com o fabuloso e maravilhoso objeto – chamado Aleph – definido como uma pequena e perfeita esfera mágica através da qual se pode vislumbrar em um só momento o universo inteiro, em todos os seus pormenores, em toda sua magnitude. Encontra-se no conto a seguinte passagem: “O diâmetro de Aleph seria de dois a três centímetros, mas o espaço cósmico estava aí, sem diminuição do tamanho. Cada coisa (o cristal do espelho, digamos) era infinitas coisas, porque eu a via claramente de todos os pontos do universo” (BORGES, 2001, p. 170).

Segundo o próprio autor, em seus comentários para uma tradução inglesa de 1970:

O que é a eternidade para o tempo, o Aleph é para o espaço. Na eternidade, todo o tempo – passado, presente, futuro – coexistem simultaneamente. No Aleph, a soma total do universo espacial encontra-se em uma diminuta esfera resplandecente de pouco mais de três centímetros. (ibid. p. 7).

Ora, não seria tal objeto uma matriz que encarna as propriedades do virtual como pleno de realizações, como gerador de imagens múltiplas de um determinado mundo? Desse modo, não seria o *Aleph* um análogo a um banco de dados que contém em si todas as paisagens possíveis de um mundo virtual em suas infinitas combinações de dados? Se realmente o Aleph existisse não só seria a coisa mais famosa do mundo como também mudaria toda a nossa ideia de tempo, da astronomia, da matemática e do espaço. De fato a virtualização afeta a informação, a comunicação, as noções de espaço e tempo e mesmo dos próprios corpos, tornando-se a cada dia mais presente no cotidiano.

Por conta disso a preocupação de Jean Baudrillard (2002, p. 7), quando profetiza o fim da realidade objetiva e com ela o fim da comunicação que teria atingido simultaneamente seu topo e sua ruína com a virtualização. Baudrillard trabalha na construção da transcendência

erguida pelo modelo platônico, ou seja, com o simulacro, o qual rompe a linha divisória situada entre a eternidade da imutabilidade e o tempo. Ele parte do princípio de que o virtual nada mais é que a criação de uma realidade artificial. Assim como os simulacros platônicos fogem à essência, os simulacros são constituídos por uma verdade paralela, são imagens sem referente: modelos sem origem e sem conexão com a realidade como essência.

Assim, segundo Baudrillard, ao simular o real, o virtual esvazia o processo comunicacional e anula o processo referencial. Há uma máxima expansão da comunicação, ocasionando implosão social. A virtualização incondicional desertifica o espaço real e tudo o que cerca o ser humano. Ela elimina a realidade e a imaginação do real, do político e do social, ao eliminar a realidade e a imaginação do tempo. A indiferença entre o presente, o passado e o futuro traz a incerteza sobre o que acontece no tempo real, já que este não possui vivência e provas como possui o tempo histórico. O denominado tempo real fará as mensagens chegarem a um ponto crítico de improdutividade. Não haverá mais tempo de pensar, sentir e criar uma imagem que venha do interior do meu eu, e que seja fruto do meu desejo. Segundo Baudrillard:

Enquanto anteriormente o pensamento dava fim ao real em pensamento, hoje as novas tecnologias dão fim ao pensamento na realidade; enquanto o pensamento trabalha no inacabado da realidade, o virtual, por sua vez, trabalha no acabamento do real e em sua solução final. (ibid. p. 47)

Apocalíptico ou não, o que Baudrillard expõe é que o uso dos processos comunicacionais, para fins libertários, é impossível, pois a sociedade é constituída sobre a contradição; isto é, possui simultaneamente elementos de dominação e libertação. Desse modo, proclama a morte do sujeito numa sociedade contemporânea composta por massas homogêneas incapazes de distinguir o real do imaginário: “Do real só resta a realidade virtual. Do outro, só resta uma forma espectral” (ibid, p. 47). As diferenças sociais, raciais e culturais que continuam a existir não são notadas pelo homem. O que a mídia exhibe não se aplica à vida prática, não é correspondente ao real como essência e verdade. Constitui-se, então, um universo povoado por máscaras onde o ser se desprende de sua essência por se desconhecer por completo, fazendo-se passar por um simulacro de si mesmo: “Na pluralidade, na multiplicidade, o ser nada mais faz do que trocar-se por si mesmo, ou por seus múltiplos avatares. Ele faz *metástase*, não se metamorfoseia” (ibid. p. 82).

Então, como aproximar imagem como consumo, com a concepção de imagem como produção libertária? É preciso que saibamos harmonizar os contrários em luta e finalizo este

breve texto com o velho filósofo Heráclito que dizia: “Os pares são coisas inteiras e coisas não inteiras, coisas juntas e coisas separadas, o harmonioso e o discordante. O um é composto de todas as coisas e, todas as coisas saem do um”<sup>3</sup>.

## REFERÊNCIAS

ARDOINO, J.. Autorization. **In:** Enciclopedie philosophique universelle. Paris: P.U.F., 1991.

ARRUDA, F. D.. Gilbert Durand et le Brésil. **In:** BACHELARD, G. C.. **Imaginaire et interprétation:** hommage à Gilbert Durand. N° 13, Dijon: Ed. U. Bougogne, 2015.

BACHELARD, G. **La poetique de La revêrie.** Paris: 1965.

BAUDRILLARD, J. **A troca impossível.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

BORGES, J. L. **O Aleph.** São Paulo: Globo, 2001.

BURGOS, J. **Pour une poetique de l’imaginaire.** Paris: Seuil, 1982.

CHAUÍ, M. **Introdução à História da Filosofia, dos pré-socráticos à Aristóteles.** 2. ed. v. I. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

DURAND, G. **Les structures anthropologiques de l’imaginaire.** Paris: Bordas, 1969.  
\_\_\_\_\_. **G. Tâches de l’esprit et impératifs de l’être.** Paris: Bordas. 1961.

GAGEY, I. **Bachelard ou la conversion à l’imaginaire.** Paris: Marcel Rivière, 1969.

HERÁCLITO. **Fragmento n° 59.** 1971.

LUPASCO, S. S. **Les trois matières.** Paris: Ed. Minuit, 1970.

SAISON, M. **Imaginaire, imaginable, parcours philosophique à travers le théâtre et la médecine mentale.** Paris: Klincksiaak Esthétique, 1981.

VERNANT, J. P.. **Mythe et pensée chez les grecs.** v. II. Paris: Maspéro, 1971.

---

<sup>3</sup> HERÁCLITO. **Fragmento n° 59.** 1971, p. 13.





# **Mesa-redonda 1: Subversões imagéticas e filosofia de vida**

**Table-ronde 1 :  
Suversions imagières  
et philosophie de la vie**

**Comunicação e dessentidos – estudo do giro da pombagira para uma comunicação feminina**

**Communication and nonsense – study of *pombagira*'s spin for a feminine communication**

**Communication et nonsens – étude du tournoiement de la *pombagira* pour une communication féminine**

Florence DRAVET<sup>1</sup>

Universidade Católica de Brasília, Brasília, Brasil

**Resumo**

Neste artigo, propomos fazer uma leitura do giro da pombagira e de seus significados para a Comunicação. Partimos da observação do fenômeno mediúnico da incorporação e de um imaginário híbrido sobre essa entidade. Recorremos à noção warburguiana de *pathosformel* e aproximamos imagens de giro que possam nos esclarecer sobre o sentido do girar da pombagira. Em seguida, fazemos uma aproximação com a noção de revolta como giro e com o que identificamos como um paradigma dionisíaco na arte e na filosofia. Finalmente, concluímos sobre o papel da pombagira numa concepção de mundo acêntrica/pluricêntrica onde os dessentidos ocupam um lugar determinante do sistema comunicacional que se instala entre a força do feminino contida na pombagira, os médiuns que a incorporam e as pessoas que a procuram.

**Palavras-chave:** Pombagira; Comunicação; Giro; Revolta; Feminino.

**Abstract**

In this paper, we aim to make an interpretation of the *pombagira*'s spin and its meanings in the field of Communication. We begin with the observation of the mediunic phenomenon called channeling and that of a hybrid imaginary concerning this entity. We rely on the Warburgian *pathosformel* idea to bring together images that might enlighten us on the meaning of the *pombagira*'s spin. Afterwards, we establish a link with the idea of revolt as rotation and with what we identify as a dionysiac paradigm in art and philosophy. Finally, we conclude with a reflection on the role of the *pombagira* in an acentric/pluricentric world conception in which the nonsenses play an influencing role in the communicational set up between the force of femininity contained in the *pombagira*, the mediums that channel it and the people who seek it for help.

**Keywords:** *Pombagira*; Communication; Spin; Revolution; Feminine.

---

<sup>1</sup> [flormd@gmail.com](mailto:flormd@gmail.com)

Chamou-nos a atenção, no contexto de um estudo sobre fenômenos de incorporação na Umbanda, a presença e o comportamento de uma entidade muito popular no Brasil: a pombagira. A pesquisa tinha por intuito “apreender o modo de comunicação do feminino – isto é, não só das mulheres, mas do princípio feminino presente em diversas manifestações ritualísticas e na vida cotidiana de homens e mulheres em comunidades de terreiro – no âmbito da tradição afrobrasileira e seu reflexo no imaginário popular do Brasil”<sup>2</sup>. No decurso da pesquisa, observamos, entre outras coisas, o giro da pombagira, não apenas contido em seu nome, mas também em sua gestualidade. E nos questionamos sobre a razão desse giro. Em um primeiro momento, procuramos entender por que ela gira e o que seu giro quer dizer, para logo deslocarmos a pergunta: o que a pombagira faz ao girar? Que estados corporais, mentais e espirituais seu giro provoca? Dessa forma, dos possíveis significados do giro, deslocamos nossa atenção para os prováveis dessentidos. Veremos mais adiante por quê.

Situamo-nos dentro de um conjunto de outros textos<sup>3</sup> que exploram o imaginário da pombagira no Brasil, com a particularidade aqui de estabelecer correlações com os estudos em Comunicação. Tomaremos, portanto, o giro como gesto ou ação corporal imbuída de sentidos, mas, sobretudo de dessentidos.

Para chegarmos a nosso objetivo com este artigo, propomos o seguinte percurso: uma apresentação da pombagira, de seu papel no terreiro de umbanda e no imaginário brasileiro, conforme nossa pesquisa permitiu que percebêssemos numa perspectiva comunicacional; em um segundo momento, uma aproximação entre a noção de giro na atuação da pombagira e a noção de revolta que nos conduziu ao dessentido e à desrazão do aberto<sup>4</sup>. Em seguida, uma leitura interpretativa de algumas imagens de giro, recorrendo à maneira como Aby Warburg (2012) aproxima imagens em torno de um mesmo *pathosformel*, suscetível de esclarecer a imagem que nos ocupa; e por fim, tentaremos uma interpretação do giro que conduz a uma concepção acêntrica/pluricêntrica de mundo. Esperamos, com isso, contribuir para uma concepção de comunicação na qual não apenas os processos de circulação de informação e significação atuam, mas também seus corolários em negativo: desordem, desinformação, designificação e incomunicação.

<sup>2</sup> Projeto de pesquisa aprovado no edital MCTI/CNPq/MEC/CAPES Nº 43/2013 e realizado durante anos de 2014 e 2015.

<sup>3</sup> Ver, entre outros, FONTENELLE, 2004; CAPONE, 2004; BIRMAN, 1983; CONTINS, 1983; MEYER, 1993; AUGRAS, 2000; PRANDI, 1996 e 2008; MONTEIRO, 1985; CARDOSO, 2012.

<sup>4</sup> Como dissemos em obra anterior: “O Aberto é uma noção poética capaz de conduzir-nos ao entendimento da comunicação como o princípio animador e movimentador vital da *physis*, que preferimos chamar apenas de princípio com. Este princípio deve ser entendido como o que possui e propicia a conexão. (...) O Aberto é também o círculo mais vasto, aquilo que circunscreve tudo o que é; a circunscrição que circun-une todo ente.” (CASTRO e DRAVET, *Comunicação e poesia*, p.93-102)

## 1. Elementos cosmogônicos e simbólicos na formação do imaginário da pombagira

A força feminina universal se apresenta na Umbanda na forma de uma cabaça, chamada na língua iorubá Igbadu e constituída por duas metades sobrepostas e seu conteúdo. Igbadu é, portanto, ao mesmo tempo o um (a cabaça) e o três: o princípio feminino em baixo, o princípio masculino em cima e, encerrado em seu interior, o elemento gerado – o filho ou manifestação dos princípios masculino e feminino reunidos. Ela pertence às chamadas Senhoras dos Pássaros, as mais altas representantes do poder feminino sobre a criação na cosmologia iorubá. São em número de sete, sendo três do lado esquerdo (pousadas sobre a árvore do mal), três do lado direito (pousadas sobre a árvore do bem) e a sétima voando entre um lado e outro.

É preciso saber, todavia, que essa representação cósmica do feminino não é apenas simbólica. Ela é atuante enquanto força. É percebida como real, embora o silêncio e o mistério em torno dela não permitam que se lhe dê forma, e pode se manifestar em vários sinais que a natureza dá: no piar de um pássaro no escuro da noite, numa jogada de búzios, na fala dos Orixás. Os adeptos consideram essa força como extremamente perigosa, provavelmente por ser uma das mais misteriosas de toda a cosmogonia umbandista. Há vários modos ritualísticos de proteger-se de seu poder, tais como evitar pronunciar seu verdadeiro nome, passar a mão sobre a cabeça, fazer oferendas etc. Mas o que importa por ora é entender que sua presença e seu poder habitam o silêncio, uma vez que a fala evoca e dissemina; sendo assim, apenas os gestos e as atitudes corporais podem se referir a sua força.

Qual é então a força feminina abertamente cultuada nos terreiros de Umbanda? Para entendê-la, teremos que começar pelos Orixás femininos: Nanã, Yemanjá, Yansã, Oxum, Yewá e Obá. Como já vimos em artigo anterior:

Os poderes guardados e simbolizados pelos Orixás femininos se sintetizam em poder matricial original (Nanã), poder selvagem e guerreiro (Obá e Iansã), poder de geração (Iemanjá e Oxum), poder de sedução (Oxum e Iansã) e poder mágico (Iewá). [...] Embora possamos determinar o tipo de poder correspondente a cada Orixá, é fato também que todos se encontram reunidos em todos os Orixás femininos, constituindo, talvez, uma só força feminina do universo, que dá a vida, gera, transforma, ama e cria. (DRAVET, F. 2014; 165)

Na Umbanda, os Orixás pouco se manifestam diretamente. Usam intermediários que atuam nos terreiros como mensageiros. São os chamados “guias” de Umbanda: os Pretos-

Velhos, os Caboclos, as Crianças, os Exus e as Pombagiras, para nomear apenas os principais, que se manifestam tomando o corpo dos médiuns, através de um processo de incorporação, próximo da possessão<sup>5</sup>. Em suas pesquisas, Birman (1991) explicou bem como se concebe a possessão dessas entidades na Umbanda:

As entidades de umbanda são construídas como seres em contigüidade com o mundo humano – seres que já viveram, portanto. Com efeito, a elaboração ritual da possessão umbandista deixa entrever que o sobrenatural é percebido como uma instância que traz duplicadas as relações que conhecemos no mundo terreno. A possessão considerada umbandista se realiza de forma a construir ritualmente os personagens que 'descem' nos terreiros, de modo que estes se tornam verossímeis por apresentarem traços semelhantes aos das pessoas vivas. (BIRMAN, 1991, p.43)

Entendemos então que as Pombagiras quando incorporam são mensageiras da força feminina e que manifestam, para dizê-lo de forma bastante simplificada, a força emanada dos orixás femininos. Alguns estudiosos (AUGRAS, 2004; CONTINS, 1983) defendem que a Pombagira carrega em si aqueles aspectos que Iemanjá, após sua chegada ao Brasil e uma vez sincretizada com a Virgem Maria, muito popularizada em todo o país devido, principalmente, à presença do mar e sua importância para a cultura brasileira, não poderia mais comportar. Isso porque, na perspectiva cristã, algumas características femininas como a força de sedução, a sensualidade e o envolvimento em casos de paixões avassaladoras, de infidelidade, incesto e estupro não poderiam permanecer ligadas à figura de uma Iemanjá santificada e “desafricanizada”. No entanto, essas características do feminino, com isso, não deixaram de existir e foram atribuídas a outra entidade: a Pombagira. Segundo Augras (2004), esta é pura criação brasileira:

A Umbanda parece ter promovido, em torno da figura de Iemanjá, um esvaziamento quase total do conteúdo sexual. Tal sublimação (ou repressão?) deu ensejo ao surgimento de nova entidade, pura criação brasileira, a Pomba Gira, síntese dos aspectos mais escandalosos que pode expressar a livre expressão da sexualidade feminina, aos olhos de uma sociedade ainda dominada por valores patriarcais (2004; 15).

A pombagira foi então associada no imaginário brasileiro, às figuras portadoras das características negativas atribuídas às mulheres: devassa, diabólica, perversa, ela completava o quadro das bruxas, feiticeiras, prostitutas, histéricas, loucas, diabas e outras habitantes da

<sup>5</sup> Sobre noções de possessão feminina, ver KRISTEVA, J. ; CLÉMENT, C. O feminino e o sagrado. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. Sobre a possessão nos ritos africanos, ver LEIRIS, M. La possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar. Paris: Plon, 1958.

esfera nefasta da gente feminina perseguida ao longo da história. Alguns estudos das “biografias míticas”<sup>6</sup>, das pombagiras as distancia, porém, da África e aponta para uma origem europeia dessa figura. Meyer (1993), por exemplo, atribui à Pombagira, notadamente à Maria Padilha, uma origem espanhola. O fato é que, em sua brasilidade, ela pode ser considerada como uma entidade mestiça, situada no limiar entre as várias origens culturais que compõem a cultura brasileira. Essa característica híbrida dialoga, inclusive, muito bem com a imagem da encruzilhada à qual ela está associada na simbologia umbandista.

Ao tratar das narrativas das pombagiras que contam de forma peculiar suas “biografias míticas”, Vânia Cardoso explica que estas seguem vários “caminhos do imaginário” (MEYER apud CARDOSO, 2012), de fato, não se trata de narrações oferecidas como informação, numa perspectiva de comunicação linear, lógica e compreensível em si mesma, mas sim de “estórias que emergem da própria comensalidade da experiência” (CARDOSO, 2012, p.188), histórias construídas de forma fragmentada, plural, com a co-participação de imaginários diversos, o das feiticeiras das antigas cortes espanholas, o da magia feminina africana, o da crença nos espíritos desencarnados, e sobretudo, a forte ancoragem da pombagira no universo da prostituição desde os tempos do Brasil colônia até hoje.

Nessa comensalidade, participar desse tecer narrativo não é participar da criação de uma estória coerente, versões acertadas, ou mesmo, participar de um ato isolado e passível de identificação como um momento do narrar. Os elementos dessas estórias estão dispersos no dia a dia, nos vários momentos dos rituais, em pontos (cantigas) e conversas. [...] O narrar dessas estórias simultaneamente conta quem são essas mulheres e as mantém estranhas, outras. [...] Por meio da duplicidade dos significados, elas reencantam o próprio mistério. (Idem. p. 188-192)

Trata-se, portanto, de um sistema narrativo de múltiplas frequências em que uma interfere na outra. E em que cada um dos elementos é forçado a criar seus próprios mecanismos de autoproteção e defesa de interesses, a estabelecer suas próprias lógicas hermenêuticas na decifração das mensagens.

Naquilo que podemos considerar como uma estratégia de afirmação do direito da mulher a sua autonomia corporal, tanto na sensualidade como na sexualidade e na liberdade em usufruir dela, a pombagira assumiu a imagem da prostituta para si e explorou, perante homens e mulheres, o discurso da mulher de vida livre: sexual e sensual, sem deixar, todavia,

---

<sup>6</sup> Noção apresentada por PRANDI (1996, p. 149) em que o autor afirma que as histórias de vida narradas pelas pombagiras ou pelos adeptos e retomadas pelos estudiosos de sociologia, psicologia e antropologia, misturam narrativas míticas de entidades espirituais com dados biográficos de personagens histórica e socialmente situados.

de poder ser também maternal e amorosa. Tornou-se conselheira em matéria de amor e relacionamento, de sexualidade, de exercício de liberdade. Mas tornou-se também protetora das prostitutas, dos travestis e de todas as pessoas que vivem explicitamente sua força feminina. Sua maior característica está implícita nas narrativas de sua existência pretérita: enquanto pombagira, fez do seu sofrimento em vidas anteriores uma força e transformou-o em alegria de viver. Mulher que, ao incorporar em seus médiuns, chega gargalhando e girando, virando as mãos em movimentos circulares, rodando a saia, fumando, bebendo e cantando, todas as suas atitudes falam de um poder de sedução, mas também de uma alegria trágica. Um de seus pontos cantados afirma: “Dizem que pombagira é uma rosa, é uma rosa que nasceu entre os espinhos”. A rosa é aqui mais que uma imagem ou uma metáfora. Também não deve ser entendida em uma perspectiva esotérica. Não se trata disso aqui. Trata-se da rosa enquanto ela é uma rosa; trata-se do real tal como podemos e não podemos apreendê-lo, sendo esse aspecto inapreensível fundamental para nossa concepção de comunicação. Trata-se da rosa como resultado de um sopro vital e dinâmico que conduz da potencialidade do real à sua realização, da semente à planta, da planta ao broto, do broto à flor cujas pétalas se organizam em espiral e formam o desenho harmônico de uma rosa que vemos e cujo cheiro sentimos.

Se “dizem que pombagira é uma rosa”, não é porque é bela e cheirosa, é sobretudo, porque ela é dotada de uma força dinâmica, tal qual a força natural que organiza as pétalas de uma rosa. Tal qual a força selvagem que faz brotar entre os espinhos a flor vermelha. Oriunda de uma desordem caótica – como o caos emocional causado pelo sofrimento – faz brotar uma nova harmonia através da superação do sofrimento na alegria. Qualquer que seja o desdobramento linguístico e imagético da rosa, quaisquer que sejam as interpretações metafóricas que dela possamos fazer, é inegável que a pombagira, enquanto ser feminino por excelência, é e assume-se como uma força dinâmica que age nas zonas intermediárias da abjeção a fim de fazer brotar um tipo de beleza, um poder que encanta, fascina, seduz; mas também assombra.

Segundo Frederico Feitoza (2015), em uma conferência apresentada no colóquio Comunicação e Arte: Políticas do Corpo, na Universidade Federal do Amapá (UNIFAP - AP):

Há pelo menos dois corpos que convivem hoje: o civilizado-tanático, biopolitizado, sedado pela abstração do pensamento, capturado pela imagem narcísica, pelas categorias operativas (masculino/feminino, sagrado/profano) e condicionado segundo uma repetição mecânica (que exercemos na frente do computador, na academia de ginástica, ao volante de um carro, etc.) e o selvagem-erótico, sem gramática e sem verbo, ouvinte de seus fluidos e

orifícios, morto pela civilização, mas que nos assombra, vez por outra, cheio de vida inominável, através da incorporação de um outro muitas vezes socialmente inconveniente (na possessão, na psicose, no êxtase, na performance etc.)

Seria a pombagira manifesta no corpo de um médium o selvagem-erótico que retorna? O reencantamento do corpo civilizado-tanático? A África que nos habita? O Continente Negro do Brasil, não somente feminino, mas também africano, e nesses dois sentidos, historicamente maltratado, abafado e amaldiçoado, porém naturalmente vivo e presente?

Kristeva e Clément (1998) ao buscarem uma definição do sagrado obscuro feminino que conduz aos fenômenos de possessão, por vezes chamadas no ocidente de histeria, usam as seguintes expressões: “revolta instantânea que atravessa o corpo, e que grita” (p.17); “uma experiência interior de transgressão dos interditos sexuais” (idem, p.34); “percepção inconsciente que o ser humano tem de seu insustentável erotismo: sempre nas fronteiras da natureza e da cultura, do animal e do verbal, do sensível e do nominável (...) potência/impotência de um desfalecimento delicado” (idem, p.38); “espaço no qual a mulher podia dar livre curso a essa abjeção (indizível prazer), ao seu nada e à sua glória” (idem, p.51).

O que podemos extrair da aproximação entre a possessão descrita por Kristeva e Clément e a incorporação da pombagira nos médiuns de Umbanda é que acontece *algo* indefinível, da ordem da revolta e da transgressão, que se manifesta pela forma arqueada que tomam os corpos das possuídas e pelo giro da pombagira. Sabemos tratar-se de uma revolta que se dá no corpo e alude ao selvagem-erótico. Falta-nos entender melhor o seu sentido.

## 2. Os sentidos e dessentidos da revolta

Partiremos aqui propriamente dessa noção de revolta para tratar do movimento circular que é o giro da pombagira. A ideia de re-volta é a de um giro sobre si mesmo, um voltar novamente para modificar. Revoltar-se. Operar uma revolução; dar uma volta completa sobre si mesmo; perfazer um ciclo. Também significa, em negativo, não aceitar o estado de coisas, a estabilidade, o *status quo*, a inércia. Movimentar, dinamizar, desestabilizar e, com isso, modificar, transformar. Mas de que transformação se trata? E de que tipo de revolta?

O giro turva os contornos, borra as fronteiras. Ao girar inúmeras vezes sobre si mesmo, o objeto torna-se círculo, de contornos indefinidos, cores se misturam, fronteiras se interpenetram, a realidade descritível aproxima-se e apresenta-se como um real inapreensível:



mente e matéria tornados um só. A coisa mental, a palavra que designa, o sentido atribuído, o sentido que emana encontram e se dissolvem na coisa material que já não se define mais pela sua forma, suas cores e seu contorno, nem por nenhum de seus atributos de materialidade. Ambas as coisas tornadas *algo*, indefinido, indistinguível, inominável, vulto, fantasma, sombra, abjeção: isto que compreendemos como a experiência feminina do feminino. Esta poderia ser uma primeira compreensão do giro da pombagira: um movimento que conduz a uma experiência feminina do feminino através da neutralização de toda dialética e de toda distinção; uma experiência de abjeção e de dessignificação.

Assim, trata-se da revolta contra as definições e em direção às indefinições? Contra a língua que descreve e narra, que classifica e designa, em direção a um corpo indefinido, vivo, pulsante. Vários pensadores, entre poetas, artistas e filósofos, já trataram desse corpo vivo no âmbito de reflexões que podemos situar em um mesmo eixo paradigmático do dionisíaco: Nietzsche, Rilke, Heidegger, Artaud e, mais recentemente, Kamper.

Para compreendê-lo melhor, podemos aproximar o giro da pombagira da proposta de um “corpo sem órgãos”, no âmbito do teatro, por Artaud: “Quando tiverem/ Conseguido fazer um corpo sem órgãos, / então o terão libertado dos seus automatismos/ e devolvido sua verdadeira liberdade./ Então o terão ensinado a dançar às avessas/ como no delírio dos bailes populares/ e esse avesso será/ seu verdadeiro lugar” (ARTAUD, 1974, p 134).

Mas também do corpo dionisíaco descrito por Nietzsche (2005) ao falar do coro da tragédia grega:

Agora, no Evangelho da harmonia dos mundos, cada um sente-se não apenas unido, reconciliado, fundido com o seu próximo, mas como um ser único, como se o véu de Maya estivesse rasgado e já só esvaecesse em farrapos perante o misterioso Uno primordial. Cantando e dançando, o ser humano expressa-se como membro de uma comunidade superior: deixou de saber andar e falar e está em vias de ascender dançando nos ares. O encantamento fala a partir de seus gestos. (2005, p. 28)

O gesto de girar seria então o caminho para um estado anárquico? Caótico? Original e livre? A volta ao estado bruto das origens do corpo enquanto materialidade indefinida? Ao corpo vivo da não-dimensão, tal como descrito por Kamper (prelo)<sup>7</sup>? Nesse livro, o filósofo alemão propõe a noção de “não-dimensão” na qual o corpo vive quando se encontra fora da consciência da diferenciação entre ele enquanto ser humano e o resto da natureza. Nesse caso,

<sup>7</sup> Dietmar Kamper (1936-2001) escreve em 2001 o livro *Mudança de horizonte O sol novo a cada dia, nada de novo sob o sol, mas...* traduzido para o português por Daniela Naves, cuja publicação está prevista pela Paulus em 2015/2016.

o sentido usado por ele é o de “rastrear” o mundo em volta com toda a pele de seu corpo, pois ele está imerso na natureza diferentemente do homem civilizado que tem a natureza adiante.

Por fim, podemos aproximar ainda o giro da pombagira à volta ao estado bruto no “aberto” nas palavras do poeta Rainer Maria Rilke, aqui explicadas por Heidegger:

Na linguagem de Rilke, “aberto” significa aquilo que não apresenta obstáculo. Não apresenta obstáculo porque não limita. Não limita porque em si mesmo é livre de qualquer limite. O aberto é o grande inteiro de tudo aquilo que é livre de limites. Deixa entrar os seres arriscados na passagem da percepção pura, de forma que, múltiplamente, um em direção ao outro, e sem encontrar obstáculo, eles continuam passando. Assim passando e repassando, desabrocham e se confundem no sem-limite, no in-finito. Não se diluem na nulidade de um nada, mas se cumprem na totalidade do aberto. (HEIDEGGER, 2004, p.341)

Antes de entrarmos em outros questionamentos, que tocam a uma concepção até então dita “metafísica” da realidade, vamos a algumas imagens de giro que foram aproximadas aqui com a finalidade de encontrar nelas algo em comum que possa nos fornecer pistas para a compreensão da revolta operada no girar da pombagira enquanto força feminina social e historicamente situada. A ideia subjacente à aproximação entre imagens inspira-se em Aby Warburg (2012) que, em seu *Atlas Mnemosyne* e em outros escritos, aproxima imagens, através de montagens, e identifica nelas a força de um *pathos* comum que lhes tenha determinado a forma: o *pathosformel*. Sendo assim, trata-se de imagens provindas de épocas e universos distintos, culturas distintas, em suportes e com finalidades distintas, linguagens distintas etc. O que importa nelas é apenas a recorrência do *pathosformel* e o método visa justamente encontrá-lo, explorá-lo. Qual será, então, o *pathosformel* contido no giro?

### **3. Em busca do *pathosformel* do giro: transformação e transcendência**

Em busca de imagens de pessoas girando, além da pombagira quando toma o corpo de um médium na Umbanda, encontramos três registros recorrentes que apresentaremos a seguir. Mas antes disso, é interessante citar o comportamento infantil de girar e tontear. Fazemos a hipótese que as crianças, ao girarem, voltam a um estado ainda muito recente de não saber andar nem falar, não conhecer nem reconhecer as formas, experimentando a tontura de ser no mundo. Supomos que, com isso, elas voltam a um estado de ingenuidade total, uma regressão às origens ainda tão próximas do ser selvagem, uno com a natureza em volta. Terá essa sensação que as crianças parecem apreciar tanto alguma relação com o giro proposto pela

pombagira? E as outras imagens de giro, que relação possuem entre si? É o que tentaremos identificar agora.

### 3.1. Heroísmo mítico:

A Mulher Maravilha, heroína de uma série de televisão estadunidense produzida entre os anos 1975 e 1979 e baseada no quadrinho também estadunidense da DC Comics criado em 1941. Wonder Woman se tornou popular no Brasil quando a série televisiva foi transmitida pela rede Globo no fim dos anos 1970. Na montagem “Wonderfull Woman spins”<sup>8</sup>, é possível assistir a uma sucessão de transformações da personagem Diana Prince em Mulher Maravilha, o que equivale a uma sucessão de giros em que Diana Prince abre os braços e rodopia sobre si mesma. Seu cabelo preso então se solta e a imagem de Diana fica turva até se apagar enquanto a de uma nova mulher, caracterizada na heroína americana Mulher Maravilha se sobrepõe à primeira. Com o giro, opera-se uma transformação. A mulher comum, Diana, torna-se a heroína Wonder Woman, dotada de poderes mágicos e de uma força divina.

### 3.2. Experiência extática:

Os dervixes, monges de uma ordem muçulmana mística também conhecida como sufismo, criada pelo poeta e filósofo místico Mevlana Jalaluddin Rumi no século XIII, efetuam uma dança ritualística na qual rodopiam. Seguindo o ritmo lento da música, os dançarinos começam descrevendo um círculo e, aos poucos, vão girando sobre si mesmos, os braços cruzados sobre o peito. Lentamente, seus braços se elevam em direção ao alto, sempre em perfeita harmonia com a música. E então eles giram cada vez mais rápido, como se estivessem entrando numa espécie de transe místico. Com a velocidade do movimento, sua longa túnica branca toma a forma de uma campânula. A dança dos dervixes (que significa “pobres”) é uma oração que conduz à união com o divino. De dimensão cósmica, imita a rotação dos planetas em torno do sol. Mas o círculo também é a lei religiosa que abraça a comunidade muçulmana. Em seu centro, encontra-se Deus, a verdade suprema, fundamento do Islão.

### 3.3. Da vida à morte:

O giro do Corisco no filme *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha (1963), no momento de sua morte por Antônio das Mortes. Não há dúvida que a narrativa do filme, tanto

<sup>8</sup> Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=Z-O2etMo\\_Yw](https://www.youtube.com/watch?v=Z-O2etMo_Yw) Acessado em 15/07/2015.

quanto a realidade histórica do cangaço nordestino que inspirou Glauber Rocha são, ao mesmo tempo, realistas e fabulares e, sobretudo, impregnados de misticismo e sacralidade. Corisco se diz armado por Deus (assim como os cavaleiros da Idade Média europeia de que os canceiros nordestinos são inspirados) na sua luta pelo bem e a defesa das populações oprimidas. Na cena final de sua morte, em um movimento surpreendente, e nesse sentido maravilhoso, Corisco, que recebeu vários tiros em seu corpo, abre os braços em cruz e efetua giros rápidos e vivazes sobre si mesmo antes de parar e cair morto ao chão. A passagem da vida à morte, para esse personagem violento e criminoso ao mesmo tempo em que justiceiro e defensor do povo, se dá pelo giro sobre si mesmo. Revolta? Conexão mística com o mundo? Redenção? Não saberemos. Apenas sentimos a gravidade da transformação e da passagem.

Nos três casos, o giro opera uma mudança de estado: da personagem cotidiana à heroína mítica, do estado consciente ao êxtase místico, da vida à morte. Essa mudança de estado exige uma força de superação: de simples enfermeira da Força Aérea americana, Diana Prince torna-se Mulher Maravilha, uma heroína com superpoderes. Na narrativa ficcional de características fantásticas – ou seja, em que tudo é possível – o giro é, portanto, uma espécie de mágica que vai permitir a transformação. Algo bastante comum e familiar.

No caso dos monges dervixes, estamos no universo do plano físico, real e material. Não se trata de ficção, nem de mágica, e sim de um fenômeno de alteração de estado de consciência obtido pelo giro harmônico e incessante. De um estado consciente, os monges elevam-se ao êxtase místico. Pouco sabemos sobre esse fenômeno senão que os monges experimentam o que chamam de “comunhão com o divino”.

O caso de Corisco é um pouco mais complexo. Trata-se de um fenômeno intermediário entre ficção e realidade, uma vez que o filme de Glauber Rocha é uma ficção inspirada em fatos reais. O diretor fez uma longa pesquisa antes de realizar as várias versões de seu filme. De acordo com Josette Monzani (1996), “Recolheu, entre outros documentos importantes, um folheto de cordel, entrevistas e recortes de jornal e cantigas, de onde retirou elementos para compor seus personagens Corisco, Herculano e Antônio das Mortes” (p.290). “Glauber vai ao sertão e entrevista o matador do Corisco verdadeiro e moradores do Monte Santo que se recordavam desse cangaceiro” (p. 294).

Quando narrou o fim de Corisco, Glauber Rocha tratava da morte de um dos poucos homens que resistira enquanto a maioria tinha se retirado do cangaço depois da morte do líder

Lampião<sup>9</sup>. Um homem que tinha jurado continuar matando e enviando cabeças decapitadas às autoridades, por onde passasse. Um homem enfurecido e revoltado pela morte do seu líder e amigo. No filme, quando Corisco é alcançado e atingido pelas balas de Antônio das Mortes, o traidor, ele se mostra enfurecido, fora de si, olhos reluzentes de raiva. Seu movimento repentino em giros sobre si mesmo antes de morrer é o de um homem fora de si que usa a revolta para entregar-se à morte. É também o movimento de um homem místico, um visionário, um homem que se diz, em vários momentos, empoderado por Deus e por São Jorge para matar. Há algo de desrazão nesse movimento inesperado do girar de Corisco. De qualquer forma, o giro lhe permite alcançar a própria morte contra a qual sempre lutara. Corisco, matador revoltado, torna-se Corisco morto. Mas antes, este entrega seus poderes ao povo e os amplia com a magia de seu verbo: “Mais fortes são os poderes do povo!”.

A capacidade de superação com a finalidade de mudar seu próprio estado e sua própria condição, ampliando os próprios poderes, parece ser o motivo recorrente figurado no ato de girar sobre si mesmo. Com a pombagira, o sentido do girar não é diferente, o que se obtém também é uma superação de estado e uma transformação de ordem mística. Porém, existe uma particularidade ao *ethos* da pombagira: a forma como o giro se dá e o sentido/dessentido que se constrói no e pelo giro nos parecem próprios de uma concepção acêntrica/policêntrica de mundo, como veremos adiante.

Retomando nosso exercício de busca de um *pathosformel*, temos dois esquemas diferentes nas formas analisadas: por um lado, a pombagira insinua um dessentido ao girar, assim como Corisco gira fora de si, num estado de revolta, como que possuído pela raiva de ter sido vencido. Por outro lado, o Dervixe gira dentro do círculo maior da divindade em movimentos harmônicos, compassados, delimitados pela coreografia do rito; e a Mulher maravilha gira dentro de um mesmo padrão para alcançar uma transformação determinada por uma lógica definida: de Diana Prince à Mulher Maravilha. Temos, portanto, por um lado o *pathos* do dessentido e desrazão; esse que chamamos de revolta do corpo. E por outro lado, uma outra vivência do *pathos* da desrazão e do dessentido mantida dentro do universo regrado das formas limitadas. Ou seja, enquanto o Dervixe e a Mulher Maravilha obedecem a uma ordem idêntica e repetitiva que os conduz a um estado de êxtase e de transformação mágica que amplia seus poderes dentro de uma definição, Corisco e a Pombagira ao girar desvinculam-se da ordem até então estabelecida, indo em direção a algo desconhecido pelas

<sup>9</sup> Apelido de Virgulino Ferreira da Silva (1897-1938).

vias da revolta, da desrazão e do dessentido. Desarrazoados, enlouquecidos ou tomados de dessentido, transformam-se.

#### 4. O giro da pombagira como modo de comunicação acêntrica/policêntrica

Para aprofundar a temática do dessentido provocado pela revolta e pelo girar, consideramos que é preciso admitir a possibilidade de um pensamento situado fora do domínio da razão e da certeza, fora, portanto, do domínio da proteção mono esférica da metafísica de base cristã. É disso que tratemos aqui, começando por falar do personagem nietzscheano do “Homem Louco” em *A gaia ciência* (2001).

*Der tolle Mensch (Le forcené, na tradução para o francês)* é aquele que está fora de si, fora de sentido, enraivecido, aquele que perdeu a razão. O Homem Louco, fora de si, grita que busca a Deus. Os ateus então se riem dele. E este lhes responde, gritando:

Para onde foi Deus? Eu vos direi! Nós o matamos! Vós e eu! Somos nós, nós todos, os assassinos! Mas como fizemos isso? Como esvaziamos o mar? Como apagamos o horizonte? Como tiramos a terra de sua órbita? Para onde vamos agora? Não estamos sempre caindo? Para frente, para trás, para os lados? Mas haverá ainda um acima, um abaixo? Não estaremos vagando através de um infinito Nada? (p. 135)

O Homem Louco busca a Deus, gritando por ele, não com o pensamento da razão, e sim com o grito da desrazão e da loucura. Sobre isso, Heidegger (2004) esclarece:

O Homem Louco é aquele que busca a Deus, gritando por Deus. Talvez, um pensador tenha ali realmente gritado *de profundis*? E o ouvido do nosso pensamento? Continua sem ouvir o grito? Não o ouvirá enquanto não tiver começado a pensar. E o pensamento só começa quando sentimos que a Razão, tão engrandecida há séculos, é a adversária mais teimosa do pensamento (p.322).

Vale repetir a última sentença: “E o pensamento só começa quando sentimos que a Razão, tão engrandecida há séculos, é a adversária mais teimosa do pensamento”. Declarar o fim da metafísica, como fez Nietzsche, equivalia então a dizer que a razão filosófica falhara em sua busca por Deus. Que ao contrário, ela matara a Deus. “Esvaziou o mar” ao procurar o absolutamente indubitável, o certo, a certeza. Engoliu o mar inteiro, e com ele, a inteireza de Deus. A razão “apagou o horizonte”, o mundo suprassensível. “Tirou a terra de sua órbita”, o sol. E tudo se tornou objeto. Objeto de conhecimento da subjetividade humana. Sol e terra apartados. Sujeito e objeto. Apenas o Homem Louco para acender lâmpadas em pleno dia. Mas quem o ouviu?

Queremos arriscar aqui uma aproximação entre o Homem Louco da Gaia ciência, o girar repentino de Corisco enfurecido e o giro da pombagira. Para os três, já não há mais uma ordem única e protetora universal, mas um “infinito Nada”, sem abaixo nem acima; um vazio que sopra. Um vazio vivo, em movimento, fluxo. Um universo sem centro, sem poder central. Um fluxo de eventos. É o que o Homem Louco afirma. É também o que a pombagira propõe, ao girar: a volta a um estado anárquico, caótico, original e livre. A volta ao estado bruto das origens do corpo enquanto materialidade indefinida. Ao corpo vivo da não-dimensão, ao estado bruto no aberto.

Circular é o giro, no universo aberto, ilimitado e não centralizado, ao contrário do que propôs a metafísica cristã, de acordo com Sloterdijk<sup>10</sup>. O girar da pombagira, portanto, é um movimento excêntrico, que não busca a nenhum centro universal (diferentemente do giro do Dervixe), mas apenas ao centro de si mesmo, num universo acêntrico; uma proposta acêntrica/pluricêntrica<sup>11</sup> de mundo. Voltamos a Artaud que não busca por um modelo a ser copiado e representado para se viver, mas reconhece que tudo que existe é singular, dentro de um vasto infinito de multiplicidade de formas existentes. “O homem, quando não é reprimido, é um animal erótico, há nele um frêmito inspirado, uma espécie de pulsação que produz inumeráveis animais os quais são formas que os antigos povos terrestres universalmente atribuía a Deus” (ARTAUD, 1974, p. 102).

Nas práticas religiosas afro-brasileiras, especialmente na Umbanda, atribui-se à pombagira a forma feminina dessa pulsação erótica. E é pelo giro que ela pode se manifestar no médium, a fim de libertá-lo do recalque que a civilização lhe impôs. E dizemos mais: esse giro é feminino e, sendo feminino, é andrógino<sup>12</sup>. Porque não obedece à lógica das dicotomias classificadoras e separadoras e sim a uma lógica das abjeções que reúnem e religam em concepções indefinidas, caóticas, sensíveis e suprassensíveis aquilo que o logocentrismo apartou. A pombagira gira porque convida a uma percepção acêntrica do mundo onde ser feminino é abandonar-se ao jogo incontrolado do fluxo de eventos de-centrados do universo e

<sup>10</sup> Em seu livro *Esfemas II, Globes* (2010), o filósofo alemão Peter Sloterdijk faz uma extensa crítica à perspectiva geométrica universal esférica, inaugurada pelos antigos acadêmicos gregos, e que, “enquanto símbolo da boa e forte fronteira do mundo, será indispensável aos futuros império-teólogos e aos criadores de redes” (p. 33). Assentada sobre o fundamento do Logos que “compreende o que nos compreende” (p.61), a concepção monoesférica do universo implica numa transição entre a visão sensorial e a representação intelectual do Todo. Nesse sentido, ela “pode assim ser descrita como a imagem mental metafísica por excelência” (p.72).

<sup>11</sup> Referimo-nos aqui a Morin (1977) que defende o centrismo-policentrismo-acentrismo dos sistemas: “Os ecossistemas, organizações acêntricas tipo, são constituídos por seres egocêntricos, e, a este título, são policêntricos; comportam alguns pontos de controlo e hierarquias específicas. As organizações mais cêntricas combinam, de facto, centrismo/policentrismo/acentrismo de modo complexo e rico. (p.295)

<sup>12</sup> Androginia é a combinação de (andro) masculino com (gyne) feminino. É definido como o que tem níveis e variáveis de sentimentos e de comportamentos, quer masculinos, quer femininos, quer ambos ou nenhum.

a uma concepção filosófica pós-monoesférica, capaz de, eventualmente, superar a metafísica ocidental e renovar-se, dito de outra forma, superar o logocentrismo.

Com efeito, no logocentrismo monoesférico, não há lugar para perder-se na excentricidade. Ou, talvez, “os únicos candidatos a ocupar esse lugar [sejam] Satã e os orgulhosos autores de pecados mortais que constituem sua escolta – a saber, essas existências fadadas deliberadamente ao modo de ser anárquico, teófugo, desprezando a redenção” (Sloterdijk, 2010, p.109); uma redenção que só poderia se dar na totalidade do abrigo esférico divino. São eles os abjetos, os excêntricos adeptos da tese ateia da exterioridade sem fundo, do vazio infinito desprovido de centro e de limite. Os capazes de abandonar-se ao jogo incontrolado do fluxo de eventos de-centrados do universo, os que dão lugar a uma concepção filosófica pós-monoesférica, capaz de, eventualmente, superar a metafísica ocidental e renovar-se. É justamente aí que reside a presente proposta de leitura do giro em suas correlações com a comunicação. Não mais na excentricidade satânica; tampouco na rede pluricêntrica interconectada. Mas numa outra possibilidade, ao mesmo tempo acêntrica e pluricêntrica (MORIN, 1977).

Vale salientar que a pombagira aqui não é apenas parte do processo de comunicação excêntrica assumido pela Umbanda. Ela é a própria encarnação dessa proposta: o ser abjeto, o feminino do feminino, o absurdo que se manifesta pelo dessentido provocado pelo giro.

### **Considerações finais**

É para essa realidade apavorante e trágica, mas também libertadora, lúdica e alegre que a pombagira convida com seu giro e sua gargalhada. Um mundo onde não há mais abaixo e acima, dentro e fora, e onde, ainda assim é possível situar-se com a condição de admitir a incerteza e a abjeção de um sistema confuso e caótico. Um mundo andrógino, sem moral, habitado por corpos erótico-espirituais totais em permanentes revoluções.

Pensar o feminino do feminino com o giro da pombagira nos conduz a esferas do pensamento onde se abrem possibilidades outras. Possibilidades que questionam a própria epistemologia e nos levam a uma ciência que adquire outra consciência e pede outra maneira de olhar para si mesma. Outra. Essa palavra é abertura, potencial, criatividade. Podemos dizer que a versão feminina do pensamento sistêmico acontece fora do círculo, fora da esfera e da proteção. No risco. Na abertura. No espaço desconhecido do continente negro. Pensar o



feminino do feminino, a androginia, o giro e a espiral não poderia nos conduzir a outro lugar que ao aberto mais aberto, à abjeção e ao risco do dessentido.

## REFERÊNCIAS

ARTAUD, A. “Pour finir avec le jugement Dieu”. In: *Oeuvres Complètes*, tome XIII. Paris: Gallimard, 1974.

AUGRAS, M. “De Yiá-mi à pomba-gira: transformações e símbolos da libido”. In: MOURA, C. (Org.) **Meu sinal está no teu corpo – escritos sobre a religião dos Orixás**. São Paulo: Edicon/Edusp, 2004.

BIRMAN, P. “Relações de Gênero, Possessão e Sexualidade”. **Physis – revista de saúde coletiva**. Vol. 1, Número 2, pp. 37-57, Rio de Janeiro, 1991.

\_\_\_\_\_. “A noite da rainha: etnografia de uma festa umbandista”. **Comunicações do Iser**. Ano 2, nº7, dez. 1983.

CAPONE, S. **A busca da África no candomblé**. Rio de Janeiro: Pallas, 2004.

CARDOSO, V. “Assombrações do feminino: estórias de pombagiras e o poder do feminino”. In: ISAIA, A. C. e MANOEL, A. (Orgs.) **Espiritismo e religiões afro-brasileiras**. História e Ciências Sociais. São Paulo: Unesp, 2012.

CASTRO, G. e DRAVET, F. **Comunicação e poesia**. Brasília: UnB/Finatec, 2014.

CONTINS, M. **O caso da Pombagira: Reflexões sobre crime, possessão e imagem feminina**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, Museu Nacional, 1983.

DRAVET, F. “A formação das imagens do feminino na cosmologia da Umbanda e sua manifestação no imaginário brasileiro”. In: ARAÚJO, D. ; CONTRERA, M. (Orgs.) **Teorias da Imagem e do Imaginário**. Brasília: Compós, 2014.

FEITOZA, F. “Conferência” apresentada no colóquio **Comunicação e Arte: Políticas do Corpo**, Universidade Federal do Amapá – UNIFAP-AP, 2015. Disponível em <http://pombagirafeminino.wix.com/pesquisa#!textos/c13jt> Acessado em: 31/07/2015.

FONTENELLE, A. **Exu**. Rio de Janeiro: Espiritualista, 2004.

HEIDEGGER, M. **Chemins qui ne mènent nulle part**. Paris: Gallimard, 2004.

KAMPER, D. **Mudança de horizonte: o sol novo a cada dia, nada de novo sob o sol, mas...** São Paulo: Paulus, prelo.

KRISTEVA, J. ; CLÉMENT, C. **O feminino e o sagrado**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LEIRIS, M. **La possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar**. Paris: Plon, 1958.

MEYER, M. **Maria Padilha e toda sua quadrilha: de amante de um rei d castelã a Pomba-gira de Umbanda**. São Paulo: Duas cidades, 1993.

MONTEIRO, P. **Da doença à desordem: a magia na Umbanda**. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

MONZANI, J. “Glauber e a cultura do povo”. In: **Revista USP**, Nº 30. Junho/ Agosto, 1996. São Paulo: USP, p. 290-306.

MORIN, E. **La méthode**. II. La vie de la vie. Paris: Seuil, 1977.

NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Rideel, 2005.

\_\_\_\_\_. **A gaia ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PRANDI, R. “Coração de Pombagira”. In: **Folha de São Paulo**. Caderno Mais! 30 de março de 2008.

\_\_\_\_\_. (Org.) **Herdeiras do axé**. São Paulo: Hucitec, 1996.

SLOTERDIJK, P. **Globes, Sphères II**. Paris: Fayard/pluriel, 2010.

\_\_\_\_\_. **Sphären, III. Schäume**, Frankfurt: M. Suhrkampverlag, 2004.

\_\_\_\_\_. **Sphären, II. Globen**, Frankfurt: M. Suhrkampverlag, 1999.

\_\_\_\_\_. **Sphären. I. Blasen**, Frankfurt: M Suhrkampverlag, 1998.

WARBURG, A. **L'Atlas Mnémosyne**. Paris: INHA, L'écarquillé, 2012.

## **Uma possibilidade de diálogo entre a antropologia do imaginário e a ecolinguística**

### **A possible dialog between anthropology of imaginary and ecolinguistics**

### **Une possibilité de dialogue entre l'anthropologie de l'imaginaire et l'écilinguistique**

Elza Kioko Nakayama Nenoki do COUTO<sup>1</sup>  
Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Brasil

Hildo Honório do COUTO<sup>2</sup>  
Universidade de Brasília, Brasília, Brasil

#### **Resumo**

Diálogo entre ecolinguística e imaginário é possível e desejável. A primeira é o estudo das relações entre língua e meio ambiente (natural, mental, social). O natural tem a ver com seu caráter biológico e por ela existir para os humanos comunicarem entre si sobre o mundo. O mental se deve ao fato de a língua nascer, estar armazenada e processada no cérebro. O social é onde tudo é sancionado. Na antropologia do imaginário, vê-se que a imaginação é uma faculdade que se realiza inicialmente pela observação, percepção, memorização e reprodução das coisas do mundo natural. O imaginário é a modalidade pela qual cada indivíduo e cada cultura manifestam essa faculdade. A antropologia do imaginário de Durand se concentra no estudo das imagens mentais cristalizadas em signos, ícones ou símbolos. Essas afinidades entre as duas áreas vêm sendo estudadas na UFG, complementando o que se faz em ecolinguística na UnB.

**Palavras-chave:** ecolinguística; imagem; imaginário; transdisciplinaridade.

#### **Abstract**

A dialogue between ecolinguistics and imaginary is possible and desirable. The former is defined as the study of the relationships between language and environment (natural, mental, social). The natural environment has to do with language's biological character and with its existing for humans communicate among themselves and between them and the world. In the mental environment it is born, stored and processed. The social environment sanctions all that. In anthropology of imaginary, imagination is a faculty that begins by the observation, perception, memorization and reproduction of aspects of the real world. The imaginary is the modality by which each individual and culture manifest themselves. It emphasizes mental images represented in signs, icons and symbols. These affinities between the two areas are being studied in UFG, complementing what is done in UnB in terms of ecolinguistics.

---

<sup>1</sup> [kiokoelza@gmail.com](mailto:kiokoelza@gmail.com)

<sup>2</sup> [hiho@unb.br](mailto:hiho@unb.br)

**Key words:** ecolinguistics; image; imaginary; transdisciplinarity.

## Introdução

Esta comunicação representa uma tentativa de mostrar que é possível estabelecer um produtivo diálogo entre ecolinguística e antropologia do imaginário. A despeito de serem ainda relativamente jovens, essas duas disciplinas representam modos de se abordarem fenômenos que têm a ver com nossa mente e cultura de maneira muito diferente da usual no *status quo* acadêmico. A primeira o faz no âmbito do estudo dos fenômenos da linguagem, encarando-os de maneira abrangente, holística e interdisciplinar, como acontece com toda e qualquer disciplina de base epistemológica ecológica. A segunda, no contexto da antropologia, filosofia e da psicologia, mais especificamente da psicologia analítica de Jung.

A ecolinguística surgiu no início da década de setenta do século passado e deslanchou para valer no início da de noventa. A antropologia do imaginário surgiu no início da década de sessenta do mesmo século, sobretudo com a publicação de *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* Paris, Dunod (1ª edição Paris, P.U.F., 1960). No que segue, apresentaremos primeiramente a ecolinguística. Em seguida, falaremos da antropologia do imaginário. Por fim, faremos uma comparação entre ambas, salientando o que as une, não o que as diferencia.

## Ecolinguística

Desde a primeira proposta que lhe deu lugar (Haugen, 1972), a ecolinguística vem sendo definida como a disciplina que estuda as relações entre língua e meio ambiente (MA), embora o autor tenha usado apenas as expressões *language environment* e *environment of language*, não o termo 'ecolinguística propriamente dito, de modo que ele a definiu *avant la lettre*. Como acontece com qualquer proposta inovadora, a conceituação de Haugen tem sido alvo de algumas críticas, a despeito de ele ser considerado o pai da ecolinguística.

A primeira crítica se dirige à restrição que ele apresenta logo após a definição, ou seja, de que o verdadeiro meio ambiente da língua é a sociedade que a fala. Ora, a língua se relaciona a pelo menos três meios ambientes, como se vê na Escola Ecolinguística de Odense, da Dinamarca (Bang & Døør, 2015) – que reconhece as “dimensões” bio-lógica (natural), ideo-lógica (mental) e sócio-lógica (social) – e na Linguística Ecolinguística, com os ecossistemas linguísticos natural, mental e social (Couto, 2007; Couto, 2013; Couto, Couto & Borges, 2015).

A segunda crítica tem a ver com o fato de a definição dar a entender que o objeto da ecolinguística seria o ambientalismo, o que está bem longe da verdade. Aliás, essa não era a intenção de Haugen, que estava preocupado principalmente com a ecologia das línguas, como o contato de línguas, o bi-/multilinguismo, a política e o planejamento linguísticos etc.). Pelo menos no que tange à versão da ecolinguística chamada de linguística ecossistêmica, ela encara os fenômenos da linguagem holisticamente, quer dizer, ela se interessa por todo e qualquer aspecto deles, embora na prática tenha que fazer recortes a fim de se fazerem estudos pontuais. Enfim, se a língua está relacionada a MA, essa vertente da ecolinguística identifica três deles, quais sejam, o MA natural (que abrange tudo que tenha a ver com o aspecto natural, biológico da língua), o MA mental (é no cérebro que a língua é armazenada e processada) e o MA social (a esmagadora maioria das teorias linguísticas vêem a língua como um fenômeno social), todos fazendo parte dos ecossistemas linguísticos já mencionados.

Para a linguística ecossistêmica, a língua é um fenômeno biopsicossocial. Sabemos pela ecologia biológica, que 'meio ambiente' é parte de um ecossistema. O MA de determinada população de organismos que nele convivem é chamado de *habitat*, meio ambiente, biótopo ou território. Daí a existência do ecossistema natural, do mental e do social da língua, cada um contendo um MA da língua.

Se o conceito central da ecologia é o de ecossistema, o conceito central do ecossistema é o de interação. Se na ecologia biológica o que interessa não são os organismos em si nem seu território em si, mas as interações que se dão entre eles, na ecologia linguística (outro nome da ecolinguística) a língua é vista do mesmo modo. Ela não é um instrumento (coisa) para a comunicação e expressão do pensamento: ela é a própria comunicação e expressão do pensamento. Língua é o modo tradicional de os membros de determinada comunidade de fala interagirem verbalmente uns com os outros, vale dizer, língua é interação (verbal).

As interações que constituem o que chamamos língua podem ser de caráter endoecológico (a 'linguística interna' tradicional) ou exoecológico (a 'linguística externa' tradicional). A endoecologia linguística se dedica ao que na tradição tem recebido nomes como "gramática", "estrutura" e outros. A diferença é que a linguística ecossistêmica encara esses fenômenos não como estruturas fechadas, rígidas, como um esqueleto, mas mais como um organismo, melhor, como uma rede orgânica, em sintonia com a visão de mundo que emergiu a partir de pelo menos a teoria da relatividade. A ecologia se insere no mesmo contexto, como se pode ver nos sistemas complexos estudados, entre outros, por Morin

(2002). Esses sistemas orgânicos podem ser comparados também aos rizomas de Deleuze & Guattari (2000). Por outras palavras, ecolinguisticamente e, mais especialmente, linguístico-ecossistemicamente não há estruturas rigidamente fechadas, mas redes de interações. É interessante notar que na própria tradição da linguística ocidental houve manifestações aqui e ali que vão nessa direção, como a teoria dos 'campos semânticos', cujas raízes recuam a Humboldt (1767–1835) e até a Herder (1744–1803), embora imediatamente se filiem aos 'campos lexicais' de Jost Trier, da terceira década do século passado.

### **Imaginário**

Na Apresentação do livro de Elza Kioko N. N. do Couto, *Em busca da casa perdida* (São Paulo: Annablume, 2005), Maria Thereza de Queiroz Guimarães Strôngoli lembra que a imaginação para a antropologia do imaginário de Gilbert Durand "é uma faculdade que se atualiza por meio da observação, percepção, memorização e reprodução das coisas e fatos do mundo *natural*"; o imaginário, por sua vez, é a modalidade própria pela qual cada indivíduo ou cultura opera tal faculdade. A antropologia durandiana concentra-se no exame das imagens *mentais* e em sua tradução em signos, ícones ou símbolos que compõem os vários códigos que sustentam toda criação *cultural*". Como veremos mais abaixo, isso lembra os três meios ambientes da língua (natural, mental, social < cultural).

A produção ou reprodução de toda imagem supõe a preexistência do mental, do que sustenta sua representação, ou seja, o surgimento da imagem implica o processo de percepção daquilo que é representado, processo que remete sempre para a objetividade de algum dado sensível e de sua manifestação material. O número e a variedade das imagens estão, portanto, segundo Wunenburger (1997: 9), intimamente ligados ao corpo do indivíduo e dependem de suas atividades motoras, como gesto e voz, e dos cinco sentidos, dos quais se destacam o olho, como órgão, e a vista, como função biológica, privilegiados, por exemplo, na percepção visual e na constituição de imagens visuais, como quadros, estátuas, fotos, entre outras.

A função visual e a função linguageira constituem duas ramificações divergentes da natureza das imagens, cujas manifestações não implicam cesuras significativas entre elas, ao contrário, afirma Wunenburger (1997: 26), há sempre solidariedade entre visualização e verbalização, solidariedade que começa nas camadas mais profundas da *psiquê*.

Wunenburger (1997: 27-53) categoriza também as imagens como mentais e não mentais. As primeiras, mentais, quando se diversificam segundo o tempo presente, passado e futuro, tornam-se representações específicas e assumem propriedades originais, distinguindo-se como imagem

inconsciente ou matricial. Esta última também pode ser imagem verbal ou icônica, mas o conteúdo de sua informação não é facilmente apreendido, porque manifesta-se de forma velada, ou seja, como alusão, enigma, criptograma, ideograma e pode significar tanto um arquétipo, protótipo ou estereótipo, como um paradigma ou engrama.

As segundas, não mentais, são originariamente um fato psíquico, pulsão ou inspiração, transformáveis em material concreto, externo e independente do sujeito. São elas que motivam as obras de arte (quadros, estátuas, música etc.), as fórmulas mágicas ou encantatórias para afastar malefícios ou atrair benefícios, os rituais religiosos ou culturais. A materialidade dessas imagens atualiza-se sempre segundo determinadas e rígidas normas de manifestação; entretanto, algumas podem estar articuladas ao homem sem que ocorra sua intervenção, como a imagem no espelho, o reflexo sobre a água, as formas miméticas na natureza ou o *trompe-l'oeil*.

Se a imagem não é só uma atividade mental, mas também fisiológica e sustentada pela corporeidade do sujeito, a modalidade de (re)produzir imagens ilustra os valores do homem. É segundo essa perspectiva que as imagens deixam de ser vistas como signos para ser consideradas símbolo, a representação e o repositório de todas as flutuações psíquicas e passionais do sujeito, patrimônio tanto abstrato, interior, mental e sensível do sujeito, quanto legado cultural, concreto, exterior e inteligível que ele recebe na condição de sujeito eminentemente social que é.

A operacionalização das imagens é denominada por Durand de *trajeto antropológico do imaginário*. A razão do emprego do termo *trajeto* se deve ao fato de este antropólogo enfatizar o processo de o indivíduo, diante da multiplicidade de imagens recebidas e conservadas em sua memória, precisar escolher e combinar algumas delas no processo constante de sua organização, interior ou exterior, visto que, como já se viu, nós “pedimos somente um pouco de ordem para nos proteger do caos” (Deleuze & Guattari, 1991: 259).

Assim, se a imagem é a matriz do pensamento racionalizado, a função do imaginário é eufemizante e se manifesta nos e pelos imperativos biopsicopulsionais do sujeito, os quais, revezando-se com as intimações do meio social, norteiam a escolha e a articulação dessas imagens, ou seja, criam a visão particular que cada indivíduo dá aos processos de actorialização, temporalização e espacialização do mundo. Durand denomina a manifestação do imaginário de *trajeto antropológico* não só para mostrar sua atividade dinâmica, mas, sobretudo, para evidenciar que existe uma continuidade nesse dinamismo e estruturação, continuidade que confirma realmente a imagem como matriz do pensamento racionalizado.

## **Ecolinguística e imaginário**

Samuel de Sousa Silva mostra de modo bastante apropriado como se poderia começar a discutir as afinidades e complementaridades entre ecolinguística, de um lado, e antropologia do imaginário, de outro. De acordo com ele, "a relação entre a antropologia do imaginário e a ecolinguística se dá pelo fato de as duas linhas construírem seus edifícios teóricos sobre um mesmo alicerce estrutural, que é a condição de existência por excelência da espécie humana, a sua relação corporal com o seu meio. Conforme afirma Umberto Eco, os únicos universais humanos presentes em todas as culturas são relativos ao posicionamento dos nossos corpos frente ao espaço a nossa volta". O autor continua afirmando que, "para a ecolinguística, essa relação de adaptação e conhecimento do mundo a nossa volta [se dá] por meio da afetação dos nossos corpos pelos outros corpos a nossa volta, assim como a afetação do nosso meio imediato pelo nosso corpo que se apresenta como elemento desse espaço, é entendida como o processo do nosso ajustamento ao ecossistema no qual estamos inseridos ou nascemos" (Silva, 2014, p. 227). Traduzindo as interações do interior do ecossistema para as interações linguísticas, aí temos a interação indivíduo-mundo (MA), ou seja, a denominação, referência ou significação, e a interação indivíduo-indivíduo, isto é, a comunicação.

Silva continua ressaltando que "na antropologia do imaginário o símbolo, ou imagem, que é seu objeto de análise mínimo, é compreendido como uma inscrição na língua humana desse 'vínculo afetivo-representativo que liga um locutor e um alocutário e que os gramáticos chamam 'o plano locutório ou interjetivo'" (Durand 2001: 31), e que ocorre como evento na interação, no diálogo face a face. Nessa perspectiva, o símbolo seria esse rastro mais primitivo, ou mais representativo do evento em si, dessa relação entre locutores reais, ou entre pessoas e o mundo a sua volta, que na língua aparece apenas como representação" (idem, *ibidem*).

Por fim, Samuel Silva assevera que "a antropologia do imaginário ao estudar os símbolos e imagens primordiais, assim como os mitos, entendidos como conglomerados de símbolos e imagens compostos em narrativas e que constituem o imaginário humano, estuda o como o ser humano significa e dá sentido a essas suas relações concretas com o meio a sua volta, ou, nos termos da ecolinguística, como o ser humano dá sentido as suas relações ecossistêmicas. Sendo assim, Durand irá demonstrar em seus estudos sobre os símbolos humanos como eles se agrupam e constroem seus campos semânticos a partir dessas primeiras reações do corpo humano ao meio no qual ele está inserido. Durand categoriza toda a constelação de símbolos e imagens produzidas pela espécie humana em três grandes



conjuntos de imagens cuja razão magnética que agrupa essas imagens nesses conjuntos são os três principais reflexos do corpo humano frente às demandas do meio a sua volta" (Silva, 2014, p. 227).

Diante de termos como "imagem", "imaginário" e "imaginação", o leitor pode ser induzido a pensar que só se pode pensar em afinidades entre ecolinguística e imaginário partindo do ecossistema mental da primeira, como Schmaltz Neto equivocadamente diz de Couto (2012). Mas, as coisas não são bem assim. Na verdade, as afinidades vão muito mais longe, mesmo que se comece pelo mental, porque, como sabemos há já muito tempo, o mental tem um pé firmemente fincado no natural e só se mantém se sancionado pelo social.

Sabemos que, para a ecolinguística, o núcleo da língua é a interação comunicativa. Ora, para que haja atos de interação comunicativa eficazes é prototipicamente necessário que falante e ouvinte se posicionem fisicamente um frente ao outro. Isso é parte das regras interacionais. No entanto, só haverá interação comunicativa como objeto para a linguística, em geral, e para a ecolinguística, em especial, se o falante tiver algum conteúdo mental a transmitir ao ouvinte, mesmo que se trate de uma interação apenas fática. Em qualquer situação, a interação só será comunicativamente eficaz se algumas condições sociais forem obedecidas. Primeiro, é necessário que falante e ouvinte entrem em comunhão de alguma forma. Segundo, é necessário que o falante fale como é costumeiro falar em sua sociedade, mesmo quando cria algo no próprio ato de interação comunicativa. Nesse caso, ele o criará obedecendo aos padrões locais de inovações.

Isso mostra que os três ecossistemas da ecolinguística (natural, mental, social) têm equivalentes perfeitos na antropologia do imaginário. Tanto que, como já salientado acima, a antropologia do imaginário distingue imaginação de imaginário. A imaginação parte da observação, percepção, memorização e reprodução das coisas e fatos do mundo natural. Com isso se parte do natural (o mundo), capta-se imagens dele pela percepção, imagens que são processadas no cérebro, num processo que começa pelo natural e chega até o início do mental. O imaginário, por seu turno, é a operacionalização das imagens, da imaginação, não só no nível individual (mental) mas também no coletivo (social). Enfim, a tradução de tudo isso em ícones, signos e símbolos compõe o mundo cultural, vale dizer o social.

É interessante lembrar que "os imperativos biopsicopulsionais do sujeito" lembram muito o caráter holístico da ecolinguística. Para algumas correntes da filosofia da linguagem, a língua seria um fenômeno "natural", ligado ao mundo natural, que existe para a interação

com ele. Para outras, ela seria algo exclusivamente mental. Para outras, por fim, que são a maioria, ela seria algo exclusivamente social. Para a ecolinguística, sobretudo sua vertente brasileira chamada de linguística ecossistêmica, e seguindo a Escola da Ecolinguística Dialética de Odense (Dinamarca), a língua não é só biológica (natural), nem só psíquica (mental) nem só coletiva (social). Ela é biopsicossocial. O processo de formação de imagens e da linguagem que se vê na antropologia do imaginário e na ecolinguística, respectivamente, segue uma trajetória que foi sintetizada por Couto (2007, p. 128) e reutilizada por Silva (2015, p. 92), como se pode ver na figura a seguir, com as devidas adaptações, é claro:

**Figura 1**



A figura mostra que tudo começa pela percepção, que pode ser desdobrada no momento inicial da sensação física que, se repetida, pode se transformar em identificação. Até aqui trata-se de algo exclusivamente individual, cujo resultado é o percepto. Depois que determinado fenômeno do mundo é identificado pelo indivíduo, pode ser compartilhado com outro, ou outros, da comunidade, momento em que começa a conceptualização, que começa pelo mero compartilhamento em tentativas de interação comunicativa e pode ser coroado pela lexicalização, ou seja, a associação a determinado som. O resultado de tudo é o conceito. Aliás, etimologicamente "conceito" vem de *cum+captum*, ou seja, captado com. O primeiro processo, ascendente, se dá no falante. O processo inverso, descendente, é o que se vê no ouvinte, quando o ato de interação comunicativa é eficaz.

A ecolinguística surgiu no Brasil na Universidade de Brasília, onde é parte integrante da grade curricular da pós-graduação em linguística. Várias dissertações de mestrado e teses de doutorado já foram defendidas. Em 2012 foi promovido aí o I Encontro Brasileiro de Ecolinguística (I EBE), tendo uma seleção dos trabalhos apresentados sido publicada em

*Cadernos de linguagem e sociedade* volume 14, número 1, 2013, disponível na modalidade impressa e *online* (<http://periodicos.unb.br/index.php/les/issue/view/833>). O II EBE aconteceu na UFG, em 2014, sendo uma seleção de trabalhos publicada em Couto & Albuquerque (2015). Ainda no ano de 2015, e até antes da publicação desse livro, foi criada a revista de ecolinguística intitulada *Ecolinguística: Revista brasileira de ecologia e linguagem (ECO-REBEL)*, disponível apenas *online*, e cujo endereço é: <http://periodicos.unb.br/index.php/erbel/index>. Não é para menos que se tem falado em Escola Ecolinguística de Brasília, liderada pelo primeiro autor deste ensaio.

Na Universidade Federal de Goiás, Goiânia, houve um casamento perfeito entre as duas áreas. O antigo NUPLIN (Núcleo de Pesquisas: Língua, Imaginário e Narratividade), criado na PUC-SP por Maria Thereza Strôngoli em 1995, foi trazido levado para a UFG com a contratação de Elza Kioko N. N. do Couto e redenominado NELIM (Núcleo de Estudos de Linguagens e Imaginário), em 2008. Pouco depois, o nome por extenso do núcleo passou a ser Núcleo de Estudos de Linguagens, Línguas Minoritárias e Imaginário", mantendo-se a sigla NELIM. Em 2009, Elza iniciou um programa de pós-doutorado em ecolinguística com Hildo Couto na UnB e, a partir daí, houve nova alteração na descrição do núcleo, que virou Núcleo de Estudos de Ecolinguística e Imaginário, de novo mantendo-se a sigla. Enfim, o NELIM foi se adaptando às novas situações que se apresentavam, sem se descaracterizar, em perfeita sintonia com a visão ecológica de mundo, que o vê continuamente evoluindo, ou seja, adaptando-se às novas situações.

No ano de 2013, foi realizado na UFG o I Encontro Brasileiro de Imaginário e Ecolinguística (I EBME). Esse encontro mostrou, na prática, que é possível e desejável estabelecer-se um profícuo diálogo entre ecolinguística e antropologia do imaginário. Isso pode ser visto na seleção dos trabalhos que foi publicada no ano seguinte (Couto, Dunck-Cintra & Borges, 2014), sobretudo no Prefácio de Maria Zaíra Turchi, na Introdução e nos capítulos de Silva (2014) e Schmaltz Neto (2014). O segundo chamou a atenção para o fato de que as afinidades entre as duas áreas não se dão apenas pela faceta mental. O II EBIME está previsto para os dias 11 a 13 de novembro na UEG de Formosa (GO).

Como se vê, diferentemente da UnB, em que só se trata de ecolinguística, na UFG se faz o casamento dela com a antropologia do imaginário de modo bastante harmonioso. Tanto que têm surgido trabalhos de PROLICEN, PIBIC, PCC e, é claro, dissertações de mestrado e teses de doutorado. Um fato a ser ressaltado é que o interesse pelas duas áreas tem atingido

outros professores da instituição. A UFG é hoje provavelmente a única universidade brasileira em que a antropologia do imaginário vem sendo aplicada aos fenômenos da linguagem por linguistas, além da associação com os estudos ecolinguísticos. Sem nenhuma sombra de dúvida se pode dizer que o eixo Brasília-Goiânia é um foco de irradiação de ecolinguística para outras regiões do Brasil, tais como Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro, Mato Grosso, Bahia, Maranhão, Roraima, Rondônia, São Paulo e Minas Gerais, pelo menos até onde pudemos averiguar. A antropologia do imaginário aplicada a questões de linguagem também tem se propagado a partir da UFG, já tendo atingido o Distrito Federal, alguns *campi* da UEG etc.

A ecolinguística e a antropologia do imaginário têm origens diferentes. A primeira nasceu, obviamente, no seio da linguística, mais especificamente, da sociolinguística, uma vez que seu criador, Einar Haugen, era um renomado sociolinguista. Embora seu principal impulsionador, Alwin Fill (1993), seja da área de linguística aplicada. A antropologia do imaginário emergiu no contexto da antropologia e da filosofia, com os trabalhos de Gilbert Durand, que era discípulo de Gaston Bachelard (1884-1962), Henry Corbin (1903-1978), Carl Gustav Jung (1875-1961). Este último é psiquiatra, psicoterapeuta e criador da psicologia analítica. Durand foi também professor de Michel Maffesoli. Mas, como vimos acima com Samuel Silva, ecolinguística e antropologia partem aproximadamente de um mesmo ponto, os humanos no mundo natural, e caminham aproximadamente na mesma direção, a criação de um mundo mental e, sobre ele, um mundo social.

## REFERÊNCIAS

BANG, Jørgen Chr. & DØØR, Jørgen. Ecolinguística: Um enquadramento conceitual. In: COUTO, Hildo H. do; COUTO, Elza Kioko do; ARAÚJO, Gilberto P.; ALBUQUERQUE, Davi B. (orgs.). **O paradigma ecológico para as ciências da linguagem**: Ensaios ecolinguísticos clássicos e contemporâneos. Goiânia: Editora da UFG, 2015 (a sair).

COUTO, Elza Kioko N.N. do. **Ecolinguística e imaginário**. Brasília: Thesaurus, 2012.  
\_\_\_\_\_. **Ecolinguística**: Um diálogo com Hildo Honório do Couto. Campinas: Pontes, 2013.

COUTO, Elza Kioko N.N.; ALBUQUERQUE, Davi B. (orgs.). **A análise do discurso ecológica no contexto da ecolinguística**: Teoria e aplicações. Brasília: Thesaurus, 2015.

COUTO, Elza Kioko N. N. do; DUNCK-CINTRA, Ema M.; BORGES, Lorena A. O. (orgs.). **Antropologia do imaginário, ecolinguística e metáfora**. Brasília: Thesaurus, 2014.

COUTO, Hildo Honório do. **Ecolinguística**: Estudo das relações entre língua e meio ambiente. Brasília: Thesaurus, 2007.

COUTO, Hildo Honório do; COUTO, Elza K. N. N. do; BORGES, Lorena A. de O. **Análise do discurso ecológica (ADE)**, 2015. Campinas: Pontes, 2015.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs I**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1991, 2ed.

FILL, Alwin. **Ökologistik**: Eine Einführung. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1993.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

HAUGEN, Einar. **The ecology of language**. Stanford: Stanford University Press, 1972, p. 325-339.

MORIN, Edgar. **O método 2: A vida da vida**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2ed., 2002.

SCHMALTZ NETO, Genis Frederico. Por uma ecolinguística do imaginário: Arco do Amanhecer como metáfora de linguagem, inter-relação e meio ambiente. In: COUTO; DUNCK-CINTRA; BORGES (orgs.), 2014, **Antropologia do imaginário, ecolinguística e metáfora**. Brasília: Thesaurus, 2014. p. 239-245.

SILVA, Leosmar Aparecido da. Relações entre funcionalismo e ecolinguística. In: COUTO, ELZA; ALBUQUERQUE (orgs.). **A análise do discurso ecológica no contexto da ecolinguística**: Teoria e aplicações. Brasília: Thesaurus, 2015.

SILVA, Samuel de Sousa. A relação epistemológica entre a antropologia do imaginário e a ecolinguística. In: COUTO; DUNCK-CINTRA; BORGES (orgs.), 2014, **Antropologia do imaginário, ecolinguística e metáfora**. Brasília: Thesaurus, 2014. p. 227-237.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **Philosophie des images**. Paris: PUF, 1997.

## A filosofia de vida em Gaston Bachelard hoje

### Gaston Bachelard's Philosophy of life today

### La philosophie de la vie chez Gaston Bachelard aujourd'hui

Maria Noel LAPOUJADE<sup>1</sup>

**Resumé:** Sous ce titre je propose la création d'un parcours possible de la pensée bachelardienne, sur la base de passages de certaines de ses œuvres.<sup>2</sup> A cet égard il faut préciser que dans cet essai il ne s'agit pas d'une recherche historique ni philologique de la pensée de Bachelard. Les passages choisis, enlacés dans le tissu que je construis dans cette présente étude, deviennent des sortes d'« épisodes » d'une philosophie de la vie chez notre auteur. Le texte cherche à mettre en évidence que cette philosophie de la vie, comme *genre proche* (je paraphrase Aristote) a pour *différence spécifique* que c'est une philosophie de la vie saine, une conception de la santé. Finalement, jetons un pont entre la pensée occidentale et la pensée orientale sur les thèmes que nous abordons.

**Mots-clés :** Bachelard ; philosophie de la vie ; vie saine.

**Abstract:** This title proposes the creation of a possible course of Bachelard's thought, on the basis of certain passages of his works. It should be noted that in this article we do not present a historical or philological research of the thought of Bachelard. Selected passages of this study are sort of "episodes" of a philosophy of life according our author. The text seeks to highlight this philosophy of life, such as close (we paraphrase Aristotle) has the specific difference that this is a philosophy of healthy life, a conception of health. Finally, let's take a bridge between Western thought and Eastern thought from the issues of our approach.

**Keywords:** Bachelard; philosophy of life; healthy life.

Revenir sur les choses anciennes et en apprendre de nouvelles  
Confucius<sup>3</sup>

L'hygiène alors est un poème  
G. Bachelard<sup>4</sup>

<sup>1</sup> [maria.noel.lapoujade@gmail.com](mailto:maria.noel.lapoujade@gmail.com)

<sup>2</sup> J'ai réalisé une analyse *in extenso* de la poétique de Bachelard in Maria Noel Lapoujade, *Dialogos con Gaston Bachelard acerca de la poética*, Universidad Autonoma de México, Mérida, 2011.

<sup>3</sup> Roger Darrobers, *Proverbes Chinois*, Editions du Seuil, Paris 1996, p.148.

<sup>4</sup> G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, Librairie José Corti, 1942, p. 168.

### **Moment initial: l'oubli cathartique**

La *catharsis* (purge), comprise comme purification, est un point initial, la sortie des très nombreuses trajectoires qui, dans leur « course », rassemblent chaque vie. Le « signal du départ » se trouve dans *La Poétique* d'Aristote<sup>5</sup>. A partir de là, la *catharsis* est un moment nécessaire, en général, pour conserver la vie, une vie saine, en équilibre.

La *catharsis* initiale est un moment indispensable dans les systèmes philosophiques en général ; pensons à la réfutation socratique, aux idoles chez Francis Bacon, au doute méthodique, hyperbolique cartésien, à la critique chez Kant, laquelle, entre autres nuances, implique de « nettoyer et aplanir le terrain », l'*epochè* chez Husserl, qui laisse en suspens, entre parenthèses les connaissances, etc. Plus spécifiquement, l'éthique, l'esthétique, la bio-éthique-esthétique, etc.

Dans cette longue trajectoire, Bachelard introduit le besoin de l'oubli cathartique du savoir.

L'oubli fonctionne comme le revers du souvenir, envers et revers des opérations de la mémoire. L'oubli peut être, sans doute, cathartique. La mémoire a besoin de « se vider » pour pouvoir se remplir à nouveau, comme le montre bien l'informatique. L'oubli, avec certaines caractéristiques qu'il ne convient pas d'analyser ici, est alors salutaire.

Bachelard affirme:

Un philosophe qui a formé toute sa pensée en s'attachant aux thèmes fondamentaux de la philosophie des sciences... doit oublier son savoir, rompre avec toutes ses habitudes de recherches philosophiques s'il veut étudier les problèmes posés par l'imagination poétique (1994, p. 1)

Il poursuit:

Ici le passé ne compte pas, dans cette attitude-perspective, il faut être présent à l'instant de l'irruption de l'image. Sans le mentionner, il fait allusion à *L'intuition de l'instant* où il développe ce thème (1992). Bachelard affirme que « la vie de l'image est toute dans sa fulgurance » (1994, p. 12).

La vie de l'image est éphémère, puisqu'elle ne dure pas, elle est instantanée, ce qui la rend également éternelle, car elle est terminée, isolée, telle la monade de Leibniz qui est fermée, « sans fenêtres ».

---

<sup>5</sup> Aristote, *Poétique*, Guillaume Budé, Belles Lettres, Paris, 1961, 1452a, 1453a. J'ai développé ce thème dans MN Lapoujade, *Catarsis: encrucijada del pensar*. Revista Relaciones. N) 92-93, Montevideo, 1992. P. 11-12.

En conséquence l'oubli cathartique épistémologique a son partenaire dans la poétique, dans l'instantanéité de l'image, de façon que l'image entre dans une succession d'images dans le mouvement perpétuel de la psyché. Laisser passer les images de manière que, qu'on l'appelle esprit ou subjectivité, l'image ne reste pas collée, stoppée dans une image obsessive, dominante, est une attitude vitale saine et libre.

Voici un départ salutaire, pour ce que nous avons appelé « philosophie de la vie », que je considère centrale de la pensée bachelardienne. Or, cette attitude tournée vers la vie est valide et nécessaire de nos jours.

### **Philosophie de la lenteur et du repos**

Le terrain propice à l'oubli cathartique est une attitude de lenteur, voire de repos.

En d'autres termes, ce que nous venons d'évoquer implique une écoute de soi, sans adhérences à soi-même, sans liens, qui émerge d'une manière particulière d'exercer ce que Bachelard appelle: le retentissement et la répercussion. Le retentissement est l'impact résonnant des images-stimuli dans la subjectivité, le mouvement centripète. C'est ce qui dans l'esthétique kantienne donne lieu au jugement esthétique, équivalent, pour ainsi dire, au mouvement de répercussion dans la poésie bachelardienne. La répercussion signifie le rendu de l'effet sous différentes formes, dans un mouvement centrifuge. Ce processus partage avec l'« écho » le fait d'être le retour (« la réaction ») de l'impact (« action »), avec la différence fondamentale que le produit « fini » n'est pas la simple répétition de l'initial.

Mais cette écoute silencieuse de soi requiert de faire une pause dans l'accélération de la vie actuelle. Nous vivons dans l'éloge de la vitesse, elle règne comme modèle de la vie quotidienne. Le vertige de la vitesse a eu au début du XX<sup>ème</sup> siècle son esthétique concomitante dans ce qui a été appelé le « futurisme » de Marinetti, et actuellement dans l'esthétique de Virilio, entre autres<sup>6</sup>.

Quant à ces manifestes et modèles, la philosophie vitale de Bachelard pose ce qui, à mes yeux, est une nécessité salutaire aujourd'hui, comme contrepoids de la balance: une philosophie de la lenteur et même, du repos. La philosophie de la vitesse intensifie encore davantage le stress de la vie quotidienne et accentue les difficultés du vivre ensemble. Un

---

<sup>6</sup> *Le Futurisme, textes et manifestes (1909-1944)* Lista, Giovanni, Editions Champ Vallon, (Seysssel), France, 2015. Paul Virilio, *Esthétique de la disparition*, Editions Galilée, Paris, 1989. J'ai analysé le futurisme de Filippo Marinetti dans « Auroras de la imaginacion en algunas perspectivas contemporaneas I », dans M. N. Lapoujade, *Homo Imaginans*, vol.I, FFYL, Benemérita Universidad Autonoma de Puebla, México, 2014, p. 266-285.



antidote possible est la revendication d'une philosophie de la lenteur, un éloge de la lenteur et du repos.

Notre philosophe se pose une question cruciale: « comment provoquer des métamorphoses vraiment humaines, vraiment anagénétiques, vraiment *ouvertes* ? » Il répond: « ... remplacer la philosophie de l'action, qui est trop souvent une philosophie de l'agitation, par une philosophie du repos, puis par une philosophie de la conscience du repos, de la conscience de la solitude... » (BACHELARD, 1939, p. 154-155).

Par la suite, il publie *La terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité*, titre vraiment suggestif par rapport au thème qui nous occupe. Bachelard affirme que l'imagination permet de se jeter au fond des choses, mais je pense qu'il faut ajouter que, comme le sait bien Kant, il est impossible de connaître, déterminer en concepts, la chose en soi, c'est-à-dire sans la médiation d'un sujet épistémique. La rêverie de cette intimité permet d'atteindre le repos de l'être. Il s'agit d'un repos intime et intense, pas nécessairement inerte, affirme notre auteur. Il faut construire une « métaphysique du repos ». Le repli sur soi-même apporte avec lui une pléiade d'images. Ce monde est celui que Bachelard se propose de travailler dans cette œuvre.<sup>7</sup> Le Zen japonais propose avec son langage, sa logique et sa pratique spécifiques, une attitude similaire.

Pour ma part je soutiens que pour l'espèce humaine un modèle de repos sage et éthique est le modèle des pierres, qu'il faudrait prendre en exemple. J'évoque un passage dans lequel je revendique la profonde nécessité du repos car

Ces patients habitants de la planète sont des présences de l'équité et de la justice ; en effet les pierres ne s'oppriment pas, ne s'assujettissent pas, ne se maltraitent ni se dévorent... Toute pierre et son modèle, le diamant, cet être centré sur soi, dans la lenteur de son « impassibilité », la lenteur de son « impénétrabilité » est la concrétion matérielle de l'idéal du sage ; c'est l'image de la parfaite sérénité dans la lenteur de son « immuable » dureté. Le sage au-delà de toute vicissitude et contingence reste patient, écuanime, libre... Les pierres sont le calme du monde. Inébranlables dans le respect, la quiétude, le recueillement et le silence (LAPOUJADE, 2000, p. 113-114).

## La respiration

Dans le cadre construit je place la pensée de Bachelard par rapport à la respiration. C'est-à-dire, l'exercice de l'oubli cathartique, en repos, est le terrain idéal pour l'exercice de la respiration.

---

<sup>7</sup> G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité*, vol. II, Librairie José Corti, Paris, 1948, p. « -(-).

L'Orient et l'Occident, dans leurs traditions extrêmement complexes, variées et remontant à des temps immémoriaux, (encore plus l'Orient), n'ont jamais cessé d'intégrer la fonction de la respiration à leurs discours les plus variés, religieux, philosophiques, scientifiques, littéraires, poétiques. Cependant ce n'est jamais trop de se rappeler la « grandeur » du fait élémentaire de la vie, l'action de respirer. Respirer, l'action biologique rythmique d'inhaler et d'exhaler de l'air. Plus précisément, l'action d'inhaler de l'oxygène et d'exhaler de l'air carbonique est une action vitale *sine qua non*.

La pression de l'arythmie vertigineuse de la vie quotidienne actuelle érode la santé, raison pour laquelle nous invoquons les intervalles nécessaires de lenteur et repos apaisants et qui permettent de retrouver l'équilibre vital perdu.

La lenteur et le repos atteignent leur plénitude, vécus avec une respiration profonde, sereine.

En Occident, du point de vue philosophique, le rideau s'ouvre avec les présocratiques, qui dirigent la réflexion vers l'élément air. Anaximène de Milet considère l'air comme principe de l'univers, ainsi que notre âme qui est air. L'air, qui s'appelle aussi souffle, nous constitue, selon le physiologue-cosmologue ; c'est pourquoi c'est une conviction - ancienne dans l'histoire mais valide comme constatation – du rôle déterminant du souffle comme principe de vie.<sup>8</sup>

Depuis la perspective de l'imagination et ses imaginaires l'élément air est symbole du spirituel. L'air sous l'aspect de souffle a une longue histoire en Occident et en Orient.

Je reprends un deuxième moment, où le rôle de la respiration est primordial, mais considéré à un autre niveau de réflexion, dans le cadre de la foi chrétienne.

En ce sens, il est important d'avoir présent à l'esprit les *Récits d'un pèlerin russe*, d'un auteur inconnu, dont la première édition correcte date de 1881. Il s'agit de textes recueillis de la tradition patristique, la *Philocalia*, liés au mouvement littéraire russe du dix-neuvième siècle. En ce qui nous concerne, dans cette œuvre, guide d'enseignement spirituel, la respiration dans le calme, le silence, la concentration, est considérée comme la voie royale de la prière, de réaffirmation de la foi, conduisant à une expérience intime de Dieu.

Demeure assis dans le silence et dans la solitude, incline la tête, ferme les yeux ; respire plus doucement, regarde par l'imagination à l'intérieur de ton cœur, rassemble ton intelligence, c'est-à-dire ta pensée, de ta tête dans ton

---

<sup>8</sup> *Penseurs grecs avant Socrate, de Thalès de Milet à Prodicos*, Jean Voilquin, GF Flammarion, Paris, 1964, Anaximène, p. 56-57.

cœur. Dis sur la respiration: « Seigneur Jésus-Christ, ayez pitié de moi », à voix basse ou simplement en esprit. Efforce-toi de chasser toute pensée, sois patient et répète souvent cet exercice (AUTEUR INCONNU, 1978, p. 30-31).

Ce passage présente un riche condensé des traits fondamentaux de la fonction respiratoire, dans ce cas dirigée *par et vers* l'expérience religieuse, chrétienne. Pour le moment il faut avoir présent dans ce passage les aspects suivants auxquels nous faisons référence ci-dessous: le silence, la solitude, les yeux fermés, la respiration posée, calme, l'imagination dirigée vers le cœur, ainsi que l'intelligence. Il s'agit de maintenir dans le plus grand recueillement l'imagination créatrice d'images et l'intelligence, productrice de concepts, tant que la prière se répète comme un mantra. C'est en ceci que consiste l'exercice, c'est-à-dire que c'est la proposition de la répétition d'une pratique.

Au dix-neuvième siècle, dans le premier quart, vers 1830, Goethe intègre la respiration dans un autre univers discursif, très propre au naturaliste-poète:

Je me figure la terre avec son atmosphère comme un grand être vivant qui, sans cesse, réalise des mouvements d'inspiration et d'expiration... Quand la Terre respire vers l'intérieur, elle tire de l'atmosphère ... et se condense en nuages et pluie ... Mais ensuite la Terre respire à nouveau vers l'extérieur et dégage en hauteur les vapeurs d'eau. (GOETHE, 1990, p. 1151)

De même au dix-neuvième siècle Nietzsche, dans de nombreux passages de *Ainsi parlait Zarathoustra*, rappelle l'importance, le bienfait et le plaisir de respirer de l'air pur. Dans le poème « Parmi les filles du désert », il s'exclame:

Respirant cet air le plus beau  
Les narines gonflées comme des coupes  
Sans avenir, sans souvenirs,  
Me voilà assis... (NIETZSCHE, 1983, p. 360)

Cette strophe est digne du « moine taoïste » que Nietzsche couvre dans sa complexe personnalité (LAPOUJADE, 2002).

Pour sa part, Gaston Bachelard évoque la pensée de Goethe et celle de Nietzsche.

Quant à Nietzsche, dans un bref passage de *L'eau et les rêves*, il fait référence à la marche contre le vent dans la montagne, « où souffle un vent rude et fort » (BACHELARD, 1942, p. 184).

Dans *L'air et les songes*, dans un paragraphe incontournable pour notre thème, Bachelard approfondit et élargit la portée de la réflexion sur l'air, le vent et la respiration. Il

est conscient de la longue étude qu'il faut entreprendre pour mettre en place cette « physiologie aérienne ». Celle-ci joue un rôle essentiel dans la pensée de l'Inde, où les exercices respiratoires qui relient l'individu à l'univers ont, en outre, une portée morale, le vent pour le monde, le souffle pour l'homme. Dans les *Upanishads*, évoqués par Bachelard, le vent et le souffle absorbent tout.

Pour ma part je considère incontournable l'œuvre de Mircea Eliade sur le Yoga (1951) De même je signale le lien de ces passages de Bachelard avec la pensée présocratique d'Anaximène mentionné ci-dessus.

L'expérience intime du vent et du souffle « prépare vraiment les synthèses salutaires de la gymnastique respiratoire ». Voire, poursuit Bachelard, cette pratique respiratoire exerce une influence salutaire sur la vie inconsciente. De même la respiration a une portée cosmique fondamentale. Il ajoute:

...la hauteur, la lumière, le souffle dans l'air pur peuvent être dynamiquement associés par l'imagination. Monter en respirant mieux, respirer directement non seulement de l'air, mais de la lumière, participer au souffle des sommets, ce sont là des impressions et des images qui échangent sans fin leur valeur et qui se soutiennent l'une à l'autre (BACHELARD, 1943, p.306-308).

Dans le paragraphe suivant, Bachelard revendique le texte d'un médecin à ce sujet et poursuit avec l'importance de l'étude des métaphores littéraires dans le domaine de l'imagination de l'air.

La réflexion bachelardienne autour de la respiration se prolonge dans *La poésie de la rêverie*, œuvre dans laquelle il consacre à ce thème un paragraphe germinal. (BACHELARD, 1961, p. 153-156). Dans ce passage que j'expose de manière succincte, il commence par la référence scientifique sur la respiration comme un exemple de la « santé cosmique », à travers la citation d'un psychiatre, J. H. Schultz, qui a constaté les bienfaits et la bonne respiration chez ses patients. L'expression en allemand est intéressante, « *es atmet mich* », littéralement « ça me respire » ; autrement dit, le patient se sent participer à la respiration du monde. Tout respire dans le monde, et la respiration cosmique de l'individu la voie de la guérison (ibid, p. 154).

Sans coupure ni rupture il poursuit la réflexion dans le domaine de la poésie, passant par Jules Supervielle, par Rainer-Maria Rilke et par Goethe qu'il qualifie de « grand respirant ». Quant à Goethe, le discours bachelardien unit le Goethe météorologue au poète et

il affirme: « ici c'est Goethe qui parle, c'est Goethe qui raisonne, c'est Goethe qui imagine » (ibid. p. 155). Autrement dit, selon notre auteur, Goethe qui raisonne est le scientifique et épistémologue ; Goethe qui imagine est le poète et l'esthète.

Bachelard conclut de nouveau en cette confluence d'épistémologie et de poétique qui, par ailleurs, est ma propre perspective: « Quel agrandissement du souffle quand ce sont les poumons qui parlent, qui chantent, qui font des poèmes ! La poésie aide à bien respirer » (ibid. p. 156). C'est le second épigraphe.

Comme je l'ai exposé dans mes recherches, la voie épistémologique et la voie poétique apparaissent de nouveau intimement liées dans ses œuvres, par Bachelard lui-même, bien qu'en même temps il déclare leur divergence, ce qui n'invalide pas ce qui précède, mais plutôt vient en complément- (LAPOUJADE, 2011, p. 20). Je répète que les réflexions bachelardiennes sur la respiration ont la cruciale importance d'être éminemment actuelles.

### **Ponts Occident-Orient**

Dans des travaux précédents nous avons recherché d'autres aspects de ces pensées occidentales et orientales (LAPOUJADE, 2012, p.111-130). Dans ce présent essai, depuis la même perspective, je mentionne brièvement quelques références et je mets en relief d'autres éléments de cette confluence humaine de la pensée de l'espèce.

En Orient, c'est le cas de la méditation avec le yoga, ou le Zen japonais, qui demande un début similaire à l'oubli cathartique de Bachelard. Dans le Zen, la pratique consiste à s'asseoir, sans finalité ni profit, en silence, sans « ruminer » des idées, dans une attitude d'oubli total. Le Maître Dogen, qui a introduit le Chan chinois et a fondé le Zen au Japon, affirme que dans l'exercice du Zen nous nous révélons et « nous révéler est nous oublier » (DESHIMARU, 1996, p. 23). En oubliant toutes les connaissances et ce que nous sommes, et ainsi en laissant couler les pensées et les images en une rhapsodie libre, en n'étant collé à rien, l'individu revient à son origine, à son originaire être-vide, indéterminé.

La philosophie de la lenteur et du repos, lieu de la rêverie cosmique de Bachelard, trouve son partenaire en Orient dans la pensée Zen, entre autres. Dans le Zen en particulier, c'est la pratique du Zazen. Il faut tout abandonner, même le Zen, et seulement s'asseoir, dans la position aurorale, se concentrer en silence dans une attitude de repos et de calme. En ce sens Deshimaru affirme: « Oubliez tout, abandonnez tout, sans objectifs ni fin déterminée,

asseyez-vous en silence (ibid. p. 34)». Dans cet intervalle, le rôle principal inducteur: la respiration, comme aussi chez Bachelard.

En général, la pensée hindoue (mentionnée par Bachelard), le bouddhisme dans ses diverses orientations et géographies, Inde, Chine, Japon, etc., promeuvent la respiration comme centrale dans leurs pratiques doctrinaires.

En particulier lors de chaque session de la pratique du Zazen, la respiration est fondamentale.

Morishei Ueshiba, fondateur de l'Aikido, dans *L'art de la paix*, l'explique en ces termes:

Inspire et laisse-toi élever aux confins de l'univers, expire et laisse le cosmos rentrer en toi. Puis aspire toute la fécondité et la vitalité de la terre. Enfin, combine le souffle du ciel et le souffle de la terre avec le tien propre, en te transformant en le souffle-même de la Vie... Tout dans le ciel et la terre respire. La respiration est le fil qui attache la création et la maintient unie (UESHIBA, 1998, p. 25-26).

En somme:

Orient. Pour le dire avec Deshimaru: « nous ne vivons pas par nous-mêmes, nous sommes vécus par le système cosmique » (DESHIMARU, 1996, p. 36).

Occident. J'évoque une phrase de Théodore Monod qui nous interpelle:

L'homme préhistorique était plus sage que celui de la cybernétique. Ce prédateur, ce champion de la destruction et du bénéfice, saccage les ressources naturelles et accumule des stratagèmes belliqueux... Je déplore la méthode fractionnée de notre époque. Les tâches coupées en rondelles, privées de leurs racines. L'homme s'est éloigné du cosmique, de la fascination pour l'universel, la totalité. Des valeurs propres aux poètes, aux artistes, aux mystiques (MONOD, 2000, p. 66-67)

Points finaux: la récolte

1. L'imagination, que je considère « la Pénélope du psychisme », secrète et tisse les images de la hauteur, la lumière, le souffle. Le travail de l'imagination humaine, dans la création de ces tissus d'images, prend l'importance et la validité de réunir les sciences de la respiration telles que la physiologie, la médecine, l'hygiène, sciences au service d'une vie saine. Sciences dont les constats se mettent en pratique, se réalisent en exercices et techniques respiratoires ; d'autre part si répandues actuellement, dans la vie contemporaine, peuplée d'individus et même de populations avides de récupérer l'équilibre et la paix perdus.

2. A ce sujet il est possible de prouver une fois de plus l'une des thèses de ma perspective philosophique implicite dans cet essai, qui consiste à avoir présent à l'esprit que la dernière des nouveautés, si ce n'est pas un simple *snobisme*, montre l'alliance des traditions les plus enracinées, le « vieux », avec la nouveauté, le « neuf ». C'est l'épigraphe de Confucius.

3. Le thème du présent texte a fait éclosion dans la vie actuelle sous diverses latitudes en Occident. Si au niveau philosophique nous faisons encore un pas en arrière, vers le plus originaire, (la « synthèse régressive » kantienne), cette thèse dérive d'une antérieure, consistant à soutenir que l'être humain est une espèce parmi les autres espèces de la planète ; et que c'est *une* espèce. C'est pourquoi il est possible de montrer dans les plus diverses cultures, langues, époques, des coïncidences supra-historiques ; coïncidences qui résident dans l'unité de l'espèce nonobstant les différences les plus évidentes.

4. Enfin, depuis que notre espèce est apparue sur la terre, le cosmos que nous habitons et qui nous habite se manifeste comme rythme. Rythme des orbites des planètes, les phases de la lune, les saisons, les mouvements stellaires. Rythme est la vie même. Rythme est la vie humaine: vie-mort, enfant-vieillard, veille-sommeil, faim-satiété, pouls, etc. Dans ces rythmes multiples s'inscrit notre respiration individuelle infime et cosmique.<sup>9</sup>

La respiration est rythme. Elle est constituée par le rythme binaire inspiration-expiration. L'alternance posée, profonde, des mouvements d'inhaler et d'exhaler, qui physiologiquement impliquent l'oxygénation et l'élimination de résidus, a ses correspondants signifiés symboliques comme processus d'hygiène, propreté, purification.

L'acte de respirer en tant que tel, réalisé en silence et avec l'attention centrée dessus, mène peu à peu l'être depuis l'extériorité, la périphérie, vers l'intériorité, le centre.

La respiration est une porte sur le cosmos, par laquelle le cosmos entre en notre intérieur et devient intime.

Ainsi, dans le centre le plus intime de soi-même, le fini, le fermé, bat l'extériorité, l'infini, l'ouvert.

*Enfin, il est devenu philosophiquement visible que la vie passe dans le domaine de la libre nécessité que chacun incarne.*

---

<sup>9</sup> M.N.Lapoujade, *De la nature sauvage aux catastrophes*, en Symbolon Nro 6 sur L'imaginaire des catastrophes, édition Université de Craiova, Centre d'études sur l'imaginaire, et Université de Lyon 3, Institut de recherches philosophiques, 2010, p.69-79.

## Références

ANAXIMENE dans **Penseurs grecs avant Socrate, de Thalès de Milet à Prodicos**, Jean Voilquin, Paris : GF Flammarion, 1964.

ARISTOTE. **Poétique**, Paris : Guillaume Budé, Belles Lettres, 1961.

AUTEUR INCONNU. **Récits d'un pèlerin russe**, Suisse : Baconnière/Seuil, 1978.

BACHELARD, Gaston. **L'intuition de l'instant** (1932), Paris : Livre de poche, Biblio-Essais, Stock, 1992.

\_\_\_\_\_. **Lautréamont** (1940), Paris : Librairie José Corti, 1939.

\_\_\_\_\_. **L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière** (1942), Paris : Librairie José Corti, 1942.

\_\_\_\_\_. **L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement** (1943), Paris : Librairie José Corti, 1943.

\_\_\_\_\_. **La terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité** (1948), Paris : Librairie José Corti, 1948.

\_\_\_\_\_. **La poétique de l'espace** (1957), Paris : Presses Universitaires de France., (P.U.F.), 1994.

\_\_\_\_\_. **La poétique de la rêverie** (1961), Paris : P. U. F. 1961.

DARROBERS, Roger. **Proverbes Chinois**, Paris : Editions du Seuil, 1996.

DESHIMARU, Taisén. **La práctica del Zen**, Barcelona: Editorial Kairós, 1996.

ELIADE, Mircea, **Le Yoga, immortalité et liberté**, Paris : Payot, 1951.

GOETHE, Johann W., **Obras Completas, vol. II**, Madrid: Aguilar, 1990.

LAPOUJADE, María Noel. *Catarsis : encrucijada del pensar*. **Revista Relaciones** 92, Montevideo, 1992.

\_\_\_\_\_. *L'imaginaire et les pierres* dans M. N. Lapoujade (dir), **Imagen, signo y simbolo**, México: F.F y L., Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2000.

\_\_\_\_\_. *Desde la física y la fisiología a la metafísica biológica del arte*, dans **Perspectivas nietzscheanas. Reflexiones en torno al pensamiento de Nietzsche**. México, UNAM 2002. **Tvorchestvoto na Nietzsche v Bulgaria**, Svetla Devkova, Sofia: Bulgarie, 2003.

\_\_\_\_\_. *De l'esthétique en perspective à l'existence esthétique*, dans **Esthétiques de l'espace, Occident et Orient**, J.J.Wunenburger et V.Tirloni (dir), Paris : Ed. Mimesis, 2010,

\_\_\_\_\_. *De la nature sauvage aux catastrophes*, dans **L'imaginaire des catastrophes, Symbolon 6**, Roumanie-France, Edition Université de Craiova, Centre d'études sur l'imaginaire, et Université de Lyon 3, Institut de recherches philosophiques, 2010.

\_\_\_\_\_. **Diálogo con Gaston Bachelard acerca de la Poética**, México: Universidad Autónoma de México, 2011.

\_\_\_\_\_. *Bachelard et le Zen*, dans **Bachelard: Art, Littérature, Science, Symbolon 8**, Roumanie-France : Universitatea Din Craiova et Université de Lyon III, 2012.

\_\_\_\_\_. **Homo Imaginans, Essais complets, vol. I**, México: FFYL, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2014.



\_\_\_\_\_. *Propuesta bachelardiana acerca de la objetividad*, dans **Revista de Filosofía** de la Universidad de Costa Rica 133, Costa Rica, 2014.

LISTA, Giovanni. **Le Futurisme, textes et manifestes**, France : Editions Champ Vallon, (Seysse), 2015

MONOD, Théodore. **Peregrino del desierto**, Barcelona: J. J. de Olañeta, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. **Ainsi parlait Zarathoustra**, Paris : Librairie Générale Française, 1983.

UESHIBA, Morishei. **El arte de la paz**, Buenos Aires: Editorial Troquel, 1998.

VIRILIO, Paul. **Esthétique de la disparition**, Paris : Editions Galilée, 1989.

## **A subversão do imaginário: o caso da literatura romena**

### **The subversion of the imaginary: the case of Romanian literature**

### **La subversion de l'imaginaire : le cas de la littérature roumaine**

Alina Ioana BAKO<sup>1</sup>  
Université Lucian Blaga, Sibiu, Roumanie

**Résumé :** Le thème de mon étude porte sur les contraintes politiques qui ont déterminé une certaine manière de „faire littérature” et la subversion esthétique de ces écritures narratives. La période historique de la Roumanie, comprise entre 1945-1989, a été caractérisée par l’usage des certaines techniques narratives subversives pour exprimer le système totalitaire. Des écrivains comme Virgil Gheorghiu, Augustin Buzura, Nicolae Breban, Dumitru Tsepeneag ont été censurés, mais ils ont réussi à publier aussi des œuvres qui contiennent un sous-texte subversive. Ils ont trouvé des paradigmes de la science qui puissent exprimer, pour le lecteur avisé, le marasme et la fermeture de la conscience que l’individu devait vivre. Des images comme l’asile, l’hôpital, la prison, le système militaire deviennent une double métaphore pour symboliser la claustration physique et psychique. Notre point de vue se dirige vers une mise en question des particularités de la littérature roumaine écrite dans cette période-là et la subversion de l’imaginaire.

**Mots-clés:** imaginaire, politique, roman, subversion, personnage

La littérature roumaine a subi pendant le période du régime communiste des contraintes d’ordre idéologique et politique. Ce manque de liberté de l’évolution normale du processus de la création littéraire a été reflété dans les œuvres par des formules qui, par analogies, peuvent exprimer des hypostases de la subversion envers le système totalitaire. Les textes qui ont saisi le disfonctionnement de la société sont les romans publiés pendant les années d’après la deuxième guerre mondiale. L’imaginaire des auteurs a été transposé dans des livres pour pouvoir établir avec le lecteur une convention de lecture (au sens de Umberto Eco) de type déchiffrement. La complicité qui s’établit entre le narrateur et le lecteur fait partie de la subversion de l’imaginaire et devient le terme clé de notre discours.

Il est connu le fait que les deux voies essentielles de la manière dont fonctionne l’imagination sont: la voie mimétique, d’origine empirique, et la voie créatrice, qui détermine

---

<sup>1</sup> [alinabako@gmail.com](mailto:alinabako@gmail.com)

des images insolites. L'imaginaire subversif suppose l'existence des formes qui peuplent l'inconscient collectif (les archétypes jungiennes) et l'inconscient individuel, avec les obsessions figurales, imaginatives. Le mélange des archétypes et l'individuel représente l'élément essentiel dans le décryptage du texte à valeur subversive.

L'image peut être perçue seulement ayant en vue les aspects fondamentaux de la réalité, dans laquelle elle trouve le matériel pour sa substance. Celle-ci est liée à la définition classique de l'imagination comme productrice d'images, de classes, d'objets réels ou irréels. La fonction de représentation est la plus importante, en tenant compte du fait que les images survivent et deviennent formes expositives du système social et politique. Celles-ci se constitueront par rapport à la relation que chaque type d'image entretiendra avec l'intellect ou, plus exactement, avec la conscience.

L'image comme type de conscience servira comme point de départ pour démontrer que la réalité ne la contraint pas, elle ne lui impose pas ses règles. Une définition classique de Sartre observait que „l'imagination n'est pas un pouvoir empirique et surajouté de la conscience, c'est la conscience tout entière en tant qu'elle réalise sa liberté.”<sup>2</sup> Cette image suppose un jeu complexe par lequel on peut invoquer une réalité dans son absence. Elle est le produit de la conscience qui contemple esthétiquement la réalité quand l'objet de son regard est absent. Jean-Jacques Wunenburger introduisait le terme d'imagerie, qu'il définit comme: „l'unité de toutes les images qui nous habitent, nous entourent, et avec lesquelles nous vivons, dans le bonheur ou l'angoisse.”<sup>3</sup> Aussi, il propose un réseau très articulée des images:

Les images forment, en effet, des ensembles vivants qui se structurent, se transforment, interagissent, et par là sont à même de solliciter notre attention, d'aiguillonner nos affects, d'infléchir notre pensée. Loin de n'être que des matériaux accidentels et isolés de notre vie psychique, les images, dans leur variété, participent d'une totalité vivante, à travers laquelle nous prenons conscience de nous-mêmes et percevons le réel (WUNENBURGER, 1995, p.7)

L'image-archétype, telle qu'elle est conçue par Jung contient en soi l'idée de mythe, de rêves et de phantasmes qui s'apparente à l'inconscient collectif. L'activité de l'imaginaire peut camoufler le rationnel du monde. Elle est un refuge de la pensée symbolique et en liaison avec l'âme archaïque.

<sup>2</sup> Jean Paul Sartre, **L'imaginaire**, Paris : Gallimard, 2005, p.145.

<sup>3</sup> Jean-Jacques Wunenburger, **La Vie des images**, Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 2002, p.7.

Pour Henry Corbin l'image est un corps magique. L'imagination devient une faculté magique, et la distinction imaginal/imaginaire concerne la différence entre l'irréel et le magique. Elle est créatrice, théophanique et épiphanique en même temps. Pour Jean Jacques Wunenburger l'important c'est le rapport entre l'image et la conscience. La substance métaphysique de l'image détermine la réalisation d'une structure invisible du monde, de la catégorie du sensible qui est transposée dans la réalité. De ce point de vue, nous trouvons comme démarche pratique ce que Pierre Hamon nommait « référents textuelles constituant un modèle de lecture », c'est-à-dire la manière dont la réalité se reflète dans l'imaginaire et sa transposition dans l'œuvre littéraire.

### Exil et subversion par image

Mieux connu par le film d'Henri Verneuil: « la 25e heure » (1966) ou le personnage était incarné par Anthony Quinn, le roman de Constantin Virgil Gheorghiu (1916-1992),<sup>4</sup> présente les signes d'un monde qui souffre, une souffrance extérieure causée par les traumas de la guerre, mais aussi par les changements spirituels de l'être humain, enferme dans une liberté illusoire. L'écrivain est né en 1916 et il est resté pendant 50 ans en exil en France. Ses nombreux volumes (environ 40) sont le témoignage d'une souffrance collective du peuple roumain, pendant la période communiste. Parti en exil, lui comme les autres Cioran, Ionesco, Eliade, ses œuvres parlent d'une existence schizoïde, jamais accompli, une forme d'imposture masquée par une vie vécue ailleurs.

Publié en 1949 à la Maison d'Édition Pion, le roman « la 25e heure » est apparu en roumain seulement en 1991, à cause de la censure imposée par le système politique. Mircea Eliade le considérait « la première œuvre littéraire où est reflétée la terreur de l'histoire, une histoire qui signifie, pour la plupart du monde, soit la mort, soit la transformation dans une machine, la dépersonnalisation, la déshumanisation ».<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> „Un exilé doit se conformer aux coutumes étrangères, dormir dans les lits étrangères, manger une nourriture étrangère. La terre, sous ses pieds toujours différente de la terre qu'il est habitué à fouler. L'eau et le pain ont un autre goût. Les fruits et les fleurs ont une autre odeur. Si un exilé réclame quelque chose, s'il offre quelque chose, s'il crie de douleur ou s'il se lamente, c'est en mots étrangers, avec des phrases étrangères qu'il doit le faire...Jamais une vie de second hand, une vie qu'on a reçue par charité, ou qu'on a achetée d'occasion, n'est pareille à la vie naturelle, initiale d'un homme.” Constantin Virgil Gheorghiu. **La seconde chance**. Paris: Editions du Rocher, 1990, p. 37.

<sup>5</sup> M. Eliade dans la revue *Uniunea română* n.6 janvier – mars 1949 « în fond prima opera literara în care se oglindește teroarea istoriei contemporane, istorie care însemnează, pentru imensa majoritate a globului, fie moartea, fie transformarea în mașina, depersonalizarea, dezumanizarea » article « *Destinul culturii românești* » / « *Le destin de la culture roumaine* », p. 15.

Contesté et admiré en même temps, le roman nous sert comme support pour l'étude de la subversion des images dans le texte littéraire : l'idéologie mal appliquée et mal comprise. Les théories littéraires qui seront appliquées appartient à Pierre Zima dans *Pour une sociologie du texte littéraire*, publié en 2000, en reprenant les idées de la sociocritique des années 80, mettait en évidence la cohérence du discours romanesque, en appréciant les éléments narratifs et sémiotiques qui sont le fondement de la construction du social dans le roman. Les techniques narratives nous aident à déceler l'observation de l'image de la société. Aussi, Claude Duchet parle sur la « société du roman » : « interroger les pratiques romanesques en tant que productrices d'un espace social, que j'ai proposé à appeler société du roman »<sup>6</sup>. Par contre, Edmond Cros se propose d'étudier le texte littéraire du point de vue de l'insertion de l'histoire au niveau de la forme : « mettre en œuvre les modalités d'incorporation de l'histoire au niveau du texte littéraire non pas au niveau de contenu, mais au niveau des formes »<sup>7</sup>. En tenant compte de l'articulation de l'image, on constate le reflet de la réalité dans ses formes les plus dures. Les éléments de la narration ne sont que de matérialisations des images, reprises par une transformation créatrice individuelle.

Le roman de de Vintilă Horia, *La Vingt-cinquième Heure* propose l'histoire d'un homme d'origine roumaine Iohann Moritz, qui est dénoncé comme étant juif même s'il ne l'était pas, par le chef de la police locale, amoureux de sa femme. On observe le motif de la culpabilité nietzschéenne, l'homme qui est toujours coupable. Moritz est alors emprisonné. Sa femme Suzanna est contrainte de demander le divorce pour pouvoir garder ses fils. Il s'évade en Hongrie, mais il est capturé et il est considéré un espion pour l'état roumain. Ensuite, son mésaventure continue en Allemagne, où il est enrôlé dans l'armée, car son origine est considérée comme appartenant à la race aryenne.<sup>8</sup> Il épouse une femme Allemande, mais il est encore une fois emprisonné. Libéré après treize ans de souffrance et des privations dans les camps de travail, le personnage se retrouve dans l'année 1949 qui devient la fin de son expérience.

Le contexte décrit par le roman de Constantin Virgil Gheorghiu est soumis à l'image de la deuxième guerre mondiale, une plaie qui a bouleversé le monde entier. Dans un dialogue entre le préfet et le pope, le lecteur enregistre le rôle insignifiant de l'individu dans

<sup>6</sup> Claude Duchet. **Sociocritique**. Paris: Nathan, 1979, p. 448.

<sup>7</sup> Edmond Cros. **Le sujet culturel, sociocritique et psychanalyse**. Paris: L'Harmattan, 2005, p. 39.

<sup>8</sup> Voir plus de références sur eugénisme et modernité dans le livre de Marius Turda. **Modernisme et eugenisme**. Paris: Le Harmattan, 2013.

le grand mécanisme de l'histoire. La conscience humaine est malade, parce qu'elle ne possède plus le respect pour l'être humain: « Nous sommes en guerre ! Nous nous battons pour la patrie et pour l'Eglise, le poison de l'Antéchrist. Vous affirmez que c'est une injustice le fait qu'un individu quelconque a été envoyé à travailler aux fortifications pour notre cause sainte ? ».<sup>9</sup> Il s'agit, finalement, d'une attitude qui manque d'humanité. C'est un recours à l'animalité de l'homme, dépourvu de toute essence. L'image subversive renvoie à la punition et à la révolte en même temps. L'individu devient l'image d'une humanité dépourvue d'humain.

**« Mon roman sera le livre de cet épilogue »**

Les deux personnages principaux Iohann Moritz et Traian Koruga représentent deux attitudes envers le mal de l'histoire. Traian est un alter-ego de l'écrivain, une image fidèle, un commentateur lucide des faits historiques et celui qui entame un roman qu'il ne finira jamais :

Traian Koruga écrivait. Iohann Moritz demeurait auprès de lui et regardait comme il tenait son crayon, les doigts serres, et comme il traçait les lettres minutieusement, tout comme s'il enfilait des perles. Iohann Moritz n'avait pas la patience d'écrire. Et il n'aimait pas écrire. Mais il eut été capable de regarder des heures durant, sans s'ennuyer, Traian Koruga écrire. (GHEORGHIU, 1949, p. 333)

Il y a dans la description de l'acte d'écrire une profondeur issue de l'enregistrement du détail. Les deux personnages se trouvent l'un près de l'autre comme dans une rencontre secrète. Le corps du texte devient presque un corps de chair, qui souffre et qui est sous l'influence du regard d'Iohann. Une double structure narrative symbolise le processus multiple de la création. Le personnage presque regarde l'auteur, comme dans le réalisme-magique de l'écriture sud-américaine. Traian avoue sa préférence pour l'univers intime, pour les évènements qu'il a vécu lui-même, comme Gheorghiu :

Ce sont des évènements auxquels aucun être humain ne saurait échapper. Je n'ai pas besoin de personnages héroïques. Je les prendrai au hasard. Je choisirai donc parmi les deux milliards d'êtres, ceux que je connais le mieux. Toute une famille : ma propre famille ». (GHEORGHIU, 1949, p. 49)

---

<sup>9</sup> Virgil Gheorghiu. **La vingt-cinquième heure**. Paris: Librairie Plon, 1949.

Cette descente dans l'univers concret renvoie à l'idée d'une appropriation élémentaire envers les êtres connus. La maladie inconnue qui change la structure spirituelle de l'homme détermine sa transformation dans un citoyen. La profession d'écrivain que Traian confie nettement devient une manière de se rapporter à l'univers. L'acte d'écrire est une manière d'échapper à la terreur de l'histoire. Il est forcé de renoncer à la vérité et à la beauté, car ces valeurs ne sont plus valables dans son monde.

Je suis écrivain, dit Traian. D'après moi, un écrivain est un dompteur. En montrant aux êtres humains le Beau, c'est-à-dire la Vérité, ils s'adoucissent. Quant à moi, je veux dompter les Citoyens. J'avais commencé à écrire un livre. J'en étais arrivé au cinquième chapitre. Puis les Citoyens m'ont emmené en captivité et je n'ai plus pu écrire. Le cinquième chapitre n'a pas été commencé. Maintenant, il n'y a plus raison pour que je l'écrive. Je ne publierai jamais plus de livres. A la place du cinquième chapitre, je veux écrire quelque chose pour dompter les Citoyens. (GHEORGHIU, 1949, p. 334)

« Dompter les citoyens » signifie rendre les individus, parties de la société, humains, leurs redonner la vie, la spiritualité. Le déroulement des événements est enregistré comme dans un compte-rendu. Iohann Moritz se rappelle les dates les plus importantes de son éloignement : « En 1938 j'étais dans un camp de juifs en Roumanie. En 1940 dans un camp de Roumains en Hongrie. En 1941 en Allemagne dans un camp de Hongrois. En 1945 de Dachau. Treize ans de camps. J'ai été libre pendant dix-huit heures. Puis ils m'ont emmené ici... » (GHEORGHIU, 1949, p.501). Le personnage dont la création est vue aussi par les lecteurs, constate le déracinement et il vit très fortement le dépaysement, partout il n'est pas libre, mais en prison. C'est une métaphore de la claustration de l'homme moderne, attrapé par le système. Paul Ricœur conçoit le passé comme image :

La présence en laquelle semble consister la représentation du passé paraît bien être celle d'une image. On dit indistinctement qu'on se représente un événement passé ou qu'on en a une image, laquelle peut être quasi visuelle ou auditive. Par-delà le langage ordinaire, une longue tradition philosophique, qui conjoint de façon surprenante l'influence de l'empirisme de langue anglaise et le grand rationalisme de facture cartésienne, fait de la mémoire une province de l'imagination [...]. Il semble bien que le retour du souvenir ne puisse se faire que sur le mode du devenir-image. (RICOEUR, 2003, p.6)

Aussi, pour le personnage, les souvenirs envahissent son existence même dans le présent. Leur réseau devient un contrefort de l'échafaudage narratif, car les images du passé dirigent la représentation de la réalité vécue.

Il y a une question « C'est à cause de cela que vous m'avez arrêté ? » (GHEORGHIU, 1949, p.501) qui revient tout le temps, comme une obsession qui accentue la pathologie de la société. Les trois expériences sont aussi des questions, car le personnage est trompé par le destin :

Les Roumains ont envoyé le gendarme pour me réquisitionner — comme on réquisitionne les choses et les animaux. Je me suis laissé réquisitionner. Mes mains étaient vides et je ne pouvais lutter ni contre le roi ni contre le gendarme qui avait des fusils et des pistolets. Ils ont prétendu que je m'appelle Iacob et non Ion comme m'avait baptisé ma mère. Ils m'ont enfermé avec des juifs dans un camp entouré de barbelés, — comme pour le bétail — et m'ont obligé à faire des travaux forcés. Nous avons dû coucher comme le bétail avec tout le troupeau, nous avons dû manger avec tout le troupeau, boire le thé avec tout le troupeau et je m'attendais à être conduit à l'abattoir avec tout le troupeau. Les autres ont dû y aller. (GHEORGHIU, 1949, p. 307)

Les identités que le personnage reçoit au fur et à mesure qu'il est emprisonné par plusieurs autorités sont mises en évidence par les changements des noms. Le traitement en prison est décrit en mettant en évidence l'image de la mort imminente. Le personnage est malade de mort, c'est une menace permanente pour une culpabilité qu'il ne connaîtra jamais. Si au début il est condamné d'être juif par les roumains, ensuite d'être roumain par les hongrois, d'être hongrois par les allemands, Ion devient Iohann, un soldat dans l'armée allemande. On observe aussi des implications de la biopolitique et des expériences raciales. Les méthodes des théories eugénistes ont démontré que le personnage n'appartient plus au monde qu'il connaissait.

Les Hongrois ont prétendu que je ne m'appelais pas Iacob mais Ion et ils m'ont arrêté parce que j'étais Roumain. Ils m'ont torturé et m'ont fait souffrir. Ensuite ils m'ont vendu aux Allemands. Les Allemands ont prétendu que je ne m'appelais ni Ion ni Iacob, mais Ianos et ils m'ont torturé à nouveau, parce que j'étais Hongrois. Puis un colonel est venu qui m'a dit que je ne m'appelais ni Iacob ni Iankel — mais Iohann — et il m'a fait soldat. D'abord il a mesuré ma tête, il a compté mes dents et mis mon sang dans des tubes en verre. Tout cela pour démontrer que j'ai un autre nom que celui dont m'a baptisé ma mère. (GHEORGHIU, 1949, p. 89)

La maladie qui a envahi le corps des êtres humains ressemble à la rhinocérite décrite par Eugène Ionesco, le créateur des pièces du théâtre absurde. Le personnage est toujours sur le point d'échapper, mais chaque fois il est emprisonné par des nouveaux ennemis. Iohann est le modèle de la victime innocente, qui se demande tout le temps *pourquoi lui*. Il ne



connait pas les raisons par lesquelles cette machinerie immense de l'histoire domine son destin. Les espaces fermés deviennent des cliniques : la maladie est déterminée par l'existence humaine, par la manière dont la société conçoit ses individus « elle est la vie se modifiant dans un fonctionnement infléchi [...] une déviation intérieure de la vie ». (GHEORGHIU, 1949, p.189). Les formes de cette pathologie – dit Foucault – font partie de la vie, l'homme étant puni pour son existence même : « la vie [...] avec ses marges *finies et définies* de variation, va jouer dans l'anatomie pathologique le rôle qu'assurait dans la nosologie la notion large de nature : elle est le fond inépuisable mais clos où la maladie trouve les ressources ordonnées de ses désordres » (GHEORGHIU, 1949, p.57). Les axes de l'univers narratif sont dirigés par l'ordre et le désordre :

la guerre a pris fin et que j'ai cru que j'aurais, moi aussi, droit à la paix, les Américains sont venus et ils m'ont donné, comme à un seigneur, du chocolat et des aliments de chez eux. Puis, sans dire un mot, ils m'ont mis en prison. Ils m'ont envoyé dans quatorze camps (GHEORGHIU, 1949, p. 334)

La prison représente un espace fermé, une punition pour un crime qu'Iohann n'a pas commis. L'image de l'armée américaine salvatrice, figée par « chocolat et aliments » se tourne vers un nouvel emprisonnement. C'est un cercle sans fin, une manière presque absurde de concevoir l'existence.

### **Des lunettes pour voir la mort et la vie**

Le roman est parfois surchargé des métaphores et des symboles. L'écriture dense construit des phrases inattendues, qui servent à un déchiffrement des noyaux narratifs. Le symbole des *lunettes* concentre le regard du lecteur vers une autre possibilité de regarder la vie :

C'est avec ces lunettes que j'ai aperçu la première fois ma femme. C'est avec elles que j'ai vu mille et mille belles filles. Avec elles j'ai contemplé des tableaux, des statues, des musées, des villes... C'est avec elles que j'ai regardé le ciel, la mer, les montagnes. Que j'ai lu, des nuits durant, des centaines et des centaines de livres. C'est avec ces lunettes que j'ai vu mon père mourir. Avec elles que je vous ai vu, toi et tous mes amis. C'est avec ces lunettes que j'ai vu l'Europe s'écroulée, et les hommes mourir de faim, être faits prisonniers, torturés, s'éteindre dans les camps de concentration (GHEORGHIU, 1949, p. 450)

Toute l'histoire est vue par ses lentilles, une histoire personnelle : la femme, des belles filles, ou des objets, des espaces, des coordonnées spatiales et temporeles et l'histoire même : l'Europe en guerre, les camps de concentration, les prisons. Le geste de renoncer aux lentilles devient une forme de renoncer à soi-même. Le regard amène la connaissance des images des ruines qui se trouvaient partout au monde. La relation entre l'idéologie et la littérature, constate aussi Pierre Macherey « elle est brisée, retournée, mise à l'envers d'elle-même, dans la mesure où la mise en œuvre lui donne un autre statut que celui d'état de conscience ». <sup>10</sup> Le personnage détruit toute vision idéale sur le monde : « Dédaignant par nature le point de vue naïf sur le monde, l'art, ou, au moins la littérature, installent le mythe et l'illusion dans leur rôle d'objets visibles. »<sup>11</sup> Le geste de renoncement aux lentilles confirme la déchirure intérieure déterminée par la ruine pas seulement du pays natale - Roumanie, mais aussi la dégradation de l'Europe.

Si je les gardais encore, je ne pourrais voir que des ruines, des villes en ruine, des hommes en ruine, des pays en ruine, des églises en ruine et des espérances en ruine. C'est avec elles que je vois ma propre ruine. Les ruines des ruines. Je ne suis pas un sadique. Je ne peux pas les regarder. Je ne peux plus supporter de ne voir que des ruines partout. (GHEORGHIU, 1949, p. 450)

Les ruines représentent le corps malade de la vie, la décadence, l'inutilité de la vie envers l'histoire. Il y a une correspondance entre l'ébranlement des choses et le fracassement de son existence : « Je n'ai pas la permission de regarder autre chose que des camps, des maisons de fous, des prisons, des soldats, des kilomètres de barbelés. Et c'est pourquoi je renonce aux lunettes » (GHEORGHIU, 1949, p.451).

On constate un rapprochement entre Traian Koruga et le personnage C. décrit par Czeslaw Milosz. Comme celui-ci, il constate une terreur de l'histoire qui pèse sur les destins et les individus humains. C'est un retour vers les valeurs de la liberté et de la spiritualité :

Après les années qu'il avait passées en Russie, il avait acquis la conviction que l'histoire est le domaine exclusif du diable et que quiconque se met au service de l'histoire signe de son sang un pacte avec lui. Il en savait trop long pour conserver encore des illusions, et il détestait ceux qui étaient assez naïfs pour en conserver. Amener de nouveaux damnés au triste troupeau était pour lui le seul moyen de diminuer le nombre des hommes intérieurement libres qui, du fait même de leur existence, le jugeaient. (MILOSZ, 1988, p. 214)

<sup>10</sup> Pierre Macherey. **Pour une théorie de la production littéraire.** éd. Maspéro, coll. Théorie, 1966.

<sup>11</sup> Pierre Macherey. *Op.cit.*, p. 157.

A la suite des désastres causés par la guerre et les politiques des états, les contraintes imposés par des idéologies déterminent la mise en question même du statut de l'être humain. Aussi, le recours à la religion n'est pas une solution qui puisse sauver, mais un essai inachevé de réhabilitation de la spiritualité : « L'église ne peut pas sauver les sociétés, mais elle peut assurer le salut des individus qui la composent » (GHEORGHIU, 1949, p.49). La croyance et la divinité peuvent sauver seulement les individus, chacun à son tour, pas les sociétés – affirme Traian, le personnage qui devient la porte-parole de l'écrivain. Pour lui,

Les hommes peuvent dompter toutes les bêtes sauvages. Mais, depuis quelque temps, une nouvelle espèce d'animal est apparue sur la surface du globe. Cette espèce a un nom: les Citoyens. Ils ne vivent ni dans les bois ni dans la jungle, mais dans des bureaux. Ils sont nés du croisement de l'homme avec les machines. C'est une espèce bâtarde. La race la plus puissante actuellement sur toute la surface de la terre. Leur regard ressemble à celui des hommes, et souvent, on risque même de les confondre avec eux. Mais, sitôt après, on se rend compte qu'ils ne se comportent pas comme des hommes, mais comme des machines. Au lieu de cœurs, ils ont des chronomètres. Leur cerveau est une espèce de machine. Ce ne sont ni des machines ni des hommes. Leurs désirs sont des désirs de bêtes sauvages. Mais ce ne sont pas des bêtes sauvages. Ce sont des citoyens ... Etrange croisement. Ils ont envahi toute la terre (GHEORGHIU, 1949, p. 334)

Le corps du personnage comme « facteur d'individuation » (Durkheim), mais aussi une structure sociale, c'est le lien entre imaginaire et littérature, objet *pharmakon* (Derrida), pour l'articulation de l'imaginaire narratif. La problématique est complexe, surtout de la perspective des multiples rapproches transdisciplinaires qu'elle suppose. Les références se dirigent vers des champs disciplinaires comme la littérature, la philosophie, l'anthropologie, la psychologie, l'histoire.

La vision de Gheorghiu porte sur une conception techniciste de l'être humain, un sorte d'hybride entre l'homme et la machine, car il lui manque l'âme. L'écrivain réduit l'homme à l'animalité, à l'instinct, en retrouvant dans la barbarie qu'il a vécu une vie sans but, dépourvue de spiritualité et sans sens. L'absurde de l'existence suppose un renoncement à soi-même, car Iohann et Traian deviennent des victimes de l'histoire trop bouleversée pour ne pas engrener l'homme dans le vortex qui détruit l'essence de l'humanité. C'est un point de vue issu d'une expérience personnelle et fictionnelle en même temps, un enregistrement lucide de la maladie universelle de la guerre et de la bestialité, par l'intermédiaire des images subversives enregistrées pendant tout le déroulement narratif.

## RÉFÉRENCES

BACHELARD, Gaston. **La poétique de la rêverie**. PUF: Paris, 2005.

BAKO, Alina. **Voies et voix de l'imaginaire roumain: Le groupe des poètes oniriques**. Saarbrücken: Editions universitaires européennes, EUE, 2012.

\_\_\_\_\_. « **Ideologie și conștiință de sine. Perspective** » dans la revue Transilvania nr.9, p. 34 - 41, <http://www.revistatransilvania.ro>

BARTHES, Roland. **Essais critiques**. Paris: Seuil, 1991.

BERGEZ, Daniel. **Littérature et peinture**, Paris: Editions Armand Collin, 2004.

BRAGA, Corin. **De la arhetip la anarhetip**. Iași: Editura Polirom, 2006.

\_\_\_\_\_. **Concepte și metode în cercetarea imaginarului. Dezbaterile Phantasmata**. Iași: Editura Polirom, 2007.

CHALEBOURG, Christian; MITTERAND, Henri. **L'imaginaire littéraire: des archetypes à la poétique du sujet**. Paris: Armand Collin, 2005.

CROS, Edmond. **Le sujet culturel, sociocritique et psychanalyse**. Paris: L'Harmattan, 2005.

DUCHET, Claude. **Sociocritique**. Paris : Nathan, 1979.

DELUMEAU, Jean; Lequin, Yves (eds.). **Les malheurs des temps: histoire des fléaux et des calamités en France**. Paris: Librairie Larousse, 1987.

ELIADE, Mircea « *Le destin de la culture roumaine* » Uniunea română n.6 janvier – mars 1949.

GHEORGHIU, Virgil Constantin. **La vingt-cinquième heure**. Paris : Librairie Plon, 1949.

GLAUDES, Pierre; REUTER, Yves. **Le personnage** coll. "Que sais-je ?". Paris : PUF, 1998.

JOUVE, V. **L'effet-personnage dans le roman**. Paris : PUF, 1992.

MACHEREY, Pierre. **Pour une théorie de la production littéraire**. Paris : coll. Théorie, 1966.

MILOSZ, Czeslaw. **La pensée captive : essai sur les logocraties populaires**. trad. du polonais par A. Prudhommeaux et l'auteur ; préf. de Karl Jaspers, Paris: Gallimard, 1988.

ROCHE, Anne. **Le disque masqué: imaginaire et idéologie dans la littérature moderne et contemporaine**. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2001.

SIEGFRIED, A. **Itinéraires de contagions: epidémies et idéologies.** préface de Pasteur Valléry-Radot, Libraire Paris: Armand Colin, 1960.

SARTE, Jean Paul. **L'imaginaire.** Paris : Gallimard, 2005.

TURDA, Marius. **Modernisme et eugenisme.** Paris: Le Harmattan, 2013.

VOUILLOUX, Bernard. **L'Interstice figural : discours, histoire, peinture.** Grenoble: PUG, 1994.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **La Vie des images.** Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble. 2002

ZERAFFA, Michel. **Personne et personnage, le romanesque des années 1920 aux années 1950.** Klincksieck, 1969.

**A Ideologia do progresso no imaginário científico do século XIX: o credo do Doutor Pascal no romance epônimo de Emile Zola (1893)**

**The Idea of progress in the 19th Century scientific imaginary: Dr Pascal's creed in Emile Zola's eponymous novel (1893)**

**L'idéologie du progrès dans l'imaginaire scientifique du XIX<sup>e</sup> siècle : le credo du docteur Pascal dans le roman éponyme d'Émile Zola (1893)**

Vanessa Costa e Silva SCHMITT<sup>1</sup>

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil

**Resumo:** O presente artigo propõe-se a analisar alguns elementos referentes à ideologia do progresso no imaginário científico do século XIX a partir de um estudo de O Doutor Pascal, romance de Emile Zola publicado em 1893. Nessa obra, o escritor símbolo da corrente naturalista francesa constrói seu protagonista, um médico-pesquisador, como sendo um porta-voz do pensamento científico de seu tempo e cujo credo constitui a manifestação especular da fé inabalável de Zola na ciência.

**Palavras-chave:** progresso (ideologia); imaginário científico; literatura e ciência; século XIX; Zola (Emile).

**Abstract:** This paper aims to analyze some aspects of the idea of progress in the 19th Century scientific imaginary as conceived by Emile Zola in his novel *Doctor Pascal* (published in 1893). In this work, the greatest theorist of French Naturalism envisages his protagonist, a physician, as a spokesman of the scientific thought at his time, whose creed is the specular manifestation of Zola's unflagging faith in science.

**Keywords:** progress (idea); scientific imaginary; literature and science; 19th Century; Zola (Emile)

Le XIX<sup>e</sup> siècle est traversé par de nombreuses théories scientifiques, notamment dans le domaine des sciences naturelles. De nouvelles approches sur la géologie, la biologie naissante et les théories portant sur l'évolution des êtres vivants gagnent du terrain. Les savants s'interrogent sur l'origine de l'homme et sur la transmission des caractères, c'est-à-dire l'hérédité. De même, le rapport entre l'homme et son milieu intéresse les chercheurs, favorisant la montée des idées hygiénistes, tandis que la menace de la dégénérescence de

---

<sup>1</sup> E-mail para contato: [vanessa.costa.schmitt@gmail.com](mailto:vanessa.costa.schmitt@gmail.com); [vanessa.schmitt@ufrgs.br](mailto:vanessa.schmitt@ufrgs.br)

l'espèce humaine, de la dégradation de celle-ci inquiète et se transforme dans une des grandes préoccupations du siècle.

Porte-parole des philosophies rattachées à ce bouillonnement scientifique qui caractérise l'aube du XX<sup>e</sup> siècle et de ce que l'on pourrait désigner comme l'idéologie du progrès, Pascal est le protagoniste du roman éponyme *Le Docteur Pascal* d'Émile Zola. Publié en 1893, il clôt la grande saga des *Rougon-Macquart* ou *l'Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*. Retiré à Plassans, sa ville natale provençale, le docteur Pascal Rougon est un chercheur qui, désintéressé de tout ce qui a trait à la médecine de la bourgeoisie, se consacre au complet à ses études sur l'hérédité et sur la dégénérescence.

Ceci dit, notre article tient à comprendre l'idée de progrès dans l'imaginaire scientifique du XIX<sup>e</sup> siècle. Cela se justifie puisque, dans les années 1870 et 1880, l'idée de progrès devient un article de foi. Son rapport avec la science, le rationalisme et la lutte pour la liberté politique et religieuse est indéniable<sup>2</sup>. Pendant le XIX<sup>e</sup> siècle, l'essor de plusieurs techniques semble justifier les espoirs de l'homme dans la science. Le sujet inspire maints philosophes et penseurs ; il inspire aussi Marcelin Berthelot (1827-1907), chimiste et homme politique, d'après qui « la science est la bienfaitrice de l'humanité [...]. Sous son impulsion, la civilisation moderne marche d'un pas de plus en plus rapide »<sup>3</sup>. Pour Becker, Gourdin-Servenièrre et Lavielle, « le mythe du Progrès est le mythe le plus fort de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle », et Zola y adhère totalement, croyant « au progrès indéfini, malgré les échecs et les obstacles »<sup>4</sup>.

*La Revue hebdomadaire* commence de publier *Le Docteur Pascal* en feuilleton le 18 mars 1893, avant son achèvement. Trois jours plus tard, Zola prononce devant l'Association générale des étudiants de Paris un discours; il le présente comme « un raccourci du dernier chapitre du *Docteur Pascal*, qui n'est, lui aussi, qu'un long cri d'amour en l'honneur de la science »<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> BURY, J. B. *The Idea of progress: an inquiry into its origin and growth*. (1932). New York: Dover, 1960. p. 348

<sup>3</sup> BERTHELOT, cité par SCHNERB, Robert. SCHNERB, Robert. *Le XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: PUF, 1954. Il s'agit du vol. 6 de: CROUZET, Maurice (dir). *Histoire générale des civilisations*. Paris: PUF. p. 478

<sup>4</sup> BECKER, Colette ; GOURDIN-SERVENIÈRE, Gina ; LAVIELLE, Véronique. « Progrès ». In : Idem. *Dictionnaire d'Émile Zola : sa vie, son œuvre, son époque, suivi du Dictionnaire des « Rougon-Macquart »*. Paris : Robert Laffont, 1993. p. 334-335)

<sup>5</sup> ZOLA, cité par MITTERAND, Henri. « Étude du *Docteur Pascal* ». In : ZOLA, Émile. *Le Docteur Pascal*. In : Idem. *Les Rougon-Macquart : Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*. Tome V. Études, notes et variantes par Henri Mitterand. Paris : Fasquelle, Gallimard, coll. « Pléiade », 1967. p. 1609

De ce fait, le présent travail propose d'examiner l'idéologie du progrès à l'aune de l'imaginaire scientifique du XIXe siècle, ainsi que les théories qui en découlent et auxquelles, en tant que porte-parole de cette foi qui se propage à l'époque, Pascal se rattache. Si les théories scientifiques qui traversent le roman sont envisagées en grands traits, il ne faut pas oublier les convictions personnelles de Pascal qui en sont intimement liées, et l'usage qu'il en fait. Notre clôture va dans le sens d'une invitation à la réflexion sur les répercussions de ces théories dans le credo scientifique de Pascal, d'autant plus que celui-ci s'avère être un représentant de l'essor et des espérances nourries de l'idéologie du progrès et de la nature.

## **1 L'intrigue**

C'est l'été 1872. Retiré à Plassans, sa ville natale provençale, le docteur Pascal Rougon est un chercheur qui se consacre à ses études sur l'hérédité et sur la dégénérescence. À l'âge de cinquante-neuf ans, ce médecin croit avoir découvert un sérum novateur, sorte de panacée universelle contre les maux dégénératifs. Il s'agit d'une solution préparée à partir de la substance nerveuse des moutons et utilisée sous forme d'injection. Tout d'abord, certains de ses patients présentent une amélioration incontestable de leur état de santé après les piqûres.

Dans son quotidien de chercheur, Pascal peut compter sur l'aide de sa nièce Clotilde, une précieuse collaboratrice. Elle a été élevée par lui et par leur servante Martine depuis l'âge de sept ans. Un grand conflit entre Clotilde et Pascal se produit. Elle, éprise de passion religieuse, se met contre lui qui, bien qu'incroyant, l'a laissé libre de professer sa foi. Influencée par sa grand-mère, Félicité, et par Martine, Clotilde croit que seule la conversion de Pascal au catholicisme peut sauver l'âme de celui-ci. De ce fait, elle s'assigne pour but de détruire les dossiers et les manuscrits que Pascal a réunis au long de son existence : cela le conduirait alors au paradis. Tourmenté, il tombe malade : il se considère atteint d'une crise névrotique inguérissable.

Une certaine nuit, Pascal, effaré, dévoile à Clotilde tous les secrets des Rougon-Macquart, toute son analyse de l'hérédité familiale. Cette mise à nu de leur famille et de ses tares provoque un grand bouleversement chez Clotilde. Puis, sans qu'ils puissent nier leur amour, oncle et nièce cèdent au désir, dans une liaison très rajeunissante pour lui. Mais un coup de mauvais sort vient frapper leur idylle : le notaire chez qui Pascal place ses rentes s'enfuit et la misère survient. Le cœur chagriné, il envoie Clotilde à Paris vivre avec le frère



de celle-ci, Maxime. Quand elle y arrive, elle est enceinte. Ayant été communiqué par Clotilde de sa grossesse, Pascal l'appelle pour qu'elle revienne. Atteint d'une sclérose cardiaque, Pascal meurt avant la naissance de l'enfant qu'ils ont engendré et dont la conception a été ardemment souhaitée. Seize mois environ s'écoulent entre le début du roman (pendant l'été 1872, probablement en juillet) et le décès de Pascal en novembre 1873.

Après la mort du savant, tandis que Clotilde veille son corps, tous ses manuscrits et tous les dossiers sur l'hérédité qu'il a réunis au long de sa vie sont brûlés par Félicité Rougon et par Martine. Comme les tares de sa propre famille ont été l'un des sujets d'étude de Pascal pendant trente ans environ, Félicité craint que les archives de son fils ne suscitent l'éclosion d'un scandale qui éclabousserait le nom des Rougon. Ainsi se confirme l'une des craintes de Pascal, la plus angoissante: la destruction de son legs scientifique.

À la fin du roman, néanmoins, l'enfant qui tête paisiblement le sein de Clotilde est l'incarnation de l'espoir qui animait le docteur: son fils sera « la continuation, la vie léguée et perpétuée, l'autre soi-même »<sup>6</sup>.

## 2 L'idéologie du progrès

Tout en traçant la voie de l'idée de progrès au XIX<sup>e</sup> siècle, nous pouvons mieux comprendre le rôle de la science dans la pensée du personnage de Pascal, qui est en accord avec la philosophie générale de l'époque. Inspiré de l'épistémologie qui aiderait l'homme à lire le monde qui l'entoure, Zola inscrit son roman de clôture de la saga des *Rougon-Macquart* dans la lignée d'ouvrages capables de faire miroiter le progrès à son époque et à celles à venir.

### 2.1 Des Lumières au début du XIX<sup>e</sup> siècle

Selon Robert Schnerb, le XVIII<sup>e</sup> siècle, ou siècle des Lumières, a vécu « la passion pour la connaissance » : il s'est adonné aux recherches mathématiques, botaniques et chimiques, a élaboré une explication mécaniste assez grandiose de l'univers, a sondé les constellations, a exploré les mers lointaines<sup>7</sup>.

Le progrès, « en tant que loi objective inscrite dans les choses, étendue du domaine scientifique et technique au plan moral et social [...] », reçoit sa dimension proprement

---

<sup>6</sup>ZOLA, Émile. *Le Docteur Pascal*. (1893). Édition présentée, établie et annotée par Henri Mitterand. Paris: Gallimard, coll. « Folio classique », 1993. p. 364. Dorénavant, les références au *Docteur Pascal* renvoient toutes à cette édition; le numéro des pages des citations de cette œuvre seront données directement dans le texte entre parenthèses.

<sup>7</sup>SCHNERB, Robert. Op. cit. p. 21

sociologique dans la France des Lumières. Cependant, à l'exception de Turgot et Condorcet, il n'y a pas chez les auteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle de théorie générale du progrès. Selon Valade, le siècle dans son ensemble « pense que le progrès est cumulatif, que la raison se développe, que le bien, la vertu, le bonheur sont devant nous. L'éducation, de nouvelles lois rendront les hommes meilleurs. Enfin le Moyen Âge est perçu par le XVIII<sup>e</sup> siècle comme une coupure — ce qui met en question la linéarité et la continuité du progrès ». Toujours d'après Valade, Turgot (1727-1781) est le seul à n'avoir vu ni dans cette période des siècles d'ignorance ni dans le christianisme un adversaire des Lumières. Son *Second discours* (1750) porte sur les progrès successifs de l'esprit humain. Il ne faut pas oublier, pourtant, que dans *l'Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain* (1795), Condorcet (1743-1794) établit également un lien entre l'ignorance et le vice, les lumières et la vertu. Pour lui, le progrès est historique, et l'histoire échappe à la dégénération<sup>8</sup>.

D'après Bury, dans la période après la Révolution, ressurgissent des forces qui ont été étouffées au long du XVIII<sup>e</sup> siècle. Une réhabilitation du christianisme a lieu, notamment par la plume de quatre penseurs : Chateaubriand (1768-1848), De Maistre (1753-1821), Bonald (1754-1840) et Lamennais (1782-1854). Dans leur littérature, émerge la doctrine de la providence, qui était décadente avant l'établissement d'une doctrine du progrès. Ils soutiennent fermement le dogme d'un âge d'or original et de la dégradation de l'homme, tandis qu'ils dénoncent la tendance d'une pensée progressive de Bacon à Condorcet<sup>9</sup>.

Pendant la Restauration, Cousin (1792-1867) propage l'idée selon laquelle l'histoire humaine a connu un développement progressif. Jouffroy (1796-1842) partage cet avis<sup>10</sup>. Mais c'est chez Guizot (1787-1874) que s'amorce véritablement la médiation sur les rapports qu'entretiennent la civilisation et le progrès<sup>11</sup>.

Selon Bury, il est à noter que, dans ses *Études historiques* (1831), Chateaubriand accepte l'idée du progrès, dans la mesure où celle-ci peut être acceptée par un fils orthodoxe de l'Église. Chateaubriand croit que l'avancement des connaissances conduira au progrès

<sup>8</sup> VALADE, Bernard. « Progrès (idée de) ». In : *Encyclopædia Universalis*. Corpus X. Paris : Encyclopædia Universalis, 1986. p. 209

<sup>9</sup> BURY, J. B. *The Idea of progress: an inquiry into its origin and growth*. (1932). New York: Dover, 1960. p. 260-265

<sup>10</sup> BURY. Ibidem, p. 272

<sup>11</sup> VALADE. Ibidem, p. 209

social. De même, si la société semble parfois marcher à reculons, elle est toujours en train d'aller en avant<sup>12</sup>.

## 2.2 Fourier, Saint-Simon et Comte

Toujours d'après Bury, trois penseurs soutiennent avoir découvert le secret du développement social, ayant pour but de restructurer la société sur des bases scientifiques : Fourier, Saint-Simon et Comte. Tous les trois annoncent une ère nouvelle du développement en tant que séquelle nécessaire du passé, c'est-à-dire un inévitable et un souhaitable degré dans la démarche de l'humanité<sup>13</sup>.

Claude-Henri de Saint-Simon (1760-1825) croit que l'histoire est gouvernée par la loi du progrès. Mais celui-ci n'est pas linéaire et l'histoire humaine est constituée des alternances entre des périodes qu'il nomme *organiques* et des périodes appelées *critiques*. Contrairement à la plupart de penseurs des Lumières, il voit dans le Moyen Âge une période organique et stable, dirigée par la foi. Mais l'époque moderne, en revanche, est une période critique dont le chaos spirituel et social est le fruit de la déchéance des valeurs du Moyen Âge. Ce faisant, il ne s'agit pas de marcher à reculons, mais de progresser en direction d'une nouvelle époque organique, gouvernée par le principe de la science positive. Le progrès scientifique aurait ainsi détruit les doctrines théologiques et les idées métaphysiques qui étaient le fond du Moyen Âge en tant que période organique. Désormais, le monde de l'homme ne pourra être conçu et réorganisé que sur les bases de la science positive<sup>14</sup>. L'organisation sociale et la doctrine générale deviendront scientifiques et non plus religieuses. Le pouvoir spirituel subsistera dans la figure du savant. C'est lui qui dirigera le progrès de la science et de l'éducation publique. Un pouvoir central se fera nécessaire afin de promouvoir les innovations exigées par le progrès<sup>15</sup>. Selon Saint-Simon, celui-ci est inévitable. Dans la nouvelle société, semblable à celle du christianisme primitif, la science constituera le moyen pour atteindre la fraternité universelle<sup>16</sup>. La secte saint-simonienne connaît un retentissement significatif à

---

<sup>12</sup> BURY. Ibidem, p. 276

<sup>13</sup> BURY. Ibidem, p. 279

<sup>14</sup> REALE, Giovanni ; ANTISERI, Dario. *História da filosofia*. v. III: *Do Romantismo até nossos dias*. São Paulo: Paulus, 1991. p. 175

<sup>15</sup> BURY. Ibidem, p. 286

<sup>16</sup> REALE ; ANTISERI. Ibidem, p. 177

l'époque : elle propage la foi dans le progrès comme la seule clé de l'histoire et comme la loi de la vie collective<sup>17</sup>.

Charles Fourier (1772-1830) est d'abord disciple de Saint-Simon. Ses écrits, tenus pour extravagants et géniaux, présentent des éléments qui conduisent à une réflexion historique et morale. Sa théorie principale prône qu'il y a dans l'histoire un plan grandiose de la providence, qui inclut l'homme, son travail et la forme de constitution de la société. Selon Fourier, la loi newtonienne de l'attraction peut être associée à la vie des hommes : les passions humaines seraient des systèmes d'attraction et, partant, devraient être satisfaites. Mais ce n'est pas cette conception qui attire le plus l'attention, mais la structure sociétaire qu'il propose où les passions ne seraient pas réprimées mais orientées vers leur apogée<sup>18</sup>. Cette société a pour centre la phalange, un groupe de travailleurs auto-suffisants, un mélange de riches et de pauvres, qui vivent dans un phalanstère, unité où la propriété privée n'est pas abolie, mais où tous les produits sont partagés selon le labeur, les talents et le capital de chacun (une valeur minimum est assurée à tous). Malgré l'excentricité de ses propositions, Fourier contribue à la diffusion de l'idée d'un progrès indéfini<sup>19</sup>.

Auguste Comte (1798-1857) est le grand collaborateur de Saint-Simon qui, malgré leur rupture, contribue beaucoup à la pensée de celui-là. Comte est redevable à Saint-Simon en ce qui concerne l'une des bases de son système, c'est-à-dire l'idée que le phénomène social d'une certaine période et le degré intellectuel de la société coexistent et se correspondent. Le fond de la théorie de Comte est le progrès dont la détermination des lois constitue le problème principal qu'il se propose de résoudre<sup>20</sup>.

La grande loi conçue et énoncée par Comte dans son *Cours de philosophie positive* (paru entre 1830 et 1842) est la loi des trois états, selon laquelle l'humanité, telle que le psychisme des individus, connaît trois états : l'âge théologique, l'âge métaphysique et l'âge positif qui s'excluent réciproquement. Le premier (théologique ou fictif) est le point de départ de l'intelligence humaine ; le troisième (positif ou scientifique) constitue son état définitif, tandis que le deuxième (métaphysique ou abstrait) ne sert qu'à être considéré comme une étape de transition<sup>21</sup>. Il ne faut pas oublier, pourtant, que toutes les branches de la connaissance ne se trouvent pas dans le même état simultanément.

---

<sup>17</sup> BURY. Ibidem, p. 289

<sup>18</sup> REALE ; ANTISERI. Ibidem, p. 179-180

<sup>19</sup> BURY. Ibidem, p. 280-281

<sup>20</sup> BURY. Ibidem, p. 290-291

<sup>21</sup> REALE ; ANTISERI. Ibidem, p. 298-299

Pour Comte, tous les phénomènes de la vie sociale de l'homme sont solidement joints, comme Saint-Simon l'a énoncé. En raison de cette cohésion, le progrès politique, moral et intellectuel est inséparable du progrès matériel, de sorte que les phases de ce développement matériel correspondent à des changements intellectuels<sup>22</sup>.

D'après Reale et Antiseri, il y a des aspects centraux de la sociologie<sup>23</sup> comtienne qui doivent être soulevés. La statique sociale s'interroge sur les conditions de l'ordre, tandis que la dynamique étudie les lois du progrès. Celui-ci, dans son ensemble, s'est toujours concrétisé selon des étapes obligatoires, parce que naturellement nécessaires : l'histoire de l'humanité correspond au développement consécutif de la nature humaine. À l'instar des phénomènes naturels, les phénomènes sociaux ne peuvent être modifiés que si nous connaissons leurs lois<sup>24</sup>. L'étude de ces phénomènes constitue une science positive<sup>25</sup>.

Selon Bury, la synthèse de Comte sur le progrès humain est semblable à celle de Hegel, un système clos. Si pour Hegel, sa philosophie absolue symbolise le dernier terme du développement humain, pour Comte, la société qu'il idéalise et qu'il croit à venir correspond elle aussi au terme final de l'humanité. Cela prendrait encore du temps, et la période d'attente pourrait témoigner un avancement continu du savoir, mais les caractéristiques principales seraient définitivement déterminées, de sorte qu'il n'y aurait aucune surprise dans l'avenir<sup>26</sup>.

Comte jette les bases de la sociologie, en convainquant de nombreux penseurs que l'histoire de la civilisation dépend de lois générales, c'est-à-dire qu'une science de la société est possible. En Angleterre, cette idée est encore une nouveauté quand paraît le *System of logic* (1843) de John Stuart Mill<sup>27</sup>.

### 2.3 Stuart Mill, les socialistes, Proudhon et Spencer

Dans cet ouvrage, Stuart Mill (1806-1873) traite, lui aussi, de la progressivité de l'homme en société, et d'une méthode qui doit permettre « de voir très loin dans l'histoire

---

<sup>22</sup> BURY. Ibidem, p. 293

<sup>23</sup> Le mot *sociologie* est créé par Comte en 1830, d'après des mots savants tels que *géologie*, etc. (BLOCH, Oscar ; WARTBURG, Walther von (dir.). *Dictionnaire étymologique de la langue française*. Paris : Quadrige, P.U.F., 2008. p. 595).

<sup>24</sup> REALE ; ANTISERI. Ibidem, p. 302

<sup>25</sup> Les sciences positives sont "hierarquizadas segundo grau decrescente de generalidade e crescente de complicação: astronomia, física, química, biologia e sociologia" (REALE ; ANTISERI. Ibidem, p. 303). De ce fait, la sociologie atteint le degré le plus haut dans la hiérarchie des sciences (BURY. Ibidem, p. 299).

<sup>26</sup> BURY. Ibidem, p. 304-305

<sup>27</sup> BURY. Ibidem, p. 307

future de l'être humain »<sup>28</sup>. Il affirme que si les penseurs qui touchent au sujet réussissent à découvrir une loi empirique à partir des données de l'histoire, cela peut être converti en une loi scientifique en le déduisant *a priori* à partir des principes de la nature humaine. Il soutient également que ce qui est déjà connu de ces principes justifie une importante conclusion : l'ordre de la progression humaine générale dépendra principalement de l'ordre de la progression dans les convictions intellectuelles de l'humanité<sup>29</sup>.

Lors de son exposé, Stuart Mill se vaut du mot *progrès* dans un sens neutre, sans qu'il signifie obligatoirement amélioration. À son avis, la science sociale a déjà démontré que les modifications provoquées par la nature humaine correspondent à un perfectionnement. Mais, en avertissant son lecteur, il s'avère lui-même optimiste, quelqu'un qui croit que la tendance générale, sauf exceptions temporaires, s'achemine vers un état meilleur et plus heureux<sup>30</sup>.

En 1840, Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865) publie son *Qu'est-ce que la propriété ?* Son hostilité à la religion, sa notoire maxime *La propriété, c'est le vol !*, son évangile d'anarchie et ses phrases défiantes avec lesquelles il revêt ses idées font de lui un révolutionnaire. Il ne peut pas être considéré comme un utopiste, parce que la transformation sociale qu'il propose exige un long et très lent processus. Ce faisant, il condamne Saint-Simon et Fourier, car ils imaginent qu'un millénaire pourrait être organisé immédiatement par un changement d'organisation. Selon lui, ses propres spéculations et ses activités controversées sont pénétrées par l'idée de progrès, qu'il décrit comme les chemins de fer de la liberté. Peut-être sa critique radicale des théories sociales de l'époque signifie qu'il ne considère pas sérieusement le progrès, quoiqu'il l'invoque :

What dominates in all my studies, what forms their beginning and end, their summit and their base, their reason, what makes my originality as a thinker (if I have any), is that I affirm Progress resolutely, irrevocably, and anywhere, and deny the Absolute. All that I have ever written, all I have denied or affirmed, I have written, denied or affirmed in the name of one unique idea, Progress [...].<sup>31</sup>

En somme, il faut tenir compte du fait que le XIX<sup>e</sup> siècle correspond au surgissement des manifestations d'individus qui, seuls ou collectivement, croient qu'un autre type de disposition sociale est possible. D'abord ce sont les socialistes utopiques du début du siècle, ceux qui élaborent des doctrines fondées sur la perspective du progrès et de la foi dans

<sup>28</sup> STUART MILL cité par VALADE. Ibidem, p. 210

<sup>29</sup> BURY. Ibidem, p. 309

<sup>30</sup> BURY. Ibidem, p. 309

<sup>31</sup> PROUDHON cité par BURY. Ibidem, p. 317

l'humanité, notamment Saint-Simon et Fourier. Ils jugent que le progrès social n'est pas impossible, dans ses formes les plus diversifiées : morale, religieuse, intellectuelle, matérielle. Puis surgit le socialisme proprement dit qui veut promouvoir une société égalitaire ou communiste (ce sont des synonymes tout au début) par une action politique, organisée et par une révolution socio-politique. Ayant Marx et Engels comme leurs théoriciens principaux, le socialisme aspire à une société plus juste, ou simplement juste, dans laquelle le système des classes n'aura plus lieu. Les aspirations socialistes comprennent également une croyance dans le progrès.

Encore selon Bury, l'idée de progrès connaît trois phases ou périodes au XIXe siècle. Pendant la première, immédiatement après la Révolution, la notion de progrès est traitée assez rarement, sans que soient faits de grands examens de la part des philosophes. Ensuite, dans la deuxième période, l'on saisit son sens et s'entament des quêtes afin d'établir une loi générale qui puisse le définir. L'étude de la sociologie est fondée. De même, la notion de développement voit le jour. Des socialistes et d'autres réformateurs politiques invoquent le progrès comme un évangile<sup>32</sup>.

Vers 1850, quoique cette idée soit familière dans toute l'Europe, elle n'est pas tenue pour une vérité évidente. La notion de progrès social se fait accompagner de la notion de développement biologique. Les travaux de Spencer et de Darwin conduisent l'idée de progrès à sa troisième période.

D'après Valade, en Angleterre se développe une philosophie du progrès conçue à la fois comme loi historique et loi cosmologique. L'article d'Herbert Spencer, *Le progrès : loi et cause du progrès* (1857), en résume les aspects primordiaux<sup>33</sup>. Dans cet écrit, Spencer introduit pour la première fois dans le vocabulaire philosophico-scientifique le terme *évolution*, dans le cadre de l'évolution de l'univers<sup>34</sup>. Mais, selon toujours selon Valade, il n'est qu'une esquisse grossière comparée à la richesse du contenu des *Premiers principes*.

Dans ses travaux, Spencer (1820-1903) s'avère un philosophe optimiste. Le progrès y apparaît comme la base d'une théorie de l'éthique. Selon lui, la nature, dans sa complexité infinie, s'achemine toujours vers un développement nouveau. La civilisation représente les adaptations qui ont été effectuées jusqu'alors, tandis que le progrès signifie les pas successifs

---

<sup>32</sup> BURY. Ibidem, p. 334

<sup>33</sup> VALADE. Ibidem, p. 209-210

<sup>34</sup> REALE ; ANTISERI. Ibidem, p. 329

nécessaires à ce processus<sup>35</sup>. Ce faisant, la progression actuelle de l'humanité est vue comme un fait nécessaire, une séquelle du mouvement cosmique général, gouvernée par les mêmes principes. Si à cette progression correspond une montée du bonheur, alors la théorie du progrès est définitivement établie<sup>36</sup>.

### 3 Les théories scientifiques qui nourrissent la pensée de Pascal

L'œuvre zolienne s'est édifiée sur des bases scientifiques, notamment sur celles des sciences naturelles qui, par le biais de l'hérédité naissante, traversent les volumes des Rougon-Macquart, cette *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*. Roman de clôture de cette saga, *Le Docteur Pascal* n'a pas échappé à la règle, il servant même de résumé de la conception scientifique de Zola. Par la bouche de Pascal, surtout dans la première moitié du récit, défilent quelques idées propres au scientisme caractéristique du siècle, mais, ne l'oublions pas, par instants il devient sceptique et constate l'incertitude de son art dont les fondements sont instables et muables.

#### 3.1 Pascal et ses études sur l'hérédité

Dans la première page du récit, l'on apprend que Pascal se dédie depuis trente ans environ à des travaux sur l'hérédité. C'est l'année 1872. Sans doute épris de transformisme lamarckien, mû par des travaux sur la gestation (p. 87), il a commencé tout au début de sa carrière à collectionner des notes, des manuscrits, des papiers portant sur l'hérédité qu'il fait entasser dans une solide armoire de chêne du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les générations successives de la famille des Rougon-Macquart sont la source capitale de ses études.

Sur l'hérédité, Pascal construit sa thèse personnelle, faisant une brève référence aux auteurs qu'il a pu lire ou qui lui ont servi de base, comme Darwin, Haeckel et Galton. Pascal s'intéresse depuis longtemps aux lois de l'hérédité : d'abord curieux des mystères qui entourent la gestation, il entreprend une investigation anatomique sur une série de cadavres des femmes enceintes mortes lors d'une épidémie de choléra<sup>37</sup>. Une fois les divers stades embryologiques observés, il complète peu à peu « la série, comblant les lacunes, pour arriver à connaître la formation de l'embryon, puis le développement du fœtus, à chaque jour de sa

---

<sup>35</sup> BURY. Ibidem, p. 337-338

<sup>36</sup> BURY. Ibidem, p. 341

<sup>37</sup> Probablement en 1849 ou 1854, des années où l'épidémie sévit fatalement en France (FAURE, Olivier. *Histoire sociale de la médecine (XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*. Paris : Anthropos-Econom, 1994. p. 136)



vie intra-utérine », dressant ainsi « le catalogue des observations les plus nettes, les plus définitives » (p. 87). Dès lors, c'est le problème de la conception même qui l'intrigue, dans son « irritant mystère » (p. 87). En bon dissecteur et anthropologue, il élargit son objet d'observation vers l'humanité entière, essayant de répondre à certains doutes métaphysiques et scientifiques (« Pourquoi et comment un être nouveau ? Quelles étaient les lois de la vie, ce torrent d'êtres qui faisaient le monde ? », p. 87). À partir de l'étude de sa propre famille, devenue « son principal champ d'expérience, tellement les cas s'y présent[ent] précis et complets » (p. 87), il conçoit une théorie générale de l'hérédité.

Ce faisant, il formule son hypothèse : selon lui, il y a deux types fondamentaux de transmission des caractères de l'être vivant : l'hérédité ou « reproduction des êtres sous l'empire du semblable » et l'innéité ou « reproduction des êtres sous l'empire du divers » (p. 88) :

Pour l'hérédité, il n'avait admis que quatre cas : l'hérédité directe, représentation du père et de la mère dans la nature physique et morale de l'enfant ; l'hérédité indirecte, représentation des collatéraux, oncles et tantes, cousins et cousines ; l'hérédité en retour, représentation des ascendants, à une ou plusieurs générations de distance ; enfin, l'hérédité d'influence, représentation des conjoints antérieurs, par exemple du premier mâle qui a comme imprégné la femelle pour sa conception future, même lorsqu'il n'est plus l'auteur. Quant à l'innéité, elle était l'être nouveau, ou qui paraît tel, et chez qui se confondent les caractères physiques et moraux des parents, sans que rien d'eux semble s'y retrouver. (p. 88)

Pascal va encore plus loin, il reprend et subdivise les deux termes, *hérédité* et *innéité*. Il partage l'hérédité en deux cas, « l'élection du père ou de la mère chez l'enfant, le choix, la prédominance individuelle, ou bien le mélange de l'un et de l'autre, et un mélange qui pouvait affecter trois formes, soit par soudure, soit par dissémination, soit par fusion, en allant de l'état le moins bon au plus parfait [...] », mais l'innéité ne comporte qu'un seul cas, la combinaison, « cette combinaison chimique qui fait que deux corps mis en présence peuvent constituer un nouveau corps, totalement différent de ceux dont il est le produit » (p. 88).

Voilà le résumé que fait Pascal de ses propres observations, « non seulement en anthropologie, mais encore en zoologie, en pomologie et en horticulture », à la manière d'autres savants de l'époque. Mais une vraie synthèse s'avère difficile, voire impossible, de sorte qu'il se sent alors « sur le terrain mouvant de l'hypothèse, que chaque nouvelle découverte transforme » (p. 89).

Les sources qui le nourrissent vont de Darwin (ses gemmules et sa pangenèse) à Haeckel (sa perigenèse), en passant par Galton. Précurseur fictif de la pensée de Weismann, il conçoit l'idée du plasma germinatif « dont une partie reste toujours en réserve dans chaque nouvel être, pour qu'elle soit ainsi transmise, invariable, immuable, de génération en génération ». Conscient de son impuissance et de l'incomplétude de sa théorie, il anticipe qu'elle sera un jour « caduque » face au développement de la science (p. 89)<sup>38</sup>.

De même, la réalité vivante dément sa théorie, puisque l'hérédité, « au lieu d'être la ressemblance, n'était que l'effort vers la ressemblance, contrarié par les circonstances et le milieu ». Cette pensée le conduit à postuler l'avortement des cellules :

La vie n'est qu'un mouvement, et l'hérédité étant le mouvement communiqué, les cellules, dans leur multiplication les unes des autres, se poussaient, se foudroyaient, se casaient, en déployant chacune l'effort héréditaire ; de sorte que si, pendant cette lutte, des cellules plus faibles succombaient, on voyait se produire, au résultat final, des troubles considérables, des organes totalement différents. (p. 90)

Parmi ses quelques convictions, des doutes intrinsèques surgissent, sans qu'il y ait encore des réponses plausibles : « Existait-il un progrès physique et intellectuel à travers les âges ? Le cerveau, au contact des sciences grandissantes, s'amplifiait-il ? Pouvait-on espérer, à la longue, une plus grande somme de raison et de bonheur [...] comment un garçon, comment une fille, dans la conception ? n'arriverait-on jamais à prévoir scientifiquement le sexe, ou tout au moins à l'expliquer ? » (p. 90-91).

---

<sup>38</sup> Ces indications, Zola les extrait de l'ouvrage du docteur Jules Déjerine, *L'Hérédité dans les maladies du système nerveux* (1886). D'après Mitterand, dans la note I de la page 946 du *Docteur Pascal*, « La théorie des gemmules ou pangenèse, qui figure dans *La Descendance de l'homme et la sélection sexuelle* (1871), expose que les cellules vivantes ont la propriété de produire des particules infiniment petites, les gemmules, qui les représentent dans leur ensemble. Les gemmules sont le véhicule héréditaire des propriétés de la cellule. Les cellules des organes génitaux contiennent au moins une gemmule de toutes les cellules de l'organisme. Dans l'œuf il y a des représentants de toutes les cellules du père et de la mère, dont les caractères sont ainsi transmis au nouvel individu — Cette théorie fut critiquée par Galton en 1871. Ernest Haeckel (1834-1919) : biologiste allemand, disciple de Darwin, auteur de *L'Histoire de la création des êtres organisés* d'après les lois naturelles (traduction française, 1865) et de *L'Histoire de l'évolution humaine* (id., 1877), était partisan du transformisme. La théorie de la périgenèse explique la détermination de la forme de l'organisme, ainsi que l'hérédité et l'évolution, par la nature du mouvement vibratoire des plastidules, ou granulations formant la partie filamenteuse du protoplasme de la cellule » (MITTERAND, Henri. « Notes et variantes du *Docteur Pascal* ». In : ZOLA, Émile. *Le Docteur Pascal*. In : Idem. *Les Rougon-Macquart : Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*. Tome V. Études, notes et variantes par Henri Mitterand. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967. p. 1636

Pascal croit à la vie, qui, dans son processus de sélection naturelle, « élimine sans cesse les corps nuisibles », qui, régénératrice, « refait de la chair pour boucher les blessures, qui marche quand même à la santé, au renouvellement continu, parmi les impuretés et la mort » (p. 155).

### 3.2 La famille Rougon-Macquart et les lois de l'hérédité

Toutes ses théories, il les applique sur les Rougon-Macquart. Cette famille, il l'épluche jusqu'à l'épuisement dans ses dossiers et ses notes, en y voyant les tares et les dégénérescences. D'abord il se croit indemne de leurs tares physiologiques (p. 158), puis, il se croit malade et frappé du lourd poids héréditaire de sa famille, cherchant dans ses écrits quel serait le mal (et la source de celui-ci) qui s'approprierait de lui au point de le rendre à demi-fou (p. 199-200).

Fier de son classement minutieux, Pascal dévoile à sa nièce tous les troubles héréditaires des Rougon. Tous les dossiers, il les révèle et explique chacun d'eux, d'où sortent les types les plus divers de l'hérédité dans l'arbre généalogique :

Tu vois, en bas, voici le tronc, la souche commune, Tante Dide. Puis les trois branches en sortent, la légitime, Pierre Rougon, et les deux bâtardes, Ursule Macquart et Antoine Macquart [...]. 'Et je te répète qui tout y est... Vois donc, dans l'hérédité directe, les élections : celle de la mère, Silvère, Lisa, Désirée, Jacques, Louiset, toi-même ; celle du père, Sidonie, François, Gervaise, Octave, Jacques-Louis. Puis, ce sont les trois cas de mélange ; par soudure, Ursule, Aristide, Anna, Victor ; par dissémination, Maxime, Serge, Étienne ; par fusion, Antoine, Eugène, Claude. J'ai dû même spécifier un quatrième cas très remarquable, le mélange équilibre, Pierre et Pauline. Et les variétés s'établissent, l'élection de la mère par exemple va souvent avec la ressemblance physique du père, ou c'est le contraire qui a lieu ; de même que, dans le mélange, la prédominance physique et morale appartient à un facteur ou À l'autre, selon les circonstances... Ensuite, voici l'hérédité indirecte, celle des collatéraux : je n'en ai qu'un exemple bien établi, la ressemblance physique frappante d'Octave Mouret avec son oncle Eugène Rougon. Je n'ai aussi qu'un exemple de l'hérédité par influence : Anna, la fille de Gervaise et de Coupeau, ressemblait étonnamment, surtout dans son enfance, à Lantier, le premier amant de sa mère, comme s'il avait imprégné celle-ci à jamais... Mais où je suis très riche, c'est pour l'hérédité en retour : les trois cas les plus beaux, Marthe, Jeanne et Charles, ressemblant à Tante Dide, la ressemblance sautant ainsi une, deux et trois générations. L'aventure est sûrement exceptionnelle, car je ne crois guère à l'atavisme ; il me semble que les éléments nouveaux apportés par les conjoints, les accidents et la variété infinie des mélanges doivent très rapidement effacer les caractères particuliers, de façon à ramener l'individu au type général... Et il reste l'innéité, Hélène, Jean, Angélique. C'est la combinaison, le mélange

chimique où se confondent les caractères physiques et moraux des parents, sans que rien d'eux semble se retrouver dans le nouvel être. (p. 163-165)

Il soutient ensuite que tout cela est « aussi scientifique que possible ». Pascal n'ignore pas les lois mathématiques qui pèsent sur l'hérédité. Selon lui, seuls les membres de la famille sont considérés dans cet ensemble, mais il aurait dû « donner une part égale aux conjoints, aux pères et aux mères, venus du dehors, dont le sang s'est mêlé au nôtre et l'a dès lors modifié ». Il a même dressé un arbre mathématique, où le père et la mère lèguent par moitié à l'enfant, de génération en génération. Prenant Charles (le neveu de Clotilde) comme exemple, il tient cette constatation pour absurde, puisque la part de Tante Dide (la trisaïeule du garçon) ne serait qu'un douzième, tandis que la ressemblance physique y est absolue (p. 165).

Sans réserve, il croit que son analyse de l'arbre généalogique des Rougon-Macquart et de la transmission héréditaire dans cette famille embrasse tout un monde, une civilisation, la vie entière. Selon lui, sa famille « pourrait, aujourd'hui, suffire d'exemple à la science, dont l'espoir est de fixer un jour, mathématiquement, les lois des accidents nerveux et sanguins qui se déclarent dans une race, à la suite d'une première lésion organique, et qui déterminent, selon les milieux, chez chacun des individus de cette race, les sentiments, les désirs, les passions, toutes les manifestations humaines, naturelles et instinctives, dont les produits prennent les noms de vertus et des vices » (p. 174). De même, il répète à Clotilde « que tous les cas héréditaires s'y rencontrent ». Il n'a eu « pour fixer [s]a théorie, qu'à la baser sur l'ensemble de ces faits... » (p. 179).

#### **4 Le credo scientifique de Pascal**

La science est la muse du docteur Pascal, elle doit permettre à tous de mieux comprendre la nature et l'être humain. D'après lui, seule la science sera capable de conduire à l'élucidation des mystères de la vie et de la mort, d'où résulteront la prévention et la guérison des maladies. Il croit que « l'avenir de l'humanité est dans le progrès de la raison par la science » (p. 97-98).

La pensée de Pascal sur la primauté de la science est à l'unisson de l'enthousiasme général de l'époque pour le progrès. Zola fait de lui son porte-parole, inscrivant sa propre pensée dans le discours de Pascal. Son adhésion à une science capable de saisir les mystères de la nature et de l'être humain, il en fait preuve dans le discours prononcé aux étudiants parisiens, dont certains extraits nous reproduisons ici:

Messieurs, j'entends dire couramment que le positivisme agonise, que le naturalisme est mort, que la science est en train de faire faillite, au point de vue de la paix morale et du bonheur humain qu'elle aurait promis. Vous pensez bien que je n'entends pas résoudre ici les graves problèmes que ces questions soulèvent. Je ne suis qu'un ignorant, je n'ai aucune autorité pour parler au nom de la science et de la philosophie. Je suis, si vous le voulez bien, un simple romancier, un écrivain qui a deviné un peu parfois, et dont la compétence n'est faite que d'avoir beaucoup regardé et beaucoup travaillé [...].

Ma génération, en effet, après d'illustres aînés dont nous n'avons été que les continuateurs, s'est efforcée d'ouvrir largement les fenêtres sur la nature, de tout voir, de tout dire. En elle, même chez les plus inconscients, aboutissait le long effort de la philosophie positive et des sciences d'analyse et d'expérience. Nous n'avons juré que par la science, qui nous enveloppait de toutes parts, nous avons vécu d'elle, en respirant l'air de l'époque. À cette heure, je puis même confesser que, personnellement, j'ai été un sectaire, en essayant de transporter dans le domaine des lettres la rigide méthode du savant. [...] quel enthousiasme et quel espoir étaient les nôtres ! Tout savoir, tout pouvoir, tout conquérir ! Refaire par la vérité une humanité plus haute et plus heureuse !

[...]

Donc, messieurs, on nous affirme que votre génération rompt avec la nôtre. Vous ne mettriez plus dans la science tout votre espoir, vous auriez reconnu, à tout bâtir sur elle, un tel danger social et moral que vous seriez résolu à vous rejeter dans le passé, pour vous refaire, avec les débris des croyances mortes, une croyance vivante. Certes, il n'est pas question d'un divorce complet avec la science, il est entendu que vous acceptez les conquêtes nouvelles et que vous êtes décidés à les élargir. On veut bien que vous teniez compte des vérités prouvées, on tâche même de les accommoder aux anciens dogmes. Mais, au fond, la science est mise à l'écart de la foi, on la repousse à son ancien rang, un simple exercice de l'intelligence, une enquête permise, tant qu'elle ne touche pas au surnaturel de l'au-delà. L'expérience, dit-on est faite, et la science est incapable de repeupler le ciel qu'elle a vidé, de rendre le bonheur aux âmes dont elle a ravagé la paix naïve. Son temps de triomphe menteur est fini, il faut qu'elle soit modeste, puisqu'elle ne peut pas tout savoir en un coup, tout enrichir et tout guérir [...].

À quoi bon savoir, si l'on ne doit pas savoir tout ? Autant garder la simplicité pure, la félicité ignorante de l'enfant. Et c'est ainsi que la science, qui aurait promis le bonheur, aboutirait, sous nos yeux, à la faillite.

La science a-t-elle promis le bonheur ? Je ne crois pas. Elle a promis la vérité. [...]. La nature est injuste et cruelle, la science paraît aboutir à la loi monstrueuse du plus fort : dès lors, toute morale croule, toute société va au despotisme. Et, dans la réaction qui se produit, dans cette lassitude de trop de science que je signalais, il y a aussi ce recul devant la vérité, incapables de pénétrer et de saisir toutes les lois.

Entre les vérités acquises par la science, qui dès lors sont inébranlables, et les vérités qu'elle arrachera demain à l'inconnu, pour les fixer à leur tour, il y a justement une marge indécise, le terrain du doute et de l'enquête, qui me paraît appartenir autant à la littérature qu'à la science [...]. À mesure que la science avance, il est certain que l'idéal recule, et il me semble que l'unique sens de la vie, l'unique joie qu'on doit mettre à la vivre, est dans cette

conquête lente, même si l'on a la mélancolique certitude qu'on ne saura jamais tout. [...] <sup>39</sup>.

Mais, contrairement à l'écrivain qui demeure fidèle à la science, le credo du personnage de Pascal oscille au long du récit. D'abord adhésion inconditionnelle à la capacité résolutive de la science (bien que celle-ci marche à pas ralentis), la foi du médecin perd sa force à cause de l'empirisme et des échecs de la médecine devant le cycle inexorable de la vie et de la mort. De ce fait, il s'interroge sur la validité de ses interventions:

Corriger la nature, intervenir, la modifier et la contrarier dans son but, est-ce une besogne louable? Guérir, retarder la mort de l'être pour son agrément personnel, le prolonger pour le dommage de l'espèce sans doute, n'est-ce pas défaire ce que veut faire la nature? Et rêver une humanité plus saine, plus forte, modelée sur notre idée de la santé et de la force, en avons-nous le droit? [...] le doute m'a pris, je tremble à la pensée de mon alchimie du vingtième siècle, je finis par croire qu'il est plus grand et plus sain de laisser l'évolution s'accomplir. (p. 260)

Physiquement débile, psychologiquement affaibli, Pascal veut reprendre ses forces dans le travail ardu. Il y redécouvre sa conviction dans la science, et même sa foi dans le soulagement de la souffrance qu'offre l'art médical. Ainsi il se remet fébrilement à ses théories, essayant de les compiler dans un legs scientifique: « Il semblait ressaisi par cet amour de la science, qui, jusqu'à son coup de passion pour elle [Clotilde], avait seul dévoré sa vie » (p. 331). Au seuil de la mort, il expose à Ramond son testament scientifique:

Il avait la nette conscience de n'avoir été, lui, qu'un pionnier solitaire, un précurseur, ébauchant des théories, tâtonnant dans la pratique, échouant à cause de sa méthode encore barbare. Il rappela son enthousiasme, lorsqu'il avait cru découvrir la panacée universelle, avec ses injections de substance nerveuse, puis ses déconvenues, ses désespoirs [...]. Aussi s'en allait-il plein de doute, n'ayant plus la foi nécessaire au médecin guérisseur, si amoureux de la vie, qu'il avait fini par mettre en elle son unique croyance, certain qu'elle devait tirer d'elle seule sa santé et sa force. Mais il ne voulait pas fermer l'avenir, il était heureux au contraire de léguer son hypothèse à la jeunesse. Tous les vingt ans, les théories changeaient, il ne restait d'inébranlables que les vérités acquises, sur lesquelles la science continuait à bâtir. Si même il n'avait eu le mérite que d'apporter l'hypothèse d'un moment, son travail ne serait pas perdu, car le progrès était sûrement dans l'effort, dans l'intelligence toujours en marche. (p. 375)

---

<sup>39</sup> ZOLA cité par MITTERAND, Henri. « Étude du *Docteur Pascal* ». In : ZOLA, Émile. *Le Docteur Pascal*. In : Idem. *Les Rougon-Macquart : Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*. Tome V. Op. cit. p. 1610-1616

Ouvrier du savoir et libre penseur, Pascal sait que son mal, la sclérose cardiaque, aboutira à la mort. Il a beau être impuissant devant la nature de cette maladie, son legs atteste son espoir dans la science. Celle-ci, quoiqu'imparfaite, traduit la quête incessante menée par l'homme pour la compréhension intégrale de son être et pour la résolution des mystères qui demeurent fréquemment insondables pendant maintes générations.

## REFERÊNCIAS

BECKER, Colette ; GOURDIN-SERVENIÈRE, Gina ; LAVIELLE, Véronique. Progrès. In : Idem. **Dictionnaire d'Émile Zola : sa vie, son œuvre, son époque**, suivi du **Dictionnaire des Rougon-Macquart**. Paris : Robert Laffont, 1993. p. 334-335

BURY, J. B. **The Idea of progress: an inquiry into its origin and growth**. New York: Dover, 1960.

CNOCKAERT, Véronique (dir.). **Émile Zola : mémoire et sensations**. Montréal : XYZ, 2008.

LAVIELLE, Véronique. Le cycle des Rougons-Macquart, la science et l'imaginaire. **Les Cahiers naturalistes**, 1994.

MALINAS, Yves. **Zola et les hérédités imaginaires**. Paris : Expansion scientifique française, 1985.

\_\_\_\_\_. Zola, précurseur de la pensée scientifique du XX<sup>e</sup> siècle. **Les Cahiers naturalistes**, n. 40, v. 16, 1970.

MITTERAND, Henri. Étude du *Docteur Pascal*. In : ZOLA, Émile. **Le Docteur Pascal**. In : Idem. **Les Rougon-Macquart : Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire**. Tome V. Études, notes et variantes par Henri Mitterand. Paris : Fasquelle, Gallimard, coll. Pléiade, 1967.

SCHMITT, Vanessa C. S. **Littérature et histoire des sciences: la médecine dans trois romans français du XIXe siècle**. Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto alegre, 2012.

SCHNERB, Robert. **Le XIX<sup>e</sup> siècle, l'apogée de l'expansion européenne (1815-1914)** Paris: PUF, 1955. p. 104. Il s'agit du vol. 6 de : CROUZET, Maurice. **Histoire générale des civilisations**. Paris: PUF.

VALADE, Bernard. Progrès (idée de). In : **Encyclopædia Universalis**. Corpus X. Paris : Encyclopædia Universalis, 1986.

ZOLA, Émile. **Le Docteur Pascal**. (1893). Édition présentée et annotée par Henri Mitterand. Paris: Gallimard, coll. Folio, 1993.

\_\_\_\_\_. **Le Docteur Pascal**. (1893). In : Idem. **Les Rougon-Macquart : histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire**. Tome V. Édition établie par Colette Becker avec la collaboration de Gina Gourdin-Servenièrre et Véronique Lavielle. Paris : Robert Laffont, coll. Bouquins, 2002.

\_\_\_\_\_. **Le Docteur Pascal**. (1893). In : Idem. **Les Rougon-Macquart : histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire**. Tome V. Édition intégrale publiée sous la direction d'Armand Lanoux. Études, notes et variantes et index établis par Henri Mitterand. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1967.

\_\_\_\_\_. **Le Roman expérimental**. Édition établie et présentée par François-Marie Mourad. Paris: Flammarion, coll. GF, 2006.





**Mesa-redonda 2:  
Imaginação simbólica:  
mídia, culto e religiosidade**

**Table-ronde 2 :  
imagination symbolique :  
medias, culte et religiosité**

## Mitodologia durandiana - A mitocrítica

### Mythodology by Gilbert Durand - The mythcriticism

### Mythodologie de Gilbert Durand - La mythocritique

Marco Antônio DIB<sup>1</sup>  
CICE-FEUSP<sup>2</sup>, São Paulo, Brasil

**Resumo:** Apresentamos três exercícios de mitocrítica que realizamos em versões canônicas de mitos clássicos, tendo como referencial teórico a Mitodologia de Durand e contribuições de outros autores, particularmente as concepções de etapas e passos de um mito, de Joseph Campbell. O objetivo é contribuir para uma melhor apreensão e compreensão, interpretação e operacionalização do referencial teórico, conceitual e metodológico, durandiano. Prezando pela pluralidade, a diversidade metodológica, sabemos claramente que não existe receita, mas, por outro lado, há sim propositura(s) de método(s). Pois não se trata apenas de uma questão relativa ao “rigor científico tradicional, em busca da verdade absoluta”, mas principalmente ética e estética, em consonância com o novo espírito antropológico e científico: “a bela e boa forma”, de composições, em precisão de sintonia fina, como na música e na poesia.

**Palavras-chave:** Mitos Canônicos; Mitodologia; Mitocrítica; Mitemas; Mitologemas

**Abstract:** We present three mythcriticism exercises that we conducted in canonical versions of classic myths, with the theoretical Mythodology by Durand and contributions from other authors, particularly the conceptions of stages and steps of a myth, of Joseph Campbell. The objective is to contribute to a better apprehension and understanding, interpretation and implementation of the theoretical, conceptual and methodological, by Durand. By valuing plurality, methodological diversity, we know clearly that there is no recipe, but, on the other hand, there is proposition (s) of method (s). Because it is not just a matter concerning "scientific rigour in pursuit of absolute truth", but especially ethics and aesthetics, in line with the new anthropological and scientific spirit mean: "the beautiful and good shape", essay on accuracy of fine tuning, as music and poetry.

**Keywords:** Canonical Myths; Mythodology; Mythcriticism; Mythemes; Mythologems

Apresentamos neste estudo três exercícios de leitura mitocrítica, que realizamos em versões canônicas de mitos clássicos, e alguns quadros-sínteses elaborados para apontarmos

---

<sup>1</sup>-marcodib2006@yahoo.com.br

<sup>2</sup>-Centro de Estudos do Imaginário, Cultura e Educação - Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo.

inicialmente possíveis aproximações e comparações, com trabalhos de Campbell (2002) sobre as concepções de etapas e passos dos mitos de heróis. Leituras mitocríticas e estudos que estamos desenvolvendo e utilizamos em pesquisas sobre as sagas<sup>3</sup> de *Lyra Belacqua*<sup>4</sup> (Picchia, Dib, Farah, 2013) e de *Harry Potter* (Porto e Dib, 2014).

Para a leitura em profundidade dos mitos em análise adotamos o referencial teórico e metodológico da Mitodologia de Gilbert Durand (1982, p. 64-5, 73-4, 87-9; 1983; 1988, p. 38, 60-3, 110-1; s/d), “Ciência do Mito” e ou “Ciência do Homem”, composta pela Mitanálise e a Mitocrítica, como métodos de leituras críticas profundas, pois simbólicas, míticas e arquetipais, de contextos e textos, respectivamente. Consideramos ainda contribuições de outros autores como Araújo (1996), Araújo e Silva (1997, 1999, 2000), Dib (2002) e Teixeira (1998, 1999, 2000).

O propósito geral é desvelar o valor simbólico-cultural da mitologia clássica ocidental assim como ressaltar as questões existenciais e antropológicas (Morin, 1969, 1970, 2007a, 2007b) que abarcam. Mais especificamente, temos por objetivo contribuir para uma melhor apreensão e compreensão, interpretação e operacionalização do referencial teórico, conceitual e metodológico durandiano, em especial, a mitocrítica.

Prezando pela pluralidade, a diversidade metodológica, sabemos claramente que não existe receita, mas, por outro lado, há sim propositura(s) de método(s) a serem considerados e utilizados, pois já firmemente validados e consolidados, sendo adequados, valiosos e profícuos instrumentos de pesquisa.

Ressaltamos que a aplicação da mitocrítica não é fácil, dá muito trabalho fazê-la, seja diretamente nos mitos (ainda que neles pareça mais fácil, pois aí as imagens vigoram, abundam e saltam aos olhos) ou mesmo em textos com alto grau de racionalização, denominados textos duros - textos legais, político-ideológicos, pedagógicos, científicos, etc. (Araújo e Silva, 1997, 1999, 2000; Teixeira, 1999, 2000; Dib, 2002). Em ambos os casos, ao realizá-la é fundamental considerar que a mitocrítica não é um procedimento metodológico mera e puramente intuitivo, que se manifesta no “eu sinto-creio-intuo que” os mitemas (e,

---

<sup>3</sup>-Compreendendo saga como “narrativa heroica de percursos de vida, jornada que se desenrola em aventuras e desafios face à necessidade de transposição-superação de situações-limites da condição humana.” (Picchia, Dib, Farah, 2013, p. 5-6)

<sup>4</sup>-Protagonista, heroína principal da trilogia de literatura fantástica “Fronteiras do Universo”, do escritor inglês Philip Pullman.

correlativamente, redundâncias míticas e mitologemas) do mito "são...".

Também é importante destacar que não é qualquer redundância e mesmo redundância significativa que será imediata e diretamente identificada como um mitema, a unidade mínima que compõe um mito, ou como um mitologema, o esquema-resumo mais abstrato do mito (Durand, 1983, p. 29-32; Araújo, 1996, p. 466), pois é necessário normalizá-los (formular e denominá-los), o universo das tradições míticas estudado, como veremos. E os mitemas e mitologemas não são derivados direta e imediatamente dos atributos dos personagens míticos (aliás, ao contrário), ainda que vinculados a eles e mesmo a outros elementos indicativos de suas presenças, como os emblemas, os epítetos etc. Sobre a normalização necessária na formulação e denominação dos mitemas e mitologemas esclarecemos que as prováveis variações dependem do esquema de ação e, portanto, do regime e estruturas de imagens, de quem as faz (Dib, 2002, p. 150). Ao lidar com a escolha de vocabulário, palavras e expressões que melhor os descrevam e os sintetizem, envolvem assim a visão de mundo do pesquisador, seus conhecimentos - repertório - de tradições e universos míticos, dos próprios mitos etc.

No cerne das problemáticas levantadas, não se encontra apenas questões relativas ao “rigor científico tradicional, em busca da verdade absoluta”, mas principalmente ética e estética, em consonância com o novo espírito antropológico e científico: “a bela e boa forma”, de composições, em precisão<sup>5</sup> de sintonia fina, refinada, como na música e na poesia.

Deste modo, alicerçados nas orientações de Durand (1982) de que a determinação de mitemas se dá através do que é “aberta e obsessivamente repetido”, num primeiro momento, buscamos nos textos míticos em estudo, lidos linear e diacronicamente, os *núcleos de redundâncias*, reiterados em diversos pontos do texto, o que resultou em um inventário extensivo e exaustivo, como veremos adiante. Conseguimos assim, compor, selecionar e identificar nos referidos textos, determinados conjuntos, séries, famílias ou, como denominados por Durand (op. cit., p. 75), *pacotes ou constelações de imagens*. Agrupamentos diversos, mas que nos remetem a um mesmo significado. Em seguida, fizemos uma leitura sincrônica do texto, criteriosamente observando as várias redundâncias localizadas, e selecionamos aquelas mais significativas e míticas. Assim, percorremos passo-a-passo as duas primeiras etapas da leitura mitocrítica, a leitura diacrônica e a sincrônica. E posteriormente,

---

<sup>5</sup>-Precisão: “pré-cisão”, como estado de apreensão e compreensão da totalidade, de captação das conexões entre o todo e as partes, entre as partes e o todo.

pretendemos realizar o terceiro passo, a leitura isotópica, a identificação da orientação dos mitos estudados em regimes e estruturas de imagens (DURAND, 1997), mais aprofundada - a qual, nesse momento do trabalho, só a indicaremos.

Visando uma melhor compreensão do procedimento metodológico, assinalamos que, conforme características imanentes ao símbolo, “para um significado temos uma infinidade possível de significantes” (THOM apud DURAND, 1982, p. 75). Os quais, por sua vez, possuem homologia e coerência internas de sentido, o que nos permite agrupá-los e classificá-los por seus traços comuns. Cabe ainda destacar que tais pacotes significativos são constituídos, de acordo com Durand, “de imagens, de símbolos, de situações, de lugares, de emblemas, tudo o que quisermos, e que seja de algum modo coalescente ou homólogo, onde haja um traço de homologia.” (op. cit., p. 76). A determinação de mitologemas ocorre também por meio da leitura profunda, simbólica e arquetipal, dos mitemas identificados, agrupando-os novamente em conjuntos ou constelações de imagem, observando a dinâmica a que remetem.

Enfim, basicamente o percurso dos procedimentos metodológicos executados, seguiu o seguinte roteiro de trabalho:

I-Leitura diacrônica: a) primeiro localizar, identificar e apontar as redundâncias significativas, de acordo com a sequência linear na qual aparecem no texto;

b) realizar a leitura diacrônica, propriamente dita, percebendo as rupturas, saltos, as discontinuidades na narrativa, causadas pelas redundâncias, enfim as diacronicidades que representam as redundâncias, e que já nos permitem aproximá-las, agrupar e formar pacotes-enxames-constelações de redundâncias (e, também, nesta 2ª leitura, já aproveitamos para fazer uma sintetização, sistematização e normalização, no sentido de “reduzir vocábulos, mas concentrando o sentido-significados” e de nomear o mais precisamente possível os mitemas).

II-Leitura sincrônica: a) organização e sistematização das redundâncias significativas agrupadas em “constelações” (pacotes, enxames etc.), de acordo com a homologia de sentido já constelando e identificando, formulando e nomeando definitivamente os mitemas;

b) analisar, identificar, formular e nomear também os mitologemas.

Conforme acima exposto, assim temos:

## **I- O Mito do Andrógino, narrado n' *O Banquete*, de Platão [189d-191a] (1989)**

### **.Redundâncias significativas míticas e mitemas<sup>6</sup>:**

1-“três eram os gêneros da humanidade, não dois como agora, o masculino e o feminino, mas também havia a mais um terceiro, comum a estes dois, do qual resta agora um nome, desaparecida a coisa”

2-“andrógino era então um gênero distinto, tanto na forma como no nome comum aos dois, ao masculino e ao feminino”

3-“inteiriça era a forma de cada homem, com o dorso redondo, os flancos em círculo”

4-“como os que cambalhotando e virando as pernas para cima fazem uma roda, (...), rapidamente eles se locomoviam em círculo. ”

5-“eram três os gêneros, e tal a sua constituição, (...) eram assim circulares”

**[mitema da totalidade primordial]**

6-“Eram, por conseguinte de uma força e de um vigor terríveis, e uma grande presunção eles tinham; (...) mas voltaram-se contra os deuses, (...) [n]a tentativa de fazer uma escalada ao céu, para investir contra os deuses. ”

**[mitema da transgressão da ordem divina]**

7-“Zeus então e os demais deuses puseram-se a deliberar sobre o que se devia fazer com eles,... [para não] (...) permitir-lhes que continuassem na impiedade. ”

**[mitema da punição divina]**

8-“diz Zeus: (...) tenho um meio de fazer com que os homens possam existir, mas parem com a intemperança, tornados mais fracos. ”

9-“[diz Zeus] (...) os cortarei a cada um em dois, e ao mesmo tempo eles serão mais fracos e também mais úteis para nós, (...). Se ainda pensarem em arrogância e não quiserem acomodar-

---

<sup>6</sup>-Se cotejarmos a íntegra das versões deste e dos outros dois mitos canônicos estudados e aqui apresentamos, será possível observar que, quando possível, eliminamos as redundâncias menos significativas. A ordenação numérica corresponde a leitura na sequência linear do mito. Os respectivos mitemas e mitologemas que os configuram serão apresentados em quadros-sínteses (I, II e III, adiante).

se, de novo, disse ele, eu os cortarei em dois, e assim sobre uma só perna eles andarão, saltitando. ”

**[mitema da fragilidade da condição humana]**

**10-**“ [Zeus] (...) pôs-se a cortar os homens em dois”

**[mitema da punição divina]**

**11-**“a cada um que cortava mandava Apolo voltar-lhe o rosto e a banda do pescoço para o lado do corte, a fim de que, contemplando a própria mutilação, fosse mais moderado o homem, e quanto ao mais ele também mandava curar. ”

**[mitema da fragilidade da condição humana]**

**12-**“Apolo torcia-lhes o rosto, e repuxando a pele de todos os lados para o que agora se chama o ventre, como as bolsas que se entouxam, ele fazia uma só abertura e ligava-a firmemente no meio do ventre, que é o que chamam umbigo.”

**13-**“As outras pregas, numerosas, ele [Apolo] se pôs a polir, e a articular os peitos, com um instrumento semelhante ao dos sapateiros quando estão polindo na forma as pregas dos sapatos”

**[mitema da providência / providência divina - a prudência divina]**

**14-** “umas poucas [pregas] ele [Apolo] deixou, as que estão à volta do próprio ventre e do umbigo, para lembrança da antiga condição. ”

**[mitema da nostalgia da condição primordial perdida]**

**15-**“desde que a nossa natureza se mutilou em duas, ansiava cada um por sua própria metade e a ela se unia, e envolvendo-se com as mãos e enlaçando-se um ao outro, no ardor de se confundirem, morriam de fome e de inércia em geral, por nada quererem fazer longe um do outro. (...); e assim iam-se destruindo. ”

**16-**“E sempre que morria uma das metades e a outra ficava, a que ficava procurava outra e com ela se enlaçava, quer se encontrasse com a metade do todo que era mulher - o que agora chamamos mulher — quer com a de um homem; e assim iam-se destruindo. ”

**[mitema da fragilidade da condição humana]**

**17-**“Tomado de compaixão, Zeus consegue outro expediente, e lhes muda o sexo para a frente”

**[mitema da providência / providência divina - a prudência divina -]**

**18-** “E então de há tanto tempo que o amor de um pelo outro está implantado nos homens, restaurador da nossa antiga natureza, em sua tentativa de fazer um só de dois e de curar a natureza humana. ”

**[mitema do resgate da condição primordial perdida]**

**19-**“Cada um de nós portanto é uma tésseira complementar de um homem, porque cortado como os linguados, de um só em dois”

**[mitema da totalidade primordial perdida]**

**20-** “e procura então cada um o seu próprio complemento. ”

**[mitema da nostalgia da condição primordial perdida]**

**II- O Mito de Prometeu e Epimeteu, narrado no *Protágoras*, de Platão [320c6 a 322d4] (1972)**

**.Redundâncias significativas míticas e mitemas:**

**1-**“ [os deuses] determinaram [a] Prometeu e Epimeteu enfeitá-los e distribuir a cada um deles [dos gêneros mortais] as qualidades convenientes. ”

**2-**“Epimeteu pede a Prometeu que o deixe fazer a distribuição. (...) [e que depois venha] examinar. ”

**3-** “ [Epimeteu] convenceu [Prometeu] e fez a distribuição. ”



4- “[Epimeteu] fez a distribuição com o mesmo equilíbrio. (...) providenciava (...) tendo o cuidado de que nenhuma espécie desaparecesse. (...) ele providenciou defesa diante das estações de Zeus (...). (...) providenciou alimentos diferentes a cada um (...). / (...) ele concedeu (...) descendência (...) [para a] salvação da espécie. ”

5- “e, roubando a arte do fogo de Hefesto e a outra de Atena, ele dá ao homem”

6- “[Prometeu] presenteia o homem [com a arte do fogo e a sabedoria artesanal]. / (...) [Prometeu] dá ao homem [a arte do fogo e a sabedoria artesanal]. ”

7- “Zeus (...) envia Hermes trazendo aos homens pudor e justiça”

8- “Hermes pergunta a Zeus de que maneira ele daria aos homens justiça e pudor”

9- “[Zeus disse que Hermes repartisse pudor e justiça] sobre todos (...) e que todos tenham parte delas, pois não poderia haver cidade se poucos delas participassem como de outras artes”

#### **[mitema da previdência / providência divina - a prudência divina]**

10- “Epimeteu não sendo lá muito sábio, sem perceber, gastou as qualidades com os irracionais; fica-lhe ainda abandonado e desnudado o gênero humano e ele não sabia que iniciativa tomar. ”

11- “chega Prometeu para fiscalizar a distribuição e vê que os outros seres têm cuidadosamente de tudo e que o homem está nu, descalço, desprotegido e desarmado. ”

#### **[mitema da fragilidade da condição humana]**

12- “. Prometeu rouba de Hefesto e Atena a sabedoria artesanal com o fogo”.

13- “[Prometeu] entra sem ser percebido [na habitação de Atena e Hefesto] e, roubando a arte do fogo de Hefesto e a outra de Atena, ele dá ao homem”

#### **[mitema da transgressão da ordem divina]**

14- “o homem passou a possuir a sabedoria a respeito da vida, mas a política ele não possuía pois que estava junto a Zeus. ”

15- “e a partir daí vem ao homem a facilidade da vida. ”

16- “E porque o homem passou a participar da divindade (...) [e] a reconhecer os deuses e se pôs a erigir altares e imagens dos deuses. ”

17- “[o homem] se pôs a articular a arte dos sons e nomes e inventou as casas, as roupas, os calçados, os cobertores e da terra os alimentos. ”

**[mitema da elevação contínua da condição humana]**

18- “Um processo por roubo atingiu Prometeu. ”

19- [Zeus disse ainda a Hermes que fixe] uma lei em seu nome, de matar, como uma doença da cidade, o que é incapaz de participar de pudor e justiça. ”

**[mitema da punição divina]**

### **III- O Mito de Adão e Eva, narrado na *Bíblia*, em Gênesis [3, 1-24] (CNBB, 2015)**

#### **.Redundâncias significativas míticas e mitemas:**

“1. A serpente era o mais astuto de todos os animais selvagens que o Senhor Deus tinha feito. Ela disse à mulher: “É verdade que Deus vos disse: ‘Não comais de nenhuma das árvores do jardim?’ ”

**[mitema da tentação demoníaca na ordem paradisiaca original]**

2. A mulher respondeu à serpente: “Nós podemos comer do fruto das árvores do jardim. 3. Mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, Deus nos disse: ‘Não comais dele nem sequer o toqueis, do contrário morrereis.

**[mitema da ordem paradisiaca original]**

4. Mas a serpente respondeu à mulher: “De modo algum morrereis. ” 5. Pelo contrário,

**[mitema da tentação demoníaca na ordem paradisiaca original]**

[5.] Deus sabe que, no dia em que comerdes da árvore, vossos olhos se abrirão, e sereis como Deus, conhecedores do bem e do mal”. “6. A mulher viu que seria bom comer da árvore, pois era atraente para os olhos e desejável para obter conhecimento.

**[mitema da culpa original]**

[6.] [A mulher] Colheu o fruto, comeu dele e o deu ao marido a seu lado, que também comeu.  
”

**[mitema do pecado original]**

7. Então os olhos de ambos se abriram, e, como reparassem que estavam nus, teceram para si tangas com folhas de figueira. 8. Quando ouviram o ruído do Senhor Deus, que passeava pelo jardim à brisa da tarde, o homem e a mulher esconderam-se do Senhor Deus no meio das árvores do jardim. 9. Mas o Senhor Deus chamou o homem e perguntou: “Onde estás?” 10. Ele respondeu: “Ouvi teu ruído no jardim. Fiquei com medo, porque estava nu, e escondi-me”. 11. Deus perguntou: “E quem te disse que estavas nu? Então comeste da árvore, de cujo fruto te proibi comer?”

**[mitema da culpa original]**

12. O homem respondeu: “A mulher que me deste por companheira, foi ela que me fez provar do fruto da árvore, e eu comi”. 13. Então o Senhor Deus perguntou à mulher: “Por que fizeste isso?” E a mulher respondeu: “A serpente enganou-me, e eu comi”.

**[mitema da tentação demoníaca na ordem paradisíaca original]**

14. E o Senhor Deus disse à serpente: “Porque fizeste isso, serás maldita entre todos os animais domésticos e entre todos os animais selvagens. Rastejarás sobre teu ventre e comerás pó todos os dias de tua vida. 15. Porei inimizade entre ti e a mulher, entre a tua descendência e a dela. Esta te ferirá a cabeça e tu lhe ferirás o calcanhar”. 16. À mulher ele disse: “Multiplicarei os sofrimentos de tua gravidez. Entre dores darás à luz os filhos. Teus desejos te arrastarão para teu marido, e ele te dominará”. 17. Ao homem ele disse: “Porque ouviste a voz da tua mulher e comeste da árvore, de cujo fruto te proibi comer, amaldiçoado será o solo por tua causa. Com sofrimento tirarás dele o alimento todos os dias de tua vida. 18. Ele produzirá para ti espinhos e ervas daninhas, e tu comerás das ervas do campo. 19. Comerás o pão com o suor do teu rosto, até voltares ao solo, do qual foste tirado. Porque tu és pó e ao pó hás de voltar”. 20. O homem chamou à sua mulher “Eva”, porque ela se tornou a mãe de todos os viventes.

**[mitema do castigo divino]**

21. E o Senhor Deus fez para o homem e sua mulher roupas de pele com as quais os vestiu.

**[mitema da providência / providência - a prudência - divina]**

**22.** Então o Senhor Deus disse: “Eis que o homem se tornou como um de nós, capaz de conhecer o bem e o mal. Não ponha ele agora a mão na árvore da vida, para dela comer e viver para sempre”.

**[mitema da culpa original]**

**23.** E o Senhor Deus o expulsou do jardim de Éden, para que cultivasse o solo do qual fora tirado. **24.** Tendo expulso o ser humano, postou a oriente do jardim de Éden os querubins, com a espada fulgurante a cintilar, para guardarem o caminho da árvore da vida. ”

**[mitema da expulsão do paraíso original ou mitema do castigo divino]**

Na impossibilidade de aqui retomar as principais tradições dos mitos canônicos em estudo e os respectivos universos mítico-simbólicos que os envolvem, já expostos detalhadamente em estudo anterior, a ele remetemos (Dib: 2002, p. 141-174)<sup>7</sup>. Por ora, apenas sinalizamos os regimes de imagem e estruturas a que estão subsumidos e explicitamos a família mítica a que são filiados bem como seus atributos, e identificamos os mitemas e mitologemas que os configuram, conforme a mitocrítica que realizamos (quadros I, II e III):

---

<sup>7</sup>-Ver também Araújo, 2000, p. 5-9.

<b>I - Mito canônico: o Mito do Andrógino, narrado n'<i>O Banquete</i>, de Platão</b>								
<b>M I T E M A S</b>	<b>mitema da totalidade primordial</b>	<b>mitema da transgressão da ordem divina</b>	<b>mitema da punição divina</b>	<b>mitema da fragilidade da condição humana</b>	<b>mitema da totalidade primordial perdida</b>	<b>mitema da providência / providência - a prudência divina</b>	<b>mitema da nostalgia da condição primordial perdida</b>	<b>mitema do resgate da condição primordial perdida</b>
<b>M I T O L O G E M A S</b>	<b>MITOLOGEMA DA DEGENERAÇÃO</b>					<b>MITOLOGEMA DA REGENERAÇÃO</b>		

<b>QUADRO II – Mito canônico: o Mito do Prometeu e de Epimeteu, narrado no <i>Protágoras</i>, de Platão</b>					
<b>MITEMAS</b>	<b>mitema da fragilidade da condição humana</b>	<b>mitema da transgressão da ordem divina</b>	<b>mitema da punição divina</b>	<b>mitema da providência / providência – a prudência divina</b>	<b>mitema da elevação contínua da condição humana</b>
<b>MITOLOGEMAS</b>	<b>MITOLOGEMA DA DEGENERAÇÃO</b>			<b>MITOLOGEMA DA REGENERAÇÃO</b>	

<b>QUADRO III – Mito canônico: Mito de Adão e Eva, narrado na Bíblia, “Gênesis 3, 1-24”</b>						
<b>M I T E M A S</b>	<b>mitema da ordem paradisíaca original</b>	<b>mitema da tentação demoníaca na ordem paradisíaca original</b>	<b>mitema do pecado original</b>	<b>mitema da culpa original</b>	<b>mitema do castigo divino e ou mitema da expulsão do paraíso original</b>	<b>mitema da providência / providência – a prudência divina</b>
<b>MITO-LOGE-MAS</b>	<b>MITOLOGEMA DA QUEDA</b>					<b>MITOLOGEMA DA ASCENSÃO</b>

O Mito do Andrógino, na tradição de Platão<sup>8</sup>, através de Aristófanes, é um mito do regime noturno, estrutura sintética e está filiado, em suas origens, à família mítica titanésca. O Andrógino tem por principais atributos aqueles que gravitam em torno da ideia de perfeição: total, pleno, completo, integral, enfim, perfeito. Como podemos observar (quadro-síntese I) tais atributos não são imediata e diretamente os mitemas (com exceção do primeiro) e mitologemas deste mito; ao contrário, é de seu primeiro mitema que derivam os atributos.

Lembramos que o universo das tradições míticas que abarcam o Mito do Andrógino remete-nos também aos Mitos da Idade de Ouro, da Ilha da Bem-Aventura, do Paraíso<sup>9</sup> etc.; mitos do regime noturno, estrutura mítica. E que, por isso, acabam por ter como atributos os mesmos que são recorrentemente atribuídos ao Andrógino, derivando-os (acentuado pela visão mística) em outros, tais como: felicidade, satisfação, bem-estar, abundância, tranquilidade, paz, justiça, harmonia, equilíbrio, conciliação etc. Todos, de algum modo, expressões do mitema da totalidade primordial. Segundo Araújo e Silva (2000, p. 190) os mitemas do Mito da Idade do Ouro (e, pressupomos, de seus correlatos) são: os mitemas da paz, da abundância, da justiça, também expressões do mitema da totalidade primordial.

Considerando que neste universo de tradições míticas há muitas versões de mitos que apresentam processos de corrupções e decadências, por exemplo, o Mito das Raças Humanas, também pressupomos, assim, que provavelmente seus mitologemas sejam a degeneração e regeneração. Os quais poderiam ser expressos (formulados e denominados) como mitologema do mundo outro e ou mundo novo – seja “o mundo” todo ou o que há nele: a sociedade, a humanidade, o próprio ser humano e todas as suas instituições etc. Portanto, o denominamos de modo mais amplo que apenas tema ou mitologema do “homem novo” (Araújo, 1996, p. 465-7 e Araújo e Silva, 1999, p. 93). Pois, considerando seu contrário, exprime claramente a eterna dinâmica entre “o velho” x “o novo” e ou entre “o mesmo” (*identidade*, “eu constante”, ser o mesmo) x “o outro” (*alteridade*, ser outro); trata-se da dinâmica da constituição-instituição do ser de todas as coisas, das próprias “coisas” em seres, assim remetendo-nos também aos Mitos de Origem. Enfim, é o movimento do Tempo (Cronos, que a tudo devora, mas também dá origem), que expressa a dinâmica de tudo que é ciclicamente aniquilado e

<sup>8</sup> -Sobre a mitologia de Platão e a condição humana ver Droz (1997).

<sup>9</sup> -E, interessante, sob diversos aspectos, incluído a Literatura, ao Mito do Duplo, conforme Bravo (1998, p. 261-87). Mitos os quais ainda não realizamos uma leitura mitocrítica, mas que pretendemos realizá-las futuramente.

reconstruído, terminado e reiniciado – recomeçado, reconstituído, recuperado, resgatado, ressurgido, renascido -, em uma *temporalidade cíclica*. O que, por sua vez, nos remete ao universo e tradições míticos do Mito do Dilúvio, do Mito de Pigmalião e Pirra, e outros correlatos.

Também o Mito de Epimeteu Prometeu, mito do regime diurno, estrutura heroica, é filiado à família mítica titanésca. Prometeu<sup>10</sup> tem por principais atributos, o ser: revoltado, desobediente, revolucionário - e, em decorrência destes - corajoso, destemido e altivo - todos estes atributos, como podemos observar, fundam-se na sua origem, em seu parentesco com os Titãs (Dib, 2002, p. 150-1). Ainda, ele é filantropo, amigo, altruísta, solidário, pai generoso, providente e providente, prudente, reflexivo, consciente, e também herói, triunfante, benfeitor/civilizador da humanidade, crente nas potencialidades e capacidades humanas. Como vimos (quadro-síntese II), novamente, os atributos não são imediata e diretamente os mitemas e mitologemas do mito em questão, mas a eles estão intrinsecamente vinculados, e deles são derivados.

Já o Mito de Adão e Eva é um mito do regime diurno, estrutura heroica, e também, por mitos correlatos antecedentes, filiado à família mítica titanésca. Os principais atributos de Adão e Eva são: transgressores, erráticos, decaídos, pecadores, enfim *ordinários*<sup>11</sup>, pois expulsos do paraíso, para a mundo da temporalidade corruptível, perdendo sua condição primordial extraordinária – atributos que também não definem direta e imediatamente, os mitemas e os mitologemas que o configuram, conforme a leitura mitocrítica (quadro-síntese III), mas deles também são derivados.

A análise minuciosa do que subjaz aos três grandes mitos canônicos estudados (e demais mitos a eles vinculados) mostra que são as grandes questões básicas da existência humana, a condição existencial humana, com a “entrada” ou “queda” do homem na temporalidade corruptível: a existência, a Vida e a Morte, a luta pela sobrevivência<sup>12</sup> em sociedade, em todos seus desdobramentos, e a fragilidade humana - a mortalidade, o desejo vital e a aspiração de alcançar a imortalidade, de superar e ou transcendê-las. Assim como

<sup>10</sup>-E, talvez, só Prometeu, lembrando aqui o ocultamento e ou negatificação da figura de Epimeteu na modernidade e na contemporaneidade.

<sup>11</sup>-Em contraponto ao extraordinário, mas também com todos seus sentidos negativos.

<sup>12</sup>-Cujo próprio fundamento mítico seria a *arte política* (Barros, 1996, p. 101-2).



questões pertinente à politização e eticização da condição humana<sup>13</sup>, tão bem (re)postas contemporaneamente por Edgar Morin em sua vasta e profundas reflexões. Lembramos como toda narrativa e ou discursividade têm suas raízes profundas nos mitos, o mesmo ocorre com os mitos políticos (Rezler, 1984; Durand, 2004; Sironneau, 1985 e 2000, entre outros).

Temos, assim, as convergências e confluências dos universos e tradições míticos a que nos referimos, na constituição de uma mitologia do herói (Campbell: 2002), do Mito do Herói, mitos do regime diurno, estrutura heroica, também filiados à família mítica titanésca. Seus atributos são aqueles derivados dos atributos como do Andrógino, de Prometeu e de Adão e Eva (antes da queda, ou por inversão, após a queda), conforme apontados anteriormente.

Como podemos observar, tais convergências configuram o protótipo, ou melhor, o arquétipo do herói, seja o herói sagrado-religioso do mundo extraordinário ou o profano-secularizado do mundo cotidiano temporalizado, vivenciando suas aventuras arquetípicas, sagas, buscas, enfim, jornadas heroicas, tal como em um mito.

Para Campbell, baseando-se em estudos comparativos das mitologias de toda a humanidade, principalmente os temas e motivos comuns a todas elas (Campbell, 2006, p. 163), a jornada do herói, é compreendida como uma narrativa simbólica, mítica e arquetipal e, deste modo, se estrutura em um monomito (Campbell, 2002: 36) - a estrutura básica de um mito, definida em estágios e ou fases, considerando suas diferentes versões. O que, segundo Porto e Dib (2014, p. 2) “nos conduz inevitavelmente a uma fenomenologia do sagrado, à busca de uma experiência numinosa, que nos introduz em outro tempo e espaço” (tempo mítico, tempo cíclico, do eterno recomeço, onde tudo é possível, e numa terra ao mesmo tempo distante e íntima). Pois, “decorre no *illo tempore*, e ruma para a completude do existir”. Assim, ela “é sempre uma aventura mitológica, a qual, para algumas correntes junguianas, pode corresponder ao próprio processo de individuação”.

De acordo com Campbell (2002, p. 36; 2006, p. 163), o percurso padrão dessa aventura, em sua estrutura elementar, é representado pela fórmula presente nos rituais de

---

<sup>13</sup>-Cabe aqui lembrar os vínculos intrínsecos entre a condição humana (Arendt, 1981) e o gregarismo vital, ressaltando a etimologia polis-demo-comunidade-cidade e a necessária reflexão sobre a reparadigmatização, a recondução da razão aos seus limites e os mitos políticos em um novo paradigma.

passagem - e que se fazem presente também na configuração do mito - sendo composta por passos e, como desdobramento destes, etapas (Porto e Dib, 2014: 6), as quais algumas são absolutamente necessárias e outras apenas contingenciais, que consistem em:

<b>QUADRO IV-Etapas e passos da jornada do herói</b>			
<b>E T A P A S</b>	<b>o mundo cotidiano</b>	<b>o caminho das provas iniciáticas</b>	<b>o caminho de volta</b>
	<b>o chamado à aventura</b>	<b>o encontro com o Mestre</b>	<b>a fuga mágica (voo mágico)</b>
	<b>a recusa ao chamado</b>	<b>a preparação para a provação suprema</b>	<b>o resgate com auxílio externo</b>
	<b>o auxílio do sobrenatural</b>	<b>o aprendizado</b>	<b>a passagem pelo limiar do retorno</b>
	<b>a travessia do primeiro limiar</b>	<b>a provação suprema</b>	<b>a ressurreição</b>
	<b>o ventre da baleia</b>	<b>a bênção última</b>	<b>a dádiva para o mundo</b>
<b>PASSOS<sup>14</sup></b>	<b>A PARTIDA</b>	<b>A INICIAÇÃO</b>	<b>O RETORNO</b>

<sup>14</sup>-Denominados originalmente por Campbell (2002; 1990, p. 145; 2006: p. 163-186) de separação-iniciação-retorno ou partida-realização-remissão.

<b>QUADRO V – Mito do Herói</b>			
<b>DA JORNADA DO HERÓI</b>			
<b>ETAPAS  (OU  M I T O L O G I A S)</b>	<b>o mundo cotidiano</b>	<b>o caminho das provas iniciáticas</b>	<b>o caminho de volta</b>
	<b>o chamado à aventura</b>	<b>o encontro com o Mestre</b>	<b>a fuga mágica (voo mágico)</b>
	<b>a recusa ao chamado</b>	<b>a preparação para a provação suprema</b>	<b>o resgate com auxílio externo</b>
	<b>o auxílio do sobrenatural</b>	<b>o aprendizado</b>	<b>a passagem pelo limiar do retorno</b>
	<b>a travessia do primeiro limiar</b>	<b>a provação suprema</b>	<b>a ressurreição</b>
	<b>o ventre da baleia</b>	<b>a bênção última</b>	<b>a dádiva para o mundo</b>
	<b>PASSOS (OU MITO-LOGE-MAS)</b>	<b>A PARTIDA</b>	<b>A INICIAÇÃO</b>

**QUADRO VI-Mitemas e mitologemas dos mitos canônicos analisados (I, II, III) e etapas e passos da jornada do herói (IV e V)**

<b>M I T E M A S</b>	<b>mitema da totalidade primordial</b> <b>MITO I</b>		<b>mitema da transgressão da ordem divina</b>		<b>mitema da punição divina</b>	<b>mitema da fragilidade da condição humana</b>	<b>mitema da totalidade primordial perdida</b>	<b>mitema da providência / providência – a prudência divina</b>	<b>mitema da nostalgia da condição primordial perdida</b>		<b>mitema do resgate da condição primordial perdida</b>
	<b>MITO II</b>		<b>mitema da transgressão da ordem divina</b>		<b>mitema da punição divina</b>	<b>mitema da fragilidade da condição humana</b>		<b>mitema da providência / providência – a prudência divina</b>		<b>mitema da elevação contínua da condição humana</b>	
	<b>MITO III</b>	<b>mitema da ordem paradisíaca original</b>	<b>mitema da tentação demoníaca na ordem paradisíaca original</b>	<b>mitema do pecado original</b>	<b>mitema da culpa original</b>	<b>mitema do castigo divino</b> [e ou* ...]		<b>... *e ou mitema da expulsão do paraíso original]</b>	<b>mitema da providência / providência – a prudência divina</b>		

<b>M I T O L O G E M A S 15</b>	<b>MITOLOGEMA DA DEGENERAÇÃO</b> <b>MITOLOGEMA DA DEGENERAÇÃO</b> <b>MITOLOGEMA DA QUEDA</b> <b>MITOS I, II E III</b>	<b>MITOLOGEMA DA REGENERAÇÃO</b> <b>MITOLOGEMA DA REGENERAÇÃO</b> <b>MITOLOGEMA DA ASCENSÃO</b>		
	<b>MITOLOGEMA OU PASSO</b> <b>DA PARTIDA</b>  <b>MITO OU JORNADA DO HERÓI IV E V</b>	<b>MITOLOGEMAS OU PASSOS</b>  <table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="text-align: center; width: 50%;"><b>DA INICIAÇÃO</b></td> <td style="text-align: center; width: 50%;"><b>DO RETORNO</b></td> </tr> </table>		<b>DA INICIAÇÃO</b>
<b>DA INICIAÇÃO</b>	<b>DO RETORNO</b>			
<b>E T A P A S 16</b>	<b>o mundo cotidiano</b> <b>o chamado à aventura</b> <b>a da recusa ao chamado</b> <b>a do auxílio do sobrenatural</b> <b>a travessia do primeiro limiar</b> <b>o ventre da baleia</b>  <b>MITO OU JORNADA DO HERÓI IV E V</b>	<b>o caminho das provas</b> <b>iniciáticas</b> <b>o encontro com o</b> <b>Mestre</b> <b>a preparação para a</b> <b>provação suprema</b> <b>o aprendizado</b> <b>a provação suprema</b> <b>a bênção última</b>	<b>o caminho de volta</b> <b>a fuga mágica (do</b> <b>voo mágico)</b> <b>o resgate com auxílio</b> <b>externo</b> <b>a passagem pelo</b> <b>limiar do retorno</b> <b>a ressurreição</b> <b>a dádiva para o</b> <b>mundo</b>	

<sup>15</sup> - Ou **PASSOS**, conforme Campbell.

<sup>16</sup> - Ou **MITEMAS**, conforme Durand.

Considerando os três mitos canônicos analisados, temos no total vinte mitemas que, não computadas as repetições, as coincidências, compõem um repertório de onze mitemas essenciais estruturalmente articulados (quadro-síntese VI, p. 18). Significativamente, entre os onze essenciais, oito deles são originários do Mito do Andrógino, um do Mito de Prometeu e Epimeteu (cujo outros quatro mitemas também coincidem com os do mito anterior) e dois do Mito de Adão e Eva (do qual outros dois não se encontram originalmente no Mito do Andrógino, tampouco no de Prometeu e Epimeteu; justamente aqueles que expressam a cultura e a visão judaico-cristã).

Se como um todo, o repertório mitêmico explicitado parece ser, ao que tudo indica, a matriz instituinte da grande narrativa e discursiva sobre a condição existencial humana, evidenciamos que abarcam o universo e tradições míticas ocidentais, as culturas:

a) judaico-cristã, destacando-se aí dois mitemas: a tentação demoníaca na ordem paradisíaca e a culpa originais, que expressam a perturbação – instabilidade - na ordem, nos sentidos de organização dada, imposta, e de interdição e (des)obediência (a ordem inicial, a tentação, o pecado, a culpa, o castigo e ou expulsão do paraíso). Está nela pressuposta a (super)visão de um deus-pai criador sobre suas criações na ordem paradisiaca original, os interditos e o maniqueísta entre bem e mal, reafirmando a visão religiosa cristã e despolitizando o mito. Segundo Campbell (2006, p. 102), é “baseada numa mitologia de culpa universal. Houve aquela Queda lá no começo, no Jardim e desde aquela época temos sido todos pecadores inatos.”

b) grega clássica, prometeica, e posteriormente, também latina, destacando-se o mitema da elevação contínua da condição humana, que expressa a profunda crença nas capacidades do ser humano e seu contínuo progresso, em desenvolvimento constante, “contra a fé nos deuses” (Araújo, 1996, p. 472-4; Araújo, 2000, p. 6) e a favor da politização do mito e sua secularização. Mitema este que, observamos, trata-se da enandiodromia<sup>17</sup> da “queda contínua da condição humana” e também de derivação, do mitema da fragilidade humana da condição humana: a grandiosidade – no sentido de força, independência, autonomia,

<sup>17</sup>-Inversão radical de sentido, fenômeno estudado por Carl Jung. Aliás, os Mitos do Andrógino e de Prometeu e Epimeteu são exemplares clássicos ocidentais de extrema polarização enandiodrômica, em consonância com os regimes e estruturas de imagens de Durand (1997). E configuram as posturas básicas do ser humano diante da fuga do Tempo e da Vida-Morte (dominantes posturais): de adesão (o instinto de realização plena: dissolver-se no todo, fundir-se, confundir-se na totalidade) ou de combate (em consonância com o instinto de sobrevivência e conservação: existir, insistir, “re-existir”, resistir).

emancipação, liberdade etc., rumo à plenitude, integralidade, completude, perfeição (Araújo, 1996, p. 467; Araújo, 2000, p. 5-9). O que nos remete à temática do heroísmo e triunfalismo, com deleite e ênfase na culminância do ideal de perfeição (Campbell: 1990, p. 145), que se faz muito presente na cultura clássica grega.

Os mitologemas identificados nos três mitos analisados, seis no total (quadro-síntese VI, p. 18), não computadas as coincidências, compõem um repertório de quatro mitologemas essenciais, que por sua vez, articuladamente estruturados, podem ser agrupados dois a dois, sob os sentidos da dinâmica temporal, seja cíclica ou linear: a degeneração e regeneração, a queda e a ascensão.

Observamos ainda que o passo da partida (ou separação, segundo Campbell) é equivalente ao mitologema da degeneração ou queda (quadro-síntese VI, p. 19), pois desde a etapa do “o mundo cotidiano” até a etapa do “ventre da baleia”, temos um processo degenerador e descensional: a “descida nas trevas” ou “queda no ventre da baleia” (Campbell: 1990, p. 155). Também, os passos da iniciação e do retorno, juntos, são equivalentes desdobrados do mitologema da regeneração ou ascensão, pois desde as etapas do “o caminho das provas iniciáticas” até a etapa da “a dádiva para o mundo” (última parte do quadro VI, p. 18), temos um progressismo de elevação, regenerador e ascensional.

A leitura profunda e detalhada dessas etapas e passos do mito do herói em sua jornada, nos permitiu, seja a partir de uma análise psicológica profunda de suas qualidades essenciais, como indica Campbell, ou da mitocrítica de Durand, nos abre a possibilidade de aproximações e comparações entre eles, pois ambos lidam com elementos estruturais, configurativos, da narrativa mítica. Assim, além das perspectivas filosóficas existenciais e profundamente humanísticas de ambos os autores convergirem (bem como com Morin), as concepções de mito-mitologemas-mitemas e jornada-passos-etapas, não só dialogam como são estruturalmente comutáveis, intercambiáveis, como apresentamos e mostramos acima.

É importante ressaltar, como já sinalizado anteriormente, que todo o repertório mítico que nos referimos, em suas configurações e estruturas (mito-mitologemas-mitemas e ou jornada mítica-passos-etapas) nos possibilita, por evidências diretas e indiretas, remontar - reconstituir - toda uma grande matriz narrativa e ou discursiva mítica, religiosa, mística, teológica, etc. e até mesmo filosófica. Matriz que abarca as grandes questões da existência e condição humanas – sua existência, sua fragilidade e grandiosidade, sua rebeldia e luta contra

o Tempo e a mortalidade: a aventura humana (Greco, 1984), a grande saga da humanidade, que como uma jornada heroica, é uma luta perpétua da vida contra a morte (Morin, 1970, p. 172-3 e 255-6).

Como bem expressa Durand (1988, p. 71), a “dialética interior ao devaneio dialogado reequilibra continuamente [a] (...) humanidade e, por uma espécie de pilotagem automática, conduz continuamente o conhecimento à problemática da condição humana”.

Neste sentido, o que subjaz às narrativas míticas da luta incansável e sem fim da humanidade contra o Tempo, é a cisão originária da condição humana que a constituiu como tal ao temporalizá-la. É inserção do ser humano (sua origem e “des”-envolvimento) no Tempo, provocando uma profunda angústia existencial diante da vida e da morte, bem como e o desejo profundo de superá-las, ou melhor, transcendê-las, e não apenas aceitá-las como são.

A busca, a procura (a jornada, a saga, a aventura etc.) é de inteligibilidade do(s) sentido(s) e significado(s) da existência humana e de sua identidade como *ser* humano; é de inteligibilidade de si, pessoal - a individualidade- e ou coletiva, eu e os outros - a coletividade-. Ambas intrínseca e constitutivamente articuladas à dinâmica da identidade-alteridade, do reconhecimento de si, por si e por todos os outros do mundo, como vimos. Mas é também, simultaneamente, a busca de “experiências de estar vivo, do enlevo de estar vivo”, que ressoem no interior da intimidade do nosso ser e realidade (Campbell, 1990).

Conforme Durand, nas noções de profundidade e profundidade simbólica (s.d.: p. 122-34), o imaginário, o arquetipal e o mítico coincidem, sobredeterminando a ordem profunda do(s) sentido(s) que o homem a tudo busca atribuir, ao tentar dar respostas lógicas, racionais às grandes questões da condição existencial humana (Dib, 2002: 60).

São os mitos e ou jornadas míticas, configurações do imaginário e, portanto, da cultura, projetivos das questões fundamentais da existência e da condição humana, diante às quais percebemos, sentimos, imaginamos pensamos e agimos. E, por isso, ressoam tão profundamente no ser humano, “impulsionando o querer saber: de onde viemos, onde estamos, e para onde vamos; quem somos? [: qual nossa origem? qual o sentido? porque e para que existimos? etc.]. Perguntas as quais, sabemos, presentes em todas as sociedades e constantes em todas as épocas” (Picchia, Dib, Farah, 2013), nos mitos, arquétipos e símbolos, “e que exigem a busca de respostas, mas não a garantia de respostas absolutas.



A Mitodologia (a mitocrítica e a mitanálise) muito contribui neste sentido, mas particularmente, a mitocrítica é complexa, não é fácil e é trabalhoso realizá-la. Não é um procedimento metodológico meramente intuitivo, e exige método(s). E, portanto, os vários cuidados: pois não é qualquer redundância e mesmo redundância significativa que será imediata e diretamente identificada como um mitema ou mitologema (os quais, por sua vez, não serão derivados, direta e imediatamente, dos atributos dos personagens míticos – pelo contrário -, ainda que vinculados a eles e mesmo a outros elementos indicativos de suas presenças) etc.; também é importante como normalizá-los (formular e denominá-los).

Prezando pelo diálogo da mitodologia durandiana com outros referenciais teóricos e metodologias, para além das observações metodológicas operacionais que fizemos, sabemos que o que está em jogo, não se trata apenas de uma questão relativa ao “rigor científico tradicional, em busca da verdade absoluta”. Mas sim principalmente ética e estética, em consonância com o novo espírito antropológico e científico: “a bela e boa forma”, como nas composições artísticas, na música, na poesia etc., fundadas na razão intuitiva e sensível, em sintonia fina (detalhes, sutilezas, minúcias, singularidades etc.), refinada em precisão, no tão intrincado e complexo “uni-verso” da condição existencial humana, neste...

### **Teatro vital: entre a antinomia primordial dos absolutos absolutos - a Vacuidade e a Plenitude, do Caos ao Cosmo**

**Teatro vital...**  
**A vida e a morte:**  
**em cena,**  
**a cena,**  
**a sina,**  
**a sorte.**

<b>...O VAZIO,</b>	<b>O CAOS,</b>	<b>O COSMO,</b>	<b>O PLENO...</b>
<b>A</b>			<b>A</b>
<b>B</b>	<b>A DES</b>	<b>ORDEM:</b>	<b>B</b>
<b>S</b>			<b>S</b>
<b>O</b>	<b>SEPARAR ,</b>		<b>O</b>
<b>L</b>	<b>INICIALMENTE</b>		<b>L</b>
<b>U</b>		<b>PARA</b>	<b>U</b>
<b>T</b>		<b>DETERMINAR,</b>	<b>T</b>
<b>O.</b>		<b>DEFINIR E,</b>	<b>O.</b>
		<b>NOVAMENTE,</b>	
		<b>REUNIR,</b>	
		<b>RETORNAR</b>	
<b>O NADA,</b>	<b>AS COISAS,</b>	<b>OS SERES,</b>	<b>O TUDO.</b>
<b>O NENHUM,</b>	<b>AS PARTES,</b>	<b>AS CAUSAS,</b>	<b>O TODO:</b>

**Nos acenam  
e ensinam,  
fazem cenas e  
fascinam:  
A vida e a morte:  
Teatro vital...**

## REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Alberto Filipe. O tema do “homem novo” no discurso pedagógico de João de Barros: subsídios para uma mitanálise em educação in **Revista Análise Psicológica**, Braga: Universidade do Minho, 4(XIV), 1996, p. 465-477.

ARAÚJO, Alberto Filipe; SILVA, Armando Barreiros Malheiro da. Mitanálise e interdisciplinaridade: subsídios para uma hermenêutica em educação e ciências sociais in **Separata da Revista Portuguesa de Educação**, Braga: Universidade do Minho, 8(1 e 2), 1997, p. 117-142 e 131-146.

\_\_\_\_\_. A mitanálise entre a história e a não-história: subsídios para uma hermenêutica do texto pedagógico in: MAGALHÃES, Justino (org.). **Fazer e ensinar história da educação**. (Atas do 2º Encontro de História de 8-9 de novembro de 1996). Braga: IEP/CEEP, 1999, p. 75-119.

\_\_\_\_\_. A imagem das reformas educacionais - Brasil e Portugal -: um ensaio mitanalítico in PORTO, Maria do Rosário Silveira (org.). **Tessituras do imaginário: cultura e educação**. Cuiabá: Edunic/CICE/FEUSP, 2000, p. 185-221.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BARROS, Gilda Naécia Maciel de. **Platão, Rousseau e o estado total**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1996.

CNBB - Conferência Nacional dos Bispos Brasileiros (2015) – **Bíblia católica online**. *Gênesis 3, 1-24*. Disponível em <http://www.pr.gonet.biz/biblia.php?submit=Ler&ATNT=0&Book=0&Chapter=3&versao=1&simple=1&biblia2=0&head=1>. Acesso em 08 07 15)

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo in BRUNEL, Pierre (org.). Duplo. **Dicionário de mitos literários**. São Paulo: UnB-José Olympio, 1998, p. 261-87.

CAMPBELL, Joseph. **As máscaras de deus**. São Paulo: Palas Athena, 1992. (4 volumes)

\_\_\_\_\_. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2002.

\_\_\_\_\_. **O poder do mito**. São Paulo: Pala Athena, 1990.

\_\_\_\_\_. **Para viver os mitos**. São Paulo: Cultrix, 2006.

DIB, Marco Antônio. **As propostas de planos nacionais de educação: um ensaio mitocrítico**. São Paulo: FEUSP, 2002. (Dissertação de Mestrado)

DURAND, Gilbert. **Mito, símbolo e mitodologia**. Lisboa: Presença, 1982.

\_\_\_\_\_. **Mito e sociedade - a mitanálise e a sociologia das profundezas.** Lisboa: A Regra do Jogo, 1983.

\_\_\_\_\_. **A imaginação simbólica.** São Paulo: Cultrix / EDUSP, 1988.

\_\_\_\_\_. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral.** São Paulo: Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_. **Campos do imaginário.** Lisboa: Instituto Piaget, s/d.

\_\_\_\_\_. O retorno do mito: introdução à mitodologia - mitos e sociedades in **Revista Famecos** nº 23 Abril, 2004. Quadrimestral. Porto Alegre.

DROZ, Geneviève. **Os mitos platônicos.** Brasília: UnB, 1997.

GRECO, Milton. **A aventura humana entre o real e o imaginário.** São Paulo: Perspectiva, 1984.

MORIN, Edgar. **Introdução a uma política do homem e argumentos políticos.** Rio de Janeiro: Forense, 1969.

\_\_\_\_\_. **O homem e a morte.** Lisboa: Europa-América, 1970.

\_\_\_\_\_. **O método 5: a humanidade da humanidade.** Porto Alegre: Sulina, 2007a.

\_\_\_\_\_. **O método 6: ética.** Porto Alegre: Sulina, 2007b.

PICCHIA, Beatriz Del; DIB, Marco Antônio; FARAH, Marisa Helena Silva (2013). A saga de Lyra Belacqua in **Colóquio Internacional “Educação, imaginário, mitanálise e utopia”**, V, 2013, Niterói. Anais eletrônico, Niterói: Faculdade de Educação – Universidade Federal Fluminense-RJ, em 28, 29 e 30 ago. 1 CD [ ISSN 2175-4543 ]

PLATÃO. O banquete in **Platão. Diálogos (O banquete - Fédon - Sofista - Político)**. Tradução de José Cavalcante de Souza et al. São Paulo: Victor Civita, 1972, p.7-60.

\_\_\_\_\_. Protágoras [320c6 a 322d4]. Tradução (versão inédita) de Henrique Graciano Murachco in FRANCISCO, Maria de Fátima Simões. **É o homem um animal político? – uma interpretação do Mito de Protágoras in Revista Educação e Filosofia**, Uberlândia 3(5 e 6) jul.88/jun., 1989, p. 83-90.

PORTO, Maria do Rosário Silveira Porto; DIB, Marco Antônio. A saga de Harry Potter in **Seminário “Arte e imaginário na educação”**, V, 2014, São Luís do Maranhão. Anais, São Luís do Maranhão: Programa de Pós-Graduação em Educação – Universidade Federal do Maranhão-MA, em 06, 07 e 08 ago. 2014 (no prelo)

REZLER, André. **Mitos políticos modernos.** México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

SIRONNEAU, Jean-Pierre. O retorno do mito e o imaginário sócio-político in **Revista da Faculdade de Educação**, São Paulo: FEUSP, 11(1-2), 1985, p. 83-90.

\_\_\_\_\_. A privatização da religião e o fim do teológico-político in: PORTO, Maria do Rosário Silveira (org.). **Tessituras do imaginário: cultura e educação**. Cuiabá: Edunic/CICE/FEUSP, 2000, p. 29-56.

TEIXEIRA, Maria Cecília Sanches. Imaginário, mito e utopia no discurso pedagógico de Paulo Freire in TEIXEIRA, Maria Cecília Sanches; PORTO, Maria do Rosário Silveira (org.). **Imagens da cultura: um outro olhar**. São Paulo: Plêiade, 1999, p.101-120.

\_\_\_\_\_. **Discurso pedagógico, mito e ideologia: o imaginário de Paulo Freire e de Anísio Teixeira**. Rio de Janeiro: Quartet, 2000.

\_\_\_\_\_. (org.) Imaginário e ideário pedagógico no projeto de formação do pedagogo na FEUSP: matrizes míticas e paradigmáticas in: PAULA CARVALHO, José Carlos de *et al.* **Imaginário e ideário pedagógico: um estudo mitocrítico e mitanalítico do projeto de formação do pedagogo na FEUSP**. São Paulo: Plêiade, 1998, p. 13-37.

## Imaginário, literatura e mídia

## Imaginary, literature and media

## Imaginaire, littérature et médias

Gustavo DE CASTRO<sup>1</sup>

Universidade de Brasília, Brasília, Brasil

**Resumo:** A relação do imaginário com a mídia vista a partir do escritor Italo Calvino (1923-1985). Aqui ela é entendida como “pedagogia” e modo de leitura do cosmos e de si. A imaginação como imagem-ideia, instrumento do saber e como identificação com a “alma do mundo”. É modelo para uma “atitude de perplexidade sistemática”, ofício do criador e do poeta.

**Palavras-chave:** Imaginário; literatura; mídia, Italo Calvino; poeta.

**Abstract:** The relation between imaginary and the media seen from the Works of writer Italo Calvino (1923-1985). Here, this relation is understood as “pedagogy” and as a form of Reading the cosmos and ourselves. Imagination as na image-idea, as a tool of knowledge and as identification to the “soul of the world”, a modelo f the “atitude of systematic perplexity” and the poet’s craft.

**Keywords:** imaginary; literature; media; Italo Calvino; poet.

### Introdução

Todas as formas midiáticas são espaços de produção e recepção imaginativa. Estes espaços são também esferas reflexivas que, quando associadas ao devaneio e ao sonho, ampliam sobretudo a expressão de uma poética que une imagem e ideia.

As mídias são igualmente campos que podem aprofundar as criações da imaginação, e estas criações, quando em confronto com as coisas do mundo, sedimentam um espaço no qual converge poesia (mito) e filosofia (pensamento). Acerca da imaginação, partiremos da noção de Lapoujade<sup>2</sup>:

A imaginação é uma função psíquica complexa, dinâmica, estrutural; cujo trabalho (consistente) produz – em sentido amplo – imagens, pode realizar-se provocada por motivações de diversas ordens: perceptiva, mnêmica, racional, instintiva, pulsional, afetiva, etc.; consciente ou inconsciente; subjetiva ou objetiva (entendido aqui como motivações de ordem externa ao

<sup>1</sup> Professor de Estética na Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília. Autor de *Ítalo Calvino – pequena cosmovisão do homem*, Brasília, Ed. UnB, 2007. gustavodecastro@unb.br

<sup>2</sup> Lapoujade, Maria Noel. *Filosofia da Imaginação*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1988. p.21

sujeito, sejam naturais ou sociais). A atividade imaginária pode ser voluntária ou involuntária, casual ou metódica, normal ou patológica, individual ou social. A historicidade lhe é inerente, enquanto é uma estrutura processual pertinente a um indivíduo. A imaginação pode operar voltada para ou subordinada a processos eminentemente criativos, pulsionais, intelectuais, etc.; em certas ocasiões ela é a dominante e, por isso, guia os outros processos psíquicos que nestes momentos se convertem em subalternos. (LEPOUJADE, 1988, p.21).

Imaginação e mídia são convergentes na medida em que um é depositário e catalisador do outro, atuando em relações de simbiose e parasitismo. Um campo rega, alimenta, consome, regurgita o outro com seu ‘universo particular’. Ambos possuem o aspecto criativo próprio das narrativas, depositário de beleza e feiura ordenada e desordenada; ordem e desordem fractal. O imaginário e a mídia são duas grandes feiras de Caruaru: se você não encontra o que procura é por que não procurou direito. Ou dito de forma mais sofisticada, consideramos que são duas das principais inteligências do contemporâneo. A imaginação é a força artística do inconsciente.

O imaginário e a mídia contêm a multiplicidade que as contêm. Ambos tomam forma reunindo em si um grande número de variáveis. Podemos dizer que ambas evocam aquilo que Ítalo Calvino acreditou como sendo o seu principal ensinamento artístico: um modo de leitura do mundo, cosmovisão que ele chamou no livro de ensaios *Una Pietra Sopra*, de atitude de perplexidade sistemática.<sup>3</sup>

Dito de outro modo, mídia e imaginário nos convocam a uma atitude de leitura do mundo que procura unir a multiplicidade dos pontos de vista a uma descrição possível, de preferência econômica, espécie de práxis da narração, na qual concorrem imagem e ideia, exatidão e complexidade, silêncio e palavra. Aquilo que eu tenho, a única coisa que poderia ensinar é um modo de olhar, de estar em meio ao mundo.<sup>4</sup>

A “atitude de perplexidade sistemática” requer uma “contemplação inquieta”, que, por sua vez, é o estado por excelência do senhor Palomar, do livro homônimo de 1984. Nas viagens, no convívio em sociedade ou nas suas meditações, tal atitude de perplexidade somada à metodologia da contemplação inquieta torna-se peremptória para a focalização. Sem ela não podemos caracterizar senhor Palomar, nem Marco Polo, nem Marcovaldo, muito

<sup>3</sup> Calvino, I. *Una pietra sopra*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1995, p.4. Ou: *Assunto Encerrado – discursos sobre literatura e sociedade [Una pietra sopra]* (texto escrito originalmente em 1980)

<sup>4</sup> Carta de 1960 a François Wahl, In: *Album Calvino*. A cura di Luca Baranelli e Ernesto Ferrero. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2001, p.248

menos Italo Calvino. O olhar móvel e volátil deve considerar tanto aquilo que vê quanto aquilo que não vê. Ou que vê sonhando, ou que recorda ou ainda o que lhe é contado.

Tal “atitude” deve considerar todas as metamorfoses do campo da imagem. Nasce aqui uma ideia-imagem: o imaginário é uma atitude de focalização de mundo. Tal focalização está no humano, mas também está na câmera, no poema, no quadro, na escultura ou na canção. Dito de outro modo: é preciso se entregar à fantasia para viver a fantasia.

Tal atitude implica uma “pedagogia da imaginação”, ideia que aparece nas Seis propostas para o próximo milênio (1985): a experiência visual é considerada como a capacidade de criar imagens de olhos fechados. A excessiva projeção de imagens da sociedade midiática contemporânea está ameaçando essa faculdade humana fundamental, que é a capacidade de criar e pôr em foco múltiplas visões, fazer funcionar nosso cinema mental. Calvino considera que tal “pedagogia” deve inventar seus próprios métodos. Sejam quais forem; devem levar em conta a ideia da imaginação “como instrumento do saber” e “como identificação com a alma do mundo”.<sup>5</sup>

Estas duas direções são eixos de conexão e relação entre mídia e imaginário: “instrumento de saber”; “identificação com a alma do mundo”. A “imaginação como instrumento do saber” trabalha com a lógica espontânea da criação de imagens, e a intenção objetiva de uma formulação racional. A mídia é uma porta aberta para o universo real-imaginário, algo indomável, do qual o homem tem por desafio se aproximar, começando por aceitar a in-finitude do conhecimento e a necessária articulação dos saberes. Essa porta é a da lógica sensível.

No segundo aspecto, Calvino entende que a imaginação é uma forma de contato “com a alma do mundo”, ajusta-se mais a uma teosofia, ou a uma naturphilosophie, do que propriamente ao conhecimento científico, visto que ainda há uma dificuldade da ciência em dialogar com o conhecimento imaginário. Aqui a imaginação faz parte de uma filosofia natural, evocada pelos elementos bachelarianos (terra, água, ar e fogo). Mas Calvino, quando pensa imaginário e mídia, está rediscutindo em muitos aspectos a fantasia de Ariosto<sup>6</sup>, as

---

<sup>5</sup> Calvino refere-se neste caso a um ensaio de Jean Starobinsky publicado no volume *La relations critique*, Gallimard, 1970.

<sup>6</sup> Ludovico Ariosto (1474-1535), poeta italiano, estudou direito, abandonando a carreira para dedicar-se à poesia. Estudou os poetas latinos. Escreveu o poema de cavalaria “Orlando Furioso” (



sombras de Caravaggio<sup>7</sup> e a relação entre poesia e matemática de Da Vinci<sup>8</sup>. Calvino parece não se filiar a nenhuma escola senão à própria fantasia.

Ele sabe que a luta religiosa contra a imagem sempre foi a guerra contra o artefato, contra o que se considera artificial. Era a velha noção de que só Deus seria criador (o irrepresentável). O artificial, portanto, contrariaria o poder criador divino. Desde Platão, a imagem sempre incomodou por ser artefato, criação humana, representação artificial gerada pelo homem. A fonte da imagem é tecnológica. Quando há exacerbação tecnológica, há profusão de imagens. Logo, de artefatos. No entanto, bem antes de Platão, os gregos também conheciam a noção de imagem como phantasma ou, se queremos algo mais concreto: os kolossos, a imagem-símbolo: quando a pedra era dotada de vida. Obviamente: vida mágica. A phantasia estava para o cotidiano egípcio e grego, como a ciência está para os nossos dias. As pedras eram a tecnologia dos antigos.

Calvino entende que a ciência não pode ser separada em dois polos, numa ciência do mundo exterior e outra do mundo interior. Aliás, é na busca de um conhecimento extra-individual e extra-objetivo e na compreensão de que a imaginação é também depositária da verdade do universo, que ele escreve Palomar, o seu livro-método. A experiência visual do homem na prática pedagógica da imaginação, para Calvino, deveria suscitar-lhe uma sabedoria antiga,<sup>9</sup> fundada sob o signo de Mercúrio, instável e oscilante como a própria imaginação, inclinada a trocas e intercâmbios entre o micro e o macrocosmo, entre a psicologia e a astrologia, entre o material e o imaterial.

A visibilidade do senhor Palomar, assim como a conferência das Seis propostas, procura formular um modo de observação no qual sintonia, focalização e consciência estejam ajustadas à sua atenção e ao seu espírito inquieto. Desse modo de observação deve redundar uma pedagogia da imaginação.

Há muitas décadas temos as mídias como principal elemento propedêutico da imaginação, o que é ao mesmo tempo um ganho e uma perda de cognição. Ganho porque acrescenta, reelabora, adensa, amplia o campo imaginativo. Perda porque limita, embota, padroniza, reifica o campo da visão. Fala-se, por exemplo, nas escolas de comunicação, de uma perda da capacidade imaginativa. Em nossas escolas, sabemos que alimentamos pouco

<sup>7</sup> Michelangelo Merisi di Caravaggio (1571-1610), pintor italiano, nascido em Nápoles. Considerado o mestre das sombras. Geralmente identificado como membro do Barroco.

<sup>8</sup> Leonardo Da Vinci (1452 – 1519), pintor italiano, que se destacou como cientista, matemático, engenheiro, inventor, anatomista, escultor, arquiteto, botânico, poeta e músico.

<sup>9</sup> Calvino, I. Seis propostas para o próximo milênio op.cit.p.6

nossa intimidade com as sonoridades, assim como é pouco explorado o imaginário tátil, artístico ou literário. Por outro lado, as escolas de comunicação foram empaladas pelo imaginário tecnológico, o que, como todo imaginário, é uma questão ambígua.

Voltemos a Calvino. A visibilidade é também tema (em Palomar) no capítulo O universo como espelho.<sup>10</sup> Neste capítulo, são os espaços infinitos do cosmo e os subjetivos da existência que ele contempla com inquietude. Sua dificuldade em relacionar-se com o próximo leva-o, em primeiro lugar, a procurar melhorar sua relação com o cosmo. Para Calvino, o imaginário possui uma infinidade de pontos e focos aos quais o pensamento deve explorar indefinidamente. Esses pontos podem ser trabalhados e retrabalhados com novas reflexões, estilizações ou, simplesmente, deixando-se saltar de imagem em imagem, de pensamento em pensamento. O filme, o poema, o quadro, assim como o conto, pela concisão, é o espaço ideal para a metáfora e a alusão. Como definiu Bachelard, falando do conto: “é uma imagem que raciocina”<sup>11</sup>.

Em um filme de David Lynch, terceiro da trilogia sobre Hollywood, chamado o Império dos Sonhos, o diretor não vai procurar uma imagem da lógica do ilógico, não vai aderir ao “mundo interior” dos personagens, mas vai se perguntar se a imagem “moderna” (ou seja, uma imagem aberta e relativa em alguns aspectos, e fabricada e genérica em outros), permite ainda que as imagens existam como universo autônomo e complementar disso que chamamos de “realidade”.

O filme nos ajuda a entender que é necessário perceber o imaginário como um sistema aberto. Campo par excellence de imagens simultaneamente falsas e verdadeiras, da criatividade e de experiências de imagens puras ou não, simulacro da vida, guia pela busca de significados, analogias e alegorias. O imaginário borra a fronteira entre o que seria sonho, realidade, consciente e inconsciente, muito próximo do que faz em certos aspectos, o cinema, a TV e a fotografia.

Não é fácil engolir tudo isso. A discussão sobre o que é a realidade em literatura e mídia, por exemplo, não pode ser feita sem a discussão da multiplicidade de níveis e esferas. Somente na soma dos níveis de realidade formaríamos aquilo que chamamos hodiernamente de real. Aquilo que chamamos de realidade é apenas um desses níveis, não necessariamente o mais verdadeiro e autêntico. Não necessariamente o essencial, diria Heidegger.

<sup>10</sup> O universo como espelho. In: Calvino, I. Palomar, op.cit.p.104-107

<sup>11</sup> Bachelard, G. A poética do espaço. Col. Os pensadores. São Paulo: Ed. Abril, 1979, p.303

É comum a crítica ao imaginário justamente neste ponto: ele des-ideologiza o real. Alguns acreditam piamente que o imaginário só está dotado de fetiches, crenças, senso comum, manipulações, etc. A ideia de manipulação pertence ao esquema clássico, fortalecido pelo marxismo, que considera o indivíduo indefeso diante da imagem. Tal manipulação vale para o cinema de Hollywood, mas também para a televisão e a publicidade. Nesse modelo, o fundamental seria passar um conteúdo. Trata-se do primado da ideologia. A forma seria apenas um suporte. Edgar Morin, ao contrário, em livros como *O Cinema e o homem imaginário* (1959), mostrou que existe uma reversibilidade, um vaivém do sentido e uma reatualização da magia e do mito pelo imaginário. O imaginário e a mídia não são apenas a imposição de algo que vem de cima, um impacto, mas uma relação.

O criador, mesmo na publicidade, só é criador na medida em que consegue sentir ou captar o que circula na sociedade. Ele precisa corresponder a uma atmosfera. Perceber os vários níveis de realidade e recriá-los. O criador dá forma ao que existe nos espíritos e nos espaços, ao que está aí, ao que existe de maneira informal ou disforme. A literatura, a publicidade e o cinema lidam, por exemplo, com arquétipos. Isso significa que o criador deve estar em sintonia (-desintonizada) com o vivido. O arquétipo só existe porque se enraíza na existência social. Assim, uma visão esquemática, manipuladora, não dá conta do real, embora tenha uma parte de verdade.

O criador, se tiver genialidade, ela implicará na capacidade de estar em sintonia com o espírito coletivo. Cineastas, publicitários, escritores e poetas são os verdadeiros teóricos do imaginário. Eles sabem que imaginar é melhor do que teorizar sobre a imaginação, por que sabem que a ação imaginante e imaginativa vai além do compreensível. Sabem que a “aura” ultrapassa e alimenta a obra. O poeta trata a imaginação e a poesia como mídias ou como processos de passagem, esferas e canais. Como disse o poeta Eugenio Montale<sup>12</sup>: “A imaginação, a poesia e a fantasia são mídias porque transportam o homem para estados supra-reais. São canais que irrigam a realidade, o pensamento e a ideia”.

Toda imagem conduz o homem para outra esfera. Eugênio Montale, ao dizer que “as obras de arte são mídias”, atua como um profeta e um visionário: “Espero que amanhã se compreenda a obra de arte como efetiva comunicação”. Ele entende que a busca da autonomia (nomos = lei) e do auto-conhecimento (telos = fim), mediante a sensibilidade pensante da obra de arte (meio), funcionam, para o homem, como essenciais para a vida. A obra de arte é

---

<sup>12</sup> MONTALE, E. (*De la poesia*, 1995).

meio de informação-comunicação-entendimento de realidades, mas também meio de incomunicação, porque também omite, silencia, desinforma e complexifica o enigma do real.

Como meios de comunicação, as obras de arte são “fios de continuidade” que unem tempos diversos (passado e presente) a ideias, histórias, sentimentos e focos diversos. Montale propõe a definição de Tommaso Ceva (1649-1736): Arte “é um sonho feito na presença da razão”. Costuma-se achar que a natureza da poesia e da arte não é dotada de reflexão midiática, ao passo que a grande variedade dos media ainda está longe de praticar um pensamento-poema. Sabemos que grande parte do fazer poético visa interrogar sobre a natureza da própria atividade do poetar. Para W. Stevens o objeto misterioso da poesia deve ser o próprio assunto do poema. Para ele o mistério universal e o estético/poético se confunde.

Heidegger (2000) diz que o estético (sobretudo a poesia) é a continuação do mistério. A distinção Matéria e Forma é quase por excelência o esquema conceitual de todas as teorias estéticas. A obra de arte é uma forma de revelação da verdade: revelação necessária porque subentendo-se por verdade legítima, profunda, obscurecida pela rotina que deve ser buscada/descoberta pelo artista. A trivialidade do dia-a-dia encobre a verdade. A arte nos libera da sonolência e da semi-cegueira. A eclosão do ente da arte não é um estado, mas um acontecimento. A beleza é um modo de permanência da verdade enquanto eclosão. “Toda a arte é essencialmente poema”, disse Heidegger.

A poesia não é somente o modo mais alto da linguagem cotidiana. É antes um discurso de todos os dias, semelhante as mídias, que é um poema escapado e, por esta razão, um poema exaurido na usura, que, devido ao excesso e ao falatório, já não se faz ouvir, continua Heidegger (2000, p. 156). A mídia estaria assim mais para o falatório. A poesia se aproxima, por sua vez, da fala e do silêncio; das essencialidades. Enquanto a mídia nos transporta cotidianamente para a trivialidade, a arte e a poesia têm a finalidade de nos arrancar da trivialidade absorvente de nossa existência, e nos colocar emocionados, deslumbrados, no Ser.

Dichten: ser poeta significa redizer. Dichten é, na maior parte do tempo, ouvir. A poesia é uma escuta O poeta sintoniza, imagina a “natureza da dor”, mas também a essência do pensamento, do tempo, dos espaços, das flores e dos homens. A obra de arte não revela a obra de arte em sua inteireza, ela é “apenas” canal, fio de continuidade, narrativa, frágil conexão com alguma realidade. A obra revela (ao passo que esconde) escutas, sintonias e metáforas.

O papel dos poetas e dos criadores é fundamental para Calvino. Ele nos revela com o senhor Palomar que, no imaginário, habitamos um “eu flutuante”: “imerso num mundo desincorporado, intersecções de campos de força, diagramas vetoriais, feixes de retas que convergem, divergem, se refrangem”.<sup>13</sup> De acordo com Calvino, os poetas já haviam reconhecido o imaginário como pedagogia da incerteza, ou daquilo que está entre o material e o imaterial, entre o sólido e insólito.

Calvino cita sua leitura do livro *Entre o Cristal e a Fumaça* (1994), de Henry Atlan, para justificar a noção de “flutuação”, que podemos dizer aproxima-se daquilo que ele entende por imaginário e que Montale chamou de “fios de continuidade”: oscilação manifesta entre a rigidez do mineral e a decomposição da fumaça.<sup>14</sup> O cristal é a imagem do que sai do amorfo para se tornar, pouco a pouco, concreto e consolidar-se, materializando-se numa figura ao mesmo tempo límpida e transparente, além de multifacetada. A fumaça é a própria imagem do sonho e do impalpável, algo que sai da materialidade e da multiplicidade para voltar a ser amorfo.

Por fim, uma tentativa de síntese, mediante um corte temporal. Italo Calvino sintetizou de muitas formas suas buscas teóricas acerca do imaginário. Fez isso mediante seus livros, ao longo de várias décadas: desde o primeiro *Atalho dos Ninhos de Aranha* (1947), que trata do imaginário do inexistente, passando por *Cidades Invisíveis* (1972), que trata do imaginário dos espaços possíveis; *Se um viajante numa noite de inverno* (1979), imaginário das imagens do leitor e do livro; *Palomar* (1984), imaginário da imagem e da visibilidade, por fim, confessou na lição “Visibilidade”, das *Seis* proposta para o próximo milênio (1985): o invisível não é o contrário do visível, mas sua contraparte, complemento, no fim, tudo se encaixa, como uma imensa alcachofra.

<sup>13</sup> A espada do sol. In: Calvino, I. Palomar, op. cit. p. 18

<sup>14</sup> Atlan, Henri. *Entre o cristal e a fumaça*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1992, p.9.

## REFERÊNCIAS

- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Col. Os pensadores. São Paulo: Ed. Abril, 1979.
- CALVINO. I. **Palomar**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- \_\_\_\_\_. **Seis propostas para o próximo milênio** – lições americanas. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- \_\_\_\_\_. **Una pietra sopra**. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Assunto encerrado**. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Cia das Letras, 2006.
- HEIDEGGER, Martin. **Caminhos de floresta**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998 (ed. or. 1959a).
- \_\_\_\_\_. **Caminhos de campo**. São Paulo: Duas cidades, 1972 (ed. or. 1949).
- \_\_\_\_\_. "Para quê Poetas?" In: **Caminhos de Floresta**. Lisboa: Calouste-Gulbelkian, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Hinos de Hölderlin**. Lisboa: Instituto Piaget, 1999b (ed.or. 1939).
- \_\_\_\_\_. **Todos nós...Ninguém**. São Paulo: Ed. Moraes, 1981.
- \_\_\_\_\_. **Ensaio e conferências**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001 (ed. or. 1954).
- \_\_\_\_\_. **A caminho da linguagem**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003 (ed. or. 1959).
- LAPOUJADE, Maria Noel. **Filosofia da Imaginación**. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1988.
- MAFESOLLI, M. Entrevista. O imaginário é uma realidade. In: **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, nº 15, agosto 2001.
- MONTALE, E. **De la poesia**, Barcelona: Pré-Textos, 1995.

**Constelações de imagens fotográficas de arquitetura: desafios do projeto  
ARQUIGRAFIA**

**Architectural photographic images constellations: challenges of the ARQUIGRAFIA  
Project**

**Constellations d'images photographiques d'architecture : les défis du projet  
ARQUIGRAFIA**

Artur ROZESTRATEN<sup>1</sup>

Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil

**Resumo:** Este trabalho apresenta considerações sobre os esforços do projeto ARQUIGRAFIA <[www.arquigrafia.org.br](http://www.arquigrafia.org.br)> para investigar aspectos do imaginário arquitetônico com base em avaliações de qualidades plástico-espaciais de arquiteturas e espaços urbanos realizadas sobre fotografias reunidas em uma constelação de imagens em um ambiente colaborativo na Web. Tomando como base os conceitos propostos por Wölfflin (1864-1945), organizados a partir dos diferenciais semânticos de Osgood (1916-1991), o projeto convida os usuários a registrarem suas impressões sobre a arquitetura presente em uma imagem, com base em seis pares de qualidades opostas. A reunião de várias impressões individuais como interpretações coletivas pode orientar navegações transversais no sistema promovendo interações entre imagens com perfis semelhantes e/ou espelhados, e a exploração experimental deste potencial associativo imaginário constitui parte dos objetivos da Fase II do projeto para o biênio 2015-2017 com apoio da FAPESP (2012/24409-2).

**Palavras-chave:** arquitetura; fotografia; representação; imaginário; web 2.0

**Abstract:** This paper reflects on the ARQUIGRAFIA project efforts <[www.arquigrafia.org.br](http://www.arquigrafia.org.br)> to explore angles of the architecture *imaginaire* based on architecture and urban spaces plastic-spatial evaluations held over photographs assembled in a constellation of images in a collaborative environment on the Web. From Wölfflin (1864-1945) concepts, organized as Osgood (1916-1991) semantic differentials the project invites users to register their impressions on the architecture shown as an image, based on six pairs of opposites qualities. The assemblage of several individual impressions as collective interpretations can guide cross navigation on the system promoting interactions between similar and/or mirrored images profiles, and the experimental exploitation of this imaginary associative potential is part of the project's Phase II goals for the biennium 2015-2017 supported by FAPESP (2012/24409-2).

**Key words:** architecture; photography; representation; imaginaire; web 2.0.

---

<sup>1</sup> [artur.rozestraten@usp.br](mailto:artur.rozestraten@usp.br)

Quando se presta atenção à permanência, a arquitetura pode ser entendida como arte dialética articuladora das infinitas variantes entre os extremos de certas qualidades materiais/espaciais. Sob esta visada a arquitetura se caracterizaria como diálogo de tensões e resoluções entre pólos antagônicos tais como: a massa e o espaço, a rigidez e a maleabilidade, a euritmia (equilíbrio, proporção) e a arritmia (desequilíbrio, desproporção), o distanciamento e a aproximação, o peso e a leveza. No amplo território intermediário de gradações entre extremos, todas as criações arquitetônicas de todos os tempos se interporiam.

Essa abordagem semântico-visual, ao se apoiar essencialmente, sobre as características plásticas ou formais da arquitetura como a interação entre as qualidades sensíveis dos materiais e do espaço, questiona o entendimento da arquitetura como isso ou aquilo, e propõe entendê-la como isso e aquilo, aceitando suas contradições, paradoxos e ambiguidades.

Uma imagem síntese da história da arquitetura, nesse enfoque, poderia ser uma poligrafia (Figura 1): uma imagem formada por uma constelação de imagens na qual coexistem vários tempos e lugares distintos no mesmo campo visual. Exemplos recolhidos dentre as arquiteturas de todos os tempos passados que continuam a existir hoje em dia, sincronizados numa mesma imagem síntese, conformariam uma espécie de teia iconográfica – como os painéis de Aby Warburg (2008) – que ultrapassaria as divisões cronológicas fundindo todos os tempos em um só, o presente contínuo.

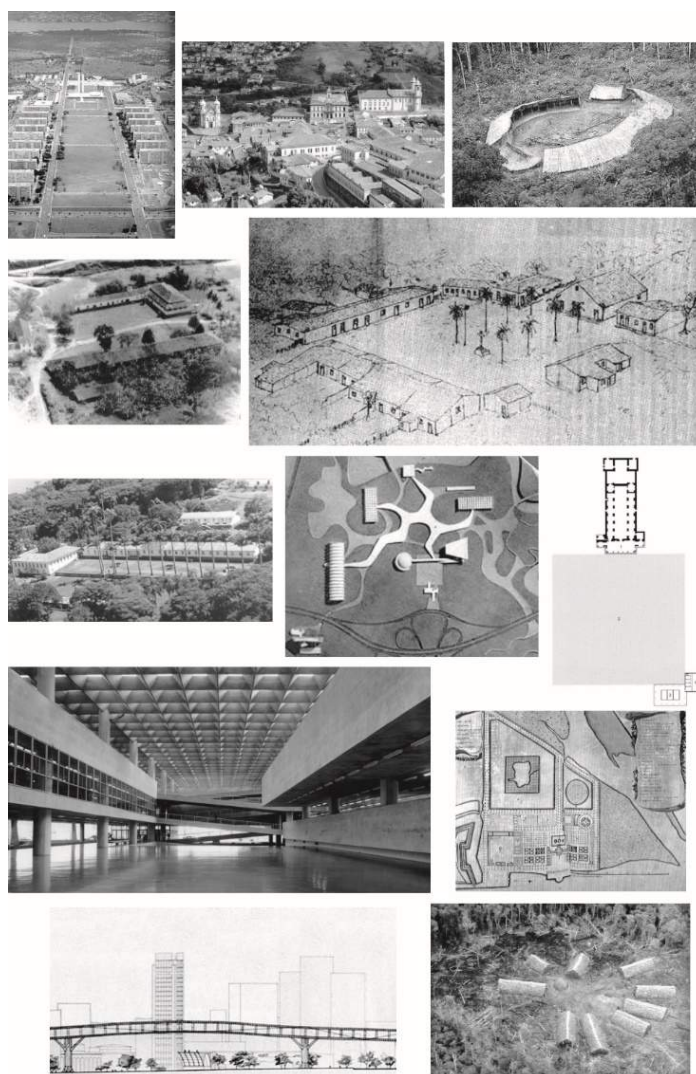
Assim como no Atlas Mnemosyne, tal síntese não se faz sobre os objetos originais – as obras de arte propriamente ditas, vistas *in loco* – mas sim sobre suas representações fotográficas que, ao reduzi-las, possibilitam que sejam reunidas e sincronizadas em uma mesma superfície para uma apreensão conjunta que é pura fantasia. No campo visual experimental dos painéis de Warburg as imagens são tensionadas, dilatadas e ressignificadas justamente pela proximidade com outras imagens. Tais aproximações e as consequentes ressonâncias e dissonâncias deslocam as imagens de uma condição isolada aparentemente estável a uma condição articulada instável que, justamente por adquirir movimento, passa a promover metamorfoses poéticas, isto é, as imagens tornam-se distintas de sua condição de repouso anterior e passam a se transformar continuamente em um processo no qual o *devenir*, o ‘vir a ser’, predomina sobre o ‘ser’.

Ainda no mesmo sentido proposto por Warburg (2008), os juízos formulados sobre tais imagens dedicam-se aos objetos representados na fotografia e não exatamente à sua representação fotográfica, ou seja, são juízos sobre as obras de arte e os demais objetos a elas



conjugados nos painéis e não – ao menos não em um primeiro momento na condição original do Atlas – sobre a fotografia que as apresenta. A condição do juízo estético sobre a representação fotográfica pode ser feita – e é feita nas abordagens contemporâneas ao projeto Mnemosyne (MICHAUD, 2007; SMITH, RÜTTINGER 2012) – como um segundo momento de apropriação e reflexão crítica sobre a natureza da imagem, como aquelas conduzidas por André Malraux a partir de fins dos anos 1940 em seu Museu Imaginário (2010).

**Figura 1: Exemplo de poligrafia.**



Primeiros estudos para o ARQUIGRAFIA, 2008. Acervo do Autor.

Com o intuito de fundamentar a formulação de juízos estéticos sobre obras de arte, Heinrich Wölfflin publicou em 1915 seus 'Conceitos fundamentais da História da Arte' com

base em cinco pares de conceitos/qualidades plástico-espaciais para analisar a evolução estilística dentro de um recorte temporal mais restrito, da Renascença ao Barroco:

1. linear e pictórico
2. superfície/plano e profundidade
3. forma fechada e forma aberta
4. pluralidade e unidade
5. clareza absoluta/claro e clareza relativa do objeto/indistinto

Dentre toda a produção iconográfica feita entre o século XV e o Século XVII, considerando expressões clássicas e 'anti-clássicas' haveria certamente algumas imagens tipicamente clássicas – Leonardo e Rafael, por exemplo –, outras tipicamente barrocas, como Michelangelo e Rembrandt. O aspecto problemático está justamente no intervalo entre as duas extremidades dos pares, isto é, nas inúmeras variações que se colocam com algum grau de pertinência entre os extremos dos 5 pares de conceitos wölfflinianos e que corresponderiam, sem dúvida, a maior parte da produção artística do período em foco. Muito embora estivesse concentrado em um caso comparativo do que considera arte moderna (a partir da renascença), Wölfflin contemplava também a possibilidade de extensão dos mesmos conceitos a outras épocas, como o Idade Média e o Mundo Antigo (1945, p.X).

Interessava a Wölfflin contribuir à concepção de uma “História da Arte sem nomes” ou uma “História natural da Arte” que se ocupasse de questões propriamente plásticas, distinguindo-se portanto de uma “História dos Artistas” vinculada à tradição vasariana. O caráter eminentemente visual desta proposição metodológica permite aproxima-la da intenção radical de uma “História da Arte sem palavras” preconizada por Warburg.

Além da pintura, Wölfflin fez ainda considerações específicas para a arte tectônica da arquitetura com relação a cada par de conceitos expressando aí questões espaciais e plásticas relacionadas à textura, relevo e cor das superfícies que conformam as arquiteturas.

Quanto à precisão de seus conceitos, o próprio autor pondera: “É possível que se possam apresentar ainda outras categorias... as dadas aqui não estão atreladas de modo que seja impossível pensar em outra combinação. Condicionam umas às outras até certo ponto... se pode dizer que são cinco visões distintas de uma mesma coisa.” (1945, p. 306. Tradução do autor.)

A proposição wölffliniana de amparar juízos estéticos em binômios é passível de ser levada adiante com base na técnica de diferenciais semânticos proposta pelo psicólogo norte-americano Charles E. Osgood nos anos 1950. As hipóteses de Osgood podem ser sintetizadas e contextualizadas aqui da seguinte forma: o processo de juízo ou interpretação (de um fenômeno plástico-espacial, como é o caso) pode ser representado por meio da atribuição de uma posição específica sobre uma escala experimental definida entre um par de termos opostos (OSGOOD, 1990, p.189).

Logo, frente a uma determinada imagem fotográfica que representa um certo aspecto de uma arquitetura ou espaço urbano é possível construir interpretações/juízos estéticos sobre a arquitetura representada na fotografia com base em diferenciais semânticos.

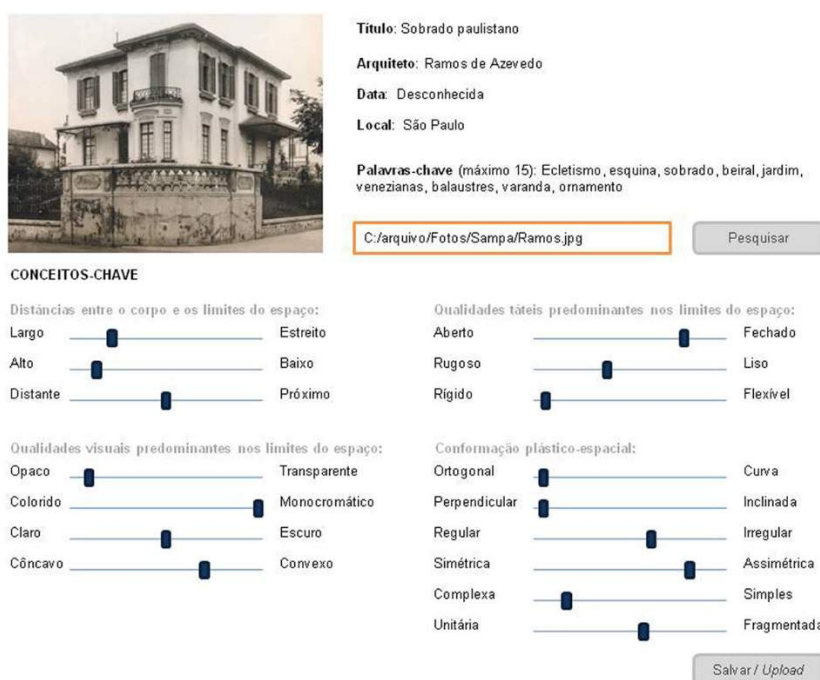
Como esta possibilidade poderia ser explorada na Internet, valendo-se da noção de ‘inteligência coletiva’ em um ambiente colaborativo de compartilhamento temático de imagens para o qual convergem, contribuem e interagem vários usuários?

Esta questão orientou a equipe do projeto ARQUIGRAFIA a configurar no início de 2009 uma primeira lista com 16 binômios ou pares de diferenciais semânticos pertinentes à arquitetura (Figura 2):

- com relação à posição relativa do observador no espaço:  
largo/estrito  
alto/baixo  
distante/próximo
- com relação a aparência das superfícies e do espaço sob a luz:  
opaco/transparente  
colorido/monocromático  
claro/escuro  
côncavo/convexo
- com relação às qualidades táteis predominantes nos limites do espaço:  
aberto/fechado  
rugoso/liso  
rígido/flexível

- com relação à conformação plástica-espacial:  
 ortogonal/curva  
 perpendicular/inclinada  
 regular/irregular  
 simétrica/assimétrica  
 complexa/simples  
 unitária/fragmentária

**Figura 2: Primeira versão de conceitos-chaves e diferenciais semânticos**



**Título:** Sobrado paulistano  
**Arquiteto:** Ramos de Azevedo  
**Data:** Desconhecida  
**Local:** São Paulo

**Palavras-chave** (máximo 15): Ecletismo, esquina, sobrado, beiral, jardim, venezianas, balaustres, varanda, ornamento

C:/arquivo/Fotos/Sampa/Ramos.jpg

**CONCEITOS-CHAVE**

Distâncias entre o corpo e os limites do espaço:  
 Largo ————— Estreito  
 Alto ————— Baixo  
 Distante ————— Próximo

Qualidades táteis predominantes nos limites do espaço:  
 Aberto ————— Fechado  
 Rugoso ————— Liso  
 Rígido ————— Flexível

Qualidades visuais predominantes nos limites do espaço:  
 Opaco ————— Transparente  
 Colorido ————— Monocromático  
 Claro ————— Escuro  
 Côncavo ————— Convexo

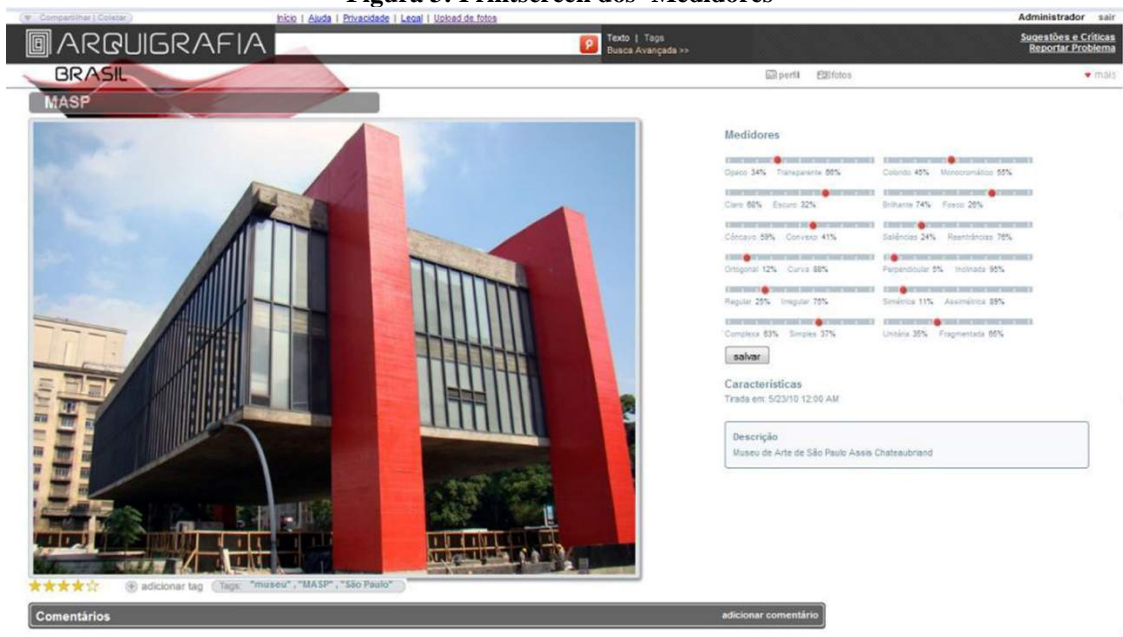
Conformação plástica-espacial:  
 Ortogonal ————— Curva  
 Perpendicular ————— Inclinada  
 Regular ————— Irregular  
 Simétrica ————— Assimétrica  
 Complexa ————— Simples  
 Unitária ————— Fragmentada

Registro de impressões individuais dos aspectos plásticos-espaciais de uma arquitetura apreendidos pela imagem fotográfica, 2008/2009. Acervo do Autor.

O intuito inicial era estimular os usuários a se deterem e se concentrarem em uma imagem em particular, para observá-la atentamente e registrar impressões a seu respeito, como uma proposta alternativa e complementar à navegação superficial – olhar de sobrevôo – em amplos conjuntos de imagens, característica predominante da interação contemporânea com imagens digitais na *Web*, possível, aliás, no painel da *homepage* do ARQUIGRAFIA.

Na primeira versão experimental do site *on line*, desenvolvida em 2010, a lista foi reduzida a 12 pares de qualidades opostas reunidos em um único quadro e a imagem foi ampliada na medida em que suas informações catalográficas foram removidas da tela. (Figura 3).

**Figura 3: Printscreens dos 'Medidores'**

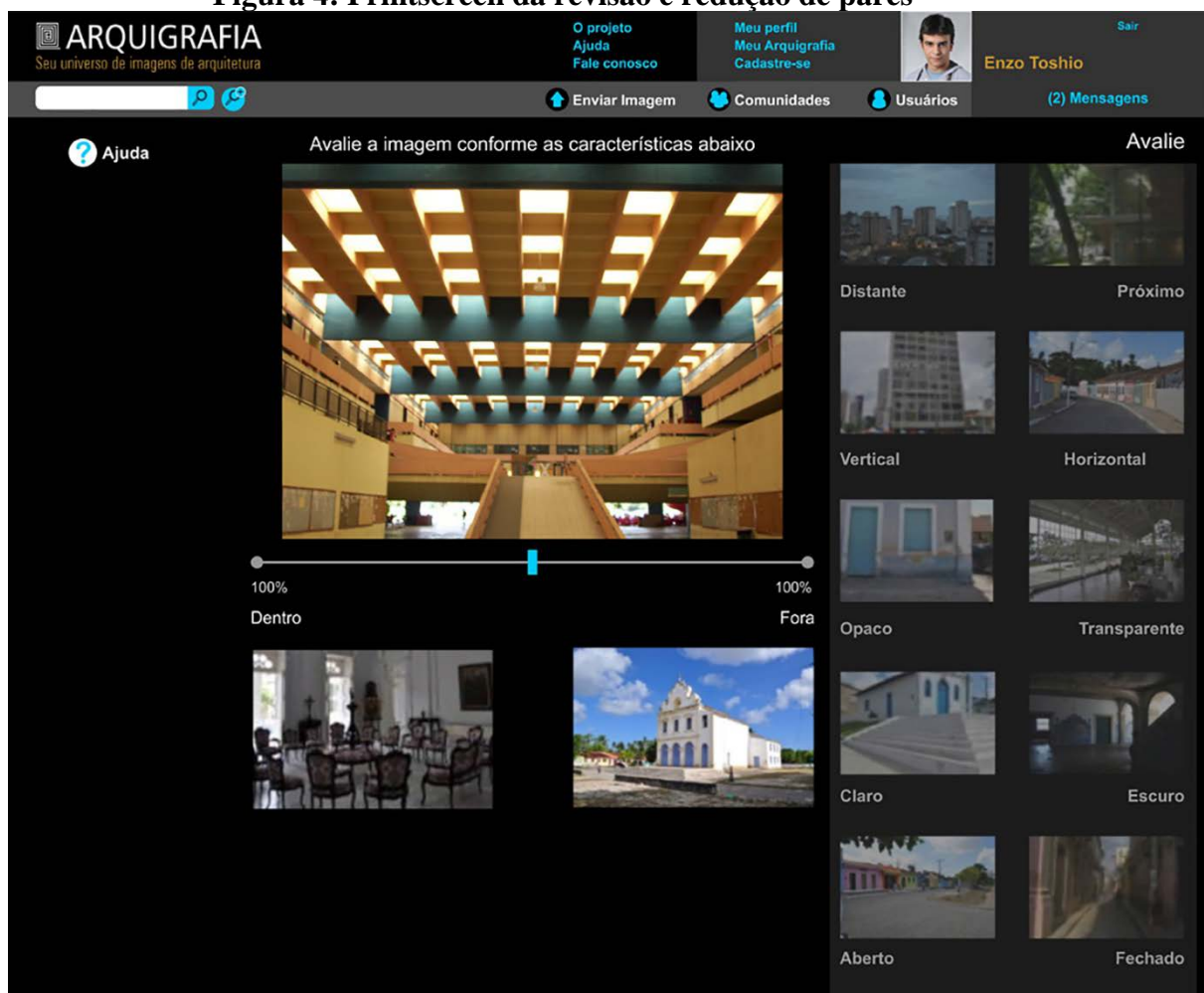


Primeira versão experimental do ARQUIGRAFIA, 2010. Acervo do autor.

Em 2012 esse conjunto de diferenciais semânticos foi testado e criticado por usuários o que conduziu a uma nova revisão. Como resultado definiu-se uma lista bem mais concisa com apenas 6 pares de qualidades, balizada naquela versão beta por imagens fotográficas como exemplo de cada uma das qualidades (Figura 4):

- dentro/fora
- distante/próximo
- vertical/horizontal
- opaco/transparente
- claro/escuro
- aberto/fechado

**Figura 4: Printscreen da revisão e redução de pares**



Avaliação de qualidades plástico-espaciais, 2012. Acervo do Autor.

Em 2013 esse conjunto de diferenciais semânticos foi novamente testado e criticado por usuários o que conduziu a uma segunda revisão com a seguinte configuração (Figura 5):

- interno/externo
- distante/próximo
- vertical/horizontal
- opaco/transparente
- claro/escuro
- aberto/fechado

**Figura 5: Printscreen fantasia da revisão**



Binômios realizada em 2013. Acervo do Autor.

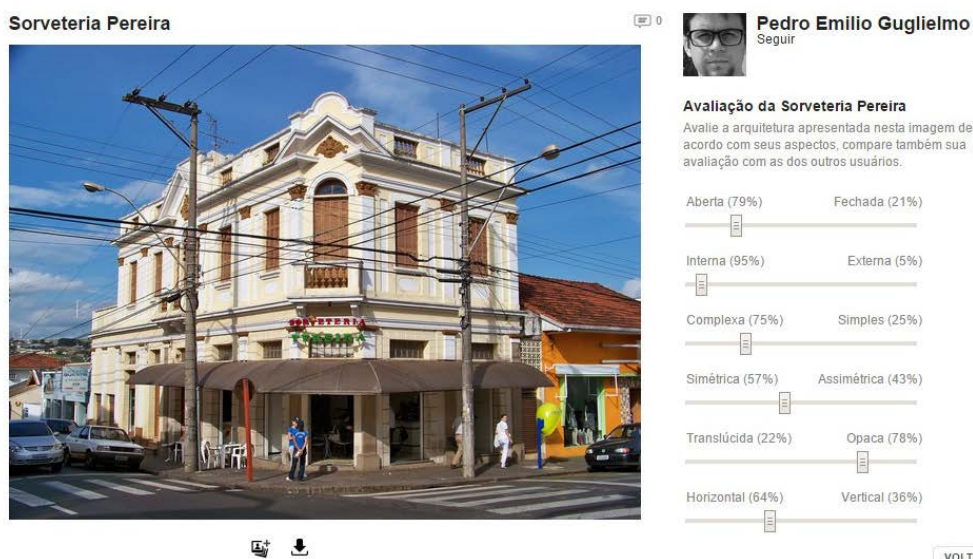
Em 2014 esse conjunto de diferenciais semânticos foi mais uma vez revisto definindo a configuração atual dos binômios (Figuras 6 e 7) que deverá passar por novas avaliações dos usuários nos próximos meses:

- com relação à interação entre espaços internos e externos: aberta/fechada

interna/externa  
translúcida/opaca

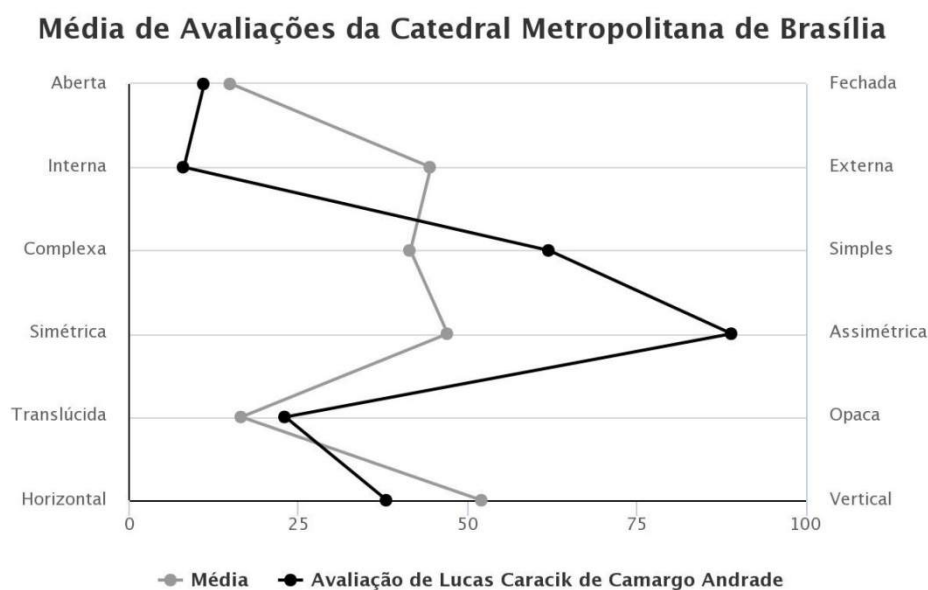
- com relação à conformação plástica de superfícies e volumes:  
complexa/simples  
simétrica/assimétrica  
horizontal/vertical

**Figura 6: Printscreen de parte da tela de registro de impressões**



Sobre a arquitetura representada em uma imagem fotográfica na versão atual do ARQUIGRAFIA. [www.arquigrafia.org.br](http://www.arquigrafia.org.br). Acesso em 22/07/2015.

**Figura 7: Perfil que apresenta em cinza a média das impressões (avaliações)**





Registradas para uma imagem da Catedral Metropolitana de Brasília e em preto a avaliação do usuário Lucas Caracik na versão atual do ARQUIGRAFIA. [www.arquigrafia.org.br](http://www.arquigrafia.org.br). Acesso em 22/07/2015.

Desde o início do projeto o trabalho com diferenciais semânticos tinha três objetivos principais:

- estimular uma interação mais lenta, detida e atenta com imagens fotográficas específicas eleitas pelo próprio usuário, por meio do convite para registrar sua impressão estética;
- estimular a construção coletiva dessas impressões como metáforas, isto é como formas que substituem, remetem e representam enfim uma outra forma ausente;
- gerar informações a partir dos dados dessas impressões que pudessem orientar navegações cruzadas na constelação de imagens reunida no sistema.

Entretanto, a abordagem inicialmente idealizada para o estudo das impressões dos usuários, quanto às características do espaço arquitetônico perceptíveis nas imagens fotográficas, contemplava isoladamente os resultados para cada binômio. Isto é, centrava-se no estudo das respostas dos usuários para cada par de qualidades, como por exemplo, opacidade-transparência, sem relacionar essa resposta àquela dada aos demais binômios.

A integração do método dos diferenciais semânticos ao desenvolvimento da Fase II do projeto ARQUIGRAFIA abriu possibilidades mais abrangentes de convergência de dados, contemplando análises integrais do conjunto de respostas dos usuários, expresso como um gráfico com a síntese de suas opiniões (ALP, 1993; HIMMELFARB, 1993; JERRARD, 1998).

Com base nos binômios, o resultado de uma dada impressão individual sobre a arquitetura representada em uma imagem fotográfica no ARQUIGRAFIA pode ser representado por uma outra imagem: um gráfico que define seu perfil para este usuário. Reunindo vários perfis correspondentes às várias impressões individuais registradas ao longo do tempo - mantida a mesma imagem e os mesmos pares de termos opostos - é possível construir um perfil do juízo coletivo ou interpretação sobre a representação de um ambiente em uma determinada fotografia. Neste gráfico da interpretação coletiva, para cada par de

termos opostos ou binômios há uma região de variação de dados, com maior ou menor amplitude, e o desenho resultante – seu perfil – define também, conseqüentemente, as regiões não marcadas por nenhuma das avaliações.

Ao se reunir todas as fotografias de uma determinada arquitetura ou espaço urbano é possível compor uma constelação específica de imagens e investigar as formas de um perfil sintético que sobrepujasse todas as impressões construídas a partir de todas estas fotografias: um hiper-perfil que representasse uma certa perspectiva – também como metáfora – do imaginário arquitetônico/urbanístico.

Isso explicaria como podem coexistir diversas figuras do espaço, como diversas experiências imaginárias podem coabitar e se opor entre si, excluindo toda ideia de unidade de uma época ou de concepção global do mundo, permitindo estabelecer a realidade de conflitos de oposição de grupos e de classes, suscitando a polêmica da contradição no seio de uma vida imaginária que separamos, de forma estúpida, da experiência cotidiana e prática! (DUVIGNAUD, 2007, p. 198).

A construção de um conjunto fotográfico pode se pautar por relações de semelhança ou de dessemelhança, compreendendo entre tais extremos inúmeras possibilidades para se experimentar aproximações com caráter interrogativo, especulativo, que propõem associações, agrupamentos, vínculos, proximidades e distanciamentos sugestivos. É justamente a partir desse potencial que se reconhece a natureza propriamente tensora, movediça, ambígua e cambiante do imaginário.

Reconhece-se então um propósito de investigação da mobilidade das imagens com afinidades com as incursões bachelardianas:

Cumprido, pois, acrescentar sistematicamente ao estudo de uma imagem particular o estudo de sua mobilidade, de sua fecundidade, de sua vida. Esse estudo é possível porque a mobilidade de uma imagem não é indeterminada. Não raro a mobilidade de uma imagem particular é uma mobilidade específica. Uma psicologia da imaginação do movimento deveria então determinar diretamente a mobilidade das imagens. Deveria possibilitar-nos traçar, para cada imagem, um verdadeiro hodógrafo que lhe resumiria o cinetismo. É um esboço de tal estudo que apresentamos nesta obra. (BACHELARD, 2001, p. 2).

Entretanto, a curva hodográfica de movimento, o gráfico ou o perfil da imagem que se deseja aferir, no caso específico do ARQUIGRAFIA, não é algo a se pré-definir, nem tampouco a se definir, entendendo essa ação como ‘marcar o fim’ de algo, denominando-o e

estabelecendo seus limites. Justamente por considerar a natureza móvel dos processos interativos com imagens, as ações pertinentes e desejadas aqui são, em um primeiro momento, o acompanhamento e o registro de uma mobilidade que pode ser determinada *a posteriori*, mas que nem assim pode ser definida, visto que não se encerra, que não tem fim. Esse *perpetuum mobile* vem a constituir então, em um segundo momento, uma meta-mobilidade quando o próprio movimento das imagens – deslocadas pelas várias impressões subjetivas construídas a seu respeito – torna-se o motor de novos movimentos, isto é, quando os registros realizados como impressões subjetivas individuais ou interpretações coletivas são geradores de rearranjos na constelação de imagens no sistema.

Pretende-se sempre que a imaginação seja a faculdade de formar imagens. Ora, ela é antes a faculdade de deformar imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens. Se não há mudança de imagens, união inesperada de das imagens, não há imaginação, não há ação imaginante. Se uma imagem presente não faz pensar numa imagem ausente, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação... O vocábulo fundamental que corresponde à imaginação não é imagem, mas imaginário. O valor de uma imagem mede-se pela extensão de sua auréola imaginária. (BACHELARD, 2001, p. 1).

Considerando a proposta do projeto ARQUIGRAFIA de fomentar interações imaginativas, estéticas, qualitativas e interpretativas entre usuários e imagens há no horizonte dos trabalhos em andamento certas questões/problemas a investigar como por exemplo:

- Com relação ao tempo: como esta relação individual/coletiva se comportaria ao longo de um certo período de tempo? Se um mesmo usuário registrar suas impressões de uma mesma imagem várias vezes ao longo de um certo período de tempo haverá alterações? E se houver quais seriam estas alterações? Há imagens mais estáveis e menos estáveis, isto é, há imagens cujas impressões individuais e interpretações coletivas destoariam pouco ao longo do tempo, ou seja, há mais coincidências do que discordâncias quando se compara no tempo as impressões individuais e a interpretação coletiva resultante; e há imagens com relação às quais há mais discordâncias entre impressões individuais e entre estas e a interpretação coletiva? Como variariam as interpretações coletivas com relação à quantidade de impressões registradas a seu respeito? Uma interpretação construída com base em uma

dezena de impressões se preservaria quando a imagem registrasse uma centena de impressões?

- Com relação às interações entre perfis: que imagens teriam impressões/interpretações representadas por perfis individuais/coletivos semelhantes ou coincidentes? Que imagens teriam impressões/interpretações representadas por perfis individuais/coletivos discordantes ou divergentes? Que imagens teriam perfis individuais/coletivos invertidos ou espelhados entre si? Que imagens expressariam os valores máximos de determinados qualidades, como por exemplo, horizontal? Que imagens estariam no extremo oposto destas representando os valores máximos da qualidade oposta? Há imagens que expressariam valores máximos para mais de uma qualidade? Que imagens teriam impressões/interpretações mais próximas de valores neutros, isto é, não são consideradas em avaliações individuais/coletivas nem como predominantemente verticais nem tampouco horizontais, por exemplo? Como cada uma destas associações repercutiria em termos de tempo (períodos, décadas, um certo ano específico, por exemplo) e em termos de espaço (lugares, cidades, regiões, etc)?

- Com relação à síntese de perfis: Que perfil-síntese seria composto para uma arquitetura específica – o edifício do SESC Pompéia, por exemplo – ou um espaço urbano específico – o aterro do Flamengo, por exemplo – ao se reunir e conjugar todos os perfis de todas as suas imagens presentes no sistema? Que qualidades predominariam na sobreposição das várias impressões registradas no sistema? Por outro lado, quais qualidades seriam pouco expressivas nesta síntese? O perfil-síntese deste edifício seria semelhante a quais outros? Seria oposto a quais outros?

- Com relação aos lugares: considerando um determinado lugar, como Recife, por exemplo, seria possível aferir quais os perfis predominantes nas impressões/interpretações de suas arquiteturas? Haveria semelhanças/dessemelhanças destes perfis com aqueles predominantes em outras localidades? Quais? Seria possível identificar perfis predominantes por regiões? Haveria uma distribuição homogênea ou

heterogênea de determinados perfis considerando diferentes escalas: um território municipal, metropolitano ou estadual?

- Com relação à experiência direta do espaço: que diferenças poderiam ser percebidas entre as impressões registradas por usuários que vivenciaram diretamente *in loco* os espaços arquitetônicos representados nas imagens fotográficas e as impressões dos usuários que não vivenciaram esta experiência? Haveria diferenças e quais seriam elas entre o registro de uma impressão à distância e o registro de impressões *in loco* sobre uma determinada fotografia enquanto o usuário vivencia e percorre o próprio espaço arquitetônico valendo-se de um dispositivo móvel como *tablet* ou *smartphone* com um aplicativo do sistema?

Que novas constelações de imagens podem ser construídas com base nestas questões/problemas? Que reflexões, indagações e revisões de entendimento sobre a arquitetura e os espaços urbanos podem ser estimuladas por constelações de imagens constituídas assim de maneira coletiva e colaborativa na Internet? Que novas compreensões sobre os juízos individuais, coletivos, suas interações, encaixes e desencaixes, podem advir destes universos iconográficos?

Dessas questões problemáticas que orientam o projeto derivam tanto possibilidades futuras de navegações cruzadas no acervo quanto novas possibilidades de apresentação e organização do próprio acervo, como a constituição automática de páginas específicas reunindo imagens e interpretações de certas arquitetura e/ou espaços urbanos na medida em que adquirem um número significativo de representações fotográficas e de impressões – uma página para a Fundação Iberê Camargo em Porto Alegre, por exemplo – sendo que para estas páginas podem também convergir informações pertinentes e complementares já existentes e disponíveis na Web.

A revisão dos procedimentos tradicionais da história da arte comuns também à história da arquitetura proposta tem o intuito de provocar novas reflexões e proposições teóricas que considerem o potencial associativo e imaginário dos sistemas colaborativos na Web, pretendendo estimular assim reaproximações ao fenômeno urbano e arquitetônico por meio de sua visualidade, considerando as subjetividades e objetividades dos juízos estéticos, como e a

necessidade de revisões críticas das concepções pré-existentes sobre a representação da arquitetura, suas concepções teóricas e suas conformações espaciais.

### **Considerações finais**

O ARQUIGRAFIA sempre pretendeu se constituir – e se constitui, de fato – em um campo experimental para investigações multidisciplinares várias: dos procedimentos técnicos de conservação de material fotográfico ao desenvolvimento de software; da ontologia e folksonomia à fotografia como documento e arte visual; das dinâmicas de interação em ambientes colaborativos ao design centrado no usuário; da metodologia de projeto às políticas públicas de digitalização e difusão de informações na Internet; etc.

Pesquisadores de quatro institutos da Universidade São Paulo – a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAUUSP), o Instituto de Matemática e Estatística (IMEUSP), a Escola de Comunicação e Artes (ECAUSP), a Faculdade de Direito (FD) – reunidos no Núcleo de Apoio à Pesquisa em Ambientes Colaborativos na Web (NaWeb – NAPUSP) em parceria com a Biblioteca da FAUUSP promovem sobre este projeto a convergência de linhas de pesquisa dedicadas ao estudo das representações no âmbito da arquitetura; da engenharia de software e mineração de repositórios; de inteligência artificial e lógica; da ciência da informação, quanto à organização e representação da informação e do conhecimento; do direitos autorais e suas peculiaridades na Internet. Essas linhas são conduzidas na prática das atividades de pesquisa de maneira integrada por docentes, técnicos, estudantes de pós-graduação e estudantes de graduação de todas as instituições mencionadas.

Dentre tais vertentes, foram expostas aqui certas possibilidades de investigação crítica de alguns aspectos fundamentais do que Jean Duvignaud (2007, p.197) denomina “sociologia do imaginário” que encontra fundamentação empírica, no caso específico do ARQUIGRAFIA, no campo de estudo das interações entre:

- as formas do dinamismo coletivo, correspondentes aqui tanto à constelação de imagens fotográficas construída pela contribuição/colaboração de cada usuário, quanto também às interpretações coletivas sobre imagens resultantes da reunião de várias impressões individuais registradas por cada usuário;
- suas representações como metáfora, símbolo ou perfil, podendo ganhar formas gráficas várias desde o gráfico até o painel e a constelação iconográfica;

- as formas do dinamismo individual, correspondentes aqui tanto às imagens fotográficas construídas por cada usuário, quanto também às impressões particulares registradas por cada usuário a partir de diferenciais semânticos.

Entende-se que, a partir do estudo dessas interações e da criação de novas formas simbólicas de representação destas interações, como infográficos e constelações iconográficas, podem ser sondadas, exploradas e delineadas, em alguma medida, matrizes do imaginário arquitetônico.

## REFERÊNCIAS

- ALP, A.V.; An Experimental Study of Aesthetic Response to Geometric Configurations of Architectural Space. In: **Leonardo**, Vol. 26, No. 2 (1993), pp. 149-157. The MIT PressStable, 1993.
- BACHELARD, G. **O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CARACIK, L. **Estudo de conceitos plástico-espaciais aplicados à visualização e interpretação de imagens fotográficas de arquitetura**. Relatório final de Iniciação Científica. FUPAM. São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://issuu.com/lucascaracik/docs/conceitosplasticoespaciais>> (Acesso em 01/07/2015).
- DUVIGNAUD, J. Francastel e Panofsky: o espaço como problema. In: **Revista Arte & Ensaios**, n.15. Rio de Janeiro: PPGAV-EBA/UFRJ, 2007.
- HIMMELFARB, S. The measurement of attitudes. In: A.H. Eagly & S. Chaiken (Eds.), **Psychology of Attitudes**, 23-88. Thomson/Wadsworth, 1993.
- JERRARD, R. Quantifying the Unquantifiable: An Inquiry into the Design Process. In: **Design Issues**, Vol. 14, No. 1 (Spring, 1998), pp. 40-53. The MIT PressStable, 1998.
- MALRAUX, A. **Le Musée Imaginaire**. Paris : Gallimard, 2010.
- MICHAUD, P.-A. **Aby Warburg and the image in motion**. NY: Zone Books, 2007.
- OSGOOD, C.E. The Nature and Measurement of Meaning. In: **Language, Meaning and Culture: the selected papers of C.E. Osgood** / edited by Charles E. Osgood and Oliver C.S. Tzeng. New York: Praeger Publishers, 1990.
- SMITH, E.; RÜTTINGER, I. **Dear Aby Warburg, what can be done with images? Dealing with photographic material**. Kehrer Verlag: Heidelberg, 2012.
- WARBURG, A. **Der Bilderatlas Mnemosyne**, Gesammelte Schriften II.1. Ed. Martin Warnke with Claudia Brink. Berlin: Akademie Verlag, 2008.
- WÖLFFLIN, E. **Conceptos fundamentales de la Historia del Arte**. Madrid: Espasa-Calpe S.A., 1945.



## **A tecnologia como religião: imaginário tecnológico e religioso na cibercultura - o culto à Apple**

### **The technology as religion: imaginary technological and religious in the cyberculture - the cult of Apple**

### **La technologie comme religion : l'imaginaire technologique et religieux dans la cyberculture – le culte à Apple**

Jorge MIKLOS<sup>1</sup>

Universidade Paulista, São Paulo, Brasil

**Resumo:** O objetivo deste trabalho é examinar o fenômeno do imaginário tecnológico contemporâneo que denominamos de tecnoreligiosidade, que abre uma possibilidade de reencantamento num mundo na órbita de uma racionalidade esgarçada. Nesse quadro temático, o objeto de estudo coincide com o recorte específico que denominamos de Culto à Apple na medida em que apresenta uma forma contemporânea de religiosidade que funda o laço entre as pessoas e que possui um significado propriamente espiritual. O estudo, de caráter bibliográfico, está amparado nas reflexões alastradas por Benjamin (2013), Heidegger (2007), Trivinho (2002), Noble (1997), Davis (1998), Kolakowski (1977). Conclui-se que a cibercultura está permeada por uma motivação mística que aponta para uma afinidade entre tecnologia e religiosidade.

**Palavras-chave:** Imaginário tecnológico; reencantamento do mundo; cibercultura; tecnoreligiosidade; culto à Apple

**Abstract:** The aim of this study is to exam the phenomenon of the contemporaneous technologic imaginary which we name as techno-religiosity, that opens a possibility of re-enchanted in a world around a tore apart rationality. In this thematic picture, the object of study encounters with the specific patch named "Apple Worshipping", on the measure that presents a contemporaneous form of religiosity that funds the bond between people and that has a meaning properly spiritual. The study, one of bibliographic kind, is aided on the reflexions made by Kolakowski (1977), Feenber (1999), Maffesoli (1997), Davis (1998), and others. It is concluded that the cyberculture is fulfilled by a mystic motivation that points out to an affinity between technology and religiosity.

**Keywords:** Technologic imaginarium; reenchantment of the world; Cyberculture; techno-religiosity; Apple worshipping

## **Tecnoreligiosidade: alcances e limites de um processo**

---

<sup>1</sup> [jorgemiklos@gmail.com](mailto:jorgemiklos@gmail.com).

Mais de 1700 pessoas fizeram fila para a abertura da primeira loja da Apple no Brasil, na Barra da Tijuca, Rio de Janeiro, na manhã de um sábado 15 de fevereiro de 2014. Desses, 163 viraram a madrugada nas dependências do shopping para serem os primeiros a entrar. Segundo matéria do jornal Folha de São Paulo, houve momentos de jogo de futebol, com consumidores gritando “Apple, Apple, Apple!” e até volta olímpica de vendedores <sup>2</sup>. Um ritual profano?

No Reino Unido, cientistas descobrem que produtos da empresa de Steve Jobs provocam nos seus fãs reações no cérebro semelhantes às das experiências religiosas. A surpreendente descoberta foi mostrada no programa da BBC *Secrets of the Superbrands*. A produção do programa pediu a cientistas para analisarem o que acontece ao cérebro de um fanático da Apple enquanto observa os gadgets produzidos pela empresa.

Alex Brooks, usuário fiel da Apple, se ofereceu para participar da pesquisa. Os especialistas colocaram Alex Brooks numa máquina de ressonância magnética e estudaram, em real, as alterações fisiológicas do seu cérebro cada vez que lhe era mostrada uma fotografia de um produto Apple. Quando comparadas estas medições com outras semelhantes realizadas em pessoas muito religiosas - e expostas a imagens ligadas à sua fé - os neurologistas encontraram efeitos semelhantes. Ou seja, o cérebro de Alex Brooks reagiu perante um *iPhone* ou um *iPad* de uma forma parecida com a reação de um cristão fundamentalista perante um crucifixo, por exemplo. Os especialistas colocaram Alex Brooks que além de manter uma página na net dedicada aos aparelhos da maçã ainda invoca o recorde de ter estado presente na inauguração de 30 lojas da marca em todo o mundo, numa máquina de ressonância magnética e estudaram, em tempo real, as alterações fisiológicas do seu cérebro cada vez que lhe era mostrada uma fotografia de um produto Apple.<sup>3</sup>

Em matéria publicada pelo jornal O Estado de São Paulo em 13 de junho de 2010 *Uma religião chamada Apple*:

A empresa acumula **seguidores fanáticos** que estão dispostos a pagar caro para ter um de seus produtos, como o recém-lançado iPhone 4. Eles demonstram uma **fidelidade** rara em relação a outros setores da economia e gastam o quanto for necessário para ter o último lançamento da empresa que,

---

<sup>2</sup>Disponível em:

<http://www1.folha.uol.com.br/paywall/login.shtml?http://www1.folha.uol.com.br/fsp/poder/152468-primeira-loja-da-apple-no-pais-abre-com-fila-de-1700-pessoas.shtml> Acesso em 30.ago.2015.

<sup>3</sup> Disponível em: <<http://www.cnet.com/news/apple-stimulates-brains-religious-responses-claims-bbc> Acesso em 30.ago.2015.

há algumas semanas, se transformou na companhia com maior valor de mercado na área de informática, superando a gigante Microsoft. Nesta semana, da mesma forma que ocorreu quando foi lançado o iPad alguns meses atrás, os seguidores da Mac invadiram as lojas para comprar o novo iPhone 4. Quando um modelo desse aparelho foi encontrado em um bar de San Francisco, passou a ser estudado como um "graal" pelos especialistas em informática. Imediatamente, os **religiosos** da Apple já sonhavam em comprar esse novo produto. Um verdadeiro **seguidor** possui um iPhone, iTouch, Apple TV, Mac Book Air e, claro, o iPad. Como **seitas religiosas**, a Apple tem o seu **símbolo** na maçã, segundo estudiosos do marketing da empresa, **que pode ser o equivalente à cruz ou à estrela de David**. Os **fanáticos** pela companhia se identificam ao ver esta marca nos seus aparelhos e alguns chegam a tatuá-las. "Nós somos usuários de Mac, e isso significa que temos valores comuns", disse o psicólogo especializado em marcas David Levine em artigo da revista Wired. A Apple também tem o seu **guru** na figura de seu **fundador e líder** Steve Jobs. Nos anos em que ele esteve fora da empresa, a companhia perdeu importância. Seu retorno, há pouco mais de uma década, fez a Apple alterar a forma como o mundo ouve música, fala ao telefone, navega na internet e, com o iPad, como lemos livros e jornais. Seu perfil também se difere do de outros magnatas da internet, como Bill Gates ou os donos do Google, com imagem de nerds da informática. Jobs é visto como descolado pelos jovens, com sua blusa de gola rolê preta e calça jeans. Nem mesmo o fundador do Facebook, Mark Zuckerberg, de apenas 26 anos, consegue atrair a juventude como Jobs. A sua apresentação no lançamento do iPad, em janeiro deste ano, conseguiu o mesmo espaço nos jornais que o discurso do Estado para a União, de Barack Obama, no mesmo dia. **"O fundador da Apple, Steve Jobs, é visto como uma figura religiosa, uma espécie de Krishna, do Hinduísmo. Ele lutaria contra o "Império do Mal", da Microsoft, e seu líder, o "Anti-Cristo" Bill Gates", escreveu o acadêmico Russell Belk no seu estudo "O Culto da Macintosh", como são chamados os computadores da Apple, geralmente apelidados de Mac. Templos.** Não faltam nem mesmo templos para a Apple, onde as pessoas podem ver os produtos da empresa como se fossem imagens religiosas, ainda que não os compreem. Seus vendedores seguem sempre o mesmo padrão e uniforme que lembra as vestimentas de Jobs. Seriam como padres e freiras recebendo fiéis. Em Nova York, será mais fácil um turista ou mesmo um morador indicar a loja da Apple mais próxima, do que uma igreja ou sinagoga. Sempre de vidro, elas se localizam em pontos estratégicos da cidade. A mais antiga, considerada a catedral da Apple, aberta 24 horas e lotada mesmo às 4h da manhã, fica na nobre esquina da Quinta Avenida com a Central Park South, diante do tradicional Hotel Plaza. Duas outras estão em bairros da moda, como o Soho e o MeatPacking.<sup>4</sup>

Em 1994 Umberto Eco postulou que o mundo estava dividido por "uma nova guerra religiosa subterrânea" opondo os usuários de Macintosh contra os da Microsoft. Além disso, Eco afirmou: "Minha profunda persuasão é de o Macintosh é católico e o DOS [sistema operacional da Microsoft] é protestante". E continuou:

<sup>4</sup>Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,uma-religiao-chamada-apple,565741,0.htm>>. Acesso em 30.ago.2015.

Na verdade, o Macintosh é católico contrarreformista e revela a influência da *ratio studiorum* dos jesuítas. É festivo, amigável, conciliador, diz ao fiel como deve proceder passo a passo para alcançar – se não o reino dos céus – o momento da impressão final do documento. É catequético, a essência da revelação é resolvida em fórmulas compreensíveis e em ícones suntuosos. Todos têm direito à salvação. O DOS é protestante, ou até calvinista. Prevê uma livre interpretação das escrituras, pede decisões pessoais e sofridas, impõe uma hermenêutica sutil, dá por descontado que a salvação não está ao alcance de todos. Para fazer com que o sistema funcione, exigem-se atos pessoais de interpretação dos programas: longe da comunidade barroca dos foliões, o usuário está encerrado na solidão do seu próprio tormento interior.<sup>5</sup>

Eco não foi nem o primeiro nem o último a destacar as dimensões religiosas ou espirituais das nossas afeições tecnológicas. De fato, uma verdadeira indústria artesanal de estudiosos surgiu para rastrear a religiosidade dos usuários da Apple em particular, grande parte deles se focando em Steve Jobs como a pedra rejeitada que se tornou a pedra angular, não apenas do tremendo sucesso da Apple, mas também de uma nova cultura tecnológica que colocou as pessoas, suas necessidades e desejos no centro, em vez dos *geeks* [pessoas obcecadas por tecnologia] e suas ideias por demais “legais” e tecnológicas.

Esses cenários podem sugerir muitas coisas se pensarmos em termos de secularização e tecnorreligiosidade.

Sugeri esse pequeno passeio para ressaltar que imagens, símbolos e mitos que conjugam o tecnológico e o espiritual podem parecer contraditórios, mas os episódios revelam que as conexões entre a ciência e a religião no imaginário são reiteradas.

Walter Benjamin em um ensaio escrito em 1921 afirmava que tanto em sua gênese histórica como em sua estrutura epistêmica, o capitalismo e seu vetor tecnológico esteve sempre próximo do religioso:

Há uma religião a divisar no capitalismo, isto é, o capitalismo serve essencialmente à satisfação das mesmas preocupações, tormentos e inquietudes aos quais outrora davam resposta as chamadas religiões. Não obstante, três traços desta estrutura religiosa do capitalismo já são reconhecíveis no presente. Primeiro, o capitalismo é uma religião puramente cultural, talvez a mais extrema que jamais tenha existido. Nada há nele senão uma relação imediata com o significado do culto; ele não conhece nenhum dogma especial nem teologia. O utilitarismo ganha, sob esse ponto de vista, sua coloração religiosa. Um segundo traço do capitalismo interliga-se com esta concreção do culto: a duração permanente do culto. O capitalismo é a celebração de um culto *sans rêve et sans merci* [sem sonho e sem piedade].

<sup>5</sup> PAULOPEs. 7 de outubro de 2011. Disponível em: <<http://www.paulopes.com.br/2011/10/teologa-comentamorte-do-deus-tecno.html>> Acesso em 30.ago.2015.

Não há nele nenhum "dia de semana", nenhum dia que não seja de festa no sentido terrível do desdobramento de toda pompa sagrada, da tensão extrema do adorador. Em terceiro, este culto é culpabilizador [*verschuldend*]. O capitalismo é provavelmente o primeiro caso de um culto não expiatório, mas sim culpabilizador [*verschuldenden*]. Nisto, este sistema religioso está sob a queda de um movimento monstruoso. (BENJAMIN, 2013, P. 21-22.).

Daí ser possível inclusive falar em uma religião da tecnologia, com seus próprios sacerdotes rituais e artigos da fé. Lucien Sfez utiliza um vocabulário oriundo do campo religioso para abordar o tema das tecnologias das informações. Como ele esclarece em *Crítica da Comunicação*: “os impulsos tecnológicos contemporâneos, as crenças na onipotência da ciência instauram práticas bem próximas de uma cultura espiritual”. (1994, p. 245).

Na mesma medida em que as religiões assimilam estratégias midiáticas em busca da manutenção de seu *status quo*, meios de comunicação eletrônicos interativos (mais precisamente, os computadores e outras tecnologias capazes de rede), também abarcam valores religiosos apresentando a tecnologia como religião, conforme considera Eugênio Trivinho:

Desde os apontamentos de Heidegger acerca da técnica como metafísica realizada no século XX, constata-se, na fase atual da sociedade tecnológica, em função da dependência da máquina, uma intensificação da característica da tecnologia como religião. O processo de reversão apontado por Feuerbach, pressuposto em todo impulso de transformação de algo em religião, também se aprofundou. Em relação ao presente, ele pode ser resumido em três momentos, a grandes traços: A partir do hipostasiamento materializador das habilidades técnicas humanas em forma de objetos tecnológicos num momento inicial, projetam-se, na sequência, os atributos e as aspirações propriamente humanos para o ente criado, ao ponto, num terceiro momento – obliterada a razão crítica capaz de abranger todo o processo-, haver o culto sub-reptício da máquina e a consequente subordinação do ente humano a ela. Esse processo de reversão é notável tanto em relação aos sistemas automatizados de produção, quanto aos eletrodomésticos, automóveis e, principalmente, computadores, que, tomados como “segundo eu” em algumas áreas, condiciona a formação de um público cativo que não o larga nem mesmo nas horas das refeições. Vê-se, não só a ciência e a técnica são uma nova religião, a máquina também a enseja. O objeto tecnológico, de extensão do ente humano, passou a ser vetor de processos, ocupando por isso o centro da cena, enquanto o ente humano, em mais uma de suas frustrações antropológicas, acabou por figurar na história como um de seus anexos. Se o processo ocidental de racionalização, operado pelo desenvolvimento das técnicas no capitalismo, havia promovido o desencantamento iluminista do mundo, os objetos tecnológicos, e mais ainda os informáticos em tamanho míni, reencantam-no. Novos fetiches, vigoram como coisas dignas de consideração mítica cotidiana e articulam uma devoção em geral verbalmente silenciosa, mas emocionalmente intensa. Diante delas, a consciência comum acostumou-se a se deslumbrar e sorrir.

Recebe-as pelo crivo do imaginário, da obsessão pelo uso imediato e do desejo de conforto e distinção social. (2001, p. 83-84).

### **Desencantamento e Reencantamento**

O progresso tecnológico poder ser caracterizado unicamente pela necessidade instrumental de busca de soluções econômicas para um mundo dos negócios. Porém, paralelo a esse discurso encontramos outro de natureza diversa, isto é, de motivação mística ou espiritualista: onisciência, ubiquidade, superação de limites pessoais, utopias e toda uma série de nomações transcendentistas que, apontam para uma afinidade entre tecnologia e religiosidade. Uma multidão de fiéis seguidores concede o ciberespaço não apenas no restrito aspecto da racionalidade instrumental, mas como um espaço sagrado que traria imortalidade numa fusão entre o divino e o reino da informação.

A afinidade entre a tecnologia e a religiosidade presente nas ciberutopias atuais aponta para aquilo que Heidegger já havia considerado: “a essência da tecnologia não é técnica, mas metafísica” (2006, p. 53).

Não apenas o crescimento quantitativo do fenômeno do culto à tecnologia justifica a necessidade de um olhar para o panorama geral, mas, sobretudo trata-se de um problema científico da relação entre a cultura digital e a religião. Cenários que suscitam um melhor entendimento da atualização do debate acerca da relação intrínseca entre religião e tecnologia, ou mais nomeadamente, entender como a representação do sagrado no imaginário social se transforma com a introdução das mídias digitais.

As tecnologias passam a ter sua própria agenda, desenvolvem a autorreprodução (*autopoiesis*). As tecnologias de comunicação tornam-se fetiches e os meios para a realização dos sonhos humanos é confundida com sua atualização. Em lugar de ser um meio as mídias digitais convertem-se em um fim em si mesmo. Suas imagens idolatradas e cultuadas são desejos fetichizados quem anunciam mercadorias.

### **Imaginário Tecnológico e Tecnorreligiosidade**

David Noble (1999) e Erik Davis (1998) reconheceram a volta da temática religiosa, mágica e mística sob o olhar tecnológico coincidente com o pensamento contemporâneo. Ambos concordam que há um movimento de remitificação que vivificam os antigos ideais de transcendência por meio da retomada do discurso mágico.

O imaginário tecnológico está envolto com temas de origem religiosa. São dois aspectos do mesmo fenômeno. No imaginário tecnológico, observamos temas de origem religiosa cristã. O discurso é híbrido oferece, tanto na tecnologia quanto na religião, elementos semelhantes e Noble investiga as origens históricas dos fenômenos e experiências que culminaram em descobertas e empreendimentos tecnológicos.

O que o autor denomina ciência da tecnologia são lados diferentes de um mesmo movimento. Os programas espaciais estão para a tecnologia assim como a metafísica e experiências extra mundo para a religião. Desde o início, as descobertas e experiências científicas passaram por um processo de busca da perfeição divina, a idealização do homem original, sem pecado, adâmico.

Se a perfeição, imortalidade e a vivência imaterial são algumas das vantagens da religião, a tecnologia desenvolve “poderes” com a Inteligência Artificial, a descoberta da cura para inúmeras doenças e tem na longevidade a resposta para algumas questões relativas à eterna busca da imortalidade.

O decorrer da história do mundo fornece uma série de dados que corroboram as ideias de Noble. Se os cristãos do século I consideravam as atividades técnicas mundanas e eram avessos à tecnologia como via de transcendência, foram o pensamento religioso e suas condutas que estimularam o desenvolvimento tecnológico. Neste momento histórico, foram difundidas ideias de milenarismo que se perpetrou por intermédio de ideias do Apocalipse de São João, onde o mundo como era conhecido acabaria e haveria o reino de Cristo que duraria mil anos. A ideia de mudanças radicais a cada mil anos, ainda está presente atualmente.

Na Idade Média, a ideia central era que o homem e a natureza são distintos, e o homem é o seu mestre. Essa ideia se concretizou nos mosteiros. Os monges beneditinos tinham a vida monástica e o trabalho (labor sagrado) como meio de salvação, buscando técnicas inovadoras de artesanato e mecanização do trabalho e impulsionando o desenvolvimento tecnológico. A transcendência espiritual por intermédio do antropocentrismo, da superioridade humana diante do mundo natural, semelhante a Deus.

Por volta dos séculos XV e XVI, houve uma ênfase significativa no mundo espiritual, com a prática técnica como meio de salvação. Coincidentemente ou não, é o momento de ocorrência das inquisições, principalmente a Inquisição Espanhola, que começa em 1478 e dura aproximadamente 350 anos. Nesta época ocorreram as grandes navegações e a descoberta do Novo Mundo, que estimulou ideias da descoberta do “Jardim do Édem”. Não

menos coincidentemente, houve uma grande migração de poder e o acúmulo de riquezas por parte de diversos países e instituições, incluindo a Santa Madre Igreja.

Mas as ideias deveriam seguir determinada ordem. Dois dos maiores cientistas renascentistas dos séculos XVI e XVII podem ser citados como exemplo. Giordano Bruno (1548-1600), frade dominicano, filósofo e teólogo do Renascimento italiano, que foi condenado à fogueira pela Inquisição como herege por defender teorias científicas, principalmente astronômicas, contrárias às da Igreja Católica. Suas ideias, bem como as de Galileu Galileu (1564-1642), que entre outras coisas descrevia a natureza como um grande livro escrito por Deus, que o escreveu na linguagem universal da matemática, foram banidas da Igreja. Bruno morreu queimado, e Galileu foi preso e finalmente excomungado.

A ciência, contudo, permaneceu hegemônica até o século XIX, com a ideia da ciência como tecnologia e desta como meio de transcendência, reforçada com o apoio de cientistas ligados à Maçonaria. O homem (engenheiro) aparece como ideal do homem dedicado ao saber. Neste caso, quando Deus aparece, segue-se a expressão de “Grande Arquiteto”. O pensamento positivista como projeto de transcendência foi precursora e reforçadora de ideias como o socialismo de Karl Marx (1818-1883), que definiu a religião como “ópio do povo” e preconizava uma “mística sem deus”. Novamente, aparece a sensação de fim dos tempos, a única esperança de salvação seria a libertação pela técnica e a crença da ciência como solução final.

(...) aqueles dados a tais fantasias estão na vanguarda do desenvolvimento tecnológico, amplamente dotados e em todos os sentidos estimulados a realizar suas fantasias escapistas. Muitas vezes, mostrando uma insatisfação patológica, e uma depreciação, da condição humana, eles nos falam de fora do mundo, apontando-nos para longe da terra, da carne, do que é familiar (...) ao mesmo tempo em que fazem o mundo se conformar com sua visão de perfeição. (NOBLE, 1997, p.207)

Com o avanço técnico do século XX, a religião da tecnologia busca cada vez mais os predicados divinos da onisciência, onipotência e imortalidade, por meio de um discurso cada vez mais ambicioso e transcendental.

### **O Culto à Apple**

Na contramão do discurso que atestava o enfraquecimento e até mesmo o fim da religião, a religião ganha força nas dinâmicas socioculturais. Não houve exclusão, houve interação. A secularização corroeu o poder da autoridade religiosa e, ao mesmo tempo, abriu



espaços para a elaboração de novas formas religiosas baseadas na experiência pessoal. A religião pode ser encontrada em espaços e formas que não possuem uma aparência religiosa

Um exemplo emblemático desse fenômeno que promove o encontro entre tecnologia com religião é o culto à Apple. Como seria uma religião na era da tecnologia contemporânea?

Para configurar uma religião, é necessário um símbolo. No caso, falaremos sobre a maçã. Ela está presente nas tradições desde o início da humanidade até a fase contemporânea. Seu formato esférico representa o mundo e suas sementes a fertilidade e a espiritualidade. A maçã simboliza a vida, a fecundidade, a imortalidade, a juventude, o amor, a sedução, a liberdade, a magia, a paz, o conhecimento, o desejo.

O símbolo da maçã está presente na tradição de algumas das religiões mais antigas e disseminadas no mundo. Adão e Eva, enganados por uma serpente, comeram o pomo da árvore do “bem” e do “mal” e foram expulsos do paraíso. Ao mordermos o fruto sagrado da sabedoria, tomaram ciência de si e do mundo, decidiram pela experiência, pela aquisição do conhecimento, começaram a ser responsáveis por seus atos e a se responsabilizarem por suas consequências.

A maçã parece estar presente em todos os lugares. Inclusive como símbolo da Apple. E o nome MacIntosh vem de um tipo de maçã descoberta no Canadá no século XVII e que se espalhou nos séculos seguintes por toda a América do Norte. O fato da maçã já aparecer mordida parece uma alusão à aceitação do conhecimento presente no imaginário religioso. Pode representar tanto a sabedoria, a rebeldia, a transformação e a transcendência, quanto todos os valores citados anteriormente. E a da Apple é uma maçã que ainda atira seus consumidores e seguidores: “Pense diferente”.

### **O Herói Profeta**

Um mito fundamental na figura ou do profeta, definido como aquele representa e que prediz o futuro por inspiração divina, ou do xamã, o sacerdote tradicional do xamanismo que possui contato com o mundo dos espíritos e que detém a capacidade de profecia ou cura, ou ainda, o mito do herói. No caso da Apple, esse elemento está presente em Steve Jobs.

É o próprio Jobs que narra sua saga de três partes, em um discurso de 8 minutos de duração realizado para formandos da Universidade de Stanford em 2005.

Jobs cresce e vai para a Universidade. Comparado a Moisés, que abandona o palácio do faraó e sai em busca de si mesmo, do sentido da vida e da verdadeira fé, nosso herói

“recusa o chamado” e desiste após seis meses de curso. Com ajuda sobrenatural continua na universidade fazendo uma série de cursos como ouvinte. Sem alojamento, a busca pelo conhecimento o leva a seu primeiro sacrifício, pois descreve ter até passado fome nesse período. Então um dia, tudo isso fez sentido.

Se nunca tivesse me tornado um desistente, não teria me tornado um ouvinte naquela aula de caligrafia e, talvez, os computadores não tivessem os maravilhosos recursos tipográficos que têm hoje. É claro que, na época da faculdade, era impossível ligar esses pontos. Mas, dez anos mais tarde, a relação entre eles estava claríssima<sup>6</sup>.

Jobs descreve a segunda história do discurso como sendo sobre o amor e a perda. O herói passa por testes, descobre aliados e inimigos. Aproxima-se da caverna oculta, trabalha duro. É a fase da criação e desenvolvimento da empresa. Nessa etapa, a provação suprema é o fato dele ter sido despedido da Apple, mesmo sendo sócio fundador. Lembramos que outro profeta, Moisés, também foi banido para o deserto após ter matado um feitor de escravos egípcio, passando por provações até encontrar abrigo com uma tribo. Ali ele acabou conhecendo uma moça e se casando com ela. Algum tempo depois, recebe um sinal do divino que o envia para libertar o povo hebreu da escravidão. Mais uma vez tal qual Moisés retorna ao palácio do faraó falando em nome de seu povo, realiza várias coisas extraordinárias até atravessar o Mar Morto. Jobs não foge para o deserto, mas está fora da Apple. Após essa provação suprema, tem sua recompensa. Em sua jornada encontra uma garota, se apaixona e se casa com ela, monta duas empresas, a NeXT e a Pixar. É o caminho de volta. E a recompensa? Finalmente aparece a oportunidade de retorno à Apple. “As infelizes situações vividas na Apple não tinham mudado isso em nada. Eu tinha sido rejeitado, mas continuava apaixonado.” Seu retorno pode ser visto como a ressurreição, o retorno do herói com o elixir. Ou memos a travessia do “mar da ignorância”, onde ele salva não apenas a empresa, mas também a humanidade, que, sem ele, viveria uma era sem a tecnologia que temos hoje.

Lembrando que Moisés partiu com seu povo para o deserto e lá peregrinou por quarenta anos, a saga do xamã da Apple continua. E então ele refere à experiência de estar vivo e conclama discípulos à peregrinação:

Não percam a fé. (...) se ainda não descobriram o que é que amam fazer, sigam procurando. E, como ocorre em todos os grandes relacionamentos, as

<sup>6</sup> <http://blogs.estadao.com.br/link/continuem-bobos/>. Acesso em 30.ago. 2015.

coisas só melhoram com o passar dos anos. Assim, continuem procurando até encontrar aquilo que amam. Não se contentem com menos do que isso<sup>7</sup>.

A terceira e última parte desse discurso de apenas 8 minutos faz referência à morte. “Lembrar que vamos morrer é a melhor maneira que conheço de evitar a armadilha de pensar que temos algo a perder. Já estamos nus. Não há motivo para não seguir o coração.” Continua, confirmando algo que a maioria de nós humanos já percebeu, que a morte é inevitável.

Ainda assim, a morte é o destino final do qual todos nós partilhamos. Ninguém jamais escapou dela. E é assim que as coisas deveriam ser, porque a morte é provavelmente a melhor invenção de toda a vida. Ela é o grande agente transformador da vida. Ela tira do caminho o que é velho e abre espaço para o que é novo<sup>8</sup>.

E, mais para frente, volta a ideia do “Pense diferente!”

Nosso tempo é limitado e, por isso, não devemos desperdiçá-lo vivendo uma vida que não seja a nossa. Não se deixem aprisionar pelo dogma – que equivale a viver de acordo com os resultados do pensamento de outra pessoa. Não deixem o ruído da opinião alheia afogar a voz que vem do interior de cada um de vocês. E, mais importante, tenham a coragem de seguir seu coração e sua intuição. De alguma maneira, eles já sabem aquilo que vocês realmente desejam se tornar. Tudo o mais é secundário<sup>9</sup>.

O discurso acaba com a citação de uma publicação dos anos 70: “Continuem esfomeados. Continuem bobos. Sempre desejei isso para mim mesmo. E agora que vocês estão se formando para dar início a um novo começo, é isso que desejo a vocês. Continuem esfomeados. Continuem bobos.” Ou... “Pense diferente!”

Em 5 de outubro de 2005 morre Steve Jobs. Sua saga é noticiada no mundo todo com informações e detalhes que acabam por reforçar o mito.

Morreu nesta quarta-feira (5) aos 56 anos o empresário Steven Paul Jobs, criador da Apple, maior empresa de capital aberto do mundo, do estúdio de animação Pixar e pai de produtos como o Macintosh, o iPod, o iPhone e o iPad. Idolatrado pelos consumidores de seus produtos e por boa parte dos funcionários da empresa que fundou em uma garagem no Vale do Silício, na Califórnia, e ajudou a transformar na maior companhia de capital aberto do mundo em valor de mercado, Jobs foi um dos maiores defensores da popularização da tecnologia. Acreditava que computadores e gadgets deveriam ser fáceis o suficiente para ser operados por qualquer pessoa, como gostava de repetir em um de seus bordões prediletos, que era "simplesmente

---

<sup>7</sup> Idem

<sup>8</sup> Idem

<sup>9</sup> Idem

funciona" (em inglês, "it just works"). O impacto desta visão foi além de sua companhia e ajudou a puxar a evolução de produtos como o Windows, da Microsoft <sup>10</sup>.

A morte de Steve Jobs foi anunciada como “martírio”, “sacrifício”. Porém, sua vida é testemunhada pelos “seguidores” como aquela cuja aventura trouxe benefícios aos seus semelhantes.

### **Considerações final**

O Culto à Apple assenta muitas questões que ultrapassam os limites dessa comunicação. Entre elas, um questionamento acerca dos discursos que afirmam o avanço da secularização em relação aos núcleos sociais de sentido. Parece-nos que isso não ocorreu de fato e que estamos assistindo uma emergência do sagrado. Trata-se da "revanche do sagrado sobre a cultura profana” como afirmou Leszek Kolakowski em 1974 (1997)<sup>11</sup>

Na cultura contemporânea, a religião pode ser encontrada em espaços e formas que não possuem uma aparência religiosa.

Assistimos no imaginário social midiaticizado, uma técnica sacralizada, ou seja, é percebida como um ente autônomo. No imaginário a tecnologia digital é percebida com uma força sobrenatural capaz de interferir no destino humano. Trata-se do Reencantamento do mundo por meio da sacralização da tecnologia

No centro das narrativas atuais que sustentam a supremacia da ciência e do poder ilimitado da tecnologia encontra-se um discurso paralelo promovendo o mistério e o misticismo. Os novos meios de comunicação criam uma sociabilidade densa, elaborando um ambiente que pode qualificar-se de espiritual pela união que transcende o tempo e o espaço

A tecnologia flerta com a magia, com o místico, com o mítico. Só um imaginário autônomo poderá proporcionar ao ser humano uma vida mais plena.

## **REFERÊNCIAS**

BENJAMIN, Walter. **O Capitalismo como Religião**. São Paulo: Boitempo, 2013.

---

<sup>10</sup> Disponível em <<http://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2011/10/morre-steve-jobs-fundador-da-apple.html>> Acesso em 30.ago.2015.

<sup>11</sup> O texto foi publicado em francês com o título “La Revanche du sacré dans la culture profane”, na *Le besoin religieux* em 1974, e foi traduzido e publicado na revista *Religião e Sociedade* em 1997.

C/NET. Apple stimulates brain's religious responses, claims BBC, 18 de maio de 2011. Disponível em <http://www.cnet.com/news/apple-stimulates-brains-religious-responses-claims-bbc/>. Acesso em 30.ago.2015.

DAVIS, Erik. **Techgnosis: Myth, Magic + Mysticism in the Age of Information**. New York: Three Rivers Press, 1998.

ESTADÃO DIGITAL. E&N. Uma Religião Chamada Apple, 13 de junho de 2010. Disponível em: <http://economia.estadao.com.br/noticias/geral.uma-religiao-chamada-apple-imp-,565741> Acesso em 30.ago.2015.

\_\_\_\_\_. Continuem bobos. 9 de outubro de 2011. Disponível em: <http://blogs.estadao.com.br/link/continuem-bobos/> Acesso em 30.ago.2015.

FOLHA DE SÃO PAULO, 16 de fevereiro de 2014. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/paywall/login.shtml?http://www1.folha.uol.com.br/fsp/poder/152468-primeira-loja-da-apple-no-pais-abre-com-fila-de-1700-pessoas.shtml>. Acesso em 30.ago.2015.

G1. Tecnologia e Games. 5 de outubro de 2011. Disponível em: <<http://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2011/10/morre-steve-jobs-fundador-da-apple.html>> Acesso em 30.ago.2015.

HEIDEGGER, M. **Ensaio e conferências**. 7ª edição. Petrópolis – Vozes. Editora Universitário São Francisco, Bragança Paulista, 2006

KOLAKOWSKI, Leszek. **A revanche do sagrado na cultura profana**. In: Religião e Sociedade 1, p. 153-162.

NOBLE, David. **The Religion of Thecnology. The Divinity of Man and Spirit of Invention**. London: Penguin Books, 1999.

SFEZ, Lucien. **Crítica da comunicação**. São Paulo: Loyola, 1990.

TRIVINHO, Eugênio. **O mal-estar da teoria: a condição da crítica na sociedade tecnológica atual**. Rio de Janeiro: Quartet, 2001.

**Discurso metafórico, imaginário e alteridade em *Primeiras estórias*  
de João Guimarães Rosa**

**Metaphorical discourse, imaginary and alterity in *Primeiras estórias*  
by João Guimarães Rosa**

**Discours métaphorique, imaginaire et altérité dans *Primeiras estórias*  
de João Guimarães Rosa**

Jorge Augusto MAXIMINO<sup>1</sup>

Universit   Nouvelle de Lisboa. Lisboa- Portugal

**Resumo :** Sabemos que tanto a oralidade como o imaginário simbólico do silêncio ocupam um lugar de destaque na obra de Guimarães Rosa, especialmente nos livros de contos. A partir do questionamento dos gêneros literários, em dois contos de *Primeiras estórias*, e da oralidade como uma dimensão específica da narrativa, vamos situar o nosso trabalho numa perspectiva da pragmática. Procuraremos, deste modo, uma análise no quadro interlocutivo sobre o papel da oralidade, da ausência e do silêncio na construção do universo narrativo por um lado, e sobre as possíveis rela  o  es com uma memória mítica e um imaginário político, por outro, apoiada nos marcadores do processo metafórico. Trata-se de um questionamento que solicita um vasto campo teórico, literário e extra-literário, no qual a análise linguística estará na base de um quadro de respostas possíveis.

**Palavras-chave:** pragmática, imaginário, metáfora, discurso

**Abstract:** As we know orality and the imaginary of the silence have a major place in Guimarães Rosa master pieces, in his short tales particularly. We will place our study in a pragmatic perspective with the questioning of two short tales from *Primeiras Estórias* and the role of orality as a specific dimension of the narrative. Our approach, therefore, is an analysis under an interlocutive table about the place of orality and silence in the construction of the narrative universe and the eventual relations between a mythical memory and the political imaginary, based in the markers of metaphorical process.

It is a questioning that demands a wide theoretical field both literary and extra literary in which linguistics analysis will be a possible answer.

**Keywords:** pragmatic; imaginary; metaphor; discourse

Este trabalho enquadra-se num estudo sobre *Processo Metafórico e interlocução em Primeiras estórias de João Guimarães Rosa*<sup>2</sup>, realizado na Universidade de Paris 8, que culminou com a dissertação de D.E.A. na mesma universidade.

---

<sup>1</sup> [jjmaximino@gmail.com](mailto:jjmaximino@gmail.com)

O nosso ponto de focagem releva aqui o papel do silêncio, da ausência e as marcas da oralidade neste livro de João Guimarães Rosa, concretamente através da análise de dois contos: “A menina de lá” (conto IV) e “A terceira margem do rio” (conto VI). Este livro ocupa um lugar singular na obra do autor, tanto no que diz respeito à diversidade de situações narrativas, como no que concerne a escolha de protagonistas, numa oscilação desde o fantástico ao psicológico e ao filosófico. Os dois contos escolhidos têm, no entanto, vários elementos em comum: os seus protagonistas isolam-se do mundo exterior de forma radical até ao mutismo absoluto (é o caso em “A terceira margem do rio”), ou quase absoluto (é o caso em “A menina de lá”), tomam atitudes insólitas ou exprimem-se de forma insólita. Em ambos os casos afigura-se o espaço indeterminado como referente, situação evocada nos títulos.

O Conto «A terceira margem do rio» narra a história do pai do personagem-narrador, que decide abandonar a família numa aldeia e passar os últimos dias da sua vida dentro de uma canoa, no meio de um rio, próximo da povoação. Esta decisão insólita, sem qualquer explicação da parte do protagonista, deixa a família desesperada, perplexa, tentando todos os meios para encontrar uma justificação plausível para tal atitude e ao mesmo tempo fazê-lo regressar a casa, mas sem qualquer sucesso: o silêncio e a ausência do “Pai” impõem-se no quotidiano daquela família a partir do momento em que entra na canoa e acena um adeus. A história deste conto «A menina de lá» centra-se numa criança que manifesta uma total indiferença por tudo o que se encontra à sua volta, remetendo-se a um comportamento contemplativo. Esta situação estranha interpela a família e torna-se ainda mais enigmática a partir do momento em que a criança revela possuir dons sobrenaturais um pouco antes da sua morte.

Considerando o comportamento do protagonista tanto em “A menina de lá” como em “A terceira margem do rio”, assistimos, no eixo da actância, à passagem de uma atitude passiva para uma atitude activa. Por conseguinte, os pólos invertem-se: no primeiro conto a criança deixa um estado de passividade, de apatia, (de força negativa, expressa por verbos estativos), passando para um estado activo, de domínio (força positiva, expressa por verbos performativos), antes de desaparecer (momento da morte). Um movimento semelhante se produz com o protagonista de “A terceira margem do rio”, aquando do abandono da família, sendo que essa ausência nos remete para uma morte implícita: “*Nosso pai não voltou. Ele não*

---

<sup>2</sup> GUIMARÃES ROSA, João. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, [1962] 1985. (Utilizaremos neste nosso estudo um exemplar desta edição. Os sublinhados do texto serão nossos e os números junto ao sinal de parágrafo corresponderão às linhas da mesma página).

*tinha ido a parte nenhuma. Só executava a intenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais.” (§4, 38-41).*

Temos portanto, além do insólito e do absurdo nestes contos, já assinalados por Lenira Covizzi num estudo comparativo entre Borges e Guimarães Rosa (1978, p. 64), outros elementos estruturantes da narrativa que são as marcas da oralidade e do silêncio, convocando necessariamente uma interpretação através da mobilização de conceitos como o implícito. Além das categorias da narrativa e da relação entre o romance de tese e o conto filosófico, para onde parece tender a orientação de alguns contos desta obra, torna-se evidente, como sublinha Jean-Michel Adam em *A Análise da Narrativa*, que “Além da exposição de um princípio [...], a narrativa visa Mandar Fazer, incita mais ou menos abertamente à acção.” (ADAM, 1997, p. 108).

E uma das premissas nestes dois contos do livro é que força uma reflexão sobre uma leitura pragmática e, nesse contexto, também sobre a teoria dos *actos de linguagem* de Austin (*Speech acts*). Esta teoria, desenvolvida especialmente por Searle (SEARLE, 1999), insiste sobre o aspecto interlocutivo da comunicação como forma de exprimir e realizar intenções, sendo o ponto de vista da pragmática o de considerar o implícito numa perspectiva da intencionalidade. Convém acrescentar que nessa perspectiva a enunciação é entendida como um “acto marcado por um contexto situacional que submete ao intertexto e a condições extralinguísticas (condições psicológicas, sociais) o aparecimento de um enunciado preciso, num tempo e lugar considerados” (BLANCHET, 1995, p. 122).

É desta situação contextual, com as marcas de oralidade e do silêncio, que é também uma ausência de “fala” na instância interlocutiva, o que acentua bastante o silêncio como forte marcador na própria estrutura narrativa, de que resulta uma ambivalência nos dois contos e de que se induz o seu carácter simbólico ou sentido indirecto. Lembre-se a respeito deste aspecto do discurso, a posição de Todorov, no ensaio que já se tornou clássico sobre *Simbolismo e Interpretação*: “Um texto ou um discurso torna-se simbólico a partir do momento em que, através de um trabalho de interpretação nele descobrimos um sentido indirecto” (TODOROV, 1976, p. 18). Constatamos deste modo a presença de uma metáfora que representa cada um dos dois universos: o universo mental, que corresponde ao mundo imaginário de cada um dos protagonistas, opondo-se ao universo dos restantes personagens dos mesmos contos, à realidade exterior.



O carácter simbólico dos dois textos em causa, implícito até na própria forma narrativa escolhida (dois discursos, duas vozes na narração) e na dupla função das modalidades, formando uma cadeia de elementos simbólicos, permite-nos estabelecer uma relação entre cada um dos universos mentais representados e o tempo a que cada um reenvia: o mundo real (do tempo presente e de uma sociedade e uma cultura de tipo ocidental), oposto ao mundo imaginário (mundo interior, psicológico -universo que corresponde aos protagonistas destes dois contos-, ao qual podemos fazer corresponder uma cultura ancorada num tempo passado, das sociedades “primitivas”, que vem perdendo a sua força desde a época Moderna até ao presente e se tornou objecto de opressão para as culturas tecnologicamente mais avançadas dos colonizadores ou, se quisermos, das sociedades imperialistas).

Perspectivando uma tal relação com o processo metafórico, estamos perante uma situação em que podemos inferir a presença de um desdobramento da metáfora, que configura um discurso alegórico. Consequentemente, podemos ler a coexistência de Universos numa antinomia, simbolizando a cultura dita primitiva (das sociedades autóctones) e a cultura moderna dominante, vinda do exterior, que forjou os impérios coloniais.

São culturas que aparecem na base dos dois pólos que se opõem, diremos ainda, em virtude desse movimento inicial do poder da segunda sobre a primeira, dominação que acabou por se tornar fatal já que passou a representar a ameaça de desaparecimento da cultura das sociedades “primitivas” no inconsciente colectivo dos seus representantes.

Este tema da dominação cultural mantém hoje uma grande actualidade, não só no continente americano. A tensão entre as duas culturas é fulcral quanto às questões da identidade. Esta tensão entre os dois tipos de cultura impostas nos territórios colonizados, começada naquele continente no século XVI, reproduziu-se em várias regiões do planeta e tornou-se um fenómeno mundial, sendo considerada um factor de crise e um desafio para a maior parte das sociedades.

Os estudos multiplicam-se e tornam-se cada vez mais pertinentes a este propósito, incluindo algumas reflexões sobre formas de investigação que caucionaram o imperialismo colonial, tal como é definido por Annah Harendt, por não ter sido estudado enquanto forma de regime totalitário. De um texto recente de Marc Ferro (*O Colonialismo: um totalitarismo?*), publicado numa extensa obra colectiva por ele coordenada, lemos o seguinte: “Os que investigaram sobre os regimes totalitários leram com um só olho Annah Arendt porque no seu

livro *Origens do totalitarismo* ela associou o imperialismo colonial aos regimes totalitários” (FERRO, 2003, p. 19).

O mesmo autor sublinha as violências da colonização que não se restringiram ao Ocidente visto que sob a designação de ‘expansão colonial’ a Rússia, o Japão, o mundo Árabe e Otomano também organizaram sistemas de exploração, de massacres e de rejeição de identidades nacionais, prolongando-se alguns até ao século XX.

São constatações de resultados idênticos para o mesmo tipo de regime, o que também tem marcado a actualidade, como assinala no mesmo volume dirigido por Marc Ferro, o texto de Nadja Vuckovic: “O debate sobre as exigências de reparação moral dos descendentes de escravos nos Estados Unidos da América volta à actualidade com frequência mas teve início em 1865” (FERRO, 2003, p. 766).

Naturalmente que nele é integrada uma reflexão sobre a noção de crime contra a humanidade e sobre a questão do perdão, desenvolvida também por alguns filósofos como Pierre-Vidal Naquet ou Jacques Derrida, que considerou que “o conceito de crime contra a humanidade está no horizonte de qualquer geopolítica do perdão”<sup>3</sup>.

Note-se que, de todas as colonizações, a conquista da América pelos colonos europeus foi a mais nefasta, provocando o maior genocídio da História da Humanidade (Com cerca de 50 milhões de mortos). Segundo Todorov, “Nenhum dos grandes massacres do século xx pode ser comparado a essa hecatombe” (TODOROV, 1982, p. 139). A reflexão sobre o genocídio e a opressão dos povos com as suas culturas próprias, exercida até aos nossos dias, tornou-se um tema incontornável para a época contemporânea, extravazando o estreito quadro dos estudos da História. Veja-se o livro de Emmanuel Todd sobre o 11 de Setembro de 2001, por ele considerado como regresso a novas formas de colonialismo (TODD, 2002). São considerações que elucidam sobre os factos históricos resultantes, no continente americano, do imperialismo colonial com origem na Europa. Neste sentido não parecerá estranho, até como forma de exorcizar esse traumatismo colectivo, que o discurso do perdão tenha estado no centro das atenções de movimentos pacifistas ou ideológicos, servindo mesmo de apelo à reconciliação nacional nalguns países. Foi o caso de Martin Luther King que declarou no Discurso de Washington, em 1963: “O perdão é necessário para uma nova era, um novo recomeço”.

---

<sup>3</sup> DERRIDA, Jacques. *Le concept de crime contre l'humanité reste à l'horizon de toute la géopolitique du pardon.* in *Le Monde des débats*, nº 9, Décembre 1999.

Tendo em linha de conta estes indícios, que confirmam a pertinência da nossa questão, parece-nos necessário prosseguir a nossa análise sobre o contexto extralinguístico. Impõe-se por isso o questionamento sobre o sentido da transgressão das “regras de conversação”, presente nos dois contos. Como interpretar o comportamento de apatia das personagens principais, a menina (Maria), em “A menina de lá”, que não se interessa por nada (“*Nem parecia gostar ou desgostar especialmente de coisa ou pessoa nenhuma*”) e o pai, em “A terceira margem do rio” (“*Nosso Pai*”, esta anáfora pronominal com ressonâncias religiosas), que se exprime através de um silêncio absoluto, deixando em aberto todo o campo do enigmático sobre a sua partida?

Configurar o silêncio como marcador forte no contexto da regulação do espaço interlocutivo tem aqui um sentido mais amplo, porque impõe convocar a noção de História e de Civilização uma vez implica a noção de memória e o questionamento identitário. Jacqueline François, no livro *Semântica Linguística e Psicologia Cognitiva*, refere-se ao contexto nos termos seguintes:

O Contexto permite a inclusão, na representação cognitiva e mental das significações que não figuram literalmente na mensagem linguística. São as interações entre os enunciados provenientes do texto e os conhecimentos gerais (saberes e crenças) que o indivíduo possui, que lhe permitem comunicar e produzir uma representação na memória (FRANÇOIS, 1997, p. 20).

É esta noção de contexto, ao mesmo tempo clara e abrangente, alargando a referência a factores externos ao texto literário, que implicam ao mesmo tempo o campo da sintaxe e da pragmática, representando essa dimensão de abertura do texto literário à historicidade do homem, da sociedade e do mundo, quer no momento da sua produção quer no momento da sua recepção. E eu apontarei para uma leitura deste silêncio no plano da História da humanidade e do diálogo das civilizações. Por uma razão suplementar, que é a da relação com a descoberta do continente americano como momento mais marcante da época Moderna. É neste sentido que Todorov considera (1982, p. 14): “É a conquista da América que funda a nossa identidade presente. Embora seja arbitrário usar uma data para separar duas épocas, para marcar o início da era moderna nenhuma é melhor do que o ano de 1492, ano em que Colombo atravessa o oceano Atlântico.”»

Voltando aos contos, podemos realçar em primeiro lugar que, mais do que uma transgressão das “regras de conversação” se trata, no caso do protagonista de “A terceira

margem do rio”, de uma recusa que se torna símbolo de transgressão das regras de comportamento social, tanto pelo abandono da família quanto pelo silêncio relativo às razões de tal atitude (recusa de comunicar), que é vista como atitude absurda. Se em “A menina de lá” as rupturas enunciativas provocadas pelo não-respeito do “princípio de cooperação” têm por origem uma aparente incapacidade linguística, no caso do protagonista de “A terceira margem do rio” a situação comunicativa é bastante diferente: o protagonista prepara a sua partida e ausenta-se do domicílio familiar sem explicações, num silêncio total. Trata-se de um silêncio intencional que se prolonga e que fica associado à sua ausência do domicílio. Neste caso a ausência de enunciado vai confundir-se, porque coincidente, com a ausência do sujeito de enunciação. Temos assim um implícito de natureza muito específica, visto que estamos perante um não-dito forjado na recusa do acto enunciativo que dificilmente poderemos dissociar da própria ausência do protagonista. É uma ausência que produz uma linguagem de ruptura e instaura o não sentido).

No processo de compreensão são as inferências, na base da interação entre as informações fornecidas explicitamente pelo texto e um certo número de conhecimentos sobre o mundo, que podem ajudar-nos a construir significações num quadro extralinguístico. Mas no nosso caso preciso, o contexto (rupturas enunciativas num conto, recusa de comunicar noutra), situado num plano simbólico, obriga-nos a colocar de imediato a questão sobre o lugar da palavra nas culturas autóctones, para cujo universo os protagonistas nos reenviam em permanência.

Neste domínio, sabemos da importância atribuída à narrativa nas sociedades “primitivas”, nas quais a palavra se encontra sempre associada à origem do mundo, à memória, ao mito, isto é, com uma função cosmogónica. Esta relação com o mito é de certo modo natural pelo facto deste constituir uma forma de linguagem específica, tanto para antropólogos como para sociólogos como Éliade, Lévi-Strauss ou Morin, para quem “O mito, tal como o resto da linguagem, é feito de unidades constitutivas” (MORIN, 1973, p. 183). Do mesmo modo, o lugar da palavra nas cosmogonias das sociedades “primitivas” destaca-se também, segundo Júlia Kristeva (1981, p. 56), “Por participar como um elemento cósmico do *corpo* e da *natureza*, confundido com a força motriz do *corpo* e da *natureza*.”

Convém aqui notar que a função simbólica da linguagem foi reconhecida antes dos trabalhos de Freud mas a ele se deve a escolha do termo “simbólico” para designar o signo linguístico, assim como o estudo aprofundado sobre a representação do que chamamos

significante. A representação é entendida como uma criação psíquica, uma interpretação da realidade interior e exterior que “associa sentido e significação, o que implica a atribuição de um valor cultural através dos signos”, como esclarece Paul Ricoeur (1987, p. 59).

Deste modo, a utilização activa ou passiva da língua e dos códigos, pelo sujeito, fornece informações sobre o seu funcionamento psíquico e sobre a sua dependência em relação à *psyché* e ao meio social. Existem representações e comportamentos simbólicos que não podem aceder à linguagem verbal -comunicação gestual, objectos ou silêncios (Pontalis e Laplanche, 1984).

Assim, as duas razões que estão na base do não-respeito pelo *princípio de cooperação*, formulado por Grice são, nestes dois contos estudados, a incapacidade e a recusa. A incapacidade através de uma linguagem insuficiente (no caso de “A menina de lá”), a recusa (no caso de “A terceira margem do rio”), que se manifesta contra o discurso social. Insistimos na importância dos elementos simbólicos visto que estes nos permitem compreender o que pode considerar-se o desvio do racional, do lógico, pois a análise destes elementos permite elucidar sobre o processo da comunicação, bem como a sua experiência sobre a temporalidade do homem e sua visão do universo. Visão que se inscreve nas representações culturais e acompanha os processos de evolução das civilizações (MORIN, 2000, pp. 39-40).

O modo simbólico constitui, também ele, um modo de conhecimento, tal como os mitos. O conhecimento do outro encontra-se aqui ligado à constituição da auto-imagem, por absorção ou rejeição. É esta também a perspectiva de Lyotard numa reflexão sobre a função simbólica da identidade como legitimação cultural nas sociedades “primitivas” e sobre a legitimação das metanarrativas, *O Pós-moderno explicado às crianças*, livro em que aborda o falhanço da modernidade, podemos ler: “A vantagem da narrativa é a de comportar uma multiplicidade de famílias heterogêneas de discursos. Ser nomeado equivale a entrar na narrativa. A auto-identificação de uma cultura passa por este dispositivo. O seu desmembramento significa a destruição da identidade cultural” (LYOTARD, 1988, pp. 48-49).

Note-se que aqui se reforça a ideia como no modo simbólico o conhecimento se torna, portanto, indissociável da noção de pertença ou de identidade. O processo simbólico possui um funcionamento mental específico pois os símbolos servem para organizar o universo, para tecer laços entre as coisas e os seres por um lado, e por outro, para conferir a esses laços um

valor natural (LÉVI-STRAUSS, 1974, p.208), retendo nas suas redes o próprio espírito que permanece como que submerso nos motivos por ele traçados.

A significação da representação literária apoia-se na instauração de um ideal estético em que se funda, uma vez que consiste em dar uma forma estética à sociabilidade e à relação identitária ou, nos termos de Castoriadis, à tensão entre tempo imaginário e tempo identitário: «O tempo identitário só é tempo em referência ao tempo imaginário que lhe confere a sua significação de “tempo”» (CASTORIADIS, 1975, p. 289).

No debate actual sobre o lugar da arte na sociedade o fenómeno identitário continua indissociável da noção de perda de sentido, desenvolvimento do tema weberiano de *desencanto do mundo*. Se aceitarmos a ideia segundo a qual a *modernidade* surge, nesta perspectiva, marcada pelo niilismo e pela erosão de conceitos essenciais (LYOTARD, 2003), podemos admitir a noção de *perda de sentido* no quadro da representação de uma crise do processo identitário ou crise das significações sociais, nos termos de Cornélius Castoriadis (1996, pp. 125-126): “Penso que existe crise da sociedade contemporânea e que esta crise é ao mesmo tempo resultado do processo identitário, agravado pela crise das significações imaginárias de toda a sociedade.”

Se quisermos relevar ainda a vantagem no confronto das posições de Lyotard e Castoriadis, ela resulta em primeiro lugar no facto de nos permitir associar a perda de sentido e destruição do projecto moderno à ideia de crise das significações imaginárias sociais a partir da segunda metade do século xx. Ainda que a época vivida pelo autor no momento da publicação de *Primeiras estórias* (início dos anos sessenta, 1962) seja a época da emergência das novas culturas nacionais na América e da aceleração da crise identitária, ligada à tensão entre dois tipos de cultura, podemos interrogar-nos: inscreve-se essa crise identitária numa problemática generalizada de uma crise das “significações imaginárias sociais”, que seria eventualmente a sua fonte, visível na criação literária? Do ponto de vista histórico, essa situação de crise identitária parece acentuar-se a partir do início do século xx, visto que ela parece inscrever-se no fenómeno mais amplo de uma crise civilizacional.

Na presente reflexão o que nos interessa reter é que o tema histórico do declínio da Europa, relacionado com o fim da hegemonia colonial, se tornou indissociável da noção de crise identitária e do paradigma da civilização capitalista e liberal. Após o desaparecimento do mito racionalista do progresso herdado das Luzes, assistimos ao desenvolvimento do tema nietzschiano do niilismo. As sombrias perspectivas de futuro acentuam-se na Europa após as

duas Guerras Mundiais e contaminam de igual forma as outras regiões do mundo. Os movimentos artísticos reflectem-no, defendendo uma mudança não apenas dos modelos estéticos mas também da sociedade (caso do Dadaísmo, do Surrealismo e posteriormente da *Beat Generation*, entre outros).

Considerando os contos de *Primeiras estórias*, uma nova questão se nos impõe: haverá coincidência entre a representação da crise das significações imaginárias sociais e o *Mal-estar civilizacional*, que Sigmund Freud diagnosticou no livro que leva esse título em 1929 ? É nesse ensaio que conclui já algo preocupante e que lamentavelmente não perdeu actualidade: “O homem civilizado trocou uma parte de felicidade possível contra uma parte de segurança [...] É o que chamamos civilização que temos de responsabilizar em grande parte pela nossa miséria [...] e pela nossa angústia” (FREUD, 1971, p.79).

Antes de respondermos, voltemos aos dois contos da obra que nos ocupa. A ausência do protagonista em “A terceira margem do rio” torna-se uma inquietante estranheza, que por sua vez podemos comparar com a protagonista em “A menina de lá”. Uma simples relação entre protagonistas projecta-nos a imagem temporal do ciclo de vida: da infância que a menina (Maria) simboliza em “A menina de lá”, à velhice, representada pelo protagonista (“pai” do narrador) em “A terceira margem do rio”. Nos contos existe um movimento retrospectivo explícito (pelo narrador) e um movimento de restropecção implícito (a ausência do pai), o que nos permite, da mesma forma, comparar a leitura do livro com uma sessão de psicanálise.

A ausência do protagonista (o “pai” do narrador - papel essencial, tanto no plano psicológico como no plano afectivo) resulta de uma decisão que surge como gesto de recusa da sociedade. Mas estamos aqui diante de uma ausência ambígua pois o protagonista abandonou a casa e a aldeia, mas todos sabem que se mantém dentro da canoa no meio do rio: “Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais.” (§4, 39-41). Ausência, silêncio, não-sentido.

É este inexprimível (FOUCAULT, 1966) que nos reenvia para o universo mental dos protagonistas e para o plano do simbólico. Poderemos ver nesta recusa social a pulsão de morte, também presente no outro conto, ou tratar-se-á antes, pela ambivalência dessa ausência-presença do protagonista, da imagem de metamorfose, uma metamorfose que evoca

deste modo a representação de uma regeneração universal da sociedade, um regresso à identidade original?

Regeneração ou metamorfose que implicaria, no caso afirmativo, um sacrifício (um esforço mental e ético), sugerido pelos indícios do sobrenatural. O que pode ser visto como imagem do sacrifício ou como acto de anamnese<sup>4</sup>, que terá o corpo do protagonista em “A terceira margem do rio” uma representação do funcionamento da sociedade e que, além dessa representação, seria ao mesmo tempo consciência histórica da sociedade no apelo feito à reflexão ou à interiorização do mundo. Uma resposta à violência com o silêncio, que se revela aqui “como factor geral de equilíbrio psicossocial” (DURAND, 1995, p.75).

A figura heraclitiana que nos é dada pelo protagonista no meio do rio em “A terceira margem do rio” sublinha a evocação de uma imagem de transformação, reforçada pela alusão à eventualidade de um novo dilúvio: « *Só as falsas conversas, sem senso, como por ocasião, no começo, na vinda das primeiras cheias do rio, com chuvas que não esteavam, todos temeram o fim do mundo, diziam : que nosso pai fosse o avisado que nem Noé, que, por tanto, a canoa ele tinha antecipado* » (§11, 158-163 ).

A água é outro elemento simbólico em “A menina de lá”. Trata-se de um segundo símbolo que reforça a imagem de regeneração, que nos permite situar a analogia no plano civilizacional. O que nos levará a concluir deste modo a existência de uma metáfora de metamorfose da cultura e da sociedade, que representaria o meio de ultrapassar o mal-estar civilizacional e, por consequência, de uma mudança de paradigma da civilização.

O que significa, em suma, que estamos em presença de uma metáfora que representa o problema da nossa época, num plano civilizacional, perante um impasse em consequência dos conflitos identitários de que os protagonistas dos contos são uma representação, o que convoca uma absoluta necessidade de transformação. Transformação que exige uma atitude extrema para que aponta o sábio distanciamento do protagonista com mais experiência da vida: compreensão e uma auto-ética para superação do pensamento disjuntivo e dos impasses do presente.

---

<sup>4</sup> Movimento de anamnese: tempo de uma memória cultural que nos projecta num imaginário colectivo.



## REFERÊNCIAS

- BARROS, Ana T.M.P. - “Gilbert Durand, o montanhês que desafiou a margem esquerda do Sena”, *in* Esferas, nº3, ano 4, *in* Esferas, Janeiro-Junho 2014, pp. 147-155.
- BLOOM, H. *The Anxiety of Influence*. Oxford: University Press, 1973.
- BOBBIO, N. *Estado, Governo e Sociedade. Para uma teoria geral da política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003.
- CASTORIADIS, Cornelius. *La montée de l’insignifiance. Les carrefours du labyrinthe IV*. Paris: Seuil, 1996.
- COVIZZI, Lenira Marques. *O Insólito em Guimarães Rosa e Borges*. S. Paulo: Ática, 1978.
- DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Lisboa : Ed. 70, 1995.
- \_\_\_\_\_. *L’imaginaire*. Paris : Hatier, 1964.
- \_\_\_\_\_. *Campos do Imaginário* [1996]. Lisboa : I. Piaget:1998.
- FOUCAULT, Michel. *Les Mots et les Choses*. Paris : Gallimard, 1966.
- FRANÇOIS, Jacqueline. *Sémantique linguistique et psychologie cognitive*. Grenoble : Presses Universitaires, 1997.
- FREUD, Sigmund. *Malaise dans la civilisation*. Paris : PUF, 1971.
- FUKUYAMA, F. *La fin de l’Histoire et le dernier homme*. Paris : Flammarion, réimp. 2005.
- GADAMER, H. G. *Langage et vérité*. Paris : Seuil, 1995.
- GIDDENS, A. *Modernity and self-identity*. London: L.S. Economy Press, 1991.
- KRISTEVA , Julia. *Le langage, cet inconnu. Une initiation à la linguistique*. Paris : Seuil, 1981.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Anthropologie structurale*. Paris : Plon, 1974.
- MORIN, Edgar. *Le paradigme perdu : la nature humaine*. Paris : Seuil, 1973.
- RICOEUR, Paul. *La métaphore vive*. Paris : Seuil, 1997.
- SEARLE, J.R. *Intencionalidade. Um ensaio de filosofia da mente*. Lisboa: Relógio d’Água, [1983] 1999.
- TODOROV, Tzvetan. *La conquête de l’Amérique. La question de l’autre*. Paris : Seuil, 1982.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *L'imaginaire*. Paris : PUF, col. « Que sais-je ? », 2013.



# **Mesa-redonda 3: Da representação tecnológica à fenomenologia do corpo**

**Table-ronde 3 :  
De la représentation technologique  
à la phénoménologie du corps**

## A linguagem do imaginário entre mito e utopia

### The imaginary language between myth and utopy

### Le langage de l'imaginaire entre mythe et utopie

Paolo BELLINI<sup>1</sup>

Università degli Studi dell'Insubria, Varese, Itália

**Résumé:** Dans ce bref essai on tentera de montrer, que la forme de représentation dominante au sein de la civilisation technologique consiste dans la structure oxymorique<sup>2</sup> que nous dénommons Mythopie, terme dérivant de la contraction des mots mythe et utopie. Par là nous n'entendons cependant pas soutenir que toutes les formes de représentation, subjectivement ou objectivement parlant, se ressemblent ou sont identiques. Il nous semble plutôt qu'une structure formelle dominante de type conceptuel et imaginatif apparaisse, orientant et constituant la plupart des visions du monde actuellement possibles, en en déterminant la véridicité et l'acceptation collective. Afin d'expliquer le sens de ce concept il est opportun d'analyser auparavant et séparément les deux termes qui le composent : Mythe et Utopie.

**Mots-clés :** Mythe; Utopie; Mythopie

#### 1. Le mythe

En général le mythe, comme l'enseigne Eliade, est un récit d'ordre sacré (ELIADE, 1963) qui a pour but de démontrer et de justifier l'origine de quelque chose ou du cosmos en général par rapport aux exploits d'êtres surnaturels, en définissant l'espace et le temps d'existence de l'homme considéré comme être *mortel, sexué et culturel* (ibidem, p. 17), de sorte que tous les mythes se divisent en deux catégories : d'origine et cosmogoniques (ibidem, p. 35-39). Les uns narrent l'origine d'une entité déterminée et particulière comme par exemple un animal, une plante ou une institution sociale, tandis que les autres racontent et justifient l'existence du Monde en général. De ce fait il est possible d'affirmer que les mythes d'origine et les mythes cosmogoniques constituent un ensemble narratif complexe, où les premiers ont pour fonction de compléter et prolonger la genèse du cosmos en général, en enrichissant et en modifiant son aspect et sa structure (ibidem, 35-36)<sup>3</sup>. Le mythe représente,

---

<sup>1</sup> [paolo.bellini@uninsubria.it](mailto:paolo.bellini@uninsubria.it)

<sup>2</sup> L'oxymore est une figure rhétorique qui consiste à allier dans une même locution des éléments de sens contradictoires.

<sup>3</sup> « Tout mythe d'origine raconte et justifie une *situation nouvelle* – nouvelle dans le sens qu'elle n'était pas *dès le début du Monde*. Les mythes d'origine prolongent et complètent le mythe cosmogonique : ils racontent comment le Monde a été modifié, enrichi ou appauvri ».

en d'autres termes, un sens imaginatif dynamique, permettant d'organiser et d'exprimer une dimension symbolique transpersonnelle où, à travers des récits partagés et acceptés comme vrais, se manifeste un *brainframe*<sup>4</sup> collectif qui caractérise les modalités à travers lesquelles une culture déterminée exprime son identité spécifique à l'intérieur de schèmes imaginatifs de type universel<sup>5</sup>.

Le mythe, en outre, comporte déjà dans sa structure narrative un ensemble d'éléments logico-conceptuels typiques de tout discours rationnel. Il est ensuite nécessaire d'observer que tout récit mythique, proprement dit, en puisant ses racines dans une transmission orale originelle d'un passé supposé (JACOB, 1990) - un *illo tempore*, dans le langage d'Eliade - où les hommes et les êtres divins partagent le même horizon spatio-temporel (ELIADE, 1963, p. 22-26), est le fruit d'une création collective, dont il est impossible d'identifier un seul auteur. Le mythe peut donc être interprété comme un récit à valeur paradigmatique, où les images et les symboles sont organisés à l'intérieur d'une narration qui les lie en partie selon des structures de type causal et en partie selon des schèmes à caractère analogique<sup>6</sup> typiques de la faculté imaginative. Prenons, par exemple, la naissance du genre humain du point de vue mythico-symbolique. L'homme dans de nombreuses traditions mythologiques naît de la Terre considérée comme une entité vivante de type surnaturel ou bien est créé par les dieux.

Du reste, pour ce qui est de la mythologie grecque, c'est ce que Platon nous rappelle dans deux ouvrages différents dans lesquels il oscille entre la création spontanée de l'homme

---

<sup>4</sup> « Un brainframe est quelque chose de différent d'une attitude ou d'une mentalité, tout en restant ceci et beaucoup plus. Tout en structurant et en filtrant notre vision du monde, celui-ci n'est pas exactement une paire de lunettes spéciales – étant donné que le brainframe n'est jamais localisé dans la structure superficielle de la conscience, mais dans sa structure profonde » (KERCKHOVE, 1993, p. 11. Librement traduit)

<sup>5</sup> « Nous entendons par mythe un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit. Le mythe est déjà une esquisse de rationalisation puisqu'il utilise le fil du discours, dans lequel les symboles se résolvent en mots et les archétypes en idées. Le mythe explicite un schème ou un groupe de schèmes. De même que l'archétype promouvait l'idée et que le symbole engendrait le nom, on peut dire que le mythe promeut la doctrine religieuse [...] le récit historique et légendaire » (DURAND, 1984, p. 64).

<sup>6</sup> L'analogie a deux sens principaux, le premier de type substantiellement logico-mathématique comme dans la proportion géométrique  $a:b = c:d$  et le second de type imaginatif et/ou métaphysique où deux objets, appartenant à des champs sémantiques totalement hétérogènes, sont mis en relation afin de permettre la compréhension de l'un à travers l'autre et/ou la compréhension des deux à travers le rapport qui les lie, comme c'est le cas dans *La République* de Platon où l'idée du bien est mise en relation avec le soleil (Rép. VII, 534a) ou dans les systèmes de type magique, comme l'astrologie, où les planètes sont mises en relation avec des parties spécifiques du corps humain et avec les qualités morales supposées des individus qui en subissent l'influence.

de la part de la Terre, l'Attique dans ce cas précis, sans le concours d'aucune autre divinité<sup>7</sup> et sa genèse par l'opération des dieux de l'Olympe qui, en mélangeant dans le sous-sol les quatre éléments fondamentaux (terre, eau, air et feu), créèrent le genre humain<sup>8</sup>. En général nous pouvons alors affirmer que, du point de vue mythico-symbolique, il existe un lien très étroit entre la terre et l'homme en raison d'une appartenance réciproque et originaire<sup>9</sup>. Celle-ci se manifeste même dans le monothéisme judéo-chrétien<sup>10</sup> où, en principe, étant donné qu'il n'y a qu'un seul dieu, la Terre ne peut qu'être considérée comme faisant partie d'un cosmos qui expose sa puissance démiurgique. Ce lien est ainsi clairement exprimé dans tous les exemples cités, où la Terre sert de matière première, d'incubatrice ou de reproductrice des hommes, lorsqu'elle n'est pas directement la mère originaire des dieux, comme dans le cas d'Hésiode (1951, p. 36-37).

Nous pouvons donc affirmer, en général, que le mythe justifie et montre l'origine des choses, en constituant un tissu narratif où des êtres surnaturels, qui surpassent l'homme en connaissance, puissance et sagesse, déterminent l'équilibre fondamental du cosmos, les dynamiques existentielles propres à l'être humain, ainsi que ses us et coutumes et l'ordre sociopolitique de référence. En ce sens aussi bien l'espace politique que l'organisation globale de l'existence au niveau individuel et collectif ne sont ni pensables, ni compréhensibles, dans le monde pré-moderne, en faisant abstraction des religions et de leurs mythes fondateurs (CHIODI, 2010; BONVECCHIO, 1997). En ce qui concerne en revanche le monde moderne et postmoderne, bien que les influences mythiques et symboliques (BARTHES, 1970 ; RESZLER, 2010; BELINNI, 2007; WUNENBURGER, 2001) ne manquent pas, il est

---

<sup>7</sup> « [...] en ce temps lointain où la terre toute entière produisait et faisait croître des êtres de toute espèce, animaux ou plantes, la nôtre s'est montrée stérile et pure de bêtes sauvages, mais s'est choisie parmi les êtres vivants et a engendré l'être humain, qui par son intelligence l'emporte sur les autres tout en étant seul à reconnaître l'existence d'une justice et de dieux » (PLATON, 2008, p. 1039, 237d).

<sup>8</sup> « Il fut un temps où les dieux existaient déjà, mais où les races mortelles n'existaient pas. Lorsque fut venu le temps de leur naissance, fixé par le destin, les dieux les façonnent à l'intérieur de la terre, en réalisant un mélange de terre, de feu et de tout ce qui se mêle au feu et à la terre » (PLATON, 2008, p. 1446, 320d).

<sup>9</sup> « Le binôme *homo-humus* ne doit pas être compris dans ce sens que l'homme serait terre parce qu'il est mortel, mais dans cet autre sens : que si l'homme a pu être vivant, c'est parce qu'il venait de la terre, parce qu'il est né de – et retourne dans – Terra Mater » (ELIADE, 1949, p. 219).

<sup>10</sup> Dans l'ancien testament la création de l'homme est racontée deux fois. Dans une version il est dit simplement que l'homme est fait à l'image et à la ressemblance de Dieu, dans l'autre qu'il fut créé en utilisant l'argile/poussière provenant de la terre (cf. *Genèse* 1, 26-29 et 2, 7-8, in *La Bible*, trad. de J. Grosjean, Gallimard, Paris 1971). « Le récit yahviste (Gn 2, 4b-25) le décrit à la fois comme fait d'argile, ce qui souligne son côté terrestre et sa parenté avec le reste de la création » (LACOSTE, 1998)

nécessaire selon nous de reconsidérer le recours au mythe tout court, en utilisant des catégories d'interprétation pouvant rendre compte aussi bien de la survie et de la *réactualisation* au niveau de l'imaginaire collectif de mythes et symboles en tout genre que de la logique performative et désacralisante typique de la civilisation technologique.

En restant cependant à l'intérieur du concept de mythe il nous semble pouvoir affirmer que celui-ci consiste en une forme de représentation où la pensée et le langage s'expriment à travers des images et des symboles à forte densité sémantique. Donc, cette forme de représentation de la réalité, précisément du fait qu'elle est conditionnée de manière fondamentale par son appartenance à la dimension de la pensée imaginante, est essentiellement statique, contemplative et fort peu performative. Comment, en effet, considérer des concepts comme l'évolution, la manipulation et la transformation à l'intérieur d'un type de représentation dont la logique renvoie à une origine divine et sacrée du monde et des entités qui le peuplent ? Chaque geste d'ordre technologique et performatif risquerait de violer l'ordre des choses, qui trouve sa légitimation dans une création divine et ultra-humaine originaire. En effet, dans la logique propre au mythe, l'ordre naturel ainsi que celui sociopolitique sont substantiellement inviolables. Ceci bien entendu ne signifie pas que les sociétés archaïques et pré-modernes n'ont pas développé des techniques en tout genre, agricoles, médicales, politiques, sociales etc., mais que ces techniques ne représentent jamais une violation de l'ordre préétabli, ainsi déterminé par des puissances surnaturelles qui dépassent l'homme en tous points. A ce sujet, afin d'illustrer clairement la question, il suffit de considérer deux exemples : le premier relatif aux techniques anciennes du travail du métal et le second concernant l'organisation de l'espace politique. Dans le premier cas le forgeron, considéré de la même manière qu'un prêtre, célèbre la hiérogamie entre ciel et terre finalisée à la production métallurgique à l'intérieur d'une logique où il ne fait qu'écourter le processus naturel de maturation des métaux dans le ventre de la terre. Ainsi celui-ci n'altère pas l'ordre cosmique, car il transforme le minéral brut en accord et en harmonie avec les forces surnaturelles qui le dominant (ELIADE, 1977).

Dans le deuxième cas, on peut prendre en considération l'exemple paradigmatique des civilisations indo-européennes, où l'ancienne division de la population en trois classes (prêtres, guerriers et producteurs), correspond à une représentation tripartite d'ordre mythico-sacral ayant pour protagonistes les dieux, divisés (DUMEZIL, 1995) en trois ordres analogues. Cette idéologie trouve ensuite un écho important aussi bien dans la structure de la

*polis* imaginée par Platon (2008) que, plus en général en Occident, et pas uniquement, dans l'organisation de la société au cours de la période allant du Moyen-Age (DUBY, 1978) à la révolution française, jusqu'à l'avènement de la civilisation industrielle et technologique. Le mythe exprime et contribue donc à structurer un *brainframe* de nature *conservatrice* et contemplative, voué à établir un rapport d'harmonie avec le cosmos, considéré comme divin ou fruit d'une création divine. En ce sens la dimension proprement démiurgique, bien que présente dans la nature même de l'être humain, reste constamment en retrait, se pliant néanmoins à la volonté d'êtres surnaturels qui ont établi depuis les origines l'ordre et le destin du cosmos. C'est le cas par exemple du mythologème concernant Prométhée et ses exploits, où l'équilibre du monde, le rôle de l'homme et l'utilisation qu'il fera des techniques, ainsi que sa nature mortelle (BELLINI, 2012) sont déterminés de manière permanente et définitive. Le mythe, en d'autres termes, fixe un ordre, justifie le *statu quo* et définit des limites comportementales qui ne peuvent être impunément franchies comme, toujours pour rester dans le domaine du mythe de Prométhée, l'institution du sacrifice chez les Grecs de l'Antiquité et les préceptes qui y sont liés (VERNANT, 1979). Le Grec sacrifie car il en a été décidé ainsi dans un temps mythique des origines, où Prométhée et Zeus en se rencontrant à Mécone ont établi les rôles que devront jouer les dieux et les hommes, à savoir que les os et la graisse consommés par le feu offerts aux uns, déterminent et traduisent symboliquement leur immortalité, la chair et les entrailles aux autres leur mortalité insurmontable (VERNANT, 1979).

En définitive, le mythe exprime clairement un *brainframe* et une *forma mentis* fondés sur l'idée que l'homme, bien qu'exerçant une action transformatrice sur le monde, doit toujours se soumettre à l'autorité et au système de règles institué depuis la nuit des temps par des êtres surnaturels selon un modèle non modifiable.

## 2. L'utopie

Dans l'usage courant le terme utopie a le sens de projet ou idée impossible à réaliser. En réalité, au-delà, de cet usage populaire, il s'agit plutôt d'une forme différente d'expression de l'imaginaire collectif opposée au mythe (WUNENBURGER, 1979). L'utopie est un récit ou un projet qui exprime un modèle qui a pour but de modifier le réel (utopie positive), de prévenir un déclin possible (utopie négative ou dystopie) (SERVIER, 1967 ; WUNENBURGER, 1979; BRAGA, 2006) ou de présenter simplement un ensemble de



possibilités alternatives à la réalité (RUYER, 1950, pp. 9-26). « Tandis que l'utopie se présente, alors, comme quelque chose de guidé par le sujet (même collectif) qui la produit, le mythe guide en revanche le sujet et, pour ainsi dire le soumet. Ces caractéristiques se perfectionnent en révélant la nature abstraite, irréelle de l'utopie, qui naît toujours d'une opposition consciente à la réalité, pour la modifier et la remodeler ou pour s'y soustraire, tandis que le mythe doit, toujours et immédiatement, être considéré opératif, solidement incorporé à la façon d'être, de sentir et de vivre, consubstantiel au corps social et absolument cohésif à celui-ci, y compris dans l'inconscience possible de son irréalité, car il s'impose sur et dans la réalité. L'utopie peut être définie comme une espèce de miroir reformant ou renversant de la réalité qui se présente à une vision lucide de l'esprit et de l'intellect actif, au sens programmatique (si elle est pensée comme tableau d'une réalité à mettre en œuvre) ou comme lieu de fuite, dans la conscience désespérée ou ironique de l'impossibilité de sa réalisation (l'utopie qui est toujours voulue, peut en effet l'être précisément comme irréalité absolue) ou également comme résultat de la constatation résignée des misères du réel.

Le mythe, en revanche, est tellement intégré dans le tissu de la collectivité qui le cultive, que celle-ci peut même devenir une expression socio-somatique du mythe lui-même » (CHIORDI, 2001, pp. 267-280)<sup>11</sup>. L'utopie n'est jamais déterminée comme une tentative d'explication du réel, ni comme un récit sur l'origine du cosmos et des entités qui le composent. Elle prend plutôt en compte la réalité pour se constituer, par rapport à cette dernière, comme un ensemble de *possibles latéraux*<sup>12</sup> qui, à leur tour, peuvent être conçus

---

<sup>11</sup> Mentre l'utopia si presenta, allora, come alcunché di guidato dal soggetto (anche collettivo) che la produce, il mito guida invece il soggetto e, per così dire lo assoggetta. Queste caratteristiche si perfezionano rivelando la natura astratta, irrealità dell'utopia, che nasce sempre da una consapevole contrapposizione alla realtà, per modificarla e riplasmarla o per sottrarvisi, mentre il mito è da intendersi sempre e immediatamente operativo, saldamente incorporato nel modo di essere, di sentire e di vivere, coesenziato al corpo sociale e di esso assolutamente coesivo, anche nella possibile inconsapevolezza della sua irrealità, perché si impone sulla e nella realtà. Si può definire l'utopia una specie di specchio riformante o rovesciante della realtà che si presenta a una lucida visione della mente e dell'intelletto attivo, in senso programmatico (se pensata come quadro di una realtà da attuare) o come luogo di fuga, nella disperata o ironica consapevolezza dell'impossibilità della sua realizzazione (l'utopia che è sempre voluta, può infatti esserlo proprio come assoluta irrealità) o anche come esito della rassegnata constatazione delle miserie del reale. Il mito, invece, è tanto integrato nei tessuti della collettività che lo coltiva, che questa può perfino diventare un'espressione socio-somatica del mito stesso.

<sup>12</sup> « Ce n'est pas par leurs intentions, très variées ; ce n'est pas davantage par leur fabulation qu'il faut définir les utopies. Il faut chercher ailleurs leur principe commun, leur essence. Cette essence, c'est l'emploi du procédé, du mode utopique. De même que, malgré l'immense variété des comédies ou des tragédies, il y a une essence du comique et du tragique, malgré la variété des utopies, malgré le disparate d'un genre qui unit Platon, Cyrano de Bergerac, Morris et Haldane, il y a un mode utopique, qu'il est possible de définir comme *exercice mental sur les possibles latéraux* » (RUYER, 1950).

comme praticables et probables ou improbables voire totalement impossibles<sup>13</sup>. L'utopie est donc porteuse d'un projet virtuel réalisable dans l'immédiateté du présent, dans un futur proche ou bien, au-delà de la dimension historique, dans un temps à venir indéterminable, qui souvent s'accompagne de la véritable annulation de la temporalité<sup>14</sup>. D'une manière analogue, pour ce qui est de l'espace, les narrations de type utopique se divisent en trois typologies : inversion du paysage édénique et projection dans un espace artificiel, milieu mixte (naturel et artificiel conçus dans une harmonie indissociable) et topographie agreste typique d'une rhétorique naturaliste<sup>15</sup>.

L'utopie peut, en général, être classée, analytiquement et d'un point de vue typologique, en quatre genres : Eutopie, Utopie, Dystopie et Anti-utopie. Dans le premier cas nous nous trouvons en présence d'un projet positif dont la réalisation est, en principe, vraisemblable et plausible. Dans le deuxième cas en revanche il s'agit d'un modèle positif mais conçu essentiellement comme simple jeu intellectuel totalement irréalisable. Dans le troisième il s'agit d'un modèle négatif dont la réalisation est fondamentalement possible, dans les limites de l'écart existant entre modèle et réalité, mais non souhaitable. Pour finir le quatrième type exprime, par analogie avec les précédents, une fiction absurde, négative et

---

<sup>13</sup> « En m'appuyant sur les distinctions entre le virtuel, le probable et le possible de Gilles-Gaston Granger, je dirai que les utopies sont des virtualités (des *possibles latéraux* selon Raymond Ruyer) avec une charge axiologique soit positive soit négative. Ce virtuel, positif ou négatif, peut être conçu, à son tour, comme probable et possible, ou comme improbable ou impossible. Les virtualités possibles font l'effet d'une utopie réaliste, vraisemblable, les virtualités improbables celle d'une utopie fantastique, incroyable » (BRAGA, 2006, p. 18).

<sup>14</sup> « Et parallèlement aux seuils de représentations des espaces, la cité idéale connaît des seuils d'évaluation chronologique de son avènement, suivant le degré de repérage de la cité dans le futur immédiat, lointain ou indéterminé. La forme la plus communément retenue du temps des utopies consiste précisément à différer l'espérance, à dissoudre l'attente dans un lointain confus, indéterminé, inavouable, qui va souvent dans le code de l'écriture, jusqu'à l'effacement de toute référence à un temps à venir. [...] Mais on peut resserrer le lien avec la conscience historique, et penser la cité idéale comme s'avançant irrésistiblement vers un futur proche. [...] Enfin si la référence au monde utopique ne permet plus l'attente, si son inscription dans le temps ne peut plus être différée, alors apparaît une pratique violente de renversement immédiat du réel au profit de l'idéal » (WUNENBURGER, 1979, pag. 68-69).

<sup>15</sup> « Le décor des sociétés utopiques peut s'opposer à la poétique spatiale du paradis selon trois seuils ou niveaux syntaxiques : la forme paradigmatique du paysage utopique implique l'inversion complète de la symbolique paradisiaque. L'homme se rêve dans un espace anti-naturel, construit techniquement autour d'une forme fermée, régulière, et fortifiée contre un environnement menaçant. [...] Plus imprécis dans leur symbolique sont les espaces mixtes d'autres utopies. Déjà les écrits stoïciens témoignaient de cette alliance entre une organisation urbaine, industrielle, planifiée et la permanence nostalgique d'une nature bienveillante féconde et maternalisante. [...] Enfin, au niveau de différenciation le plus affaibli, l'utopie opérera une véritable régression topographique en renonçant à lier le messianisme de l'avenir aux espaces clos et schizoïdes. Au XVIII<sup>e</sup> surtout, se multiplient les rêveries agrestes, les bergeries charmantes, qui permettent à une imagination moralisatrice et réformatrice d'errer dans les paysages intimistes de la tradition de l'Age d'or » (Op. cit., pag. 62-64).

essentiellement irréalisable<sup>16</sup>. Dans tous les cas, on déduit, des considérations menées jusqu'à présent, que dans l'utopie se manifeste, positivement ou négativement, dans la vraisemblance par rapport au réel ou dans son invraisemblance totale, un géométrisme<sup>17</sup> fondamental et performatif, considéré comme la construction d'un modèle alternatif et spéculaire par rapport à la réalité, qui introduit dans le parcours imaginatif les instances caractéristiques du logos raisonnable et opératif, voué à la transformation du monde.

Prenons, par exemple, un des classiques de la littérature utopiste *La cité du soleil* (CAMPANELLA, 2000 ; CESARO, 2003) de Tommaso Campanella. Dès le début, l'œuvre se présente en opposition performative et géométrisante par rapport à toute ville réelle, même si fondamentalement irréalisable du point de vue de sa construction générale (véritable utopie selon la classification typologique que nous avons adoptée). En effet, l'auteur, en décrivant la structure urbaine et architecturale de cette ville imaginaire, l'oppose implicitement à toute ville existante, dès l'*incipit* dans lequel il décrit la perfection du système de fortifications dont elle est dotée, qui la rend foncièrement inexpugnable. « Au sein d'une vaste étendue découverte s'élève une colline. C'est là qu'est situé le gros de l'agglomération.

Cependant son enceinte déborde largement le pied de l'éminence, ce qui donne à la ville plus de deux milles de diamètre et sept de pourtour et lui permet de contenir plus d'habitations que si elle se trouvait toute dans la plaine. Sept grands cercles qui portent le nom des sept planètes la constituent. L'accès de l'un à l'autre est assuré par quatre routes et quatre portes orientées sur les quatre aires du vent. Mais tout est disposé de telle manière qu'après la prise du premier cercle l'on rencontrerait plus de difficultés au deuxième et ainsi de suite ; et il faudrait la prendre sept fois d'assaut pour la vaincre. Mais je crois que le premier cercle est lui-même imprenable tant il est large et protégé de terre, avec ses boulevards, ses tours, son artillerie et, plus avant, ses fossés » (Op. cit., pp. 3-4). Ici, en outre, apparaît le caractère artificiel de la ville, séparée de l'espace naturel, placée à l'intérieur d'un environnement

---

<sup>16</sup> « Je propose de voir dans l'*eutopie* un *virtuel positif possible*, c'est-à-dire une construction utopique *réaliste*, mimétique, qui donne la sensation de vraisemblance et de plausibilité, et dans l'*utopie* (dans le sens restreint) un *virtuel positif impossible*, une construction utopique *fantastique*, métaphysique, qui fait le saut dans l'incroyable, dans l'extraordinaire. Dans ce sens limité de l'utopie, le couple de préfixes 'eu', bon, heureux, et 'ou', non, suggèrent justement la différence entre le possible et l'impossible, entre le véridique et l'invraisemblable, donc entre deux pactes de lecture différents. De même, je propose de redéfinir la *dystopie* comme un *virtuel négatif possible*, donc comme une cité ou un royaume certes négatif, mais possible dans les limites de la vraisemblance, et l'*antiutopie* comme un *virtuel négatif impossible*, donc comme une fiction qui donne une impression absurde et cauchemardesque, sans cesser d'être pour cela tout aussi inquiétante » (BRAGA, 2006, p. 19).

<sup>17</sup> « Le géométrisme s'exprime par un primat de la symétrie, du plan, de la logique la plus formelle dans la représentation comme dans le comportement » (DURAND, 1984, p. 211).

fortifié par rapport à un monde extérieur perçu comme menaçant et potentiellement nuisible. Il est également évident comme Campanella indique au lecteur un modèle de perfection, sans aucun doute irréalisable dans sa globalité, mais dont on peut et on doit s'inspirer pour améliorer le monde réel. Si en effet, les fortifications sont en principe réalisables, l'organisation politique paraît moins plausible. La ville, en effet, est organisée selon un ordre rigoureusement hiérarchique, qui consiste en un modèle pyramidal, au sommet duquel se trouve un souverain omniscient, copie d'ici-bas du dieu chrétien transcendant, et trois magistrats qui lui confèrent une importante aura d'irréalité et d'infaisabilité<sup>18</sup>.

« Ils ont un Prêtre Souverain, qu'ils appellent Soleil et que nous pouvons nommer le Métaphysicien : il commande à tous aussi bien dans le spirituel que dans le temporel, et pour toutes les affaires il détient un pouvoir discrétionnaire. Il est assisté par trois princes : Pon, Sin, Mor c'est-à-dire : Pouvoir, Sagesse et Amour » (CAMPANELLA, 2000, p. 6). Cependant, si *La cité du soleil* semble à nos yeux un modèle impraticable, elle représente en revanche selon l'auteur un véritable programme politique réalisable dans un futur historique plus ou moins éloigné. Il la conçoit, en effet, aussi bien comme un modèle pur qui doit être considéré comme source d'inspiration pour améliorer la société humaine que comme un exemple qui peut virtuellement être poursuivi (CAMPANELLA, 1999), bien qu'elle soit dépourvue d'un plan de réalisation pratique. De ce fait, elle reste suspendue entre un espace intemporel, antihistorique pour un observateur extérieur, et un avenir, proche mais indéfini, pour l'auteur qui propose sa réalisation. Ici apparaît le caractère typique de l'utopie et de l'utopiste qui tendent à remplacer magiquement l'idéal au réel, en mobilisant aussi bien une idéologie de la perfection de type édénique projetée dans un futur proche, que, en principe, des dérives intégristes possibles empreintes d'un certain fanatisme aveugle<sup>19</sup>. L'utopie est donc un mode de représentation du réel qui, bien que se servant de l'imagination, soumet les images à la poursuite d'un idéal abstrait d'ordre fondamentalement rationnel qui, réalisable ou non, a toujours pour but de stimuler l'activité démiurgique et performative aussi bien au

---

<sup>18</sup> « On dirait que ces magistrats utopiens existent à peine comme individus. Ils ne sont que des *transparents* à peine visibles, au travers desquels brille l'Idée. [...] *La Cité du soleil* est vraiment une utopie renforcée. Elle présente au plus haut degré les caractères de l'utopie type : la pseudo-incarnation de l'idéal, incarnation architecturale et non historique » (RUYER, 1950, p. 167- 169).

<sup>19</sup> « L'utopiste ne cherche jamais à adapter le réel à l'idéal, mais à substituer magiquement l'idéal au réel. C'est pourquoi l'utopie éveille, non seulement des associations d'idées de perfection et de bonheur, mais aussi de violences aveugles et fanatiques, car la résistance du réel a vite fait de désarçonner ceux pour qui les fantasmes de l'imagination n'ont pas la force de normaliser l'histoire » (WUNENBURGER, 1979, p. 71).

niveau individuel que collectif, dans la mesure où il s'impose comme modèle et idéal partagé au niveau social et/ou communautaire<sup>20</sup>.

### 3. La Mythopie

Comme nous l'avons montré mythe et utopie représentent deux polarités opposées, deux modes de représentation du réel où imagination et pensée rationnelle jouent des rôles fort différents. Dans le premier cas (mythe), la rationalité et la pensée abstraite sont subordonnées à l'activité imaginative et à la dimension émotionnelle et affective. La réalité est ainsi représentée comme un *ordre cosmique*, où l'existence humaine est justifiée et trouve son sens par rapport à l'existence d'êtres surnaturels et/ou de forces d'ordre spirituel qui orientent son destin (individuel et collectif) et qui disciplinent ses actes. Dans le deuxième cas (l'utopie), au contraire, l'imagination et les émotions sont guidées par l'intellect abstrait avec pour but d'explorer, par rapport à l'existant, de nouveaux mondes, possibles ou purement fictifs, en mesure de transformer le réel, en faisant apparaître ses possibilités latentes et ses contradictions. De ce fait, mythe et utopie peuvent être considérés comme deux genres de représentation de la réalité ayant des finalités opposées : le premier orienté vers la justification du réel et la compréhension de l'origine des choses, la seconde en revanche vers une activité performative fondamentale, où la réalité acquiert un sens en fonction d'une transformation potentielle, si ce n'est réelle, du moins virtuelle.

Mythe et utopie, ainsi considérés, ont foncièrement dominé la représentation générale de la réalité jusqu'à l'époque moderne. Pour expliquer l'origine du monde, on avait donc recours aux dieux païens ou au dieu unique et personnel de la tradition judéo-chrétienne, tandis que pour penser le changement on s'en remettait à la construction de la cité idéale sur le modèle platonicien (PLATON, 2008), à des doctrines de renouvellement sur le modèle virgilien de l'avènement imminent d'un nouvel âge d'or (VIRGILE, 1993) ou à des images de type millénariste, selon la tradition apocalyptique de l'apôtre Jean (LA BIBLE, 1971).

Cependant, après la révolution scientifique née à la suite de la contribution déterminante de Galilée et de Newton, se manifeste progressivement, mais inexorablement, l'apparition d'un nouveau *brainframe* individuel et collectif, aussi bien dans le monde

---

<sup>20</sup>La communauté est considérée ici comme un groupe d'hommes caractérisé par des liens forts et indissolubles où le rôle de l'individu est fortement minimisé par rapport au sentiment et à l'action collectifs. La société, en revanche, en tant que structure typique de la civilisation industrielle se base sur l'individu et sur sa capacité d'agir, indépendamment du groupe d'appartenance ou en conflit avec celui-ci, en poursuivant des projets et des objectifs d'ordre personnel et non nécessairement partagés (TÖNNIES, 1977; DURKHEIM, 1975).

occidental que dans le reste de la planète, altérant la dualité typique de l'alternance entre mythe et utopie, en révolutionnant les contenus, le langage et les schémas de représentation du réel. Nous pouvons définir ce mode originel de compréhension du monde, qui apparaît clairement au niveau planétaire grâce aux nouvelles technologies et aux changements provoqués par les systèmes de communication de masse depuis l'introduction de l'imprimerie par l'intermédiaire de Gutenberg, par le terme *mythopie*. Celle-ci représente une manière nouvelle de concevoir la réalité, dans laquelle se manifestent la pensée et le langage de la subjectivité humaine à l'époque technologique. Nous pouvons définir la *mythopie*, en général, comme une forme de représentation qui réunit en elle les exigences explicatives du mythe et la nature typiquement performative de l'utopie.

La *mythopie* est, en général, le schéma fondamental à travers lequel le *brainframe* du sujet technologique organise sa pensée, son langage et les représentations qui y correspondent, façonne la réalité et la société, ainsi que les systèmes politiques qui définissent l'équilibre actuel de la civilisation technologique globalisée. On peut également la définir comme la syntaxe de référence du monde et des représentations collectives qui peuplent les moyens de communication de masse, ainsi que comme la structure typique de la production des valeurs et des visions du monde actuellement dominantes<sup>21</sup>. En résumé elle se présente comme la forme élective d'explication de la réalité dans son ensemble, d'une portion de celle-ci ou d'un objet spécifique lui appartenant, en vue d'une performance qui peut toujours être améliorée en conformité avec les exigences typiques des paradigmes technoscientifiques dominants. Elle considère toujours son objet non comme fini en soi (comme dans le cas du mythe), mais comme quelque chose de toujours perfectible et améliorable (en conséquence, susceptible également de se détériorer), ce qui le rend fluide, instable et soumis à l'écoulement du devenir plus qu'à la fixité de l'être.

De plus, la *mythopie* est également un mode de penser, de s'exprimer et d'exister qui s'adapte à un autre aspect fondamental du *brainframe* technologique. La civilisation occidentale a en effet déterminé, au niveau planétaire, l'apparition d'une série de nouvelles technologies complexes qui ont un impact décisif sur l'espace mental et sur les formes de représentation qui en découlent. Le progrès, notamment dans les domaines de la biologie et

---

<sup>21</sup> Nous précisons que nous ne considérons pas la *mythopie* comme l'unique forme actuellement possible de représentation de la réalité, mais simplement comme la forme dominante, aux côtés de laquelle continuent d'exister des productions d'ordre mythique et utopique de type traditionnel.

des sciences informatiques (ICT)<sup>22</sup>, est en train d'imposer un nouveau *brainframe* qui met en discussion la distinction classique entre public et privé, sur laquelle à l'origine la civilisation moderne a été fondée. En effet, avec l'invention de l'ordinateur et du cyberspace, bon nombre des fonctions mentales qui étaient considérées comme typiques de la sphère personnelle, communicables uniquement à travers la médiation d'un effort *rhétorique* et explicatif conscient, se trouvent soudainement projetées vers l'extérieur. L'ordinateur, quant à lui, imite de très nombreuses habilités typiquement humaines comme la mémoire et certains processus logico-déductifs.

De plus il stimule, chez son utilisateur, à travers un redoublement constant de la réalité dans la dimension virtuelle, des modes de *pensée divergente* fondés sur l'analogie, l'imagination et la libre association d'idées. A cela s'ajoute la création du *cyberspace* qui, en tant que projection du réseau (Internet) qui unit les dyades esprit-ordinateur répandues sur la planète, devient le lieu électif où *externaliser* totalement et *en temps réel* son intériorité, dans la tentative d'être visible et d'éprouver des émotions, en participant au nouveau village global virtuel. C'est alors qu'apparaît l'irréfrénable désir de connexions multiples où la visibilité virtuelle tend à se confondre avec l'existence<sup>23</sup> et où la plupart des activités mentales sont extériorisées sur l'écran et, fondamentalement, partagées. Donc, au-delà du besoin d'expliquer le réel et de produire des modèles aptes à sa transformation, la *mythopie*, comme forme de représentation, exprime le nouveau rapport entre public et privé typique de la civilisation technologique, caractérisé par le dépassement de la logique moderne qui en définissait les domaines de manière plutôt rigoureuse. Celle-ci, par conséquent, afin précisément de répondre à ce besoin de perméabilité entre intérieur (privé) et extérieur (public) se constitue, en tant qu'hybride entre mythe et utopie, comme narration à la fois collective et individuelle.

Comme l'utopie, elle est individuelle car chacun y participe personnellement, mais comme le mythe elle puise ses racines dans un savoir et dans un imaginaire collectif dont personne ne peut se proclamer l'auteur exclusif, à l'image de l'exemple de la science moderne qui se sert d'un apport individuel à un patrimoine de connaissances partagées, constitué au fil

---

<sup>22</sup> Acronyme anglais pour *Information and Communication Technology*.

<sup>23</sup> « The impact of cyberspace on mental space is that whereas mental activities were internalized and privatized by the literate bias the screen is externalizing them ». « L'impact du cyberspace sur l'espace mental réside dans le fait que là où les activités mentales étaient intériorisées et privatisées par le penchant littéraire, l'écran tend à les extérioriser » (KERCKHOVE, 2001, p. 46).

des siècles. Le concept de *mythopie* indique ainsi une transformation de type structurel qui implique, non seulement la dimension mentale formée par le couple pensée-langage, mais également celle structurelle considérée comme le passage d'un *brainframe* purement biologique et fondé sur l'utilisation de moyens de communication mécaniques et linéaires, à un *brainframe* bioélectronique basé sur une forte interaction avec toute sorte de machines *intelligentes*. Ce n'est pas un hasard si on tente actuellement des expériences de toutes sortes comme celle consistant à relier directement le cerveau humain à un ordinateur afin de soigner des pathologies comme le *locked-in* syndrome (ou syndrome d'enfermement). Maladie déterminée par l'incapacité de bouger et de parler à cause d'une paralysie complète de tous les muscles du corps, bien que le cerveau soit parfaitement intact (BAZZI, 2008).

En d'autres termes le concept de *mythopie* entend rendre compte des changements advenus dans les formes de représentation du monde, dans les valeurs partagées et dans l'équilibre sociopolitique des civilisations humaines dominantes au niveau planétaire, après la révolution scientifique, le début de l'âge moderne et la révolution industrielle. Comme on le sait, ce changement a essentiellement comporté l'abandon progressif de représentations de la réalité selon la logique surnaturelle du mythe, l'apparition d'une vision désacralisée et mathématico-quantitative de la nature, l'abandon du principe de légitimation surnaturelle ou sacrée du pouvoir politique, ainsi que la restructuration globale des sociétés humaines et la transformation radicale de la subjectivité dus à l'utilisation massive des machines (électroniques et mécaniques) et des moyens de communication de masse. Par rapport à tout ceci les structures conceptuelles du mythe et de l'utopie sont devenues progressivement toujours plus insuffisantes, incapables de soutenir une vision du monde fondée sur la rationalité scientifique et technologique et sur l'imaginaire qui y prolifère.

Avant de poursuivre, il est cependant nécessaire de se débarrasser d'une série de malentendus auxquels la présente réflexion pourrait donner lieu. Dans un célèbre essai Sokal et Bricmont ont soutenu que : « De vastes secteurs des études littéraires et des sciences humaines semblent s'être convertis à ce que nous appellerons, pour simplifier, le *postmodernisme*, un courant intellectuel caractérisé par le rejet plus ou moins explicite de la tradition rationaliste des Lumières, par des élaborations théoriques indépendantes de tout test empirique, et par un relativisme cognitif et culturel qui traite les sciences comme des *narrations* ou des constructions sociales parmi d'autres » (SOKAL; BRICMONT, 1997, p. 11). Précisons que dans cette réflexion, comme ailleurs, le concept de *mythopie*, lorsqu'il est



appliqué aux modèles scientifiques, n'entend pas s'y référer en les considérant à la manière de narrations fantastiques ou sacrales dépourvues de fondement rationnel et expérimental. Elle entend au contraire rendre compte de ce qui se trouve en amont de ces théories, de leur argumentation et de leur processus rationnel, en déterminant la forme de pensée à laquelle celles-ci obéissent et, notamment, l'imaginaire et les imaginaires collectifs qui prolifèrent à partir d'elles et qui orientent les valeurs dominantes au sein de la civilisation technologique.

De ce fait, nous considérons le mythe, l'utopie et la *mythopie* comme des formes très générales de représentation du réel, auxquelles correspond, tour à tour, une certaine subjectivité et un *brainframe* particulier qui anime sa volonté, ses désirs, ses projets, son langage et sa pensée. Ensuite, à l'intérieur de ces formes de représentation peuvent exister des langages et des pensées très hétérogènes entre eux bien que partageant une syntaxe commune générale, considérée comme forme de se rapporter au réel. En ce sens la *mythopie* peut être d'ordre scientifique comme purement imaginaire. Une théorie scientifique peut donc être une *mythopie*, non pas parce qu'il s'agit d'une construction fantastique, purement imaginative et dépourvue de bases expérimentales, mais parce qu'elle est cohérente avec le *brainframe* qui la produit et qui a pour objectif, conformément à la vocation expérimentale et mathématico-quantitative de la modernité, de construire un modèle de représentation de la réalité qui explique l'origine et/ou la cause d'un phénomène donné, d'une entité donnée ou du monde dans sa globalité, en vue d'une possible transformation ou d'une utilisation à l'intérieur de l'appareil technologique.

En définitive, on ne souhaite pas à travers le concept de *mythopie* analyser ou discuter le bien-fondé et la plausibilité des théories scientifiques, tâche qui revient exclusivement aux spécialistes du secteur (les scientifiques) qui sont les seuls à être autorisés à le faire. En revanche, nous avons l'intention de décrire le *brainframe* de l'homme de la civilisation technologique et la *forma mentis* qui en découle. La science et la technologie, en d'autres termes et dans les limites de la présente réflexion, seront spécifiquement considérées non pas en soi, mais comme les paradigmes dominants de la civilisation globalisée sur laquelle se dresse une dimension *imagopoiétique* (créatrice d'images et de symboles) qui contribue à structurer l'imaginaire collectif et les valeurs socialement dominantes, en exprimant le nouveau *brainframe* du sujet humain entre la fin du XXe et le début du XXIe siècle. Par conséquent, après cette digression nécessaire et essentielle et après l'analyse d'ordre théorique, il nous semble opportun, afin d'éclaircir ultérieurement le concept en question (la

*mythopie*), de proposer un exemple pouvant illustrer la complexité de cette forme de représentation du réel.

Nous voulons reprendre ici un symbole très puissant et complexe que nous avons déjà analysé en partie ailleurs et auquel est liée une floraison incroyable de récits fantastiques : le *cyborg* (BELLINI, 2007; 2009). Pour la présente réflexion, comme on le verra par la suite, il est d'une importance fondamentale car il permet d'illustrer efficacement la nature du sujet *techno-politique*<sup>24</sup> actuellement émergent. Le terme *cyborg* dérive de l'anglais *cybernetic organism* (organisme cybernétique) et se réfère à une quelconque forme de vie, même de type humanoïde, composée de parties naturelles et artificielles, comme fruit d'une manipulation technologique plus ou moins invasive. Nous pouvons donc inclure dans cette représentation les êtres biomécaniques et bioélectroniques, fruit de greffes artificielles de différentes natures, tous les organismes dérivant de processus de manipulation génétique comme les OGM (organismes génétiquement modifiés), ainsi que les androïdes imaginés par Dick dans son célèbre roman (DICK, 1979) ou les créatures *cyberpunk* décrites par Gibson (2007). Il est évident que la pensabilité d'une telle image, au sens proprement contemporain de son apparition, ainsi que le développement d'un programme de bio-ingénierie visant l'amélioration de l'espèce humaine, n'ont été possibles qu'à la suite de l'affirmation d'une culture évolutionniste de type darwinien (1992).

Bien que le passé ne manque pas d'images et de récits d'êtres semblables aux *cyborgs*, définissables comme proto-androïdes, sur l'exemple du Golem<sup>25</sup> ou de la statue aimée par Pygmalion (OVIDE, 1976, p. 130-132), ils se différencient résolument de tout organisme cybernétique, car ils caractérisent des créatures qui sont le fruit d'actes magiques conformes au modèle biblique de la naissance de l'homme<sup>26</sup> (le Golem) ou des êtres créés par la volonté

---

<sup>24</sup> Dans le sens que le sujet humain a besoin pour survivre aussi bien de développer un ensemble de techniques en mesure de le favoriser dans la compétition avec les autres espèces vivantes que de s'associer avec ses semblables, étant donné qu'il est fondamentalement un animal grégaire et de troupeau.

<sup>25</sup> CHEVALIER, J. ; GHEERBRANT, A. *Golem*, in *Dictionnaire des symboles*, Seghers, Paris 1973 ; *Golem*, in *Dictionnaire Encyclopédique du Judaïsme*, sous la direction de WIGODER, G., Cerf/Robert Laffont, Paris 1996 ; SCHOLEM, G., *La Kabbale et sa symbolique*, trad. de J. Boesse, Petite bibliothèque Payot, Paris 1980, pp. 179-223.

<sup>26</sup> « Un examen de l'idée du Golem en tant qu'homme créé par un art magique doit évoquer quelques-unes des idées juives sur Adam, le premier homme. Il est donc évident que la création du Golem entre en concurrence avec la création d'Adam et que la force créatrice de Dieu Lui-même est copiée, soit à titre d'imitation, soit en conflit avec elle » (G. Scholem, *La Kabbale et sa symbolique*, op. cit., p. 180). « C'est au Maharal de Prague, rabbi Yehoudah Loew, que la légende attribue finalement le pouvoir de créer un *golem*. Selon celle-ci, R. Yehoudah aidé de deux de ses disciples façonna un *golem* d'argile et lui insuffla la vie (mais non la parole), au

d'une divinité compatissante (comme dans le cas de la statue de Pygmalion). A la limite seul le monstre créé par le docteur Frankenstein, dans le roman du même nom de Mary Shelley (1994), peut aspirer, avant l'affirmation de l'évolutionnisme, à être l'ancêtre direct des *cyborgs*, bien que l'absence d'une théorie scientifique sur l'origine et sur la nature de l'homme, rendant vraisemblable sa création, le confine inévitablement au domaine de la rêverie littéraire pure. Néanmoins, dans tous les exemples pris en compte, y compris celui du proto-androïde de Shelley, la création d'un être ultra-humain n'est jamais prise en considération comme une possibilité évolutive auquel le genre humain peut légitimement aspirer, grâce à son esprit et à sa connaissance des lois naturelles, étant donné qu'il s'agit simplement de créatures anthropomorphes malheureuses et menaçantes (Frankenstein)<sup>27</sup>, extro-déterminées et enclines au mal lorsqu'elles sont abandonnées à elles-mêmes (Golem) ou purement magiques (la statue de Pygmalion). En revanche, chez le *cyborg* est présent aux côtés du monstrueux, également un aspect ultra-humain avantageusement amélioré, précisément parce que sa création puise sa condition de possibilités et d'existence dans un ensemble complexe de découvertes et de théories scientifiques.

Le *cyborg* est en effet une image post-humaine, étrangère à tout type d'intervention divine, surnaturelle ou magique quel que soit le nom qu'on lui donne et possible uniquement sur la base de l'évolutionnisme contemporain, où l'origine de l'homme est expliquée grâce à des processus purement empiriques qui, à travers un long parcours évolutif, ont permis l'apparition des premières formes de vie unicellulaires puis de l'espèce humaine. « The environment on the early Earth favoured the formation of complex molecules, some of which became catalysts for a variety of chemical reactions » (CAPRA, 1996, p. 235)<sup>28</sup>, dont découle ensuite l'ADN, c'est-à-dire la base de la vie en général et de celle humaine en particulier, « Many dissipative structures, long chains of different chemical reactions, must have evolved,

---

moyen de certaines incantations » (*Golem*, in *Dictionnaire Encyclopédique du Judaïsme*, op. cit.). « Alors Iahvé Elohim forma l'homme, poussière provenant du sol, et il insuffla en ses narines une haleine de vie et l'homme devint âme vivante » (*Genèse II*, 7-8, in *La Bible*, op. cit.).

<sup>27</sup> Même s'il désire une compagne, entend se reproduire et fait preuve d'une sensibilité de type humain, il reste néanmoins un monstre anthropomorphe dont l'éventuelle progéniture ne représenterait pas une possibilité évolutive pour le genre humain, mais une menace pour sa survie.

<sup>28</sup> L'environnement sur la Terre primitive favorisa la formation de molécules complexes, dont certaines devinrent les catalyseurs d'un grand nombre de réactions chimiques.

reacted and broken down before the elegant double helix<sup>29</sup> of our ultimate ancestor formed and replicated with high fidelity » (MARGULIS; SAGAN, 1986, p. 236)<sup>30</sup>.

Dans cette image sont ainsi condensés les deux aspects caractéristiques de toute *mythopie* : 1. A l'inverse des récits mythiques, l'origine de l'homme n'est pas attribuée à un acte créateur d'ordre divin, mais à des processus naturels en principe parfaitement reproductibles en laboratoire. 2. Précisément parce que son origine est purement empirique et s'inscrit dans un long processus évolutif qui peut être envisagé comme fondamentalement toujours inachevé, rien n'empêche alors d'imaginer, grâce à la connaissance des lois naturelles qui le règlementent, des performances et des interventions d'amélioration en tout genre qui interfèrent consciemment avec la causalité et le hasard de processus empiriques, dépourvus d'un plan préalablement préparé et liés à des modèles statistiques. Si en effet l'origine de l'homme dépendait d'un ou de plusieurs créateurs divins, comme dans les récits mythiques, toute manipulation serait illégitime, car elle violerait un ordre cosmique créé par un ou plusieurs êtres qui dépassent l'homme en puissance et en sagesse, apparaissant comme un péché d'extrême *hybris* (outrecuidance, arrogance).

Le *cyborg* n'est donc pas seulement et simplement une hypothèse littéraire et de science-fiction, mais également le modèle de développement anthropologique consciemment poursuivi par la civilisation technologique, à travers l'investissement de ressources humaines et financières considérables. De cette manière le *cyborg*, en tant que *mythopie*, fait apparaître la nature mixte, double, de cette dernière. En effet, cette image se déplace originellement sur un plan *mythopique* d'ordre purement littéraire et de science-fiction qui prolifère sur un ensemble de projets performatifs réels, empiriques, qui, à leur tour, ont pour objectif ultime la colonisation technologique de l'homme (au sens corporel et mental), sa manipulation et son hybridation avec les machines (LONGO, 2003/ VIRILIO, 1995). A travers le *cyborg* il apparaît ainsi clairement que le *brainframe mythopique* et la *forma mentis* qui en découle peuvent se placer aussi bien à l'intérieur de schémas purement irréels et fantastiques qu'à l'intérieur de l'ordre du possible, du vraisemblable et du praticable.

Par conséquent, par analogie avec les modèles utopiques analysés dans le paragraphe précédent, toute *mythopie* peut être considérée comme positive mais invraisemblable, positive

<sup>29</sup> ADN, acide désoxyribonucléique.

<sup>30</sup> De nombreuses structures dissipatives, de longues chaînes de réactions chimiques différentes doivent avoir évolué, doivent avoir réagi et doivent être allées à l'encontre de la destruction avant que ne ce soit formée et reproduite avec un haut degré de fiabilité l'élégante double hélice de notre ancêtre le plus ancien.

et réalisable, négative et irréalisable ou négative et plausible. Le *cyborg* illustre foncièrement toutes ces possibilités, car il peut donner lieu, en s'inspirant librement ou en se basant sur les théories scientifiques les plus avancées, à des images d'êtres ultra-humains bons mais irréalisables, comme dans certaines bandes dessinées et dans le cinéma populaire (Iron Man est un exemple classique) ; des êtres post-humains et des humains hybrides, réels ou raisonnablement possibles, comme dans tous ces cas où l'on expérimente ou bien on réalise effectivement des prothèses en tout genre (pacemaker, membres artificiels et nano-machines)<sup>31</sup> jusqu'à tenter de relier directement le cerveau humain à l'ordinateur ou à manipuler un code génétique pour créer de véritables êtres post-humains ; des êtres négatifs mais foncièrement irréalisables comme dans la célèbre saga cinématographique de *Terminator* ; des êtres monstrueux mais potentiellement susceptibles d'être produits comme les individus sous-humains et semi-conscients, imaginés par Huxley dans son célèbre roman (1994), conçus en laboratoire pour effectuer des travaux manuels particulièrement pénibles.

Les images et les projets *mythopiques* peuvent donc se placer aussi bien sur un plan réel, structurel, technologiquement et/ou politiquement réalisable, il existe également des *mythopies* politiques entre autres d'ordre systémique, que sur une dimension purement fantastique qui, souvent, prolifère justement sur la base d'un développement scientifique et technologique concret. Nous devons alors considérer le *cyborg* comme la représentation *mythopique* la plus adaptée à décrire le sujet contemporain, il incarne son essence la plus profonde aussi bien du point de vue corporel, en fonction de la technologie disponible aujourd'hui, que du point de vue mental, relatif à la *forma mentis* et au *brainframe* que ce sujet exprime. En effet, si l'invasion technologique du corps en est encore au stade initial, il en est autrement de l'avancement de la colonisation mentale qui, dans l'inconscience collective la plus complète, a fort évolué. Du point de vue spirituel, nous pouvons considérer le type humain dominant au sein de la civilisation technologique comme un véritable *cyborg*, car les machines conditionnent profondément sa pensée, son langage et ses modes de représentation du réel, créant une véritable extension du système esprit-cerveau qui en est

---

<sup>31</sup> « Alors que les experts de la santé publique prévoient déjà qu'en l'an 2000 : *La moitié des actes chirurgicaux sera consacrée aux transplantations d'organes et à l'implant de prothèses*, comment ne pas comprendre que le lieu des technologies de pointe n'est plus tellement le corps territorial, l'étendue géographique d'un monde propre, équipé depuis longtemps des infrastructures les plus lourdes (canaux, ponts et chaussées, lignes électriques, etc.), mais bien le corps animal de l'homme, le corps propre d'un individu bientôt soumis au règne de la bio-technologie, de ces nano-machines capables de *coloniser* non plus uniquement l'étendue du monde, mais l'épaisseur même de notre organisme » (VIRILIO, 1995, p. 123).

influencé de manière déterminante (KERCKHOVE, 2001, 1993) et qui y transfère une partie non négligeable de ses habilités cognitives et de son savoir (LONGO, 2003).

Dans un précédent ouvrage, nous avons illustré sept modes principaux de se rapporter à la réalité, typiques de l'interaction entre esprit et machine (dont les ordinateurs sont le produit technologiquement et philosophiquement le plus intéressant) que nous reprenons brièvement ici, en revisitant leurs contenus. Ces modes sont : vitesse, performance, distorsion de l'espace-temps, techno-émotivité, contrôle, uniformité et absorption (BELLINI, 2007, p. 135). Pour ce qui est de la vitesse il est nécessaire d'observer qu'actuellement les échanges communicatifs et les délais de réponse des machines, en général, se sont écourtés au point qu'ils permettent une énorme quantité d'opérations, matérielles et virtuelles, dans un laps de temps très court par rapport au passé. La performance coïncide avec la dimension proprement démiurgique et manipulatrice dans laquelle se situe et prend son sens toute entité réelle (êtres humains compris) (KERCKHOVE, 2001, 1993).

La distorsion de l'espace-temps exprime l'idée d'une transformation historique dans la manière de considérer l'espace et le temps, si bien que la planète, dans son extension matérielle, enveloppée comme elle est dans un épais réseau communicatif, apparaît toujours plus petite, tandis que l'espace virtuel créé par Internet et que l'on appelle *word wide web*, s'étend démesurément et grandit en apparence continuellement. Le temps en revanche semble foncièrement dilater l'existence humaine au sein d'un processus permanent d'innovations technologiques qui permettent, par rapport au passé, de vivre des transformations incessantes et permanentes dans un monde en évolution très rapide. En même temps, dans la dimension virtuelle qui absorbe une partie considérable de l'existence quotidienne, la durée de toute réflexion existentielle possible diminue sensiblement à l'intérieur des rythmes frénétiques typiques des interactions collectives.

La techno-émotivité représente l'excès de stimulations sensorielles auxquelles tout individu est soumis dans la société du spectacle globalisée et virtualisée et qui altère le sens des sentiments et des émotions en les livrant au changement incessant des modes. Le contrôle est déterminé par les appareils technologiques, comme par exemple les systèmes de vidéosurveillance, de paiement par carte de crédit et de téléphonie mobile, qui interagissent systématiquement avec l'existence de chacun en enregistrant ses déplacements et ses habitudes. A cela s'ajoute ensuite le contrôle plus traditionnel de l'imaginaire collectif à travers la dimension spectaculaire représentée par les médias (cinéma, télévision, radio, etc.).

L'uniformité concerne le fonctionnement des machines qui sont dotées, dans leur domaine spécifique, d'un langage standard universel auquel chacun doit s'adapter, s'il entend s'en servir, comme c'est le cas pour le système de fenêtres typique des ordinateurs personnels. L'absorption, pour finir, indique le transfert aux machines de facultés et habilités particulières typiquement humaines comme la mémoire et la capacité de calcul qui, même si elles continuent d'être utilisées indépendamment des machines, nécessitent pour l'exécution de certaines tâches leur aide indispensable.

La naissance, enfin, d'un véritable *cybermonde* (CHOQUET, STERN, 2005, p. 192) immatériel auquel chacun consacre une partie toujours plus considérable de son existence, en développant une sorte de double vie suspendue entre réel et virtuel, complète ce tableau rapidement brossé. A ces éléments s'ajoute également, comme nous l'avons déjà montré, l'apparition d'une porosité toujours plus importante de la ligne de démarcation mentale qui sépare la dimension privée de la sphère publique. Ceci apparaît clairement dans cet exhibitionnisme médiatique qui voit de nombreux individus exprimer sur le *web*, sans aucun filtre, des attitudes, des langages et des pensées qui autrefois étaient rigoureusement réservés à la dimension purement privée et personnelle (GIORDANA, 2005). Cependant l'élément qui nous semble le plus important, concernant cette nouvelle subjectivité symbiotique (le *cyborg*), est l'apparition du virtuel comme catégorie mentale qui conditionne de manière nullement négligeable les représentations *mythopiques* du réel, dont le *cyborg* est à la fois sujet et objet. Objet, car comme nous l'avons vu la représentation de soi est *mythopique* et sujet car la représentation du monde à l'intérieur de laquelle il se situe est *mythopique*.

Reprenons alors ici la brillante analyse de Levy sur le virtuel et, notamment, sa position concernant la manière dont nous prédiquons l'existence de quelque chose. Selon cet auteur le réel ressemble au possible, tandis que l'actuel *réagit* au virtuel<sup>32</sup>. En ce sens que le virtuel s'oppose, non pas comme on le croit généralement au réel, mais à l'actuel, tandis que le réel est la concrétisation d'un possible latent<sup>33</sup>. L'actuel est ce qui, dans une certaine

---

<sup>32</sup> « A la suite de Gilles Deleuze, j'écrivais dans le premier chapitre que le réel *ressemble* au possible tandis que l'actuel *répond* au virtuel » (LEVY, 1995, p. 135)..

<sup>33</sup> « Le possible est déjà tout constitué, mais il se tient dans les limbes. Le possible se réalisera sans que rien ne change dans sa détermination ni dans sa nature. C'est un réel fantomatique, latent. Le possible est exactement comme le réel : il ne lui manque que l'existence. La réalisation d'un possible n'est pas une création, au sens plein de ce terme, car la création implique aussi la production innovante d'une idée ou d'une forme. La différence entre possible et réel est donc purement logique. Le virtuel, quant à lui, ne s'oppose pas au réel mais à l'actuel. Contrairement au possible, statique et déjà constitué, le virtuel est comme le complexe problématique, le

mesure, *répond* au virtuel, mais ne lui ressemble pas comme c'est le cas en revanche du possible vis-à-vis du réel<sup>34</sup>. Le virtuel est ainsi une dynamique inverse à celle qui préside l'actualisation, il coïncide avec la représentation et/ou invention de la réalité ou d'une portion de celle-ci, avec la création de modèles et de dispositifs dotés de sens, tandis que l'actualisation est cohérente avec la solution des problèmes ou l'action créatrice que la représentation ou l'invention expriment.

Prenons par exemple le corps humain, il s'agit certainement d'un objet matériel, autrement dit réel, mais il s'agit également d'un corps virtuel, c'est-à-dire d'une représentation et d'un modèle qui a une existence propre exempte de matérialité. Il est également susceptible d'une actualisation à partir du moment où chacun décide de le façonner, le modifier et/ou l'habiller en fonction de son modèle virtuel de référence, mais c'est également un ensemble de possibilités latentes, matérielles, comme la forme spécifique qu'il prend à la fin de son processus de croissance biologique. A travers cet exemple, on obtient donc quatre modes d'existence du corps, où l'aspect virtuel correspond à une dimension malléable à discrétion, problématique, génératrice et éternelle, le réel à l'ordre matériel, individuel et contingent, le potentiel à l'ordre matériel de la latence qui une fois qu'elle s'est manifestée devient réelle mais éphémère comme le corps matériel lui-même, l'actuel à la dimension propre de l'avènement en tant que choix des options contenues dans la virtualisation<sup>35</sup>. De ce fait, tout corps existant individuellement se trouve toujours à l'intérieur d'un ensemble complexe de relations constitutives où virtuel, réel, possible et actuel se recourent mutuellement en constituant le monde dans lequel les êtres humains existent.

Le *cyborg*, notamment, exprime une *mythopie* dotée de ces caractéristiques. Il représente un projet, né d'une modélisation virtuelle de l'unité esprit-corps, qui le problématise et le met en question, comme un objet transformable. Un choix de type actuel, en ce sens qu'il identifie au fur et à mesure, un acte volontaire qu'il choisit parmi les multiples options offertes au niveau conceptuel, coïncidant avec la résolution d'un problème (dépassement d'un défaut, potentialisation du corps ou des capacités mentales). Une réalité matérielle à partir du moment où les dyades esprit-corps concrètement existantes tendent à

---

nœud de tendances ou de forces qui accompagne une situation, un événement, un objet ou n'importe quelle entité et qui appelle un processus de résolution : l'actualisation » (Op. cit., p. 14).

<sup>34</sup> « Le réel ressemble au possible ; en revanche, l'actuel ne ressemble en rien au virtuel : *il lui répond* » (Op. cit., p. 15).

<sup>35</sup> Bien qu'avec quelques différences sensibles d'interprétation, cf. Op. cit., pp. 133-146.



être façonnées en fonction des choix effectués sur le modèle virtuel et, enfin, une possibilité relative à la manipulation génétique, électronique et/ou mécanique dont il devient objet dans un but évolutif et d'amélioration. En d'autres termes la virtualisation et l'actualisation se situent dans la dimension performative et créatrice, tandis que la réification et la potentialisation, à l'intérieur de l'horizon explicatif, fondateur et matériel.

Les deux premières ont une existence événementielle, les secondes substantielle et empirique. Elles suivent ainsi le schéma suivant, le système humain esprit-corps empirique et réel étant donné, on passe à sa modélisation qui le représente comme quelque chose de problématique et modifiable, suivi par un acte résolutif, qui déclenche une nouvelle possibilité évolutive ou simplement transformative d'ordre empirique. Le *cyborg* peut donc être considéré aussi bien comme un projet que notre civilisation poursuit de manière obsessionnelle dans la tentative de vaincre ou de différer indéfiniment la mort ou simplement de dépasser certaines limites physiques et biologiques typiques de l'espèce humaine que comme un ensemble de possibilités contenues dans l'homme comme être réel (matériel), qui attendent de s'exprimer entièrement en tant que possibilités évolutives. Il constitue non seulement notre *brainframe*, en possédant secrètement notre esprit et en conditionnant chacune de nos représentations du monde, mais également toujours plus, notre corps physique proche d'une colonisation technologique totale ; si bien que le *cyborg* est toujours virtuel et actuel d'une part et réel et possible d'autre part, représentant un cercle où être et devenir, substance et accident, matériel et immatériel, esprit et matière se superposent et s'influencent constamment<sup>36</sup>.

Donc la *mythopie*, grâce également à l'exemple pris en compte, apparaît comme une syntaxe à la fois imaginaire et conceptuelle qui exprime le *brainframe* du sujet technologique. Elle est la structure formelle dominante de la pensée et du langage d'une nouvelle subjectivité symbiotique qui trouve, dans le processus d'innovation technologique incessant et dans la dyade homme-machine, son identité constitutive. Donc, aussi bien les représentations rigoureusement scientifiques que celles d'ordre littéraire, politique, idéologique, ou fantastique obéissent en grande partie à des processus typiquement *mythopiques*, comme nous avons tenté de le montrer, car elles déterminent toujours, quel que soit leur degré de vérité et

---

<sup>36</sup> « L'apparent dualisme entre la substance et l'événement recouvre peut-être une profonde unité. [...] Peut-être faut-il considérer le dualisme de la substance et de l'événement comme le yin et le yang dans la philosophie chinoise classique : il y aurait passage, transformation perpétuelle de l'un dans l'autre. Chacun d'eux exprime une face inéliminable et complémentaire des phénomènes, comme l'onde et la particule dans la physique quantique » (Op. cit., p. 141).

de plausibilité ainsi que leur domaine spécifique d'application, leur objet à l'intérieur d'un schéma ouvert, problématique, sur lequel on peut agir de manière active et performative. Les *mythopies* peuvent donc être d'ordres et de degrés différents et se distinguent les unes des autres en fonction du niveau de conceptualisation, rationalisation et adhérence à la réalité empirique. Ainsi une théorie scientifique comme un projet politique ou un récit de science-fiction peuvent être considérés, au même titre, comme des *mythopies* dans la mesure où, en se situant sur un plan purement fantastique, littéraire, invraisemblable ou empirique et plausible, ils répondent à la même forme de pensée.

A l'intérieur de celle-ci chaque objet devient transformable, modifiable, il est représenté et son *origine* est racontée en fonction d'une manipulation potentielle. Contrairement à ce qui arrivait au sujet vivant à l'intérieur d'un monde réglé par le mythe et par les formes de pensée que celui-ci exprime, fermées, magiques et dépendant directement d'un ou de plusieurs êtres surnaturels, le sujet technologique expérimente la liberté et l'ivresse de l'action, de la mise en œuvre, de la manipulation et de la transformation du monde en fonction exclusivement de lui-même et de ses besoins. Contrairement, en revanche, à la simple conception utopique, dépourvue d'histoire, sans origine et sans véritable caractère concret, statique et immatérielle, les représentations *mythopiques* de la civilisation technologique expriment non seulement un objectif toujours provisoire et ouvert, dont la réalisation présuppose toujours une nouvelle frontière et des interventions performatives ultérieures, mais également une dimension procédurale, une logique du comment qui confère à chaque projet, même au plus extravagant et invraisemblable, une dignité démiurgique. De ce fait, toute *mythopie* peut ainsi être une simple manière de transformer l'imaginaire collectif, en créant de nouveaux rêves et de nouvelles valeurs qui orientent les choix et les comportements collectifs ou bien une théorie qui donne lieu à un projet concrètement praticable.

## RÉFÉRENCES

BARTHES, R. **Mythologies**. Paris: Ed. du Seuil, 1970.

BAZZI, A. **Ecco il computer che legge il pensiero**. Milão: Corriere della Sera, 2008.

BELLINI, P. **L'immaginario politico del Salvatore**. Biopotere, sapere e ordine sociale. Milão: Mimesis, 2012, pp. 51-91

\_\_\_\_\_. Between myth and logos: The concept of Mythopia and Technological Civilization. In: **Caetele echinox**, Numéro 17, 2009, pp. 199-209.

\_\_\_\_\_. **Cyberfilosofia del potere**. Immaginari, ideologie e conflitti della civiltà tecnologica. Milão: Mimesis, 2007.

BONVECCHIO, C. **Imago imperii imago mundi**: sovranità simbolica e figura imperiale. Padova: Cedam, 1997.

BRAGA, Corin. Utopie, Eutopie, Dystopie et Anti-utopie. In: **Metabasis.it**, septembre 2006, An I, Numéro 2, ([www.metabasis.it](http://www.metabasis.it)).

CAMPANELLA, T. **La cité du soleil**. Genève: Librairie Droz, 2000.

\_\_\_\_\_. **Quaestio quarta**. De optima republica. Roma: Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1999.

CAPRA, F. **The web of life**: a new scientific understanding of living systems, New York: Anchor Books, 1996

CESARO, A. **La politica come scienza**. Questioni di filosofia giuridica e politica nel pensiero di Tommaso Campanella. Milão: Franco Angeli, 2003

CHIORDI, G. M. **Propedeutica alla simbolica politica I-II**, Milão: Franco Angeli, 2006-2010

CHIORDI, G. M. Utopia e mito : due componenti della politicità, in: BONVECCHIO, C.(dir.) **L'irrazionale e la politica profili di simbolica politico-giuridica**. Trieste: E.U.T., 2001.

\_\_\_\_\_. **Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme**, Paris: Gallimard, 1978

CHOQUET, B; STERN, D (dir.). **CyberMonde**. Paris: Hermès-Lavoisier, 2005.

DARWIN, C. L'origine des espèces au moyen de la sélection naturelle ou la lutte pour l'existence dans la nature, trad. de E. Barbier, Paris: Flammarion, 1992.

DICK, P. K. **Les Androïdes rêvent-ils de moutons électriques?** trad. de S. Quadrupani, Paris : J.-C. Lattès, 1979.

DUMEZIL, G. **Mythe et épopée I. II. III**. Paris: Gallimard, 1995.

DURAND, G. **Les structures anthropologiques de l'imaginaire**: introduction à l'archétypologie générale. Dunod, Paris 1984

DURKHEIM, E., Communauté et société selon Tönnies, in: Textes. **1.Éléments d'une théorie sociale**. Paris: Editions de Minuit, 1975.

ELIADE, M. **Forgerons et alchimistes**. Paris: Flammarion 1977

\_\_\_\_\_. **Aspects du mythe**. Paris: Gallimard, 1963

\_\_\_\_\_. **Traité d'histoire des religions**. Paris: Payot, 1949.

GIBSON, W. **Neuromancien**: et autres dérives du réseau, trad. de J. Bonnefoy. Paris : Ed. J'ai lu, 2007.

GIORDANA, F. **Tecnologie, media & società mediatica**: evoluzioni, influenze ed effetti degli strumenti di comunicazione sulla società dagli anni '60 ai giorni nostri. Milão: Franco Angeli, 2005.

HÉSIODE. **Théogonie**. Paris: Les belles lettres, 1951, pp. 36-37 (vs 126-138).

HUXLEY, A. **Le meilleur des mondes**. Trad. de J. Castier, Paris: Plon, 1994.

JACOB, A (dir.). **Encyclopédie philosophique universelle**: Les Notions philosophiques. Paris: P.U.F, 1990.

KERCKHOVE, D. **The architecture of intelligence**, Berlin: Birkhäuser, 2001

\_\_\_\_\_. **Brainframes**. Mente, tecnologia, mercato. Baskerville, Bologna: 1993

LA BIBLE. **Apocalypse de Jean**. Trad. de J. Grosjean, Paris: Gallimard, 1971

LACOSTE, J. Y. (dir.). **Dictionnaire critique de Théologie**. Paris: P.U.F., 1998

LEVY, P. **Qu'est-ce que le virtuel?** Paris: La Découverte, 1995,

LONGO, G. O. **Il simbiote**. Prove di umanità futura. Roma: Meltemi, 2003

MARGULIS, L; SAGAN, D. **Microcosmos**. New York: Summit, 1986

OVIDE. **Les métamorphoses**. trad. de G. Lafaye, Les belles lettres, Paris 1976, tome II, pp. 130-132

PLATON. Ménexène. in: BRISSON, L. (dir.) **Œuvres complètes**, Flammarion, Paris 2008.

\_\_\_\_\_. Protagoras. in: BRISSON, L. (dir.) **Œuvres complètes**, Flammarion, Paris 2008.

\_\_\_\_\_. La République. in: BRISSON, L. (dir.) **Œuvres complètes**, Flammarion, Paris 2008.

RESZLER, A. **Mythes politiques modernes**. Paris: Archives Karéline, 2010

RUYER, R. **L'utopie et les utopies**. Paris: P.U.F, 1950.

SERVIER, J. **Histoire de l'utopie**. Paris: Gallimard, 1967

SHELLEY, M. **Frankenstein ou le Prométhée moderne**, trad. de J. Ceurvorst, Paris: Ed. J'ai lu, 1994.

SOKAL, A; BRICMONT, J. **Impostures intellectuelles**, Paris: Odile Jacob, 1997)

TÖNNIES, F. **Communauté et société: catégories fondamentales de la sociologie pure**, Paris: Retz-C.E.P.L, 1977.

VERNANT, J. P. A la table des hommes. Mythe de fondation du sacrifice chez Hésiode. in: DETIENNE, M; VERNANT, J. P. **La cuisine du sacrifice en pays grec**. Paris: Gallimard, 1979.

VIRGILE. Quatrième bucolique: Pollion. In: VIRGILE. **Bucoliques**. trad. de J-P. Chausserie-Laprée, Paris: Orphée/La différence, 1993.

VIRILIO, P. **La vitesse de libération**. Paris: Galilée, 1995

WUNENBURGER, J. J. **Imaginaires du politique**, Paris : Ellipses, 2001

\_\_\_\_\_. **L'utopie ou la crise de l'imaginaire**. Paris: Jean-Pierre Delarge, 1979.

## **A imagem que falta: o cinema à prova do trabalho de memória**

### **The missing image : cinema to the test of memory work**

### **L'image manquante : le cinéma à l'épreuve du travail de mémoire**

Stanislas DE COURVILLE<sup>1</sup>  
Université Jean Moulin Lyon 3, France

**Résumé :** En partant d'une controverse retentissante autour de la Shoah comme « inimaginable » qui eut lieu à l'occasion de l'exposition *Mémoire des camps* à Paris, ce travail vise à entrevoir les possibilités de l'image - et l'image cinématographique en particulier - quant au travail de mémoire des génocides ou crimes contre l'humanité. Pour ce faire nous analysons la convergence entre le travail de Mauro Carbone sur l'écran comme « modèle optique de notre époque », et le « plan d'immanence » que Gilles Deleuze voit dans le cinéma.

**Mots-clés :** travail de mémoire; cinéma; vérité; images; imaginaire.

**Abstract :** Starting from a resounding controversy about the Shoah as “unimaginable” that occurred during the exhibition named *Mémoire des camps* in Paris, this work aims at getting a glimpse of the image's possibilities - and more specifically the cinematographic image - regarding the memory work of genocides or crimes against humanity. In order to do that, we analyze the convergence between the research of Mauro Carbone on the screen as an “optical model of our time”, and the “plane of immanence” that Gilles Deleuze sees in cinema.

**Keywords :** memory work; cinema; truth, images; imaginary.

Le rôle des images dans le travail de mémoire est d'une ambiguïté sans pareil. Les images, et particulièrement cinématographiques, ont aussi bien servi la mémoire des crimes de masse que leur élaboration dans la propagande, leur divulgation en tant que « preuve » ou leur dissimulation en leur faisant « écran », l'empathie envers les victimes aussi bien que la négation de leurs souffrances. Souvenons-nous que si George Stevens filmait la libération des camps par l'armée américaine et offrait au procès de Nuremberg des images décisives<sup>2</sup>, le cinéma avait auparavant servi à constituer un effroyable « village Potemkine » en montrant le « ghetto modèle » de Theresienstadt<sup>3</sup>, cette « ville offerte par le Führer aux juifs

---

<sup>1</sup> [stanislasdecourville@gmail.com](mailto:stanislasdecourville@gmail.com)

<sup>2</sup> Cf. C. Delage, *De Hollywood à Dachau*, Paris, éditions Jean-Michel Place, 2014. Cf. également M. Harris, *Five Came Back*, New York, The Penguin Press, 2014

<sup>3</sup> Cf. S. Lindeperg, « Le Double jeu du cinéma : filmer Terezin et Westerbork » in *Revue d'histoire de la Shoah* n° 195, juillet/décembre 2011. Cf. également *Le Dernier des injustes*, film de Claude Lanzmann sorti en 2014.

d'Allemagne »<sup>4</sup>, qui servit en réalité de camp de transit dans le processus d'extermination des juifs d'Europe<sup>5</sup>. La défiance vis-à-vis des images s'est progressivement montrée dans le cadre du travail de mémoire et a trouvé son modèle en même temps qu'elle a atteint son apogée avec le film essentiel de Claude Lanzmann intitulé *Shoah*. Le rejet des images s'est alors installé durablement et s'est mis à peser sur les productions cinématographiques ultérieures, qu'elles traitent de la Shoah ou de tout autre crime contre l'humanité. L'absence d'image, son manque, ainsi que son statut ontologique de « simulacre », est devenu le canon du travail de mémoire au cinéma et même au-delà. Une telle idée repose sur ce qui se présente comme un dogme de l'inimaginable qui s'est installé dans les débats sur la transmission mémorielle de l'anéantissement des juifs d'Europe, et dont une affirmation sans cesse répétée par ceux qui le soutiennent résume toute la teneur : « il n'y a pas d'images de la Shoah. » Cherchons à retrouver les motivations dans la création d'un tel dogme, et tournons-nous vers les possibilités de l'image, même « manquante », dans le travail de mémoire, non seulement concernant la Shoah, mais également pour tous les crimes de masse dont nous nous devons de garder une trace, même la plus ténue.

### **Il n'y a pas d'images?**

C'est en partant d'une controverse retentissante autour de la question de la Shoah comme « unimaginable », « irréprésentable » et « indicible », qui opposa Georges Didi-Huberman à Élisabeth Pagnoux et Gérard Wajcman<sup>6</sup>, que nous aimerions aborder la relation complexe qu'entretiennent le cinéma et le « travail de mémoire » relatif aux crimes contre l'humanité, et en analyser un possible bouleversement par certaines productions cinématographiques. Commençons par rappeler que cette polémique naquit dans la revue *Les Temps modernes*, lorsque les deux auteurs cités écrivirent leur très forte désapprobation face à l'exposition *Mémoire des camps* qui se tint à Paris en 2001 et au commentaire que Didi-

<sup>4</sup> Le titre allemand est *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* (*Le Führer offre une ville aux Juifs*).

<sup>5</sup> Sur Theresienstadt, voir les films de Claude Lanzmann *Un Vivant qui passe* et *Le Dernier des injustes*, ainsi que l'article de S. Lindeperg, *art. cit.*

<sup>6</sup> G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003. G. Wajcman, « De la croyance photographique » in *Les Temps modernes*, LVI, 2001, n° 613, p. 47-83. É. Pagnoux, « Reporter photographe à Auschwitz » in *ibid.*, p. 84-108

Huberman consacra aux quatre photographies prises de l'intérieur d'une chambre à gaz d'Auschwitz-Birkenau par des *Sonderkommandos*<sup>7</sup>, et qu'il ouvre en écrivant :

Pour savoir il faut s'imaginer. Nous devons tenter d'imaginer ce que fut l'enfer d'Auschwitz en été 1944. N'invoquons pas l'inimaginable. Ne nous protégeons pas en disant qu'imaginer cela, de toutes les façons - car c'est vrai -, nous ne le pouvons, nous ne le pourrons pas jusqu'au bout. Mais nous le *devons*, ce très lourd imaginable. Comme une réponse à offrir, une dette contractée envers les paroles et les images que certains déportés ont arrachées pour nous au réel effroyable de leur expérience.<sup>8</sup>

Les réactions véhémentes de Pagnoux et Wajcman reposent sur ce dogme iconoclaste que nous avons déjà identifié en introduction, un « imaginable comme dogme », qui répète sans cesse : « il n'y a pas d'images de la Shoah ». Mais puisque le travail de documentation historique a récolté une quantité considérable d'images de cet événement tragique, une telle affirmation ne peut être soutenue qu'à partir d'un seul fait : il n'y a pas d'images de « l'opération et [du] moment absolument spécifiques du gazage des juifs »<sup>9</sup>. Or une telle affirmation circonscrit à un seul mode opératoire un processus d'anéantissement qui connut de nombreuses formes et phases dont les historiens ont pu décrire les spécificités. Est-ce là la volonté des adversaires de Didi-Huberman ? Nullement, car il s'agit d'un dogme à la construction tardive qui vise à absolutiser la Shoah comme un événement irréductible à la moindre représentation, qui par nature serait toujours partielle, lacunaire, incapable de montrer l'horreur de l'extermination des juifs d'Europe. Et ce dogmatisme, qui semble très bien ancré dans la forme qu'a pris le travail de mémoire, doit sans doute son existence à l'influence du cinéma sur l'imaginaire collectif et les réactions tout à fait légitimes qu'a suscitées un traitement cinématographique bien trop souvent réducteur, erroné ou inapproprié. L'immense travail de Claude Lanzmann sur son film *Shoah*, ainsi que sur ses films suivants qui conserveront le même procédé, s'est sans doute fait en réaction à l'histoire de la diffusion de la mémoire de l'extermination. Rappelons par exemple que Raul Hilberg disait du film *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais, qu'il était « une présentation erronée et dangereuse des faits. Les chambres à gaz y paraiss[ant] destinées aux prisonniers belges, français ou néerlandais, sans que les juifs soient une seule fois mentionnés. »<sup>10</sup> Ou encore, comme l'a

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 11-65

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 11

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 77

<sup>10</sup> R. Hilberg, « Un Acte majeur » in *L'Express*, 24 février 1994



montré Pierre Vidal-Naquet, que le négationnisme a pu pleinement se développer lors de la diffusion aux Etats-Unis de la série télévisée à grand spectacle intitulée *Holocauste*<sup>11</sup>. Par ailleurs le traitement fictionnel de la Shoah a très souvent provoqué des débats houleux, que ce soit par exemple avec le *Kapo* de Gillo Pontecorvo, attaqué violemment par Jacques Rivette dans *Les Cahiers du Cinéma*<sup>12</sup>, ou encore avec *La Liste de Schindler* de Steven Spielberg et *La Vie est belle* de Roberto Benigni. Le fait que des débats quant à la représentation de la Shoah aient lieu est profondément sain et nécessaire à l'élaboration de la mémoire, mais que des voix s'élèvent uniquement pour répéter un dogme teinté de mysticisme l'est moins<sup>13</sup>, surtout lorsqu'il tente de s'imposer coûte que coûte, tombant ainsi dans les pires excès et des déclarations absurdes.

Ce que reprochent Pagnoux et Wajcman à Didi-Huberman est de vouloir s'imaginer ce qui serait proprement « inimaginable », et ainsi réduire à une *représentation* ce qui ne peut pas l'être du fait de son caractère d'événement « absolu », soit d'événement ayant reconfiguré tout le réel par sa cruauté sans pareil<sup>14</sup>. Or Georges Didi-Huberman, en prônant un travail de l'imaginaire dans celui de la mémoire n'a jamais prétendu à une représentation totalisante d'un tel événement<sup>15</sup>. Il rappelle d'ailleurs que l'image n'est jamais une « image toute » mais bien au contraire une « image-lacune »<sup>16</sup>. Ajoutons à cela que le travail de l'imaginaire se fait « malgré tout », pour reprendre le terme de Didi-Huberman, et donc malgré toute connaissance ou information, qu'il s'agisse d'un vécu, dans le cas des survivants, ou bien d'une connaissance historique dans le cas des historiens ou des simples héritiers de l'Histoire que nous sommes tous. Même dans un film comme *Shoah*, la parole des témoins, qui pour le réalisateur est seule « vérité » de l'événement, est une « représentation », comme le signale Jacques Rancière<sup>17</sup>, et par là même provoque l'imagination par les images que la parole suscite dans l'esprit de ceux qui écoutent, fait travailler notre imaginaire puisqu'il « y a des

<sup>11</sup> P. Vidal-Naquet, *Les Assassins de la mémoire. « Un Eichmann de papier » et autres essais sur le révisionnisme*, Paris, La Découverte, 1987, 1991, p. 133

<sup>12</sup> J. Rivette, « De l'abjection » in *Les Cahiers du cinéma* n° 120, juin 1961

<sup>13</sup> Sur la mystique de l'extermination des juifs d'Europe, cf. G. Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin. Homo Sacer III* (1998), trad. P. Alferi, Paris, Rivages, 1999, p. 38-40 et 206

<sup>14</sup> Nous entendons le mot « événement » au sens d'*Ereignis*, « Accord, re-disposition (*Vereignung*) de l'homme à l'être », cf. D. Jousset, *Le vocabulaire de la philosophie allemande*, Paris, Ellipses, 2007, p. 50

<sup>15</sup> G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, *op. cit.*, p. 11

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 85

<sup>17</sup> J. Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 103 : « La représentation n'est pas l'acte de produire une forme visible, elle est l'acte de donner un équivalent, ce que la parole fait tout autant que la photographie. »

images dans le langage aussi »<sup>18</sup>. Il nous faut également rappeler que même la mémoire de ceux qui ont échappé à des meurtres de masse peut être influencée par les images d'un médium comme le cinéma. Ainsi Primo Levi, dans *Les Naufragés et les Rescapés*, même s'il s'insurge contre la distance croissante entre la vie dans les camps et ses représentations cinématographiques<sup>19</sup>, compare après coup son arrivée au *Lager* à « un film aux images floues et frénétiques, plein de bruit et de fureur et dépourvu de signification [...]. Un film en gris et noir, sonore mais non parlé. »<sup>20</sup> Une telle comparaison indique selon Yvonne Kozlovsky-Golan :

l'influence que certaines images capitales ont eu sur le langage de Levi au sujet de la pensée conceptuelle, images intégrées lorsqu'il était détenu dans un camp de concentration et renforcées [...] par des films qu'il mentionne lui-même comme des exemples pour expliquer ce qui se produisit.

À l'instar de Levi, des milliers de personnes furent influencées par les images provenant du cinéma. Et comme dans le cas de Levi, on peut supposer que leurs souvenirs de la Shoah et leurs réflexions conceptuelles furent façonnées dans une forme de mémoire collective qui a déterminé la compréhension de la Shoah dans la culture occidentale.<sup>21</sup>

Si l'imaginaire travaille notre mémoire collective ou notre pensée conceptuelle d'événements aussi terribles que la Shoah, et ce, malgré nous et malgré toute notre connaissance ou information sur le sujet, alors il nous faut prendre en compte un tel processus et cesser de reléguer l'image au rang de simulacre, de « seconde chose »<sup>22</sup>, cesser de fermer les yeux face à l'intolérable, cesser de bannir les images qui toucheraient un prétendu *alogistikón*, « partie irrationnelle de notre âme » selon Platon<sup>23</sup>. Car nous ne pouvons espérer développer une mémoire collective relevant uniquement d'une pensée conceptuelle, à l'abri de la pensée se trouvant au cœur des images, et qui nous placerait dans la même folie ou « insomnie de la raison »<sup>24</sup> que ces soldats idéalistes de la guerre de 14 que Walter Benjamin décrivait ainsi :

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> P. Levi, *Les Naufragés et les rescapés : quarante ans après Auschwitz*, trad. A. Maugé, Paris, Gallimard, 1989, p. 154

<sup>20</sup> *Ibid.*, 1989, 2010, p. 92

<sup>21</sup> Y. Kozlovsky-Golan, « L'image visuelle de la Shoah et les procès de Nuremberg. Le film *Les camps de concentration nazis* et son impact » in *Revue d'histoire de la Shoah* n°195, juillet/décembre 2011, p. 63

<sup>22</sup> M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit* in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2010, p. 1596

<sup>23</sup> Platon, *République*, Livre X, 603a

<sup>24</sup> G. Deleuze et F. Guattari, *L'Anti-Œdipe – Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, Les éditions de minuit, 1972, p. 133 : « Ce n'est pas le sommeil de la raison qui engendre les monstres, mais plutôt la rationalité vigilante et insomniaque. »

aussi loin que portait le regard par-delà les tranchées, tout le terrain alentour offrait le visage même de l'idéalisme allemand, chaque entonnoir de grenade était un problème, chaque enchevêtrement de barbelés une antinomie, chaque pointe de fer une définition, chaque explosion une position de principe, et le ciel par là-dessus était, le jour, l'intérieur cosmique du casque d'acier, la nuit, la loi morale au-dessus de toi.<sup>25</sup>

Ainsi, à l'heure du siècle des images, où le devoir de mémoire ressemble de plus en plus à une économie ou à une industrie par la profusion des productions de toutes sortes qui lui sont liées, où le moindre mémorial se dote de films éducatifs ou d'installations écraniques, où le film sur la Shoah devient un genre cinématographique à part entière<sup>26</sup>, et où la parole des survivants disparaît peu à peu avec eux, il nous faut nous arrêter sur le pouvoir des images, mêmes manquantes, et ce, en commençant par nous interroger sur les particularités du dispositif cinématographique et son implication sur notre mémoire collective.

### **Le dispositif cinématographique et ses implications pour le travail de mémoire**

Lorsqu'en 1984 est sorti en URSS le film *Mon ami Ivan Lapchine*, décrivant avec une grande noirceur l'année 1935 et le climat de terreur régnant à l'époque du stalinisme, son réalisateur, Alekseï Guerman, reçut un très grand nombre de courriers de spectateurs outrés, qui précisaient avoir envoyé une copie de leurs lettres au KGB. Guerman expliqua ainsi ce phénomène :

Il y a des gens pour qui les années 30 sont sacrées : à cette époque il y avait une comédie très populaire d'Alexandrov, *Volga Volga* et, par une aberration de la mémoire, certains se souviennent de ces années, celles de leur jeunesse, à travers des stéréotypes que j'ai brisés.<sup>27</sup>

Le cinéma est capable de modifier notre perception, comme nous pouvons le voir dans cet exemple ou dans celui de Primo Levi que nous avons rappelé précédemment, et par là d'influencer notre mémoire aussi bien personnelle que collective d'événements aussi

<sup>25</sup> W. Benjamin, *Théories du fascisme allemand* in *Œuvres II*, trad. P. Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 211

<sup>26</sup> A.-M. Baron, « Défense et illustration de la fiction. La Shoah et les genres cinématographiques » in *Revue d'histoire de la Shoah*, n°195, juillet/décembre 2011, p. 373-404

<sup>27</sup> *La Revue du Cinéma*, n° 421, novembre 1986, cité par M. Martin, *Le Cinéma soviétique*, Paris, L'Age d'homme, 1993, p. 122-123

dramatiques soient-ils. Ce trouble causé par les images du médium cinématographique indique, d'après la lecture que Mauro Carbone fait de Walter Benjamin, une historicité de la perception qui s'accompagne d'une historicité des dispositifs et du désir, dont les caractéristiques seraient instituées par un modèle optique propre à notre époque : l'écran<sup>28</sup>. Un tel modèle s'élabore en opposition à la fenêtre qui aurait été celui de l'époque moderne depuis Leon Battista Alberti, et qui instaurait une séparation métaphysique entre le sujet d'un côté et un objet-monde de l'autre. L'écran quant à lui, semble briser cette séparation transcendante, abolir le couple sujet-objet en ouvrant un « pur courant de conscience a-subjectif »<sup>29</sup>, pour tracer un plan que Gilles Deleuze aurait dit d'« immanence »<sup>30</sup>, un champ transcendantal « impersonnel » ou « sans sujet »<sup>31</sup>. Or c'est bien ce modèle optique de l'écran, aux implications métaphysiques que nous venons d'énoncer, qui semble régir le dispositif cinématographique et que décrivait Raymond Queneau :

Quand je vois un film [...], je me transporte sur la toile par un acte en quelque sorte magique et en tout cas transcendantal et je me retrouve prenant conscience de moi-même en tant que l'un des héros de l'histoire à nous contée au moyen d'images plates mais mouvantes.<sup>32</sup>

On voit dans cette citation du *Loin de Rueil* de Queneau, le pouvoir qu'a le cinéma de nous faire quitter notre ancrage dans une subjectivité, pour nous transporter dans d'autres points de vue. D'après Carbone, l'écran, et en particulier celui du cinéma qui a semble-t-il déterminé notre expérience d'un tel modèle optique, a peu à peu cessé de *cache*r pour se mettre à *montrer*, et c'est bien là le rôle qui lui a été attribué avec l'apparition du septième art puisque celui-ci « a redistribué les relations entre l'obscurité et la lumière, l'opacité et la transparence, l'espace et le spectateur »<sup>33</sup>. Le passage du modèle de la fenêtre à celui de l'écran, a des conséquences telles qu'il représente l'un des défis majeurs pour la pensée contemporaine. Intéressons-nous ici à un aspect de ce thème de réflexion : celui du rapport de l'écran et de ses images à la notion de vérité. Si avec un modèle comme celui de la fenêtre, la vérité était placée sous le signe de la transcendance, par l'institution d'une séparation entre sujet et objet,

<sup>28</sup> M. Carbone, *Du cinéma et autres écrans*, à paraître.

<sup>29</sup> G. Deleuze, « L'immanence : une vie » in *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, édité par D. Lapoujade, Paris, Minuit, 2003, p. 359

<sup>30</sup> G. Deleuze, *L'image-mouvement. Cinéma I*, Paris, Minuit, 1983, p. 87-88

<sup>31</sup> G. Deleuze, « L'immanence : une vie », *op. cit.*, p. 359-360

<sup>32</sup> R. Queneau, *Loin de Rueil*, Paris, Gallimard, 1944, 2007, p. 41

<sup>33</sup> M. Carbone, *Du Cinéma et autres écrans*, à paraître.

par la conception métaphysique d'un au-delà, qu'en est-il pour le modèle de l'écran ? Il faut d'abord rappeler avec Mauro Carbone<sup>34</sup>, que dans *Le Gai Savoir*, Nietzsche, peu de temps avant l'apparition du cinéma, annonçait un bouleversement profond de la notion de vérité en écrivant :

Nous ne croyons plus que la vérité reste vérité si on lui ôte ses voiles ; nous avons trop vécu pour croire à cela. C'est pour nous une question de décence aujourd'hui que de ne pas vouloir tout voir dans sa nudité, [...] de ne pas tout comprendre et « savoir ».<sup>35</sup>

Une telle déclaration semble préfigurer le travail qu'accomplira Gilles Deleuze, sous influence nietzschéenne, dans ses deux tomes consacrés au cinéma qu'il intitula respectivement *L'image-mouvement* et *L'image-temps*, où l'art cinématographique d'après-guerre vient mettre en crise la notion de vérité en reposant sur une narration qui cesse de « renvoyer à une forme du vrai »<sup>36</sup>, au profit de ce qu'il nomme « puissance du faux »<sup>37</sup> : « Ce n'est pas du tout "chacun sa vérité", une variabilité concernant le contenu. C'est une puissance du faux qui remplace et détrône la forme du vrai »<sup>38</sup>. Est-ce alors à dire qu'il n'y a plus de « vérité » ? Il semble au départ que Deleuze vise à une abolition de celle-ci, mais il en vient à dépasser l'opposition de l'« homme véridique » contre le « faussaire », qui restent tous deux liés à la « forme »<sup>39</sup>, pour se tourner vers la figure de l'artiste créateur qui va plus loin que le simple nihilisme, qui « porte la puissance du faux à un degré qui s'effectue, non plus dans la forme, mais dans la transformation »<sup>40</sup>. Car il s'agit de reconcevoir la vérité comme n'étant pas cachée derrière les choses, de ne pas « cantonner le vrai loin de l'existant, dans l'éternel ou dans ce qui imite l'éternel »<sup>41</sup>, de faire ainsi acte d'une transformation de la vérité : « Métamorphose du vrai. Ce que l'artiste est, c'est créateur de vérité, car la vérité n'a pas à être atteinte, trouvée, ni reproduite, elle doit être créée<sup>42</sup>. » Il faut libérer la notion de

<sup>34</sup> *Ibid.* : « D'après ce que Nietzsche suggère, l'idée que la vérité ne peut demeurer vérité lorsqu'on lui retire son voile sonne comme le commencement d'une nouvelle façon de penser la vérité et le voile lui-même, qu'à son époque l'on pourrait également être tenté de connecter avec la naissance imminente du cinéma. »

<sup>35</sup> F. Nietzsche, *Le Gai Savoir*, trad. P. Wotling, Paris, Flammarion, 1997, 2000, p. 32

<sup>36</sup> G. Deleuze, *L'image-temps. Cinéma 2*, Paris, Minuit, 1985, p. 176

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 165-202

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 171

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 191 : « Ce qu'on peut reprocher aux faussaires, autant qu'à l'homme véridique, c'est leur goût exagéré de la forme : ils n'ont pas le sens ni la puissance des métamorphoses, ils témoignent d'un appauvrissement de l'élan vital, d'une vie déjà épuisée. »

<sup>40</sup> *Ibidem.*

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 170

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 191

vérité d'un « idéal » ou d'une « forme du vrai » immuable qu'on place dans un arrière-monde.<sup>43</sup>

Mais une telle mise en crise de la notion de vérité, ou plus précisément du lien de celle-ci à sa prétendue “forme”, n'est possible avec le cinéma que parce que celui-ci instaure, selon Deleuze, un plan d'immanence<sup>44</sup>, où, lorsqu'aucune conscience ne l'habite, « il échappe à toute transcendance du sujet comme de l'objet », contrairement, rappelons-le, à ce que nous pouvions voir à l'œuvre avec le modèle de la fenêtre. Si le cinéma d'après Gilles Deleuze, institue dès sa naissance ce plan d'immanence, les films d'avant-guerre ont pourtant tendance à contrarier celui-ci par leur construction narrative qui ne cesse de présenter un sujet, héros ou personnage principal, s'opposant à un milieu ou une situation qu'il doit venir modifier par l'action<sup>45</sup>. C'est exactement ce que nous pouvions voir à l'œuvre dans notre précédente citation de Queneau où le spectateur, après avoir été transporté sur la toile de manière « transcendantale », prenait conscience de lui-même « en tant que l'un des héros de l'histoire »<sup>46</sup>. Or, si une telle contrariété est si marquée, c'est que le cinéma d'avant-guerre, dans la plupart de ses productions, conserve un lien avec la forme du vrai, un idéal de vérité transcendant, toujours réinstauré par la fondation d'un sujet ancré face à un monde dont il reste séparé<sup>47</sup>. Et ce cinéma lié à une forme de « narration véridique », toujours tourné vers l'action de par son système de narration « réaliste » qui reproduit le « schème sensori-moteur » de nos actions courantes et machinales, fait du spectateur un « automate spirituel » auquel les pensées échappent au profit du défilement des images, et qui impose en lui ce que Deleuze nommait une « image de la pensée » dans *Différence et Répétition*<sup>48</sup>, où la pensée est « toujours en affinité avec le vrai »<sup>49</sup>. Car le cinéma d'avant-guerre restait « justiciable de l'effet de vérité », par la présence d'un centre ou sujet s'opposant au monde sous l'égide de l'action. Et c'est bien la propagande, où la « vérité » est sans cesse brandie devant les yeux des spectateurs, qui trouvera dans le cinéma son meilleur allié. C'est pourquoi Deleuze, en observant le passage du cinéma d'avant-guerre à celui de l'après-guerre, déclare que :

<sup>43</sup> Je tiens à remercier Mauro Carbone pour avoir discuté avec moi la question de la vérité dans le diptyque deleuzien sur le cinéma.

<sup>44</sup> G. Deleuze, *L'image-mouvement. Cinéma 1, op. cit.*, p. 87-88

<sup>45</sup> Cf. *Ibid.*, p. 196-242

<sup>46</sup> R. Queneau, *op. cit.*, p. 41

<sup>47</sup> Deleuze, *L'image-mouvement. Cinéma 1, op. cit.*, p. 84-85

<sup>48</sup> G. Deleuze, *Différence et Répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 169-217

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 172

l'art de masse, le traitement des masses, [...] est tombé dans la propagande et la manipulation d'Etat, dans une sorte de fascisme qui unissait Hitler à Hollywood, Hollywood à Hitler. L'automate spirituel est devenu l'homme fasciste.<sup>50</sup>

Cela s'explique par l'attachement du cinéma à la « narration véridique » qui condamnait le spectateur en lui volant ses pensées pour en faire un automate, par sa reproduction du schème sensori-moteur à l'aide de clichés ou conventions cinématographiques, automate qui est une figure bien connue des lecteurs du *De Caligari à Hitler* de Siegfried Kracauer<sup>51</sup>. Le cinéma d'après-guerre quant à lui parvient à instaurer un plan d'immanence libéré de toute vérité transcendante, réalisant ainsi ce que Deleuze entrevoyait déjà dans *Logique du sens* en écrivant :

Et s'il n'y a rien à voir derrière le rideau, c'est que tout le visible [...] est le long du rideau, qu'il suffit de suivre assez loin et assez étroitement, assez superficiellement, pour en inverser l'endroit, pour faire que la droite devienne gauche et inversement.<sup>52</sup>

Avec le modèle de l'écran décrit par Mauro Carbone et dont nous pouvons rapprocher les caractéristiques de celles du plan d'immanence deleuzien, aucune chute eschatologique du voile ou du rideau n'est attendue, nulle vérité ne se cache derrière. Il n'y a aucune séparation spatiale et métaphysique comme cela est le cas avec la fenêtre, tout est là sur la surface écranique. Le plan d'immanence se traduit par une indiscernabilité du réel et de l'imaginaire, de l'actuel et du virtuel, où l'un cours derrière l'autre, sans que l'on sache jamais lequel est premier, sans qu'aucun des deux n'ait de *primat* sur l'autre<sup>53</sup>. Le modèle de l'écran introduit une relation particulière entre réel et imaginaire, qui se trouve être très proche de cette « précession réciproque » que Maurice Merleau-Ponty identifiait à la « vision même » et qu'il voyait s'effectuer à son époque en peinture, en littérature et au cinéma, produisant une « mutation des rapports de l'homme et de l'Être »<sup>54</sup>, qu'il énonçait ainsi : « précession de ce

<sup>50</sup> G. Deleuze, *L'image-temps. Cinéma 2, op. cit.*, p. 214

<sup>51</sup> S. Kracauer, *De Caligari à Hitler*, Paris, L'Age d'homme, 1973, 2009

<sup>52</sup> G. Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 19

<sup>53</sup> G. Deleuze, *L'image-temps. Cinéma 2, op. cit.*, p. 15 : « C'est comme si le réel et l'imaginaire couraient l'un derrière l'autre, se réfléchissaient l'un dans l'autre, autour d'un point d'indiscernabilité. [...] L'imaginaire et le réel deviennent indiscernables. »

On trouve déjà cette idée chez A. Bazin, « Ontologie de l'image photographique » in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 1945, 2010, p. 9-17

<sup>54</sup> M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit* in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2010, p. 1613

qui est sur ce qu'on voit et fait voir, de ce qu'on voit et fait voir sur ce qui est<sup>55</sup>. » Si le plan d'immanence et le modèle de l'écran produisent bien cette crise de la notion de vérité, la manière dont la vérité se donne ou plutôt se *crée*, et nous mènent à une indiscernabilité du réel et de l'imaginaire, quelles conséquences peut-on entrevoir quant au rôle du cinéma dans le travail de mémoire ? Si de prime abord on serait tenté d'y voir la porte ouverte au négationnisme, une influence négative de l'imaginaire contre les faits, des images contre l'information, on peut voir que Deleuze a en quelque sorte déjà anticipé la question car, selon lui :

On aura beau montrer tous les documents, faire entendre tous les témoignages : ce qui rend l'information toute puissante [...], c'est sa nullité même, son inefficacité radicale. L'information joue de son inefficacité pour asseoir sa puissance, sa puissance même est d'être inefficace, et par là d'autant plus dangereuse. [...] Il faut donc dépasser toutes les informations parlées, en extraire un acte de parole pur, fabulation créatrice qui est comme l'envers des mythes dominants, des paroles en cours et de leurs tenants, acte capable de créer le mythe au lieu d'en tirer le bénéfice ou l'exploitation. [...] La rédemption, l'art au-delà de la connaissance, c'est aussi bien la création au-delà de l'information.<sup>56</sup>

### **Créer l'image, créer le mythe, créer la vérité**

Comment le cinéma peut-il dépasser l'information pour créer le mythe, pour libérer la fabulation créatrice ? Et quelles sont alors les répercussions d'un tel acte sur le travail de mémoire ? Rappelons d'abord un élément de la controverse qui nous a servi de point de départ. Georges Didi-Huberman écrit :

Wajcman et Pagnoux laissent comprendre que, puisque toutes les images de la Shoah sont inappropriées à leur objet, alors elles sont nécessairement fausses et même faussaires. C'est bien pourquoi « il n'y a pas d'image de la Shoah ». Les images *manquent* parce que les images *mentent*.<sup>57</sup>

On voit ici qu'à travers l'iconoclastie des deux polémistes se révèle, selon Didi-Huberman, une croyance tout aussi surprenante qu'exagérée quant au pouvoir des images : il n'y a pas

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 1625

<sup>56</sup> G. Deleuze, *L'image-temps. Cinéma 2, op. cit.*, p. 352-354

<sup>57</sup> G. Didi-Huberman, *Images malgré tout, op. cit.*, p. 90



d'images parce qu'il n'y a pas d'« image toute ». Si l'on suit ce raisonnement, « les images mentent parce que les images-toute manquent », alors il nous faut comprendre que pour Pagnoux et Wajcman, le mot « image » signifie tout autre chose que son acception courante... Peut-être est-ce la bonne vieille idée platonicienne qu'ils tentent de retrouver derrière cette dégradation qu'est l'image, cette copie, ce simulacre, cette « seconde chose ». Laissons-les là dans cette quête et embrassons plutôt le caractère menteur, faussaire de l'image que nous avons vu Deleuze nommer « puissance du faux » et l'opposer à la *forme* du vrai qui collait au cinéma d'avant-guerre placé sous le signe de la transcendance. Le cinéaste franco-cambodgien Rithy Panh est de ceux qui prennent le parti des puissances du faux. Dans son film très justement intitulé *L'image manquante*, il décide de prendre explicitement le contre-pied du dogme de l'inimaginable qui pèse sur le travail de mémoire depuis le *Shoah* de Lanzmann, pour parler du génocide cambodgien commis par les Khmers rouges qui décima plusieurs centaines de milliers de personnes, dont sa propre famille. Des images de ce génocide, il n'y en a pas *plus* que de la Shoah, pas *plus* de traces du processus d'extermination et de torture au camp S21 que dans le cas d'Auschwitz. Et face à ce manque, Rithy Panh ne cherche pas à absolutiser ce terrible événement par un rejet de tout ce qui ne pourrait qu'être lacunaire face à l'immensité du désastre qui coûta la vie à tant d'êtres humains. Il n'invoque aucun imaginable, indicible ou irréprésentable. Mais il cherche bien au contraire à combler ce manque, à remplir ce vide en créant des images et des mots qui puissent venir lutter contre celles et ceux du régime de terreur exercé par les Khmers. Pour ce faire, il ouvre son film en expliquant calmement que « avec de la terre et de l'eau, avec les morts, des rizières, avec des mains vivantes, on fait un homme, il suffit de pas grand chose, il suffit de vouloir », et le voilà qui se met à fabriquer de ses mains les hommes et femmes, victimes comme bourreaux, qui marquèrent sa mémoire d'enfant de façon indélébile. Il reconstruit devant nos yeux ces images manquantes à l'aide de petites figurines taillées, de maquettes de bâtiments, retrouvant ainsi les lieux et le temps de sa souffrance et de la perte des êtres aimés. À ce processus de création d'images, Rithy Panh ajoute ce que Gilles Deleuze aurait nommé un « acte de parole pur » en formant des phrases sur le même mode que les slogans des khmers pour mieux les contrer. C'est dans cet acte de création que Rithy Panh cherche la « rédemption, l'art au-delà de la connaissance, [...] la création au-delà de l'information » dont parlait Deleuze. Et son travail rejoint celui du philosophe jusque dans cette déclaration réjouissante : « Il n'y a pas de vérité, il n'y a que le cinéma, car la révolution, c'est du cinéma. » Pour le dire à la manière de

Deleuze, il n'y a pas de *forme* du vrai à laquelle l'image doit renvoyer, il n'y a que *création* de la vérité.

Bien sûr le danger guette celui qui se donne une foi aveugle envers le cinéma sans chercher à poser le plan d'immanence, à débarrasser le cinéma du modèle transcendant de la fenêtre et son idéal de vérité eschatologique qui pèse encore sur ce médium. La transformation de la perception qu'opère le médium cinématographique peut aider à commettre les pires actes, la création du mythe servir les pires atrocités encore une fois, mais la différence repose sans doute dans le rapport du cinéma à la notion de vérité. Le mythe que propose un cinéma de l'immanence est création, « métamorphose du vrai », il ne *cherche* pas la vérité d'après une *forme* du vrai, d'après son *idéal* transcendant, mais il la *crée*. L'imaginaire vient se mêler à la réalité, rendant toute distinction impossible, et ce, de manière consciente. Le film ainsi conçu, lorsqu'il adopte totalement ce nouveau modèle optique qu'est l'écran, offre de nouvelles possibilités au travail de mémoire et échappe à toute récupération ou exploitation par une *politique* de mémoire. Pour se différencier d'un cinéma de l'action, de la transcendance, il doit sans doute être conçu par ce que l'on peut nommer avec Maurice Merleau-Ponty une « volonté artistique »<sup>58</sup> :

Car on peut mal user du cinéma, et l'instrument technique une fois inventé doit être repris par une volonté artistique et comme inventé une seconde fois, avant que l'on parvienne à faire de véritables films.<sup>59</sup>

On pourrait alors dire que le cinéma propre à élaborer un travail de mémoire est celui qui instaure le plan d'immanence, le réalise en se débarrassant du concept transcendant de vérité pour user des puissances du faux et créer le vrai, créer le mythe allant à l'encontre de celui dominant.

Dans un tel cinéma, le temps connaît de profondes perturbations. L'action est rompue pour nous présenter des personnages de « voyants ». Le temps n'est plus chronologique mais tissé d'anachronismes. C'est là le « temps mythique »<sup>60</sup> dont parle Merleau-Ponty et dont Mauro Carbone dit avec Deleuze qu'il s'agit d'un « *passé qui n'a jamais été présent* »<sup>61</sup>. C'est ce temps qui est à l'œuvre dans un certain cinéma d'après-guerre qui parvient à

<sup>58</sup> Merleau-Ponty fait ici référence au concept de *Kunstwollen* inventé par Aloïs Riegl dans *L'industrie d'art de l'époque romaine tardive*, Paris, Macula, 1901, 2014. Je remercie Mauro Carbone pour me l'avoir signalé.

<sup>59</sup> M. Merleau-Ponty, *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, Paris, Gallimard, 1996, 2009, p. 24

<sup>60</sup> M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, 1993, p. 296

<sup>61</sup> M. Carbone, *La chair des images : Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, Paris, Vrin, 2011, p. 124

instaurer le plan d'immanence. C'est ce temps que l'on peut trouver dans un film tel que *La Commissaire* de Aleksandr Askoldov où une commissaire politique, luttant dans l'armée rouge au moment de la révolution russe, doit cesser le combat pour mettre au monde un enfant qu'elle a porté au plus fort des batailles<sup>62</sup>. Ce personnage quitte le domaine de l'action pour devenir un pur « voyant » qui, hébergé par une famille de juifs hassidiques, doit se contenter d'errer dans la ville sur laquelle plane la menace des blancs. Des images oniriques, des souvenirs trompeurs et inquiets, viennent se mêler au spectacle de la ville désertée par ses habitants, jusqu'au point d'orgue du film : le moment où les blancs se mettent à attaquer la morne cité. La commissaire et ses hôtes se cachent alors dans une cave pour attendre la fin des bombardements de l'artillerie. Les enfants, pris de panique, ne peuvent plus s'arrêter de pleurer. Leur père se met alors à danser en agitant ses mains pour capter l'attention de sa famille. Une chorégraphie surréaliste s'installe, et les mains levées deviennent soudain celles de déportés marchant vers un camp de la mort. Le temps de la révolution russe devient celui de la Shoah, les époques se troublent et tout se lie dans une indiscernabilité du passé, du présent et du futur, du virtuel et de l'actuel, de l'imaginaire et de la réalité. Cette vision fantasmatique est de celles qui touchent le spectateur en plein cœur, qui s'adosent à un temps mythique jamais vécu, nous font nous souvenir de ce *passé qui ne nous a jamais été présent*. Et c'est dans ce temps mythique que l'art va au-delà de la connaissance, au-delà de l'information, pour *créer* la vérité. C'est cette précession réciproque de l'imaginaire et du réel, que nous trouvons à l'œuvre dans le cinéma de l'immanence, qui nous fait entrer dans un champ transcendantal sans sujet, nous ouvre la mémoire collective et nous fait accéder au mode de la coexistence. Seul un cinéma qui entre pleinement en accord avec le modèle optique de l'écran décrit par Mauro Carbone, où aucune « vérité » n'est cachée au-delà, un modèle qui nous fait entrer dans le plan d'immanence deleuzien, est propre au travail de mémoire où l'imaginaire doit jouer sa part.

---

<sup>62</sup> *La Commissaire* de Aleksandr Askoldov a connu un destin bien particulier car il fut soumis à une censure féroce, non seulement par le Goskino, le ministère soviétique du cinéma, mais également par celle de l'Union des cinéastes qui, au moment de la perestroïka, était chargée de sortir les films dormant « sur les étagères », c'est-à-dire les films auparavant totalement interdits par le Parti. Sur ce point, voir M. Godet, *La pellicule et les ciseaux. La censure dans le cinéma soviétique du Dégel à la perestroïka*, Paris, CNRS éditions, 2010, p. 154-158, M. Martin, *op. cit.*, p. 135-137. De plus, c'est pour réhabiliter ce film contre Gilles Deleuze, qui semble en avoir totalement manqué la portée - comme on peut le voir dans son abécédaire (« C » comme « Culture ») - que nous avons voulu en parler.

## RÉFÉRENCES

- AGAMBEN, Giorgio. **Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin. Homo Sacer III.** Paris : Rivages, 1999.
- BARON, Anne-Marie. Défense et illustration de la fiction. La Shoah et les genres cinématographiques in **Revue d'histoire de la Shoah**, n. 195, juillet/décembre 2011, p. 373-404.
- BENJAMIN, Walter. **Théories du fascisme allemand** in **Œuvres II**. Paris : Gallimard, 2000.
- CARBONE, Mauro. **La chair des images : Merleau-Ponty entre peinture et cinéma.** Paris : Vrin, 2011.
- CARBONE, Mauro. **Du cinéma et autres écrans.** À paraître.
- DELAGE, Christian. **De Hollywood à Dachau.** Paris : éditions Jean-Michel Place, 2014.
- DELEUZE, Gilles. **Différence et Répétition.** Paris : PUF, 1968.
- DELEUZE, Gilles. **Logique du sens.** Paris : Minuit, 1969.
- DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix. **L'Anti-Œdipe – Capitalisme et Schizophrénie.** Paris : Minuit, 1972.
- DELEUZE, Gilles. **L'image-mouvement. Cinéma 1.** Paris : Minuit, 1983.
- DELEUZE, Gilles. **L'image-temps. Cinéma 2.** Paris : Minuit, 1985.
- DELEUZE, Gilles. L'immanence : une vie in **Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995.** Paris : Minuit, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Images malgré tout.** Paris : Minuit, 2003.
- GODET, Martine. **La pellicule et les ciseaux. La censure dans le cinéma soviétique du Dégel à la perestroïka.** Paris : CNRS éditions, 2010
- HARRIS, Mark. **Five Came Back.** New York: The Penguin Press, 2014.
- HILBERG, Raul. Un Acte majeur in **L'Express**, 24 février 1994.
- JOUSSET, David. **Le vocabulaire de la philosophie allemande.** Paris : Ellipses, 2007.
- KOZLOVSKY-GOLAN, Yvonne. L'image visuelle de la Shoah et les procès de Nuremberg. Le film *Les camps de concentration nazis* et son impact in **Revue d'histoire de la Shoah**, n. 195, juillet/décembre 2011, p. 61-104.
- KRACAUER, Siegfried. **De Caligari à Hitler.** Paris : L'Age d'homme, 1973, 2009.
- LEVI, Primo. **Les Naufragés et les rescapés : quarante ans après Auschwitz.** Paris : Gallimard, 1989, 2010.

LINDEPERG, Sylvie. Le Double jeu du cinéma : filmer Terezin et Westerbork in **Revue d'histoire de la Shoah**, n. 195, juillet/décembre 2011, p. 21-38.

MARTIN, Marcel. **Le Cinéma soviétique**. Paris : L'Age d'homme, 1993.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Le cinéma et la nouvelle psychologie**. Paris : Gallimard, 1945, 1996, 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **L'Œil et l'esprit** in **Œuvres**. Paris : Gallimard, 1961, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. **Le Gai Savoir**. Paris : Flammarion, 1997, 2000.

PAGNOUX, Élisabeth. Reporter photographe à Auschwitz in **Les Temps modernes**, LVI, n. 613, 2001, p. 84-108.

QUENEAU, Raymond. **Loin de Rueil**. Paris : Gallimard, 1944, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. **Le Spectateur émancipé**. Paris : La Fabrique, 2008.

RIEGL, Aloïs. **L'industrie d'art de l'époque romaine tardive**. Paris : Macula, 1901, 2014.

RIVETTE, Jacques. De l'abjection in **Les Cahiers du cinéma**, n. 120, juin 1961.

VIDAL-NAQUET, Pierre. **Les Assassins de la mémoire**. « Un Eichmann de papier » et autres essais sur le révisionnisme. Paris : La Découverte, 1987, 1991.

WAJCMAN, Gérard. De la croyance photographique in **Les Temps modernes**, LVI, n. 613, 2001, p. 47-83

**E foi necessário esperar o início do século XXI para que duas intuições fundamentais, de Jung e de Bachelard, inspiradoras do CRI nascente, se conjugassem em corpo neural**

**And it waited until the beginning of this XXI<sup>th</sup> century to discover that two fundamental intuitions of Jung and Bachelard, forefathers of the CRI in the cradle, could be combined as embrained**

**Et il fallut attendre le début de ce XXI<sup>e</sup> siècle pour que deux intuitions fondamentales, de Jung et Bachelard, inspireurs du CRI naissant, se conjuguent en corps neural**

Marie-Agnès CATHIARD<sup>12</sup>  
Université Stendhal, Grenoble, France

**Résumé:** Au tournant de ce siècle, deux courants d'expérimentations s'offrirent à nous pour les faire alors se rencontrer dans un *cadre de recherche* à l'*interface* de la *folkloristique* de terrain (des Humanités) et des neurosciences. Avec le but premier de rendre compte des expériences universelles de *corps-fantômes* (*PhBs*) : (i) dans la *paralysie du sommeil* (*SP*), 4<sup>ème</sup> état du cerveau (REM et vigilance) ; (ii) ou par l'induction de *PhBs* en *stimulation corticale*. Les *membres fantômes* étant désormais observables en imagerie, l'*unification* des corps et des *corps-fantômes* n'est plus une question empiriquement hors d'atteinte. Notre modèle *BRAINCUBUS* prédit que les expériences de présence d'ontologies surnaturelles sont incubées en *SP*, naissant dans la *jonction temporo-pariétale* (*TPJ*). À droite comme *PhBs* du *Self* (comme pour l'*OBE*). Tandis que ces *PhBs* du *Self* sont, dans *TPJ gauche*, identifiés comme *Aliens* (ce que nous précisons par *AP3S: Alien Presence Sensed from Self Shadowing*). Ces derniers fondent l'*Ombre* de Jung, les premiers le vol onirique *aptère* de Bachelard.

**Mots-clés :** *corps-fantômes*, *Ombre* de Jung, vol onirique *aptère* de Bachelard

**Abstract :** At the turn of this century, two inflows of experiments became available to our endeavour for making them meet in a research *framework* at the *interface* between Field Folkloristics (Humanities) and Neuroscience, in order to account for the universal experiences of *phantom bodies* (*PhBs*): (i) in *sleep paralysis* (*SP*) as the 4th state of the brain (both REM and vigilance); (ii) with *PhB* inductions by *cortical stimulation*. Given that *brain mapping* of *phantom limbs* is current practice, the *unification* of bodies and *PhBs* is no more a remote empirical matter. Our *BRAINCUBUS* model predicts that experiences of supernatural ontologies are incubated during *SP* in the *temporo-parietal junction* (*TPJ*). As *PhBs* of the *Self* in the *right TPJ* (like in *OBE*). Whereas these *PhBs* of the *Self* are identified, in the *left*

<sup>1</sup> [marieagnes.cathiard@u-grenoble3.fr](mailto:marieagnes.cathiard@u-grenoble3.fr)

<sup>2</sup> Cette contribution a bénéficié sur la longue durée des collaborations de Christian et Nicolas Abry et, ces dernières années, des recherches de mes doctorants, Fabio Armand (sur les récits d'expériences oniriques dans les Alpes et au Népal, Armand *et al.*, 2015) et Clément Pélissier (sur les super-pouvoirs des différents héros des Comics, Pélissier, 2015). La seconde section — qui examine une conception, que nous appelons à la Tycho Brahé, pour le repérage et le classement des objets narratifs, sans qu'on recherche une (des) composante(s) de base, comme dans les lois cinématiques de Kepler, puis dynamiques (avec masse et énergie cinétique) de Newton (cf. l'équation du mouvement pour la plume comme pour la pierre) — est largement redevable à la seconde partie de la thèse d'Etat inédite de Christian Abry (1997a).

TPJ, as *Aliens* (what we dubbed *AP3S: Alien Presence Sensed from Self Shadowing*). The latter grounding the Jungian intuition of the *Shadow*, the former Bachelard's oneiric *wingless flight*.

**Keywords:** *Phantom Bodies*, Jung's *Shadow*, Bachelard's *Wingless Flight*

## 1. A *paralisia do sono* : quando seus pesadelos se tornam realidade neural – « redução » ? Uma *unificação dos corpos e corpos-fantasmas*<sup>3</sup>

### 1.1. *Unification n'est pas réduction*

Que de siècles avant que le principe d'Archimède ne soit ramené à la gravitation comme le vol plané des oiseaux ou des avions, une fois l'antique « sublunaire » de la chute des corps définitivement unifié avec l'orbite des planètes par Newton. « Généraliser pour simplifier » préconisait le grand mathématicien français Jacques Hadamard. Chez plus d'un philosophe des Humanités, on a vite taxé toute tentative d'*unification* d'insoutenable « réductionnisme »... En oubliant que Pauling l'a réussie pour une partie de la chimie, grâce à l'apparition de la physique quantique. Ceci bien après que les équations de Maxwell aient réussi l'unification *électromagnétique* ; l'unification de l'*interaction faible* avec l'électromagnétisme comme deux aspects de l'*interaction électrofaible* datant déjà de 1968 ; et les tentatives pour intégrer l'*interaction forte* se poursuivant ; la plus résistante étant la première venue de ces quatre forces fondamentales de la physique moderne : la *gravitation*.

### 1.2. *Réductivisme pré-unification*

Nous n'avons guère eu le temps jusqu'à présent de narrer la lente incubation (1976-2014) de BRAINCUBUS, notre cadre de travail actuel — pas théorie mais *framework*, comme conseillé par Francis Crick dans son dernier programme d'étude de la conscience —, un cadre de travail heuristique, élaboré pour notre objectif de fournir par l'étude des *corps-fantômes* de l'imaginaire une interface entre la *folkloristique* (des Humanités), et une *anthropologie neuro-cognitive* tenant compte des acquis des neurosciences. Une chose est sûre : on ne peut avoir des chances de fonder au moins certaines des intuitions des fondateurs

---

<sup>3</sup> *Corpo fantasma* : La traduction du livre du regretté Oliver Sacks, *Hallucinations* (2012), en portugais du Brésil *A Mente Assombrada* (2013), renvoie à ce concept que Sacks cite d'après les expériences d'Olaf Blanke et Peter Brugger : « Ainda assim, ela possuía um corpo fantasma, que era instável e sujeito a distorções e deformações. »

qu'en se posant comme préalable à toute unification un *réductivisme*<sup>4</sup> *méthodologique* de leurs accès lexicaux thématiques, restés — plus ou moins provisoirement — beaucoup trop vagues<sup>5</sup>. Ainsi, sur un exemple qui nous concerne plus précisément aujourd'hui, on continue de constater à l'évidence un intérêt très large pour le rêve dans les approches de l'imaginaire. Un oubli de bonne méthode réductiviste que nous rappelait encore tout récemment une spécialiste comme Isabelle Arnulf :

« [...] en 1999, les scientifiques réunis en groupes *interdisciplinaires* issus de l'Académie américaine de médecine du sommeil et de l'Association internationale pour l'étude des rêves se sont accordés pour reconnaître que le *sommeil paradoxal* n'était pas l'équivalent du rêve. Surtout, puisque les définitions du rêve varient d'un rêveur à l'autre, ou d'un scientifique à l'autre, *on a convenu de ne plus employer le terme de rêve mais celui d'« activité mentale liée au sommeil pour désigner toute pensée, sensation, ou émotion ressentie pendant le sommeil et rappelée en éveil »* » (*La Recherche*, n°494, déc. 2014, p. 46, nos soulignements).<sup>6</sup>

### 1.3. De la narcolepsie au site incubateur des corps-fantômes : TPJ

Nous italiserons en conséquence notre focus ici central sur la *paralysie du sommeil* (*SP*). Cet *état dissocié* du cerveau, puisque paralysie avec *vigilance*, doit être différencié de la paralysie sans vigilance durant le *sommeil paradoxal*, un *troisième état* du cerveau (différent de la *vigilance* et du *sommeil à ondes lentes*) – avec mouvements oculaires rapides, *REM*, pour presque tous les homéothermes –, *SP* étant différent de sa forme pathologique qu'est la

<sup>4</sup> Pas « réductionnisme ». En physique, ne considérer en premier lieu que la *chute libre dans le vide*, les frottements et l'élasticité étant introduits dans un second temps ; en linguistique, ne pas accepter sans discernement la notion de « mot » ; etc.

<sup>5</sup> Ainsi chez Aristote le mouvement ne gagne en rien à être intégré comme un simple changement (« qui trop embrasse mal étreint », pour nous rappeler le sens populaire *intuitif* de « trop général », vs le *contre-intuitif* d'une généralisation [pomme comme lune], objet de *La Formation de l'esprit scientifique*). Rappelons, contre son utilisation métaphorique très lâche dans les sciences humaines, que le concept de système dynamique (qui fait intervenir la *force*) caractérise aussi bien : (i) un équilibre de forces sans mouvement, soit statique ; (ii) un mouvement produit par des paramètres dynamiques constants, soient statiques ; (iii) un mouvement produit par des paramètres dynamiques changeant en fonction du temps. Sans parler de la dynamique des fluides, et de la rhéologie pour les matériaux plastiques et les fluides non-newtoniens (comme la maïzena : <https://www.youtube.com/watch?v=f2XQ97XHjVw>).

<sup>6</sup> Dans cette optique nous ne pouvons parler de « rêves », « cauchemar », qu'avec les guillemets convenant à des « catégories naïves ». L'italique s'impose pour la *paralysie du sommeil*, laquelle ne présente que deux symptômes de la tétrade du vénérable syndrome de Gélineau, la *narcolepsie* (20 ans avant *Die Traumdeutung* de Freud, 50 ans avant *On the Nightmare* de Jones, son biographe) : (i) la paralysie en éveil (*état dissocié*) et (ii) les hallucinations. Isabelle Arnulf est une neurologue particulièrement active dans la recherche concernant les pathologies du sommeil (elle a, entre autres, participé en 2010 à la découverte génétique majeure sur la *narcolepsie*, dirigée depuis l'Université de Lausanne par le Pr Mehdi Tafti, cf. *Nature Genetics* 42, 786–789), et elle reste particulièrement attentive à la divulgation (deux livres grand public). L'article cité donne deux exemples cliniques d'hallucinations *narcoleptiques-clés*, que nous détaillerons plus loin pour BRAINCUBUS : un état *OBE* (p. 44), et un « incubé » (pp. 44-48), pour nous état AP3S.



*narcolepsie*, celle-ci avec perte de tonus musculaire, *cataplexie*, d'où chute en pleine activité. Des trois, c'est celle-ci qui fut identifiée en premier, par Carl Westphal, puis trois ans plus tard, en 1880, par Jean-Baptiste Gélinau, dont ce syndrome porte le nom. Il est clair que jusqu'à ce tournant du troisième millénaire, il n'avait pas été établi, dans cette bien trop vaste constellation qu'est le rêve pour les Humanités et même dans les Neurosciences, de quelle source neurale venaient les deux modalités expérientielles principales données dans les récits d'expérience du monde entier : (i) *partir visiter* en expérience « hors-du corps » (*Out-of-Body Experience : OBE*) ; ou bien (ii) *être visité* par une présence alien (*Alien Presence Sensed from Self Shadowing*) ; que ce soit pendant le *sommeil paradoxal* ou en état de *narcolepsie*, et avec une plus grande prévalence dans la *paralysie du sommeil*. Ces sources neurales sont maintenant focalisées dans la *jonction temporo-pariétale* (TPJ), latéralisées différenciellement : dans TPJ *droit* pour l'OBE ; et dans TPJ *gauche*, pour AP3S, ce qui est devenu une question empiriquement testable par toutes nouvelles données disponibles à ce jour.

#### 1.4. Prodromes jungien et bachelardien de notre BRAINCUBUS

Avec raison gardée dans l'histoire des disciplines, il va de soi que nous rejetons tout « présentisme » (avant François Hartog on disait : anachronisme) absurde, qui reprocherait : à Bachelard de n'avoir pas connu depuis la France occupée les travaux de Penfield à Montréal en 1941, pour *L'Air et les songes* de 1943 ; et à Jung d'avoir si peu insisté — quand il se livrera, plus tard, à l'élaboration de son archétype très manichéen de l'« Ombre » (*Schatten*) — sur le premier signe observé chez sa patiente Sabina Spielrein, il y a cela plus de 110 ans : le 8 janvier 1905. Ajouterons-nous qu'il va de soi que Gilbert Durand, malgré toute son admiration pour la posturologie, partie de la réflexologie de Vladimir Betcherev (Bekhterev), n'aurait rien pu apprendre de ce dernier en ce qui concerne la paralysie des grands muscles dans la phase de *sommeil paradoxal* (*REM Sleep*) découverte seulement dans les années 50 par William Charles Dement et Michel Jouvet. Quand, dans sa discussion de la psychanalyse par rapport à la réflexologie, Bekhterev (1933, pp. 418-419) proposait que l'inhibition motrice du dormeur contribue au contenu onirique, il ne pouvait que se référer aux aires du lobe frontal, déjà connues pour le mouvement volontaire. Mais sans bénéficier de la découverte-clé que la neutralisation de la partie caudale du *locus caeruleus*, lève l'inhibition et permet d'observer le *comportement onirique* du chat (Sastre et Jouvet,

1979).<sup>7</sup>

## 2. 1976. L'être-cauchemar : « un occasionnel » ? Ou une composante de base des êtres fantastiques ? A propos d'un lutin incubé

### 2.1 Un panthéon pour la petite mythologie ?

Dans l'étude du patrimoine narratif de l'Humanité, en ce qui concerne les entités rencontrées, la vision d'une dite « petite mythologie » comme confusion d'un stade mythologique antérieur, où régnait l'ordre et la clarté dans les systèmes, transparait le plus clairement chez son plus récent défenseur, notre collègue germaniste Claude Lecouteux. Celui-ci a consacré en 1987 une étude générale et approfondie à « Mara-Ephialtes-Incubus, Le cauchemar chez les peuples germaniques » (*Etudes germaniques*, 42, pp. 1-24), tentant de placer Mara au sommet de cette « petite mythologie ». Et très honnêtement il la concluait ainsi : « Une dernière question reste en suspens, *et il n'est guère possible d'y répondre* [s.p.n.] : faut-il voir dans la Mahr un personnage mythologique ? » (pp. 19-20). Certes, ce n'est pas nous qui allons tenter d'y répondre avec plus de certitude que n'en met l'auteur de cette tentative pour la placer au sommet d'une panthéonisation hiérarchique de la « petite mythologie », puisque, ainsi que nous allons le démontrer, elle n'est pour nous qu'ubiquiste. Mis à part cette différence de conception sur le réseau de croyances aux ontologies fantastiques, Lecouteux reste pour nous, dans le même temps, par ses nombreuses publications, l'un des meilleurs porte-paroles des travaux issus de l'œuvre de Charles Joisten sur les êtres dits fantastiques, tels que les a fait connaître la revue qu'il avait fondée au Musée Dauphinois, *Le Monde Alpin et Rhodanien* (1973-) ; puis l'édition posthume des 5 volumes de sa collecte (2005-2010, cf. *infra*). Lecouteux n'oublie ainsi jamais de relever les permanences des croyances médiévales qu'il rencontre dans les Alpes. Dès *Les nains et les Elfes* (Paris, Imago, 1988, idem plus tard en 1995 dans *Démons et génies du terroir au Moyen Âge*), il n'y voit que décadence, même dans les survivances. Voici, illustré sur le cas qui nous occupe, ce point de vue, que nous pourrions qualifier en termes évolutionnaires — moins vagues que le rappel des théories *dégénérationnistes* de la religion combattue par Tylor — comme un

---

<sup>7</sup> Pour laisser la parole à Durand sur plus d'un quart de siècle de son œuvre, ses fondements et perspectives, et notamment ses héritages bachelardien et jungien, on lira notamment avec profit sa réponse à la présentation de Jacques Pierre au 57e Congrès de l'ACFAS (UQAM, 15-19 mai 1989).

« fusionnisme entropique ».<sup>8</sup>

## 2.2 Un lutin dérivé de *cauche*(mar)

Lecouteux (1988, p. 164) : « Par une extraordinaire coïncidence dont les traditions populaires ont le secret, la confusion entre l'elfe, le nain et la Mahr [nom du cauchemar germanique], a laissé des traces durables jusqu'à une époque récente. Dans une remarquable étude intitulée *De lutins en cauchemars*, Christian Abry et le regretté Charles Joisten [Abry & Joisten, 1976] ont rassemblé un dossier étonnant. Cherchant à percer le secret du *chaufaton*, nom d'un lutin domestique attesté dans les croyances de la haute Vallée d'Aulps (Haute-Savoie), ces deux chercheurs ont rassemblé des textes et des témoignages d'où il ressort que ce personnage entretient des rapports étroits avec les animaux domestiques et les productions agro-pastorales, donc avec la troisième fonction [dumézilienne]. Il est serviable, mais aussi malin et susceptible, éprouve une profonde aversion pour les objets tranchants, ce qui est sans doute une façon d'exprimer une idée très ancienne, à savoir que le fer est insupportable aux esprits. Comme tout bon lutin roman, il tresse la crinière des chevaux [maladie du poil : *plica polonica*], se joue de l'homme, séjourne dans le fenil, la grange à foin, où on l'entend rire. C'est aussi un esprit-fouleur, foulant les hommes et les femmes couchés dans le foin, un aubergiste, des enfants... Parfois il se conduit comme une Mahr :

D'autres fois, quand ils étaient couchés sur le foin à deux ou trois, le *chaufaton* venait les opprimer et les paralyser sous un poids très lourd, comme s'ils avaient eu une pierre sur eux, les uns après les autres. »

## 2.3. Les cauchemars : tous le fait d' « occasionnels » ?

Lecouteux (1988, pp. 164-165) : « Abry et Joisten dégagent deux grands axes fonctionnels des lutins : leur domesticité et leur caractère d'incube, c'est-à-dire de cauchemar, de fouleur. Et ils s'interrogent : "On peut [...] se demander si le rôle du cauchemar n'est pas toujours rempli par des 'occasionnels'." (p. 132). Au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècle, oui, c'est bien l'impression qui se dégage des textes, mais au Moyen Âge, la question ne se pose pas : il y a, au moins dans les pays germaniques, la Mahr, puis celle-ci cohabite avec l'elfe (*alp*) avant que ce dernier ne l'élimine. Nous croyons que les traditions populaires gardent le souvenir des

---

<sup>8</sup> Tel qu'il se rencontre en paléontologie, où des os s'atrophient ou se soudent — mais n'oublions pas que d'autres se différencient fonctionnellement : ainsi, venus des mâchoires de poissons, certains donneront nos osselets de l'oreille.

temps anciens : il nous semble en effet très significatif que ce soit justement un génie domestique, le *chaufaton*, qui puisse jouer le rôle du cauchemar, car de tels génies sont souvent la forme que prend le bon ancêtre décédé, et leur culte se confond avec celui des morts bienveillants et tutélaires. Or la Mahr est un mort malfaisant. A partir du moment où le culte des ancêtres tombe en désuétude, où l'on ne sait plus que cette Mahr qui vous cauche est un défunt, à partir du moment, donc où la Mahr est confondue avec les génies, les esprits et les nains, la figure qui survit sous un nom quelconque dans le folklore est syncrétique, née de la fusion de données disparates, voire contradictoires, mais d'une remarquable homogénéité sur le plan fonctionnel. Telles sont les grandes lignes de la décadence des elfes, interprétés *ad malam partem* et confondus avec les nains proprement dits et les Mahren. »

#### 2.4. Tous des cauchemars potentiels

Quoi qu'il en soit, notre interrogation met précisément en question de telles séquences, non sur le plan nominal, mais sur le plan fonctionnel. Pour s'en convaincre, il n'est pas besoin de faire appel à la décadence et à la confusion des survivants. Déclarer en déconfiture le culte des ancêtres bienfaisants ? Dans les enquêtes contemporaines de folkloristique, le *servant* (SILVANUS) est l'âme d'un vieux domestique au Pays de Gex (référence in Abry & Joisten, 1996a) ; on l'appelle aussi le revenant en Petit-Bugey (Abry *et al.*, 1985) ; et les histoires de prémices dues par le propriétaire d'un domaine sont bien attestées dans les enquêtes Joisten, où cette déférence donne même lieu à un récit qui fait florès : *La servante punie pour avoir touché à la part de l'esprit domestique* (Abry & Joisten, 1996). Les revenants cauchemars existent toujours et on sait au bout du compte les identifier comme tels (Joisten & Abry, 1995, p. 204). On sait aussi identifier une attaque sorcellaire dans un cauchemar et ceci dès la première attestation de la Mahr, au X<sup>e</sup> siècle, par une attaque mortelle sur le roi de Suède, qui provient de la magicienne recrutée par l'épouse finnoise abandonnée (Lecouteux, 1987). Sans parler de notre lutin cauchemar. Il n'y a donc pas de confusion. Mais une action ou une fonction qui est exercée tantôt par une voisine sorcière *chauche-vieille* (cf. *infra*), comme dans le canton de Fribourg (réf. in Abry, 1987, pp. 157-158 ; un sorcier, in Joisten & Abry, 1995, p. 143) ; tantôt par la *chauche-vieille*, en tant qu'ancienne meneuse de la troupe des enfants sans baptême au Pays d'Enhaut (réf. in Joisten, Abry & Abry-Deffayet, 1988) ; et aussi bien par l'être sauvage, *servanot'* ou *drac* satyre du Val Varaita en Piémont occitan (référence in Joisten & Abry, 1996b), que par l'esprit domestique, *servan* en Dauphiné et

Savoie (Joisten & Abry, 1995, pp. 82-83), ou encore l'elfe suceur responsable de la mammite du nouveau né, soit le *toquelet* de Fribourg (référence in Abry & Joisten, 1990, p. 232), et bien sûr le diable, etc. C'est cette action, bien phénoménologiquement identifiée dans les sociétés traditionnelles, qui vaut au *chaufaton* comme à la *chauche-vieille* et à bien d'autres êtres, en bouches romanes, celtiques ou germaniques, de porter un nom formé sur une matrice sémantique qui condense la narration de cette oppression. Oui donc, la mare et ses avatars : tous des cauchemars potentiels, ubiquistes. C'est ce qui a pu être empiriquement confirmé depuis 1976, suite à l'édition de plus de 10.000 récits de la collecte Joisten (cf. *infra*), avec indexation des motifs comparatifs du monde entier (*Motif Index* de Thompson). Nous avons ainsi pu mettre en évidence l'expérience du « cauchemar » – au sens précis de *paralysie du sommeil* – comme composante de la quasi totalité des types d'ontologies fantastiques. Que ce soit pour les êtres très classiquement classés<sup>9</sup> comme : « êtres sauvages » et /ou « lutins » incubes, « fées » de type mélusinien (ou *Mahrtenhe*, l'union avec sa cauchemare), et pour ces différentes errances que sont la « chasse sauvage », les « Dames de Nuit » (*Spinnstubenfrauen*), la « Procession des Morts », et le « loup-garou » comme mâle de la « cauchemare » (résumé des renvois comparatifs in Cathiard *et al.*, 2011).

## 2.5. Paralysies sous oppression

Il va de soi que — pour un ethnographe pressé ou encore peu au fait du phénomène dont on est en train de lui parler dans un récit d'expérience — la composante *paralysie* peut rester aussi cachée que peut l'être la gravité dans la chute d'un feuille morte. Ainsi en examinant, à travers les données disponibles de par le monde, les désignations linguistiquement transparentes, ne trouve-t-on qu'une minorité de noms comme le japonais *kanashibari* (*kane* métal, *shibaru* lier), ou le frioulan *vencul* (possiblement parent de *vincolare* « lier »). Les récits contenant explicitement la précision de cette composante (comme ci-dessus « le *chaufaton* venait les opprimer et les paralyser...») sont déjà plus nombreux ; mais loin des innombrables rapports, qui contiennent – comme les noms du type français *cauchemar* (*mare*, fantôme qui côche, latin *calcare*) ou allemand *Alpdruck* (*Alp*, soit elfe qui vient presser, *drücken*)... ici au Brésil, le portugais *pesadelo*, qui pèse – le schème corporel de l'oppression. On pourrait certes considérer cette dernière comme impliquant la paralysie ; ce

<sup>9</sup> Depuis la parution de la collecte Joisten (cf. *infra*), plusieurs de ces êtres ont pu être intégrés sous plusieurs entrées de *l'Enzyklopädie des Märchens* : *Totenprozession* (EM 13), *Wilde Jagd* et *Wildmenschen* (EM 14, dont *loux-garous*), venant compléter les quelques références juste mentionnées s<sup>o</sup> Joisten (EM 7).

qui n'est pas obligatoirement le cas, puisque certains sujets disent qu'ils se débattent ou luttent avec l'incube. Seule solution : interroger le témoin sur ce point en connaissance de cause.<sup>10</sup>

## 2.6. Paralysies patentes

On a donc des indices peu fréquents dans les noms et les récits. Heureusement, la présence dans ces récits du motif E721.1.2.2. — *Soul of sleeper prevented from returning by moving the sleeper's body* — atteste de la conscience de l'expérience de paralysie, à très longue distance et dans la très longue durée, pour l'Humanité. C'est cet auto-segment narratif de savoir sapientiel partagé qui a été bien capturé dans le *Motif Index* : il rend compte de l'impuissance du sujet à se retourner pour reprendre sa respiration volontaire (non végétative), ses muscles intercostaux étant paralysés. S'il se trouvait placé nez contre terre, bouche obstruée, son « âme-esprit » ne pourrait rentrer : en fait on sait qu'il mourra étouffé. C'est un motif ubiquiste connu jusqu'au « Temps du Rêve » chez les Aborigènes du centre de l'Australie — décliné en warlpiri : *Soul [pirlirra] of sleeper prevented from returning [to kidneys (male)/womb (female)] by waking the sleeper too abruptly* — là-même où les hommes, arrivés depuis quelques 50 000 années avant le présent, sont restés dans un état avéré d'isolement linguistique et culturel sur ce continent pendant tout ce temps (Cathiard & Armand, 2014).

## 3. 2006 : De la *chauche-vieille* expérientielle à la *chauche-vieille* cérémonielle

### 3.1. De l'imaginaire alpin à l'imaginaire humain : une installation au cœur de l'exposition des 100 ans du Musée Dauphinois.

À l'automne 2006, s'ouvrait l'exposition *Êtres fantastiques. De l'imaginaire alpin à l'imaginaire humain*, dont le commissaire principal était Nicolas Abry (2006a). Trente ans après l'étude sur le lutin-cauchemar *chaufaton*, l'approche avait progressé, tant en documentation folkloristique qu'en acquis sur l'oniologie scientifique.<sup>11</sup> L'apport de données

<sup>10</sup> Ainsi pour les atlas linguistiques de l'Italie, déjà dans les années d'avant-guerre, des enquêteurs ethno-dialectologues l'ont fait pour la question *incubo* (Paul Scheuermeier, carte AIS 837; Ugo Pellis carte ALI 612) ; ce qui ne fut pas le cas des enquêteurs des atlas français réalisés après-guerre.

<sup>11</sup> Panorama quasi-complet de la documentation locale et comparative in Joisten, Abry & Abry-Deffayet (1988) ; noter que l'approche d'Hufford (1982), qui intègre pour la première fois les données folkloristiques (de Terre-Neuve), avec les données médicales sur le syndrome de Gélineau, dans une approche de témoignages

de terrain dont disposait cette exposition du patrimoine dit « immatériel » sur les croyances des provinces de Dauphiné et Savoie était pour l'essentiel l'œuvre de Charles Joisten (1936-1981), qui fut conservateur du musée. Son immense collecte de récits de tradition orale sur les êtres fantastiques, commencée dans ses années d'adolescence, connaissait enfin l'aboutissement de son édition intégrale, soient plus de 10 000 documents, préparés par Nicolas Abry et Alice Joisten, avec les renvois systématiques aux catalogues internationaux disponibles comme le *Motif Index*. Venaient alors tout juste de paraître les deux premiers volumes dauphinois (pour l'Isère, 2005, et les Hautes-Alpes, 2006), qui seront suivis par la Drôme (2007), la Savoie (2009) et la Haute-Savoie (2010). Le catalogue de l'exposition demandait à différents spécialistes de traiter une riche matière, avant tout narrative, sur les entités ou ontologies fantastiques de leur choix, avec leurs points de vue venus de France, ou de régions connexes, comme la Suisse et l'Italie, depuis l'Europe contemporaine jusqu'à son Moyen-Âge. Les deux contributions qui adossaient à la recherche l'installation-parcours, cœur de l'exposition, concernaient précisément notre sujet d'aujourd'hui : le « cauchemar » se produisant en *paralysie du sommeil*. En mettant au cœur l'ontologie la plus connue en francoprovençal et occitan sous le nom de *Chauche-vieille* (la vieille sorcière qui *chauche*, foule [aux pieds], oppresse), il s'agissait d'aller de sa phénoménologie à sa dramatisation ou mise en scène : en clair *de la Chauchevieille au lit à la Chauchevieille en cérémonie*. Hormis une vidéo exceptionnelle prêtée par la TV Suisse Romande, contenant un récit de tradition, ce lit-cœur de l'expérience était bordé de séquences filmées avec des sujets, pour la plupart jeunes et sans tradition marquée, de différentes origines, d'Europe et d'ailleurs, chez qui Nicolas avait repéré le souvenir vivant d'avoir subi une telle épreuve. Dès l'entrée le visiteur pouvait assister à une sortie *hors-du-corps* reproduisant au virtuel l'expérience de l'équipe d'Olaf Blanke, parue en 2002 dans *Nature* (cf. *infra*). Puis, une fois dépassée cette « couche aux témoignages », et en parcourant un planisphère des appellations du phénomène, il pouvait saisir ces croyances dans leur universalité, soient « Les réponses culturelles à la paralysie du sommeil » (N.Abry, 2006b, pp. 69-75). C'était enfin « La *Chauchevieille* en cérémonie : du croquemitaine de Noël au Carnaval » (N.Abry, 2006c, pp. 81-84), à partir d'une enquête dirigée par Nicolas, filmée dans un quartier de Genève (ville où le Carnaval est interdit depuis 1481 !) le 2 décembre 2005, en plein revival scolaire de parade du Père Fouettard, organisée

---

*expérience-centered*, ne sera définitivement adoptée par Abry & Joisten, qu'à partir de leur contribution au n° spécial sur les Récits de rêve, des *Cahiers de Littérature Orale*, 51, 2002, pp. 245-259 (avant, seulement Abry, 1997b, pp. 56-60).

depuis 1978, dans laquelle les enfants brûlent aussi, comme il se doit, le mannequin de sa comparse, en l'occurrence depuis 1981, cette *Chauchevieille*.

Pour ces terrains au cœur de l'exposition, le Dauphiné et la Savoie, les plus explorés extensivement et intensivement de France, grâce à Charles Joisten, nous ne donnerons que deux témoignages de folkloristique. Le premier est la suite la plus fournie de ces personnages qui peuvent apparaître au tournant de l'année, dans la période traditionnelle des Douze Jours, entre Noël et l'Épiphanie. Le second, le plus anciennement localisé, se passe au lit, nous livrant pour la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle les rattachements traditionnels de cette expérience individuelle. A St-Martin-de-Belleville, en Tarentaise, la *Chauchevieille* entre dans une théorie d'êtres cérémoniels ininterrompue entre la vigile de Noël et les Saints Innocents:

« Le matin de Noël, les enfants découvraient dans leurs sabots, au pied de la cheminée, les jouets du *Père Noël* ou, le cas échéant, les verges du *Père Fouettard*. Ce même jour, vers sept ou huit heures du soir, ils avaient tout intérêt à manger leur soupe sans rechigner et devaient surtout éviter de sortir dans la rue, car c'était l'heure où le *Reicheran* passait avec son attelage : un tombereau tiré par un cheval dont on entendait de loin les grelots. Tous les enfants rencontrés en chemin étaient jetés sans pitié dans le tombereau. Les deux soirs suivants, ils risquaient à nouveau d'être emportés s'ils s'aventuraient hors des maisons: le 26 décembre, par une vieille femme dénommée *Farfache*, qui les emprisonnait dans un gros fagot de bois qu'elle portait sur les épaules; le 27, par la *Çhôte-vilye*, autre vieille femme qui enfournait les enfants dans un long bas de laine comme il en existait autrefois et les emmenait sous son bras. » (enq. C. Joisten, déc. 1963)

Non loin de là, à Bozel, au début du XIX<sup>e</sup> s., le journal d'un paysan autodidacte, Napoléon Thomas, nous permet d'accéder comparativement aux motifs de l'expérience de paralysie du sommeil encore bien vivants à cette époque. Notamment : en ce qui concerne les personnes qui y sont sujettes, (i) parce que les parents spirituels ne connaissaient pas bien leur credo ; (ii) ses apparitions à date et heure fixe (cf. les Quatre-Temps); (iii) jusqu'à son *sensorium*, la robe de femme entortillée, humide au toucher, qui évoque « la chose d'assez doux poil » des *Évangiles des Quenouilles*, ou les sensations de toison de chat, notées encore tout récemment par les médecins du sommeil ; (iv) et à son *motorium*, les mouvements intentionnels pour s'en déprendre (cf. *l'Index of features* de Hufford, 1982).

« La chase vielle sest une chose qui vien de nuit ce placé sur le corps des dorment et qui sapesentit desus de telle manières qui enpaiche la respiration et on ne saurait se bougé de place, il y a des personnes qui en sont plus sujet que dautre on a la doutence que c'est à ceux a qui le parin ou la mareines on



menqué des mot au crédo lors du batême, celui qui nest point distrai peut parfaitement lentendre venit a soit et dant linstant on peut se tourné de cotte ou qu'an elle se trouve desus soit on peut la faire en allé en se donnant un mouvement précipité de tout son corps, Ceux qui en sont sujet peuve sent méfie car elle vien presque toüjour chaque année au même temp et au même heure de la nuit. C'est une chose qui a ni la forme d'hommes ni de bette mais qui est tous rond san tête ni brois [bras] ni pied mais ce ne point dur au touché mais umide, c'est a peut prés gros comme une robe de femmes entortillé. » (extrait du ms. Inédit, c. 1830, de Napoléon Thomas, dont nous avons conservé la graphie, chapitre 20 : « des exprit diabolique des jour ténébreux de la conjuracion du temps et des vision nocturne et infernales », t. I, p. 179-180)

### **3.2. Avec « une forme noire » sentie dans son dos et vue du dessus**

C'est l'un des témoignages recueillis à l'occasion même de la préparation de l'exposition par Nicolas.

« Donc ça s'est passé un dimanche soir... J'étais assez fatiguée, je revenais de pas mal de déplacements, j'avais bien lu aussi toute la journée... Et je me suis couchée quand vraiment mes yeux ne pouvaient plus tenir ouverts tout seuls. Donc je me suis endormie très vite en fait, ... je dormais sur le côté gauche, un peu en chien de fusil. Et ... là ce qui s'est passé, c'est que à un moment y'a une... une forme noire, je me suis retrouvée avec une forme noire collée derrière moi dans le dos – je sais pas dire comment elle est arrivée – et avec des membres très souples, des bras et des jambes qui me... qui m'entouraient. Et ... à un moment ça m'a serré très fortement, ça donnait vraiment l'impression d'un étouffement, d'un écrasement, ... au niveau ben des... du tronc, surtout des bras, du tronc et aussi au niveau des jambes. Et c'était, pendant quelques instants assez courts, ... comme une grande force qui m'écrase. Et je pouvais pas du tout bouger, pas bouger d'un millimètre, j'avais l'impression d'être en plomb, quoi! De... de peser très lourd, de rien pouvoir faire. Après cette sensation-là est passée, et ça m'a fait un petit peu l'équivalent dans la tête: j'avais l'impression un peu que le cerveau faisait une éponge, il se serrait et se desserrait, et c'est passé. Et par contre, ça me l'a fait trois fois de suite, ce phénomène-là et à chaque fois je ne pouvais rien en faire du tout. Donc... ben j'avais l'impression que je me disais en même temps: “ Ben voilà y'a qu'à attendre que ça passe ”. Et peut-être pour me rassurer, je sais pas, à un moment, je me suis dit — alors que c'était une forme noire, pas du tout identifiable, quoi! un espèce de nuage sombre, comme un nuage sombre très dense — je me suis dit : “ Ah ! ben, c'est peut-être ma sœur qui me tient dans ses bras? ” Donc du coup j'étais rassurée. Et... ce qui était bizarre, c'est que... ben j'étais moi dans mon corps... avec... — je sentais ce truc, cette chose qui me serrait — et en même temps, j'avais une vue du dessus, je voyais du dessus, ... je voyais la forme derrière

moi. Et ... donc ça l'a fait trois fois de suite. Et après, ça s'est transformé en rêve, cauchemar. Je me suis levée, et je suis allée... j'avais mal au-dessus de l'œil gauche, j'avais l'œil gauche qui pouvait plus s'ouvrir — alors ça, c'était le rêve — et donc j'allais chercher le numéro d'SOS Médecins dans le bottin. Et je le trouvais pas. Et donc... et là je me suis réveillée en sursaut, avec le cœur qui battait fort, un petit peu à me demander ce qui s'était passé. Et puis je me suis tout de suite retournée [dans mon lit], dans la chambre, j'ai regardé un peu autour de moi. Alors c'est vrai que pendant quelques minutes, j'étais pas très rassurée, quoi! Je regardais si y'avait pas des formes sombres dans la chambre. Et puis j'ai tout de suite changé de position, pour pas rester dans cette position où j'avais été complètement étouffée. Et puis, et ben voilà après, bon après, on se rassure... Je... comme en plus j'avais entendu parler du phénomène, je me suis vite rassurée. Par contre j'ai pas du tout voulu me rendormir dans la même position: j'étais pas tranquille, je me suis mis de l'autre côté ou sur le dos, je sais plus. Et puis, les jours suivants, j'appréhendais un tout petit peu... avant de m'endormir, je me disais " Bon ben... j'espère quand même que ça va pas recommencer! " Parce que ça fait peur quand même, ça fait assez peur, on peut... on a l'impression d'être bien impuissant, on peut rien faire. Voilà. » (Éloïse, alors âgée de 29 ans, enregistrement vidéoscopé de Nicolas Abry, 2006 ; transcription Marie-Agnès Cathiard).

Qu'est-il donc arrivé à Éloïse? Qu'elle n'avait jamais éprouvé et qui ne s'est plus reproduit depuis (ce qu'elle nous a confirmé quatre ans plus tard, fin 2010) ?

#### **4. Deux corps fantômes dans la *paralysie du sommeil* et leurs inductions par *stimulation corticale***

Éloïse, au cours de son expérience, a bien éprouvé *deux* phénomènes : l'ombre qui la serrait dans son dos, et une *OBE* qui lui permettait de se voir d'en haut: « ...en même temps j'avais une vue du dessus, je voyais du dessus ». Nous allons donc maintenant rechercher si en dehors de la paralysie du sommeil on peut générer ces phénoménologies neurophysiologiques de base, en nous référant à deux expériences cruciales de *cortical mapping* en épileptologie, qui nous viennent d'un même groupe suisse : celui d'Olaf Blanke au Brain-Mind Institute, EPFL de Lausanne, et au Département de Neurologie de l'Hôpital Universitaire de Genève.

##### **4.1. AP3S: *Alien Presence Sensed from Self Shadowing* (ou l'*Ombre*)**

Des deux phénomènes éprouvés par Éloïse, la perspective hors du corps (OBE), bien

qu'elle ne soit pas toujours une composante présente dans la paralysie du sommeil, est sans conteste en tant que telle l'expérience la mieux connue. En comparaison de ce qui fut pour nous — et d'abord pour celui d'entre nous, Nicolas, qui recueillit ce témoignage — un tout nouveau phénomène: « ...je voyais la forme derrière moi », cette « forme noire, pas du tout identifiable... espèce de nuage sombre, comme un nuage sombre très dense », nous dirions une *ombre*, qu'elle voyait, d'en haut, enserrer son corps de ses « membres très souples ».

Par une de ces coïncidences — qui fait immanquablement penser à l'heuristique attribuée au prince Serendip — lorsque s'ouvrit début octobre 2006 l'exposition des 100 ans du Musée Dauphinois, venait juste de paraître en septembre dans *Nature* (443/21, p. 287) la découverte qui allait permettre de comprendre ce qui demeurait le plus mal expliqué de la paralysie du sommeil : la présence indéniable d'un *alien* (*alien sensed presence*). C'est donc quatre ans après l'induction d'une *OBE* (cf. *infra*), que cette même équipe d'Olaf Blanke obtenait l'expérience de sensation de présence d'un *alien*, suite à la stimulation corticale d'une patiente épileptique (sans problèmes psychiatriques par ailleurs), lors de l'examen préopératoire, dans la jonction temporo-pariétale *gauche*, l'homologue du site des stimulations de l'expérience hors-du-corps obtenue de manière répétée à droite. Le titre de cette expérience (Arzy *et al.*, *Nature*, 443/21, 2006, p. 287) nous dit presque tout sur cette sensation de l'*alien*: « *Induction of an illusory shadow person. Stimulation of a site on the brain's left hemisphere prompts the creepy feeling that somebody is close by* ». Ils ont ainsi provoqué la *sensation d'une présence hostile*.

Important : on notera dès maintenant, que les corps fantômes apparaissent suite à deux types différents de *dissociation*. Dans *OBE* on verra qu'elle est *sensorielle* : c'est le corps *vu* qui est dissocié du corps *senti* (proprioceptif), les deux corps étant localisés à distance l'un de l'autre. Dans l'expérience de 2006, il s'agit encore d'une dissociation spatiale, mais elle est surtout fondamentalement *agentive*. *Le corps fantôme suit le corps du sujet « comme son ombre », puisqu'il est en fait généré à partir de son propre corps. Cependant le sujet ne reconnaît pas cette ombre comme lui appartenant, et bien qu'elle adopte les mêmes postures, elle contrarie ses gestes volontaires.* C'est pourquoi (depuis Abry 2011, p. 293 et sa note 20) elle a été baptisé par nous *Alien Presence Sensed from Self Shadowing* (AP3S ; et non pas simplement *Sensed Presence* ou *Feeling of a Presence, FoP*).

#### **4.2. OBE: *Out-of-body experience* (ou le Survol de son propre Corps)**

Dès 1941, le premier grand cartographe des fonctions du cortex humain, Wilder Penfield à Montréal, produisait une telle *OBE* contrôlée par stimulation corticale dans la région du carrefour temporo-pariétal droit. Plus de soixante ans après, en 2002, Olaf Blanke et son équipe reproduisaient cette expérience avec les progrès réalisés en précision de stimulation. Plusieurs *OBEs* étaient ainsi provoquées à volonté chez une patiente (qui n'en avait jamais eue auparavant) en examen pré-opératoire, par une stimulation au niveau du gyrus angulaire droit. L'*OBE* se définit par le fait que le sujet a la sensation qu'il peut observer son corps physique de l'extérieur (c'est une forme d'*autoscopie* ; pour une revue de question, cf. Blanke & Metzinger, 2009 ; et pour un article de vulgarisation de l'état de l'art, cf. Lopez & Blanke, 2010). Typiquement il voit son corps étendu sur le lit alors qu'il le survole du dessus. L'*OBE* se caractérise donc par une localisation anormale du Soi qui n'est plus situé à l'intérieur du corps physique: on parle de *disembodiment*, dû à une intégration vestibulo-somatosensorielle inhabituelle de l'orientation du corps dans l'espace. Dans cette « décorporation », le *corps senti* et le *corps vu* sont dissociés, ce qui nous livre la phénoménologie d'un *premier double* — typiquement celle du *Self* survolant son propre corps — un double clairement obtenu par l'activation des circonvolutions à la jonction temporo-pariétale, les gyri (circonvolutions) supramarginal et angulaire *droits* (répliqué par De Ridder *et al.*, 2007).

En dehors de ces cas cliniques, il est possible de produire cette sortie du corps chez le sujet tout-venant en s'aidant de techniques connues qui ont été augmentées par l'arrivée de la télé-virtualité. Pour transporter sensoriellement le corps entier dans une autre présence, on se sert maintenant de la télé-virtualité et, depuis la publication couplée de l'article de Ehrsson avec celui de Lenggenhager *et al.* (2007), l'équipe de Blanke a exploré les différentes modalités visuelles, tactiles et auditives — en somme une télé-présence multisensorielle (cf. pour leurs premières expériences, Aspell *et al.*, 2009).

#### **4.3. L'hallucination du compagnon (autoscopie de Lhermitte)**

On notera que cette équipe de Blanke – qui, contrairement aux objectifs de BRAINCUBUS, ne se préoccupait pas jusqu'alors de *folkloristique* – vient enfin de l'évoquer, dans sa dernière expérience de production d'une sensation de présence réelle grâce à un système de robotique virtuelle (Blanke *et al.*, 2014, p. 2681) :

« *Tales of ghosts, wraiths, and other apparitions have been reported in virtually all cultures. [...] The strange sensation that somebody is nearby when no one is actually present and cannot be seen (feeling of a presence [...]) is a fascinating feat of the human mind, and this apparition is often covered in the literature of divinity, occultism, and fiction. [...] Descending with his brother from the summit of Nanga Parbat, one of the ten highest mountains in the world, Reinhold Messner felt a third climber “descending with us, keeping a regular distance, a little to my right and a few steps away from me, just outside my field of vision”. Messner “could not see the figure” but “was certain there was someone there,” sensing “his presence”* » [Messner, R. (2003). *The Naked Mountain*, Seattle: Cambridge University Press]

En 1970, Reinhold Messner est en train de redescendre par une nouvelle route le versant Diamir du Nanga Parbat — un des quatorze sommets de plus de 8000 mètres à son palmarès — avec son frère Gunther. « Tout à coup, à mon côté, il y a *un troisième alpiniste*, qui avance avec moi, toujours régulièrement, déplacé un peu sur ma droite. Je crois qu’il se trouve à quelques pas de moi, *pas exactement dans mon champ visuel*. Je ne peux donc pas en distinguer la figure sans détourner le regard de ce que je suis en train de faire, mais *je suis sûr qu’il est là. Je ressens sa présence*, je n’ai pas besoin d’autres preuves et des bruits semblent la confirmer, un craquement sur la glace, un son. *Elle ne parle pas, elle est simplement là. Elle s’arrête quand je m’arrête, se remet en mouvement quand je bouge*. Qu’il y ait quelqu’un qui est en train de me suivre ? *Peut-être un esprit ?* Dans tous les cas, je peux continuer tranquillement car *sa présence représente une sorte de signal de retour de ma présence elle-même*. Maintenant nous sommes en trois, et je me demande s’il est possible. C’est comme ça et cela me suffit. Pas de mirages. Mais, ensuite, je me dis, non, ce n’est pas possible. Je sais bien que Gunther et moi sommes seuls et que je suis victime d’une *hallucination*, que cette présence ne peut pas être ici. Et pourtant elle est là. Tout à coup elle s’approche encore de moi. Elle avance toujours à la même distance, à mon côté » (Traduction et italiques de Fabio Armand (2015), bilingue italien-français, de Reinhold Messner, *La montagna nuda. Il Nanga Parbat, mio fratello, la morte e la solitudine*, Corbaccio editore, Milano, 2003, p. 229 ; Messner est bilingue italien-allemand).

Lhermitte (1939) a décrit cet état – une forme d’autoscopie différente d’OBE – comme l’*hallucination du compagnon*. Et Brugger *et al.* (1999), puis Geiger (2012), dans les conditions extrêmes de l’alpinisme. L’intuition de Messner est d’ailleurs révélatrice de l’hésitation sur l’origine alien ou Self de cette présence (« *sa présence représente une sorte de signal de retour de ma présence elle-même* »). Mais il n’est pas besoin d’avoir une hypoxie pour rencontrer le phénomène chez l’enfant (Bleuler disait l’avoir éprouvé et Sabina Spielrein, célèbre patiente de Jung, dont nous reparlerons en section 6.2, lui a décrit cet ange). La conversion de l’équipe de Blanke à évoquer la présence de la sensation de présence dans toutes les cultures (attestée « *in the literature of divinity, occultism, and fiction* ») ne va pas

jusqu'à s'intéresser aux croyances ; comme celle en la *Fylgja* des Scandinaves (pour un traitement dans le cadre de BRAINCUBUS, cf. Abry *et al.*, 2012).

## **5. Des membres- fantômes aux corps-fantômes : l'unification neurale**

Cette section est cruciale pour comprendre la possibilité de *l'unification* des corps physiques et des corps fantômes. Une telle *unification* – et non pas « réduction », ainsi que nous l'avons précisé d'entrée – ne pourra en effet être neuralelement fondée que sur le modèle de l'unification des membres physiques et des membres fantômes. Dans ces conditions, elle ne sera pas davantage une réduction, comme celle qui pendant longtemps fut la doxa : sans tenir compte des riches représentations corticales maintenues ou transformées de ces membres amputés disparus, on réduisait la sensation de membre fantôme, aux restes périphériques (moignons et névromes ; quand on ne diagnostiquait simplement un « déni » de perte).

### **5.1. Expérience et neuralité des membres fantômes chez l'amputé de parties du corps**

J'ai personnellement rencontré l'expérience du membre « fantôme » dès ma formation (1978-1981) à la pratique hospitalière comme infirmière (1982-1990), en effectuant mon mémoire sur ce sujet, bien avant ma carrière universitaire de 1990 à ce jour. La description de la sensation de membre fantôme est ancienne, déjà en 1552 par le chirurgien Ambroise Paré (1510-1590). C'est le médecin Silas Weir Mitchell qui proposa en 1871 (suite à l'observation de patients amputés lors de la guerre de Sécession), ce nom de « membre fantôme ». Les nombreuses amputations qui furent pratiquées pendant les deux guerres mondiales du XX<sup>e</sup> siècle alimentèrent nombre d'articles de revues de médecine. Dressons rapidement la phénoménologie de la sensation de membre fantôme : un patient, après opération, ressent encore la présence de la partie amputée de son corps (on pourra, pour une vision plus complète, se référer à Melzack, 1992, et Ramachandran & Hirstein, 1998). Dans l'avant-dernier chapitre de notre HDR (Cathiard, 2011), nous avons référencé l'inventaire de ces *body-parts* : bras, jambe, mais aussi partie du visage, langue, sein, côlon, pénis. C'est une sensation qui peut apparaître très précocement dès le réveil du patient (75% des cas), jusqu'à quelques semaines, extrêmement fréquente puisqu'elle concerne entre 90 et 98% des patients amputés adultes. Ramachandran & Hirstein (1998, p. 1604) insistent sur le fait suivant: « ... *in all these cases the patient recognizes that the sensations are not veridical, i.e. what he/she*

*experiences is an illusion, not a delusion* ». Il ne s'agit donc pas de psychiatrie.

Si ces membres fantômes peuvent être inertes, dans une posture habituelle ou au contraire incommode, indolores ou fort douloureux, ils peuvent aussi être doués de mouvement, accompagnant par exemple la parole (ainsi que le rapporte la patiente M. née sans bras, cf. Ramachandran et Blakeslee, 2002). Ainsi cette sensation peut se concevoir comme une illusion de mouvement et Ramachandran a permis à de nombreux patients de contrôler leur douleur en créant une illusion d'action (comme nous le verrons ci-après avec la *boîte à miroir*). Mais interrogeons-nous tout d'abord sur les avancées dans la connaissance du mécanisme cérébral à l'œuvre dans l'émergence de cette sensation.

## **5.2. Quand la face envahit le cortex d'une main amputée : des doigts sur la joue**

Ramachandran (1993) est certainement celui qui a le mieux illustré la plasticité neurale de cette présence (cf. aussi sur ce point, Ramachandran & Rogers-Ramachandran, 2000). Le patient étudié présentait une amputation du bras au-dessus du coude et avait une sensation de main fantôme accrochée à son moignon. Il est assez fréquent en effet qu'avec le temps, le membre fantôme ne soit plus entier mais se raccourcisse : la main, sur-représentée au niveau cortical par rapport au bras, va être plus longtemps perçue.

En s'appuyant sur la proximité de la face et de la main dans le cortex somatosensoriel, Ramachandran (1993) explora avec un coton-tige la surface du visage de son patient. Il découvrit que cette stimulation tactile faisait naître une sensation *double* : sur le visage bien évidemment, mais aussi une sensation tactile bien présente dans la main fantôme. En explorant précisément la joue du patient, une carte complète des doigts de la main put être dessinée. Une exploration similaire au niveau du moignon permit de mettre en évidence une autre carte de la main au niveau de l'épaule, attestant d'une réorganisation corticale massive. 12 patients sur 18 avaient une carte de la main sur le moignon, et 8 patients parmi ces 12 avaient aussi une carte sur le visage (Ramachandran & Hirstein, 1998), avec parfois des évolutions de cette carte au cours du temps. De plus, des stimulations du visage par le froid, le chaud, des vibrations, du métal, de l'eau qui coule, généraient des sensations identiques dans le membre fantôme (alors que de telles stimulations dans d'autres régions du corps n'entraînaient aucune sensation dans le « fantôme »). C'est donc la preuve d'une réorganisation corticale très précise. Et en même temps très rapide : en 4 semaines chez certains patients.

### **5.3. Quand un miroir suffit à re-coordonner la main fantôme avec l'autre main**

Lorsque le patient amputé veut bouger son membre, la partie frontale du cerveau du patient, qui d'une certaine manière « ignore » l'amputation, envoie des ordres au cortex moteur. En même temps que le cortex moteur s'active, une copie – sorte de modèle interne du mouvement à effectuer – est adressée au cervelet et aux lobes pariétaux : à partir de cette copie, les lobes pariétaux réactualisent constamment l'image du corps du patient en générant l'ensemble des sensations auxquelles le patient s'attend. Ce serait ainsi la convergence entre la source issue du cortex moteur et celle issue du travail de *monitoring* des commandes motrices réalisé par les lobes pariétaux qui serait à l'origine de la sensation de mouvement du membre fantôme (Ramachandran & Hirstein, 1998, p. 1620). Mais, au fil du temps, l'absence de feedbacks sensoriels, notamment visuels, de confirmation du mouvement provoque une diminution des stimuli, qui peut entraîner une perte complète du contrôle des mouvements du membre « fantôme », à l'origine de douleurs persistantes. Une des thérapies proposées pour contrôler la douleur de cette sensation est celle de la « boîte à miroir » qui permet d'illusionner le sujet sur la présence de son membre amputé, en utilisant un miroir qui va permettre au patient de visualiser son membre à partir du reflet du membre intact. Le patient, par exemple amputé de la main et de l'avant-bras droits, glisse sa main valide gauche dans la boîte : elle se trouve ainsi reflétée par le miroir placé verticalement au centre. On demande au patient de positionner sa main droite fantôme dans la partie droite de la boîte, de manière à la faire correspondre au mieux avec l'image reflétée de sa main gauche. Puis le patient exécute des mouvements de sa main valide. En regardant par le dessus de la boîte, le patient peut visualiser les mouvements de deux mains et a la sensation que sa main fantôme bouge. Il s'agit en quelque sorte d'une *illusion d'action*. Au fur et à mesure des séances, la douleur fantôme diminue, voire disparaît complètement chez certains patients, probablement par le biais d'une re-coordination visuo-motrice des sensations, qui rétablit une cohérence entre l'intention motrice et les retours sensoriels. Ainsi que le commentent Ramachandran & Hirstein (1998, p. 1621) : « this is the first known case of a successful “amputation” of a phantom limb ! ».

### **5.4. Fantômes ontologiquement tangibles**

Les membres « fantômes » corticalisés ne sont donc pas d'une réalité tout autre que les



membres physiques des sujets amputés. Du fait de leur nature de *corps neuralement tangibles*, les *corps* « *fantômes* » ne sont pas moins des ontologies que les *membres* « *fantômes* » des patients de Ramachandran. Les deux représentent des *corps neuralement tangibles*, ce que Brugger (2012) rappelle dans le titre d'une de ses contributions : « *Phantom Limb, Phantom Body, Phantom Self: A Phenomenology of "Body Hallucinations"* ». Dans ce même article, Brugger propose l'utilisation du concept de son site le plus ancien « *phantomology* », terme utilisé par l'écrivain de science-fiction Stanislas Lem (1921-2006). Certes, l'équipe suisse, n'a pas fait la synthèse BRAINCUBUS, l'interface entre folkloristique et neurosciences ; elle n'a jamais utilisé la *paralysie du sommeil* dans son approche ; de même, si le rapprochement avec la schizophrénie est régulièrement présent dans les conclusions de leurs expériences de stimulation corticale ou de virtualité, on chercherait vainement des références historiques à son créateur Bleuler (Chris Frith est évidemment davantage notre contemporain) et, ne parlant même pas en sens contraire de Freud et Jones, leur *illusory shadow person* de 2006 n'appelle pas non plus Jung (cf. la revue de ces manques in Cathiard & Armand, 2014). Quoi qu'il en soit, nous contribuons de manière complémentaire à construire une unification entre les récits du surnaturel et l'étude scientifique des hallucinations, un but qui est aussi le nôtre, tel que Brugger (2012, p. 215) le rappelle : « *there is a continuum of phantom experiences – from phantom limb to phantom body* ».

## 6. Prodromes fondateurs : deux intuitions fondamentales de Jung et Bachelard

### 6.1. Bachelard : « dans le monde du rêve on ne vole pas parce qu'on a des ailes, on se croit des ailes parce qu'on a volé » (en OBE)

On doit à Bachelard d'avoir repris la question intuitive que Charles Nodier se proposait de soumettre à l'Académie des Sciences : sur le pourquoi du vol onirique *aptère*. Elle pose en effet le phénomène du vol onirique à *l'état le plus nu*, sans accorder la moindre confiance aux rationalisations *post-hoc* :

« Pourquoi l'homme qui n'a jamais rêvé qu'il fendît l'espace sur des ailes, comme toutes les créatures volantes dont il est entouré, rêve-t-il si souvent qu'il s'y élève d'une puissance élastique, à la manière des aérostats, et pourquoi l'a-t-il rêvé longtemps avant l'invention des aérostats, puisque ce songe est mentionné dans tous les onéirocritiques anciens, si cette prévision n'est pas le symptôme d'un de ses progrès organiques ? » (BACHELARD, 1943, p. 34)

À partir de là, Bachelard va donner sa formule la plus claire pour définir le phénomène du vol onirique comme un vol *originellement* aptère :

« Nous poserons donc comme principe que *dans le monde du rêve on ne vole pas parce qu'on a des ailes, on se croit des ailes parce qu'on a volé* [s.p.n.]. Les ailes sont des conséquences. Le principe du vol onirique est plus profond. C'est ce principe que l'imagination aérienne dynamique doit retrouver. » (pp. 36-37).

Et de ce principe, il tire la conséquence la plus parcimonieuse pour qualifier les figurations imaginaires *post-hoc*.

« Si nous avons raison au sujet du rôle *hiérarchique* de l'imagination matérielle en face de l'imagination formelle, nous pouvons formuler le paradoxe suivant : à l'égard de l'expérience dynamique profonde qu'est le vol onirique, *l'aile est déjà une rationalisation*. Précisément, en son origine, avant que Nodier se soit livré au jeu des rationalisations fantaisistes [aérostat de l'époque, type montgolfières], il a signalé cette grande vérité que *le vol onirique n'est jamais un vol ailé*.

Dès lors, d'après nous, *quand l'aile apparaît dans un récit de rêve de vol, on doit soupçonner une rationalisation de ce récit*. On peut être à peu près sûr que le récit est *contaminé* [s.p.n.], soit par des images de la pensée éveillée, soit par des inspirations livresques. » (p. 36)

Dans le cours de la vie humaine, le rêve de vol est une expérience reconnue<sup>12</sup>. Bachelard la commente d'entrée dès ce premier chapitre de *L'Air et les songes*. On notera qu'il choisit de ne pas se confier entièrement aux interprétations psychanalytiques qui décryptent volontiers le sens des rêves aux moyens d'analogies.

« [...] le plus souvent on en néglige le récit parce qu'on le considère comme une partie d'un rêve plus compliqué ; guidé sans cesse par un souci de rationalisation, on juge le vol onirique comme s'il était un moyen pour atteindre un but. On ne voit pas qu'il est vraiment " le voyage en soi ", le " voyage imaginaire " le plus réel de tous, celui qui engage notre substance psychique, celui qui *signe* d'une marque profonde notre devenir psychique substantiel » (p. 33)

Le récit du vol onirique est bien pour Bachelard un déplacement, un voyage, qui sort clairement des frontières de ce qui peut être reconnu par le rêveur dans une « rêverie éveillée » (p. 30).

---

<sup>12</sup> Comme le rappelle Isabelle Arnulf (2014, pp. 31-32), Michael Schredl (2010) a pu montrer en dépouillant différentes études ou bases de données que « 30 à 63% des personnes interrogées ont au moins une fois dans leur vie volé en rêve ».

Des dieux ou héros aux pieds ailés jusqu'aux risques contemporains du *base jump*<sup>13</sup>, on a affaire à des éléments évidemment *post-expérientiels*. Autrement dit, l'expression de sagesse populaire « voler de ses propres ailes » est une métaphore, un produit dérivé de notre *physique intuitive* du vol chez le jeune oiseau. Par contre, l'expérience primordiale qu'évoque Bachelard – l'OBE dont nous avons rapporté les corrélats neurophysiologiques connus depuis Penfield –, donne bien, pour celui qui l'a éprouvée, l'accès à une *sur-intuition* : celle de voler *de son propre corps, sans ailes*. Comme l'exprime l'exclamation sans doute la plus célèbre des *Comics*: « *It's a Bird... It's a Plane... It's Superman !* »<sup>14</sup>.

## 6.2. Observation jungienne princeps de *Schatten* : AP3S chez Sabina Spielrein

Ce qui est connu de la vie de Sabina Spielrein, patiente des débuts de Jung dans la clinique de Bleuler à Zürich, au Burghölzli, a donné lieu à une littérature abondante<sup>15</sup>, dont nous ne retiendrons que les rapports de Jung<sup>16</sup>. Dans la nuit suivant le cinquième jour après son admission dans l'été 1914 :

« [...] elle vit une grosse frayeur : “Elle eut l'impression que quelqu'un voulait se mettre sur elle [la pressant], que quelque chose rampait dans son lit, quelque chose d'humain (quoi?). Que quelqu'un criait dans son oreille. Qu'elle se sentit à ce moment absolument repoussante, un chien ou un diable [elle écrit diable en russe sur un bout de papier]. Ses mains lui étaient apparues comme un corps étranger (23 août)”. » (GRAF-NOLD, 2009, p. 53)

Cinq mois et demi plus tard, début 1905 (elle sortira le 1<sup>er</sup> juin), Jung note :

« “Grosse frayeur nocturne: a peur qu'un chat ou quelqu'un d'autre vienne dans sa chambre ; quelqu'un lui parle soudain dans l'oreille. Sent quelque

<sup>13</sup> Cathiard & Abry (2014). Il s'agit bien, rappelons-le, d'un vol sans aucune possibilité de s'élever du sol ou d'atterrir (sauf à être équipé d'un appareil), uniquement par les propres moyens de son corps. La généralité du terme « appareil » mérite précision. Ainsi dans les développements des sports de l'extrême, le *base jump* avec *wingsuit* (en plané à la manière d'un écureuil volant, ce qui ne ralentit pas vraiment) ou sans *wingsuit*, nécessite un parachute pour atterrir, la vitesse acquise dépassant – *contre-intuitivement* – celle d'un plongeon. Ainsi, loin de la prétention d'une *fake* vidéo d'avoir tout bonnement atterri en surfant sur le lac de Garde, il a fallu, le 23 mai 2012, au cascadeur Gary Connery une longue file de grands cartons d'emballage empilés pour amortir sa chute (exploit non dépassé à ce jour).

<sup>14</sup> Cf. Pelissier (2015) pour un traitement complet de cette *sur-intuition* bachelardienne.

<sup>15</sup> En portugais du Brésil, lire Sabine Richebächer, *Sabina Spielrein : De Jung A Freud* (Civilização Brasileira, 2012, 1<sup>ère</sup> éd. 2008 ; traduit de l'allemand, par Daniel Martinenschen).

<sup>16</sup> Que nous citons dans leur traduction française par Graf-Nold (2009). Avec, entre crochets, quelques précisions, résultats de nos croisements avec les transcriptions toutes issues de la thèse de médecine de Bernard Minder (en allemand dans *Luzifer-Amor*, 1994, traduite en 2001 dans *Journal of Analytical Psychology*) : celles de Graf-Nold, comme celles données dans Coline Covington & Barbara Wharton (Eds, 2015). Les notes de Jung étant protégées pour confidentialité sur 180 ans, Minder a pu retrouver une nièce de Sabina, pour l'autorisation de les publier.

chose de flasque bouger dans son dos, sur son flanc elle saisit comme une main (8.01.1905)". » (GRAF-NOLD, 2009, p. 58)<sup>17</sup>

Ces deux rapports d'expérience – en particulier le dernier, avec le *sensorium* réputé du tactile pileux du chat, puis surtout celui de sentir « quelque chose de flasque bouger dans son dos » (quoique le premier incube révèle déjà un élément schizophrène plus patent que la voix [intérieure ?] dans l'oreille, commune aux deux expériences : ses mains sont devenues alien-agentives) – nous font immédiatement penser à la *paralysie du sommeil* d'Eloïse (*supra*) : « je me suis retrouvée avec une forme noire collée derrière moi dans le dos [...] avec des membres très souples [...] qui m'entouraient. [...] ça donnait vraiment l'impression d'un étouffement, d'un écrasement ». Et aussi bien entendu à l'alien d'Arzy *et al.* (2006) obtenu par stimulation de TPJ gauche, dans différentes postures :

« During the next stimulation [...], the patient sat and embraced her knees with her arms [...]. She noted that the "man" was now also sitting and that he was clasping her in his arms, which she described as an unpleasant feeling. » « when she was asked to lean forward and hug her knees, she said it felt as if the man was (unpleasantly) reaching around to grasp her. » (HOPKIN, 2006).

Ce sont ces expériences conscientes qui ont motivé le choix d'utiliser l'acronyme AP3S (*Alien Presence Sensed from Self Shadowing*), ce qui donne, au final, corps neural à l'Ombre (*Schatten*) élaborée comme archétype par Jung : une *présence alien* qui suit le *Self* « comme son ombre », une présence physiquement *contre-agentive*, qui contrarie les mouvements volontaires du *Self*, sans qu'on la reconnaisse comme issue de son propre corps.

## 7. En attendant TPJ quantique ?

Si on considère l'histoire des incubes dans « notre » Occident – que la Renaissance a tenus pour bien *réels*, paradoxalement plus que le Moyen-Âge, avec les conséquences que l'on sait menant aux bûchers des docteurs inquisiteurs – on doit reconnaître les intuitions des artistes, exprimées évidemment en mode imaginaire post-expérientiel, avec les contraintes des représentations culturelles. Pour ne rester que dans la Suisse de Jung, après Füssli, chez Hodler, impressionnante cette figure centrale de *La Nuit* (1890, Musée de Berne) : vieille ( ? ) femme tout enveloppée-encapuchonnée de ses vêtements noirs, agenouillée sur le bas-ventre

<sup>17</sup> Dans le film *A dangerous Method* de David Cronenberg (2011), visionner juste 1'50" de la scène: <<https://www.youtube.com/watch?v=XkKAbvcy0G0>>

d'Hodler, tandis qu'il tente de la repousser de ses mains crispées dans l'effroi de cette présence... C'est pourtant l'*allégorie symboliste* – de culture mythologique classique où Hypnos est le frère jumeau de Thanatos – que confirme ce que l'on sait du peintre, avec l'inscription au verso : « Plus d'un qui s'est couché tranquillement le soir ne s'éveillera pas le lendemain matin ». Il y a toujours un long chemin depuis la prévision d'avant notre espèce (par les « algues bleues », ces cyanobactéries de la photosynthèse d'il y a 3,5 milliards d'années) du lever du soleil (d'au moins 4,6 milliards d'années), sagesse devenue culturellement universelle... Jusqu'à ce qu'on passe de cette *intuition* à l'héliocentrisme *contre-intuitif* (re-bonjour Bachelard) et, en un couple de siècles, à calculer que si l'on comprimait notre soleil de quelques 1 392 000 km de diamètre, dans une boule de 6 km, un trou noir, le temps s'arrêterait — ce qui n'est après tout que la relativité générale d'Einstein dont ont besoin nos GPS pour ne pas nous envoyer 10 km plus loin que nos rendez-vous.

En 2006, pour les 100 ans du Musée Dauphinois, soit quelques cent ans après l'expérience de Sabina Spielrein, avec la rencontre par Nicolas Abry de la *paralysie du sommeil* d'Éloïse, phénomène toujours ignoré à ce jour de l'équipe genevoise d'Olaf Blanke, celle-là même qui venait de provoquer la première induction d'une telle expérience par stimulation corticale... on veut penser que nous sommes devenus plus proches que jamais des générateurs centraux de nos incubes, restés longtemps des corps fantômes sublunaires. C'est pour tester cela que BRAINCUBUS a été élaboré depuis 2011. Les incubes de la jonction temporo-pariétale se révéleront-ils un jour peut-être en état de superposition quantique, comme on le pense déjà des neurones de la rétine du rouge-gorge pour s'orienter sur le magnétisme terrestre ?

## RÉFÉRENCES

ABRY C. Compte rendu de Détraz C. et Grand P., 1984, Contes et légendes de Fribourg, **Le Monde alpin et rhodanien**, n° 1-2, 1987, p. 157-158.

\_\_\_\_\_. **De la parole articulatoire à la parole narrative ou du Soi vocal à l'Autre narratif dans une "théorie de l'esprit"**, Thèse de Doctorat d'Etat de l'Université Stendhal, 1997a, p. 512 p.

\_\_\_\_\_. « A propos des êtres fantastiques, des récits et des croyances. Réflexions mythologiques, étymologiques et anthropologiques en compagnie de la collecte de Charles Joisten », (en coll. avec A. Joisten). **Leggende. Riflessioni sull' immaginario, La Ricerca Folklorica** (D. Perco Ed.), vol. 36, 1997b, pp. 49-63.

\_\_\_\_\_. Et si l'imaginal cortical fondait l'imaginaire transcendantal ? », dans : Durand, Y., Sironneau, J.-P., & Wunenburger, J.-J. (éds.), **Variations sur l'imaginaire. L'épistémologie ouverte de Gilbert Durand, orientations et innovations**, Fernelmont : E.M.E. Editions, 2011.

ABRY, C., ABRY, N. & CATHIARD M.-A. Icelandic *Thorgeirsboli* as an alternative case of narrative binding of the hide and cauld motifs to Ginzburg ecstasies, **Tric Trac, Journal of World Mythology and Folklore**, 5, 2012, p.21-36.

ABRY C. & JOISTEN A. Le nuiton n'a qu'un œil au milieu du front... Ou le sauvage ravisseur de la fille du seigneur en Bas-Dauphiné", in **Tradition et Histoire dans la culture populaire. Rencontres autour de l'œuvre de Jean-Michel Guilcher**, Grenoble, CARE, 1990, p. 219-252. (Doc. d'Ethnologie régionale, vol. 11).

\_\_\_\_\_. La servante punie pour avoir touché à la part de l'esprit domestique. Un récit-type pour un espace social. In Les êtres imaginaires dans les récits des Alpes, **Actes de la Conférence annuelle sur l'activité scientifique du Centre d'Etudes Francoprovençales**, St-Nicolas, Aoste, 16-17 déc. 1995, BREL, Aoste, 1996a, p.57-79.

\_\_\_\_\_. Sauver les Sauvages dans les Alpes? **La Montagne et Alpinisme**, n° 4, 1996b, p. 34-37.

\_\_\_\_\_. **De la paralysie du sommeil au récit d'expérience et au récit-type, Cahiers de Littérature Orale**, Récits de rêve, 51, 2002, p. 245-259.

ABRY C. & JOISTEN C. **De lutins en cauchemars...** A propos d'un nom chablaisien du lutin domestique : le 'Chaufaton', **Le Monde Alpin et Rhodanien**, 1-1, 1976, p. 125-132.

ABRY C. et al. Entre Savoie et Dauphiné : le 'servan' lutin au service des seigneurs, in **Mouvements populaires et conscience sociale**, Paris, Maloine, 1985, pp. 101-109.

ABRY N. Le patrimoine immatériel et ses déclinaisons. In N. Abry & V. Huss (Eds.), **Êtres fantastiques. De l'imaginaire alpin à l'imaginaire humain**. Musée Dauphinois, Grenoble, 2006a, p. 11-14.

\_\_\_\_\_. Les réponses culturelles à la paralysie du sommeil. In N. Abry & V. Huss (Eds.), **Etres fantastiques. De l'imaginaire alpin à l'imaginaire humain**. Musée Dauphinois, Grenoble, 2006b, p. 69-75.

\_\_\_\_\_. La Chaucheveille en cérémonie: du croquemitaine de Noël au Carnaval. In N. Abry & V. Huss (Eds.), **Etres fantastiques. De l'imaginaire alpin à l'imaginaire humain**. Musée Dauphinois, Grenoble, 2006c, p. 81-84.

ARMAND F. Paroles des Alpes et de l'Himalaya. **Essai de psychologie intuitive sur une anthropologie des ontologies fantastiques dans deux imaginaires narratifs en milieu alpin. Entre Vallée d'Aoste et Népal**. Thèse de Sciences du Langage, Université Grenoble Alpes, 2015.

ARMAND F., ABRY C. & CATHIARD M.-A. L' "espace-temps" d'agentivités en sur-intuition dans les narrations des Alpes francoprovençales et de l'Himalaya népalais, in *Vivre le temps au jour le jour dans l'aire francoprovençale - Chanter le passé, se projeter dans l'avenir* (20 nov. 2014), **Conférence annuelle du Centre d'Etudes francoprovençales St-Nicolas** (Aoste, 20 nov. 2014), 2015, p. 15-42.

ARNULF I.. La clé cérébrale des songes en 8 questions, **La Recherche**, n°494, 2014, p. 44-49.

ARZY S., SEECK M., ORTIGUE S., SOINELLI L. & BLANKE O. Induction of an illusory shadow person, **Nature**, 43, 2006, p. 287-288.

ASPELL J.E., LENGGENHAGER B. & BLANKE O. Keeping in touch with one's self: multisensory mechanisms of self-consciousness. **PLoS One**, 4(8), 2009, e6488.

BACHELARD G.. **L'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement**, Éditions José Corti, 1943.

BEKHTEREV V. M. **General Principles of Human Reflexology**. London: Jarrolds; New York: International Publishers, 1933.

BLANKE O. & METZINGER T. Full-body illusions and minimal phenomenal selfhood, **Trends in Cognitive Science**, 13, 2009, p. 7-13.

BLANKE O., ORTIGUE S., LANDIS T. & SEECK M, Stimulating illusory own-body perceptions, **Nature**, 419, 2002, p. 269-270.

BLANKE O. et al, Neurological and Robot-Controlled Induction of an Apparition, **Current Biology**, 24, n. 22, 2014, p. 2681-2686.

BRUGGER P.. Phantom Limb, Phantom Body, Phantom Self: A Phenomenology of "Body Hallucinations", in Blom, Jan Dirk & Sommer, Iris E. C. (eds), **Hallucinations. Research and Practice**, New York, Dordrecht, Heidelberg et London: Springer, 2012, p. 203-218.

BRUGGER P., REGARD M., LANDIS T. & OELZ O.. Hallucinatory Experiences in Extreme-Altitude Climbers », **Neuropsychiatry, Neuropsychology, and Behavioral Neurology**, 12(1), 1999, p. 67-71.

CATHIARD, M.-A. Parole multisensorielle anticipée, incorporée et illusionnée. Du corps de la parole aux corps imaginés. Habilitation à Diriger des Recherches en Sciences du Langage soutenue le 10 juin 2011, Université de Grenoble.

CATHIARD M.-A., ABRY N. & ABRY C.. Our Brain as an Incubus Incubator for the core folktypes of supernatural ontologies: From the mammalian Sleep Paralysis sensorium to human imaginaire in its biodiversity, **TricTrac. Journal of World Mythology and Folklore**, 2011, 4, 3-19.

CATHIARD M.-A. & ARMAND F. BRAINCUBUS. Vers un modèle anthropologique neurocognitif transculturel pour les « fantômes » de l'imaginaire, in Pajon Patrick & Cathiard Marie-Agnès (éds.), **Les imaginaires du cerveau**, Transversales philosophiques, Bruxelles : EME, 2014, p. 53-87.

GEIGER, JOHN, **L'ami invisible. Le mystère de la survie dans les environnements extrêmes**, Mesnil-sur-l'Estrel, Editions Lattès, 2012.

GÉLINEAU J.-B.. De la narcolepsie, **Gazette des hôpitaux civils et militaires**, 53, 1880, p. 626-628 et 54, 635-637.

GRAF-NOLD A.. Sabina Spielrein à la clinique psychiatrique du Burghölzli. Faits et fictions d'un traitement, **Le Coq-héron**, 197(2), 2009, p. 41-62.

HOPKIN M. Brain electrodes conjure up ghostly visions. **Nature News**, 2006: <http://www.nature.com/news/2006/060918/full/news060918-4.html>

HUFFORD D. J.. **The Terror That Comes in the Night : An Experience-Centered Study of Supernatural Assault Traditions**, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1982.

JOISTEN, C. *Êtres fantastiques du Dauphiné*. I. *Patrimoine narratif de l'Isère* (2005, 576 p.) ; II. ... *des Hautes-Alpes* (2006, 608 p.) ; III. ... *de la Drôme* (2007, 256 p.). – *Êtres fantastiques de Savoie*. I. *Patrimoine narratif du département de la Savoie* (2009, 560 p.) ; II. ... *de la Haute-Savoie* (2010, 512 p.). Edition préparée par A. JOISTEN et N. ABRY, Grenoble, Musée dauphinois, 2005-2010.

JOISTEN A. & ABRY C.. **Êtres fantastiques des Alpes [EFA]**, Paris, Entente, 1995.

JOISTEN A., ABRY C. & ABRY-DEFFAYET. Etres de cauchemar : les chauche-vieilles de Savoie et du Dauphiné”, in **Espaces romans. Études de dialectologie et de géolinguistique offertes à G. Tuailon**, vol. 1, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 1988, p. 45-68.

LECOUTEUX CL.. Mara-Ephialtes-Incubus, Le cauchemar chez les peuples germaniques, **Études germaniques**, 42, 1987, p. 1-24.



\_\_\_\_\_. **Les nains et les Elfes**, Paris, Imago, 1988.

\_\_\_\_\_. **Démons et génies du terroir au Moyen Âge**, Paris, Imago.

LENGGENHAGER B., TADI T., METZINGER T. & BLANKE O. Video Ergo Sum: Manipulating Bodily Self-Consciousness. **Science**, 317(5841), 2007, p. 1096-1099.

LHERMITTE J. **L'image de notre Corps**. Paris, Nouvelle Revue Critique, 1939.

LOPEZ C. & BLANKE O. Quand l'esprit met le corps à distance, **La Recherche**, 439, 2010, p. 48-51.

MELZACK R.. Phantom limbs. **Scientific American**, 266, 1992, p. 120-126.

MITCHELL S.W.. Phantom limbs. **Lippincott's Magazine for Popular Literature and Science**, 8, 1871, p. 563-569.

PARÉ A. La manière de traiter les plaies faites tant par hacquebutes, que par flèches : et les accidents d'icelles, comme fractures et caries des os, gangrène et mortification : avec les portraits des instruments nécessaires pour leur curation. Et la manière de curer les combustions principalement faites par la poudre à canon. Paris, Arnoul l'Angelié, op. cit. 1552, p. 58-59.

PELISSIER C.. Les merveilles d'un super-héros, les prouesses d'un cerveau : lecture mythopoïétique et composante neurocognitive de Superman dans la série Smallville, **Iris, Les imaginaires du cerveau (deux)**, 37, 2015, 103-119.

PENFIELD W. & ERICKSON T.C.. **Epilepsy and Cerebral Localization: A Study of the Mechanism, Treatment and Prevention of Epileptic Seizures**. Charles C. Thomas, 1941.

RAMACHANDRAN V.S.. Behavioral and magnetoencephalographic correlates of plasticity in the adult human brain. **Proc. Natl. Acad. Sci. USA**, 90, 1993, p. 10413-10420.

RAMACHANDRAN V.S. & BLAKESLEE S. **Le fantôme intérieur**. Odile Jacob, 2002.

RAMACHANDRAN V.S. & HIRSTEIN W. The perception of phantom limb. The D.O. Hebb lecture. **Brain**, 121, 1998, p. 1603-1630.

RAMACHANDRAN V.S. & ROGERS-RAMACHANDRAN D. Phantom limbs and neural plasticity. **Archives of Neurology**, 57, 2000, p. 317-320.

DE RIDDER D. ET AL. Visualizing out-of-body experience in the brain, **The New England Journal of Medicine**, 357, 2007, p. 1829-1833.

SACHS O. **Hallucinations**, Vintage, 2012.

SASTRE J.P. & JOUVET M.. Le comportement onirique du chat. **Physiology & Behavior**, 22, 1979, p. 979-989.

SCHREDL M. Nightmares: An Under Diagnosed and Undertreated Condition?, **Sleep**, 33(6), 2010, p. 733-734.

WESTPHAL C. Eigenthümliche mit Einschlafen verbundene Anfälle, **Archiv. Psychiatr. Nervenkr**, 7, 1877, p. 631-635.

## **Máquinas de Morin: o vivo como modelo do artificial**

### **Morin's machines: the alive as a model for the artificial**

### **Les machines de Morin : le vivant comme modèle de l'artificiel**

Juliana Michelli OLIVEIRA<sup>1</sup>

Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil

**Resumo:** A máquina artificial concebida no século XVIII serviu de modelo para a constituição do conceito de máquina mais difundido na atualidade. Em O método, a natureza da natureza, Morin constatou os problemas decorrentes da aplicação desse conceito nos sistemas sociais e biológicos e propôs que os seres-máquinas generativos se tornassem a referência para uma nova noção de máquina. O presente artigo tem por objetivo apresentar a importância da noção de máquina na teoria da complexidade, explicitar suas bases conceituais e imagéticas, bem como discutir as implicações da nova noção proposta por Morin.

**Palavras-chave:** seres-máquinas; máquinas artificiais; teoria da complexidade; ciência; mito.

**Abstract:** The artificial machine that was conceived in the eighteenth century provided a model for the establishment of the nowadays more widespread machine concept. In Method: the nature of nature, Morin noted the problems that emerged from the application of the concept in social and biological systems and proposed that the being-machines would become a reference of a new notion of machine. This paper aims to introduce the relevance of the machine notion on the complexity theory, lay out its conceptual and imagery bases, as well as discuss about the implications of the new notion proposed by Morin.

**Keywords:** being-machines; artificial machines; complexity theory; science; myth.

## **1. Introdução**

Hans Ulrich Gumbrecht (1999, p. 205), em “Linhas de montagem”, relata as experiências de Ernst Toller, político, dramaturgo e poeta expressionista, em uma fábrica experimental de Moscou, no início do século XX. Nada do que o poeta observou parece se distanciar da linha de montagem capitalista: “uma máquina ensina a posição correta para martelar. O braço do operário é amarrado a um martelo mecânico que prende a sua mão. O braço reproduz os movimentos do martelo por meia hora, até que ele esteja completamente adaptado a este ritmo mecânico”. Segundo a explicação do diretor da fábrica, a racionalização

---

<sup>1</sup> Contato: jumioliveira@gmail.com.

radical do trabalho seria o ponto de partida para o aumento da produtividade, cujos benefícios, um dia, também seriam desfrutados pelo operário. Mas, para que isso ocorresse, era preciso ligar o corpo do trabalhador à máquina e eliminar sua mente. Nessa lógica perversa, não é difícil notar que o operário descrito por Toller não só parecia desempenhar uma função repetitiva e mecânica, similar àquela que desde o século XIV havia sido atribuída ao Jacquemart – autômato que batia os sinos com seu martelo –, como também precisou adaptar seu corpo ao funcionamento da máquina.

A realidade observada por Toller começou a se delinear em meados do século XVIII, com o progressivo desenvolvimento do maquinário industrial. As máquinas artificiais que tinham sido geradas para atender às necessidades da práxis<sup>2</sup> antropossocial se tornaram modelos de funcionamento para homens e sociedades, e serviram de base para o conceito de máquina mais comum na atualidade. Objetividade, racionalidade, precisão, finalidade estrita, controle rígido, economia e intolerância à desordem estenderam-se como características desejáveis para o mundo vivo e o não vivo. Segundo Edgar Morin, a lógica das máquinas artificiais:

[...] se aplica cada vez mais às nossas vidas e sociedade. Justamente aqui reside a origem da nova manipulação. Em outras palavras, não aplicamos os esquemas tecnológicos apenas ao trabalho manual ou mesmo à máquina artificial, mas também às nossas próprias concepções de sociedade, vida e homem (MORIN, 1999, p. 109).

Buscando reabilitar o problemático conceito de máquina, Morin desenvolveu uma nova definição, cuja referência passou a ser a organização dos seres-máquinas generativos, com destaque às máquinas vivas. As consequências dessa nova proposta são notáveis: os processos de autoprodução e de criação passam a ocupar o lugar do controle externo rígido; a desordem é incluída como parte dos processos organizativos; os objetivos e as finalidades da produção passam a ser definidas internamente, e não externamente.

No primeiro tomo da obra *O método*, composta por seis volumes, de Edgar Morin, “máquina” é uma noção organizacional-chave para o entendimento dos sistemas complexos e responsável pelo primeiro nível de articulação dos saberes na teoria da complexidade. A definição de máquina em Morin (2005, p. 43) não surge como uma simples abstração, mas possui uma base física que dá suporte à infraestrutura organizacional dos fenômenos biológicos e antropológicos, abriga diversas expressões da organização, em diferentes

---

<sup>2</sup> Ações que possuem caráter organizador.

sistemas, e vem acompanhada por suas imagens fundantes – os alicerces (ou fantasmas) dos quais os conceitos se desenvolvem, nos termos de Durand (2001, p. 61).

Este trabalho se propõe a apresentar sucintamente a noção de máquina no primeiro tomo de *O método*, a natureza da natureza, de Morin. Neste sentido, o texto expõe a relação entre a noção de sistema, organização e máquina na teoria da complexidade, explicita a definição de seres-máquinas generativos a partir da comparação com o conceito de máquina artificial, para então deslindar o imaginário associado a nova noção criada por Morin. Ademais, são discutidas as implicações da nova noção proposta por Morin.

## **2. Genealogia das máquinas de Morin**

O principal objeto do primeiro tomo de *O método* é a *physis* (MORIN, 2005, p. 43). Os três sentidos do vocábulo parecem entrar no projeto de Edgar Morin: a *physis* como o nascimento, o surgimento e o desenvolvimento de um ser; a *physis* como as características que são próprias de cada ser; e a *physis* como a fonte de criação do *kósmos* e dos seres. Morin empenha-se em traçar uma genealogia dos sistemas desde o surgimento do universo até as sociedades humanas. Isso inclui a formação dos elementos que constituem a matéria, as interações moleculares que deram início à vida, a complexificação dos seres unicelulares aos pluricelulares, o surgimento do homem, dos grupamentos humanos e das qualidades emergentes, como a linguagem, a humanidade e o sentido. Ao traçar o percurso da matéria, o autor articula diferentes sistemas e áreas do conhecimento.

### **2.1. Do sistema à máquina**

Ludwig von Bertalanffy (1901-1972) foi responsável pela elaboração da Teoria Geral dos Sistemas nos anos 1950. Porém, como explica Morin (2005, p. 130-131), o biólogo não aprofundou a noção de sistema. A maioria das definições de sistema que surgiram desde o século XVII continha duas características – a inter-relação entre os elementos e a formação de um todo (unidade global) –, às vezes relacionadas, outras vezes com destaque para um de seus traços. Edgar Morin notou, entretanto, que grande parte das explicações não mencionava a organização, fator que consolida a inter-relação entre os componentes e a formação da unidade. É a partir dessa lacuna que Morin (2005, p. 132) constituirá a sua noção de sistema: “pode-se conceber o sistema como unidade global organizada de inter-relações entre elementos, ações ou indivíduos”. Em Morin, o sistema é considerado a unidade da

complexidade – do termo *complexus*, “o que abrange muitos elementos ou várias partes” (PETRAGLIA, 2002, p. 48). O autor propõe que todos os objetos-chave das diferentes áreas do conhecimento são sistemas (MORIN, 2005, p. 128).

Conforme proposto por Morin (2005, p. 72), sob certas condições – tais como a ocorrência de encontros propícios e configurações que respeitem a natureza dos componentes –, as interações entre fenômenos, elementos, corpos e objetos tornam-se inter-relações (ligações, associações, combinações etc.), que possuem alguma estabilidade ou regularidade. Os fenômenos de organização ocorrem quando há o “encadeamento de relações entre componentes ou indivíduos que produz uma unidade complexa ou sistema” (MORIN, 2005, p. 133). A organização não depende apenas da interação entre os componentes, mas também da concatenação das relações entre os constituintes, o que permitirá a formação da unidade.

Há inibição de algumas características dos componentes dos sistemas complexos para que eles possam integrar o todo. Um exemplo são as células de nosso corpo, que, apesar de conterem a informação genética de todo o organismo, especializam-se em determinadas funções, com a repressão das demais (MORIN, 2005, p. 145). Além disso, há qualidades que emergem dos sistemas complexos<sup>3</sup>, como a própria unidade global e a organização – traços que não existiam nos componentes isolados. Por isso, esses sistemas são, ao mesmo tempo, mais e menos do que cada uma das suas partes.

Em Morin, o sistema que é dotado de organização ativa pode ser considerado uma máquina, ou, ainda, “todo ser físico cuja atividade comporta trabalho, transformação e produção pode ser concebido como uma máquina” (MORIN, 2005, p. 198). Assim, segundo a proposta do autor: as estrelas são máquinas-mães, as máquinas mais arcaicas que existem (arkhe-máquinas); os organismos são máquinas vivas; as organizações humanas são máquinas sociais; e as máquinas artificiais são uma versão empobrecida e bastarda das máquinas naturais.

## 2.2. Os seres-máquinas

Estrelas, seres vivos e sociedades são seres-máquinas generativos, que estão em hemorragia contínua, dilapidando, degradando e perdendo energia, elementos ou

---

<sup>3</sup> “É notável que noções aparentemente elementares que são matéria, vida, sentido, humanidade, correspondam na verdade a qualidades emergentes dos sistemas” (Serres apud MORIN, 2005, p. 138).

componentes (MORIN, 2005, p. 241). As propriedades desses seres<sup>4</sup> servem de referência para a concepção de máquina de Morin.

Para o autor, as estrelas são os seres-máquinas mais antigos (MORIN, 2005, p. 83). O surgimento dessas arkhe-máquinas serve de base para a sua reflexão sobre a origem de fenômenos de organização: “o que ocorre cosmogeneticamente no nascimento das estrelas corresponde à ideia revelada pela termodinâmica prigogineana, segundo a qual fenômenos organizados podem nascer de si mesmos, a partir de um desequilíbrio termodinâmico” (MORIN, 2005, p. 70). Algumas desordens (agitações, turbulências, desigualdade dos processos etc.) podem gerar núcleos de organização e, dependendo da disponibilidade e das condições de encontro, esses núcleos podem interagir. Quanto maior a complexidade dos entes envolvidos nas interações, mais diversas e complexas serão as transformações resultantes.

As estrelas produzem átomos mais pesados (e organizados) – como o carbono e oxigênio, elementos indispensáveis à vida – a partir de átomos leves. Segundo Morin, os sóis, motores mais antigos que conhecemos, são fontes do que produz organização. Os sóis se fabricam e se organizam por si mesmos; não recebem do ambiente matéria e energia, mas produzem-se a partir da própria substância. Fornecem elementos e irradiação para a constituição de organizações mais complexas, como a vida: “tudo o que no cosmos é ordem e organização, tudo o que ainda produz mais ordem e organização tem por fonte um sol” (MORIN, 2005, p. 83).

Retirando o foco das máquinas artificiais – consideradas o final da linha, as versões decrépitas da máquina – e utilizando as primeiras máquinas (arkhe-máquinas) como modelo:

[...] então podemos conceber máquinas sem especialização, sem programas, com regulações espontâneas resultantes de processos antagônicos, comportando formidáveis acasos em suas existências, uma desordem e uma despesa extraordinárias em sua produção [...], uma ausência aparentemente total de finalidade e, ao mesmo tempo, uma força poética e geradora (MORIN, 2005, p. 222-223).

A ideia da máquina como um “ser físico organizador”, presente na proposta de Morin, advém dos estudos do fundador da cibernética, o matemático Norbert Wiener (1894-1964). Apesar da importância que o matemático deu à organização, Wiener acabou por subtrair de

---

<sup>4</sup> Noção física relacionada à preservação de formas, organização e geratividade.

suas teorias a relação entre a máquina produzida e a sociedade que a desenvolveu (MORIN, 2005, p. 199).

A organização das máquinas artificiais foi definida em razão da produção, enfatizando-se os produtos e os processos necessários para gerá-los. Segundo Morin (2005, p. 200), o conceito de produção que é extraído das máquinas artificiais está associado à transformação da energia (química, mecânica, elétrica etc.) em ações (performances) precisas, bem determinadas e repetitivas – significado que foi estendido para a ideia de produção em geral.

A noção de produção relativa aos seres-máquinas generativos é bem diferente; neles, todas as ações são geradas “em função de propriedades organizacionais” (MORIN, 2005, p. 199). A produção do ser-máquina não se restringe aos objetos ou coisas padronizadas, contudo refere-se também à geração de formas que “se fazem, se desfazem e se refazem” (MORIN, 2005, p. 201). Por isso o autor sugere que a noção de produção desses seres-máquinas seja associada a de criação. Propõe o uso de poiesis, palavra de origem grega que significa “criar”, “fazer”. Portanto, a noção de produção dos seres-máquinas seria constituída por dois eixos: a criação (poiesis) e a cópia de modelos.

### 2.2.1. As máquinas vivas

John von Neumann e Heinz von Foerster forneceram noções que são referenciais para a concepção das máquinas vivas: a primeira, resultante de pesquisas sobre os self-reproducing automata, propõe que, diferentemente das máquinas artificiais, a organização viva funciona em meio à desordem; a segunda sugere que a “ordem própria à auto-organização se constrói com desordem” (MORIN, 2005, p. 61). Ou seja, todos os organismos possuem programas, estruturas e organizações que funcionam e se desenvolveram em meio à desordem, a partir da criação de mecanismos contínuos de reparação, regeneração e reprodução das funções vitais – algo que as máquinas artificiais estão longe de possuir. Ademais, a desordem, que sempre foi vista como um elemento desagregador, disfuncional e contrário ao funcionamento do organismo, participa da geração da organização das máquinas vivas: “o conflito, a desordem, o jogo não são escórias ou anomias inevitáveis, não são resíduos a reabsorver, mas constituintes-chaves de toda existência” (MORIN, 1999, p. 111).



Edgar Morin (2005, p. 208) contrapõe o funcionamento das máquinas vivas que se desenvolveram na e pela desordem à teoria cartesiana dos animais-máquinas e à proposta contida na obra *O homem-máquina*, de Julien Offray de La Mettrie, desenvolvida no século XVIII. Descartes teria sido aquele que, durante o século XVII, conduziu mais longe a reflexão sobre a máquina como modelo de funcionamento de animais e seres humanos. Porém, uma lei mecânica governa a máquina cartesiana em que: “todas as funções decorrem da simples disposição de seus órgãos, como os movimentos de um relógio” (Descartes apud GRISTELLI, 2009, p. 85). Para o criador da geometria analítica, a máquina seria um recurso que conferiria objetividade às pesquisas sobre o corpo: as máquinas de Deus (seres humanos) poderiam ser investigadas como máquinas artificiais (GRISTELLI, 2009, p. 83-84).

A despeito de La Mettrie associar a outros princípios além da mecânica cartesiana o funcionamento dos corpos, propondo, inclusive, a existência de um princípio motor intrínseco, o que sugere que o médico os concebia como algo além da máquina (GRISTELLI, 2009, p. 85), Morin o inclui entre aqueles cuja máquina referencial era a artificial.

O método de René Descartes baseava-se na separação dos elementos que constituem o fenômeno (MORIN, 2005, p. 38), mesmo que o propósito final, como sugerem os autores Ramozzi-Chiarottino e Freire (2013), fosse a compreensão da relação entre os termos. Se, por um lado, o método cartesiano permitiu um grande avanço das ciências e o conhecimento pormenorizado da matéria, por outro, abriu as sendas da fragmentação dos saberes, que seguem isolados em grades disciplinares. Ao desenvolver a noção de máquina, Edgar Morin seguiu um caminho diferente daquele trilhado pela tradição cartesiana. Em vez de separar os elementos, O método de Morin articula os saberes por meio do princípio da organização (MORIN, 2005, p. 33).

As máquinas vivas de Morin são descritas com base na noção de sistemas autopoieticos, que começou a ser esboçada no final dos anos 1970, por Humberto Maturana e Francisco Varela. Pesquisando sobre o fluxo de informações na célula, Maturana percebeu que o ser vivo era uma sistema de organização circular, ou seja, “um sistema no qual diversas classes de moléculas participam da síntese de diversas classes de moléculas”, cuja organização é “um processo circular de produções moleculares no qual o que se mantém é a circularidade das produções moleculares” (MATURANA, 1999, p. 32). Os componentes dessa dinâmica circular mantêm a rede de produções que foi responsável por sua própria

gênese. A palavra “autopoiese”, neologismo criado por Maturana, traduz essa ideia de autoprodução biológica.

A cópia e a criação são os dois polos da autoprodução na máquina viva. Enzimas, proteínas receptoras, proteínas transportadoras e outros componentes são continuamente sintetizados pelas células, em quantidades variáveis segundo as necessidades do organismo. Em vários desses componentes, a forma (conformação espacial) é fundamental para o exercício da função, assim, eles são produzidos com muita precisão, pois qualquer mudança poderia impedi-los de participar do circuito autopoietico. Já a reprodução dos seres vivos, por exemplo, pode ser uma fonte de novidades: o encontro dos gametas gera novos arranjos e combinações que não estavam presentes nos genitores. A organização da máquina viva também está envolvida em processos de cópia e de criação, uma vez que mantém processos celulares básicos e altera outros, seguindo as variações ambientais e as demandas dos organismos.

Quando a máquina viva<sup>5</sup> está finalizada, todos os elementos que a constituem especializam-se em tarefas cujo objetivo final é “viver”. A finalidade é uma propriedade que emerge do desenvolvimento da organização (MORIN, 2005, p. 319-320). E, sabendo que esse objetivo máximo da organização das máquinas vivas não é superado por outra finalidade antropossocial, a finalidade de viver é simplesmente viver, “sem fundamento, sem qualquer horizonte” (MORIN, 2005, p. 322).

### 2.3. A nova noção de máquina

Além das estrelas e dos seres vivos, a linguagem e as sociedades também fazem parte da família de máquinas de Morin (2005, p. 210-211) – assim como as máquinas artificiais, próteses das megamáquinas sociais, descendentes bastardas, que possuem a menor autonomia no grupo de máquinas, pois nascem e morrem a serviço da sociedade que as criou (MORIN, 2005, p. 214). Em razão de sua organização ativa, preservação de formas e relativa autonomia, as máquinas artificiais são seres, porém, não possuem “plenitude de ser, nem plenitude de existência<sup>6</sup>. Falta-lhes, para a plenitude de existência, a plenitude da abertura

---

<sup>5</sup> Apesar de propor a noção de máquina viva, Morin (2005, p. 441) enfatiza que os seres vivos não podem ser reduzidos à ideia de máquina, tendo-se em vista a manifestação de qualidades emergentes.

<sup>6</sup> “Existência é a qualidade de um ser que se produz sem parar, e que se desfaz assim que há falha nessa produção-de-si ou regeneração” (MORIN, 2005, p. 261).

ecológica; falta-lhes, para a plenitude do ser, que elas próprias se gerem” (MORIN, 2005, p. 260).

A despeito de muitas máquinas artificiais possuírem habilidades que superam os seres vivos, fornecendo demonstrações de rapidez, força e processamento de informações, todas elas são incapazes de funcionar em meio à desordem, geralmente não conseguem produzir seus próprios componentes, não conseguem consertá-los ou substituí-los, tampouco podem reproduzir-se. As máquinas artificiais são capazes apenas de gerar cópias; aquilo que elas produzem será usado no meio exterior, assim como tudo o que as compõe vem de fora e “[...] foi por uma inquietante aberração”, comenta Morin, “que esta máquina fundamentalmente dependente, escravizada e escravizadora, desprovida de qualquer generatividade e de qualquer poiesis própria, foi promovida pela cibernética como o arquétipo de toda máquina” (MORIN, 2005, p. 215).

Morin extrai dos seres-máquinas generativos, especialmente das máquinas vivas, as características que irão compor a nova noção de máquina. As máquinas de Morin são:

- produtoras-de-si: o ser-máquina precisa produzir continuamente a si mesmo (componentes, inter-relações e organização). Diferente de uma máquina artificial que pode ter intervalos de parada, o ser-máquina generativo não pode suspender seu funcionamento, sob o risco de se desintegrar. O ser-máquina está em produção permanente (poiesis) do próprio ser. Como emergências da produção-de-si, a existência e o ser são características que podem estar presentes em diferentes máquinas físicas, o que amplia a aplicação desses termos para além do humano.
- organizadoras-de-si: todos os componentes que constituem a máquina são produzidos pela própria máquina e estão encadeados de maneira a manter a organização da produção. O exterior é fonte de combustível (alimentos, por exemplo) e de desordem – que estimula a organização da máquina.
- reorganizadoras-de-si: enquanto a organização das máquinas artificiais está calcada no princípio da economia a priori, o ser-máquina está em contínua hemorrhagia, sujeito à degradação e desorganização contínuas. A organização do ser-máquina só pode conviver com a desordem (exterior e interior) quando os constituintes perdidos são continuamente regenerados e reorganizados em suas dinâmicas.

## 2.4. Imaginário e máquina

Uma breve revisão das funções sociais ocupadas pela máquina antes da era industrial fornece-nos alguns indícios dos diferentes significados que ela mobilizou. Antes de serem caracterizadas como mecanismos desumanizadores cujas engrenagens eram compostas por membros humanos, as máquinas tinham funções religiosas. Krzywkowski (2010, p. 17) propõe que as primeiras máquinas eram espécies de marionetes que participavam de ritos oraculares no Egito e na Grécia. Conforme relata a autora (2010, p. 18), os primeiros tratados conhecidos de mecânica, datados do final dos séculos II e I a.C., impulsionaram a fabricação de autômatos lúdicos utilizados em teatros e na decoração de fontes e templos. A partir do século XII, os dispositivos mecânicos começaram a se tornar mais complexos e, no século XIV, surgiram os já conhecidos Jacquemarts, autômatos que marcavam as horas.

Ao modificar a definição de máquina, Morin também mobilizou transformações no imaginário<sup>7</sup> relativo à máquina. As constelações e dinâmicas de imagens da máquina artificial, bem representada pelo terrificante martelo mecânico observado por Toller, cedem espaço para as imagens associadas à máquina generativa. Morin substituiu a imagem da máquina artificial reprodutora, dependente e desumanizadora, por uma nova matriz flexível, autorreguladora e andrógina, e trouxe à luz imagens de criação e potência, nas quais predomina o fogo:

O cosmos constitui-se em um Fogo genésico; tudo que se formou se transformou a partir do fogo. É na Nuvem ardente que apareceram as partículas que fundiram seus núcleos. É no furor do fogo que as estrelas acenderam e que os átomos foram fabricados. A ideia e a imagem do fogo heraclítico que arroteia, que ronca, que destrói e que cria é exatamente a do caos original de onde surgiu o logos (MORIN, 2005, p. 80).

Bachelard (1989, p. 11), conhecedor dos deflagradores da imaginação, comenta o efeito do uso desse elemento: “A chama nos leva a ver em primeira mão: temos mil lembranças, sonhamos tudo através da personalidade de uma memória muito antiga e, no entanto, [...] lembramo-nos como todo mundo se lembra”, e completa, “então, seguindo uma das leis mais constantes da fantasia diante da chama, o sonhador vive em um passado que não é mais unicamente seu, no passado dos primeiros fogos do mundo”. As arkhe-máquinas de Morin surgirão dessas antigas flamas do mundo.

---

<sup>7</sup> Conjunto (ou museu) de imagens produzidas pelo Homo sapiens; “trajeto no qual a representação do objeto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito” (DURAND, 2001, p. 41).

Em Morin (2005, p. 81), a fervura está na “fonte de toda a organização (organ: ferver de ardor)”. O fogo atua em diferentes níveis: forma matéria, ou seja, fabrica átomos, inclusive os constituintes dos seres vivos; fomenta encontros, pois provoca movimentação e agitações pelo calor; e pode gerar desordem, portanto, estimular a organização. A relação entre a *physis*, principal objeto do primeiro tomo de O método de Morin, e o fogo “heraclítico” pode ser fornecida pelas ideias do próprio filósofo pré-socrático: “*physis* é o fogo primordial [...] é aquilo que, por sua própria natureza e força interna, se transforma em todas as outras e nelas é transformado sem cessar” (CHAUI, 1994, p. 68-69).

Em Heráclito, o fogo primordial “opera por medidas” (CHAUI, 1994, p. 68-69). Apesar da manutenção da quantidade total de matéria, as substâncias e formas convertem-se no seu contrário, seguindo proporções. A obra de Morin fornece vários exemplos de conversões desse tipo, como as relações estabelecidas entre neguentropia e entropia: “toda regressão de entropia (todo desenvolvimento organizacional) [...] é paga no e pelo crescimento de entropia no meio ambiente que engloba o sistema” (MORIN, 2005, p. 95).

Ao lado das noções físicas e das referências filosóficas, surgem imagens e narrativas míticas que auxiliam a compreensão do significado do fogo primordial. A formação da linhagem de máquinas de Morin é presidida por uma deidade grega, a oceânide Métis, como podemos notar no trecho: “se, para constituir a máquina-sol, as interações gravitacionais, eletromagnéticas e termonucleares se fizeram Métis, o fogo se fez motor desta Métis” (MORIN, 2005, p. 207). A raiz verbal que deu origem à palavra *métis* significa medir<sup>8</sup>, o que reforça a associação entre a regulação e o elemento ígneo inicial.

O vocábulo *métis* corresponde a plano hábil, prudência<sup>9</sup>, sabedoria (BRANDÃO, 2000, p. 121). Em nota, Edgar Morin expõe que *métis* relaciona-se à “inteligência do sistema e da combinação, que atua por junção e ligação do diverso e dos contrários” (MORIN, 2005, p. 348) – algo que não parece se distanciar do procedimento empreendido pelo filósofo da complexidade, em que os pares de opostos são lidos como complementares, antagônicos e concorrentes. Traduzida como “Astúcia” por Hesíodo (Teogonia, v. 887), Métis é considerada mais sábia que os deuses e os homens.

Filha de Oceano e de Tétis, Métis carrega a fonte de todas as coisas. Herdou de sua progenitora a habilidade de assumir diferentes formas com grande fluidez (VERNANT, 2000,

<sup>8</sup> Quando Morin (2005, p. 203) discute a necessidade de modificar as imagens que construímos das máquinas, também recorre a “máquina redonda”, imagem presente na fábula “A morte e o lenhador”, de La Fontaine. Equivalente à Terra, essa complexa máquina trabalha com regularidades e regulações, com “medidas”.

<sup>9</sup> Na mitologia romana, a deidade Métis era conhecida como “Prudência”.

p. 79). Métis foi a primeira amante de Zeus e quem lhe ofereceu o fármaco responsável pelo regurgitamento dos filhos engolidos por Kronos. Porém, depois de engravidar, a oceânide acabou sendo engolida por seu marido, aconselhado por Geia e Urano, que profetizaram o destronamento do deus por um de seus filhos. Decorridos nove meses, Zeus foi acometido de uma insuportável dor de cabeça e pediu que Hefesto solucionasse o problema com seu machado. Depois de o ferreiro desferir alguns golpes sobre a cabeça de Zeus, do meio de seus hemisférios cerebrais nasceu Palas Atena, deusa da sabedoria, herdeira de Métis.

O genitor mítico das máquinas de Morin é andrógino, resultado da fusão entre Métis e Zeus e reúne as características de seus componentes. Torrano (HESÍODO, 2001, p. 64) traduz esse híbrido como Metíeta Zeús, ou Zeus Sapiente. O andrógino serve de base para toda a linhagem de máquinas de Morin: “a vida deixa de ser órfã. Ela tem um Hermafrodita pai/mãe, que a alimenta com o mel de suas entranhas; ela é prima de inumeráveis seres físicos, uns efêmeros como os turbilhões eólicos, os redemoinhos líquidos, as chamas, outros de muito fôlego, como as estrelas...” (MORIN, 2005, p. 448).

Além da articulação física existente entre os diferentes tipos de máquinas de Morin, elas possuem a mesma filiação mítica e compartilham as qualidades de seus progenitores. Porém, a herança andrógina não se restringe às imagens da máquina, não se encerra como uma metáfora ou uma ilustração do conceito; ela segue em direção aos saberes científicos e, com isso, constitui um exemplo de encontro entre o mito e a ciência:

[...] nosso genitor hermafrodita gerou e gera sem parar todas as condições físicas, químicas, termodinâmicas, organizacionais, todos os materiais, todas as energias, todos os processos necessários à formação, à perpetuação, à renovação, ao desenvolvimento da vida zoológica, antropológica, sociológica (MORIN, 2005, p. 220).

Os princípios masculino e feminino reunidos no andrógino indicam, segundo Eliade (1992), a fórmula da totalidade primordial. Cassirer (2000, p. 28) propõe que as divindades mais antigas eram indiferenciadas, traziam várias qualificações simultaneamente. A distinção e a separação de unidades foram realizadas progressivamente no mito, com a percepção e nomeação de diferenças.

A divindade andrógina de Morin, ao mesmo tempo que parece resgatar o passado de uma totalidade mítica, não oculta a sua composição: pares de opostos complementares e harmonizados – a coincidência de opostos (*coincidentia oppositorum*) – em um ser-máquina. Acompanhando essa breve análise da dinâmica de imagens relacionada às máquinas do

filósofo da complexidade, verifica-se que ela corresponde à estrutura de sensibilidade dramática, do regime noturno de imagens, nos termos de Gilbert Durand (2001, p. 292).

### **3. Palavras finais**

Ao investigar as referências que serviram de base para a constituição de conceitos, Edgar Morin se deparou, muitas vezes, com pressupostos que mutilam os fenômenos em análise e que geram, conseqüentemente, resultados mutilantes. Então, utilizou mecanismos que revertem esses impactos, como a substituição das referências, a reabilitação das noções, a articulação de saberes, a consideração da base social do conhecimento e a explicitação das imagens associadas às noções que desenvolveu. Com isso, também exercitou aproximações entre a ciência e o mito.

Depois de uma breve análise das noções e das imagens que estão presentes no primeiro tomo de O método de Morin, verifica-se que elas põem em destaque o aspecto construtor dos antagonismos, representado exemplarmente na ideia de que a desordem pode gerar organização. Em vez de solucionar as tensões e privilegiar um dos polos, Morin coloca os opostos em movimento, e os reintegra ao coração dos fenômenos. A justificativa científica para esse procedimento advém da microfísica das partículas (e antipartículas) e das propostas de Lupasco (MORIN, 2005, p. 184); a motivação imagética parece residir no reencontro do Uno ou, ainda, na busca do todo-integrado. A imagem original revelada nesse processo é o andrógino, unidade que possui dupla natureza. O elemento predominante nas imagens é o fogo, identificado com a criação, “sujeito de paixão e de ações contrárias” (DURAND, 2001, p. 307). A regulação imagética dessa explosiva mistura de elementos é realizada por uma divindade mítica aquática, que retém a sabedoria de como era no começo, a medida do presente e o conhecimento do porvir.

## REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A chama de uma vela**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 2000. v. 1.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. Tradução J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

CHAUÍ, Marilena de Souza. **Introdução à história da filosofia**: dos pré-socráticos a Aristóteles. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. 1.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. L'imaginaire. In: **Essai sur les sciences et la philosophie de l'image**. Paris: Hatier, 1994.

ELIADE, Mircea. **Mefistófeles e o andrógino**: comportamentos religiosos e valores espirituais não europeus. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

GRISTELLI, Juliana. O paradoxo do Homem-máquina. La Mettrie foi cartesiano? In: **Revista Integração**, n.56, jan./fev./mar., 2009, pp. 81-90.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Em 1926**: vivendo no limite do tempo. Rio de Janeiro: Record, 1999.

HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. Tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2001.

KRZYWKOWSKI, Isabelle. **Machines à écrire**: littérature et technologies du XIXe au XXIe siècle. Grenoble: Ellug, 2010.

MATURANA, Humberto. **Ontologia da realidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

MORIN, Edgar. Epistemologia da tecnologia. In: **Ciência com consciência**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

\_\_\_\_\_. **O método 1**: a natureza da natureza. Porto Alegre: Sulina, 2005.

PETRAGLIA, Izabel. **Edgar Morin**: a educação e a complexidade do ser e do saber. 7. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

RAMOZZI-CHIAROTTINO, Zelia; FREIRE, José-Jozefran. **O dualismo de Descartes como princípio de sua Filosofia Natural**. *Estud. av.*, v.27, n.79., 2013, pp. 157-170. Disponível em: <[www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142013000300012&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142013000300012&script=sci_arttext)>. Acesso em: 2 ago. 2015.



VERNANT, Jean-Pierre. **O universo, os deuses, os homens.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

**O modo ternário, conceito dinâmico de organização no mundo grego antigo. Gilbert Durand e o modelo homérico**

**The Ternary Mode, a Dynamical Concept of Organization in Ancient Greece. Gilbert Durand and the Homeric Model**

**Le mode ternaire, concept dynamique d'organisation dans le monde grec antique. Gilbert Durand et le modèle homérique**

Mireille COURRÉNT<sup>1</sup>  
Université de Perpignan – Via Domitia, France

**Résumé :** La classification isotopique des images qui vient clore *Les structures de l'imaginaire* de G. Durand présente un curieux passage du binaire (les deux Régimes) au ternaire (les trois Structures). Ce mouvement singulier sert ici d'outil pour analyser la fonction de la structure « synthétique » dans le contexte de la pensée grecque antique, où, par deux de ses aspects, le tiers inclus et la quête du savoir, elle se révèle source de dynamisme plus que d'équilibre.

**Mots clés :** *Odyssée* ; classification isotopique des images ; tiers inclus ; rhétorique ; Platon.

L'*Odyssée* d'Homère est l'un des textes qui génèrent encore de nos jours, mois après mois, le plus grand nombre d'exégèses au monde. On l'analyse du point de vue historique, géographique, mythologique, grammatical ou lexical, on le compare à d'autres récits antiques pour comprendre d'où proviennent les épisodes qui le constituent. Ce texte est passionnant pour les chercheurs en raison de sa complexité, de l'abondance de sa matière et du mystère qui entoure encore certains de ses éléments.

Mais l'*Odyssée* est également le texte grec antique non seulement le plus célèbre, mais aussi le plus lu de nos jours. Il génère une véritable fascination sur le public, alors même que celui-ci ne partage plus la même civilisation que ces personnages, qu'il ne comprend pas forcément tout ce que le texte raconte et que les procédés de composition de l'œuvre, pensée d'abord pour une diffusion orale et donc très répétitive, n'en rendent pas la lecture facile, ni même souvent agréable, et cette fascination ne provient des centres d'intérêts qui animent les chercheurs. Lorsqu'on propose une conférence sur l'*Odyssée*, les informations historiques ou lexicales intéressent peu l'assistance. C'est une autre quête, d'ordre plus intime, qui mène les

---

<sup>1</sup> courant@univ-perp.fr

lecteurs. La force de l'*Odyssée*, son cœur vivant, est là, dans le miroir qu'il tend à chaque lecteur, dans les échos qu'y entendent nos sociétés actuelles. Pourquoi lit-on donc encore l'*Odyssée* de nos jours ? La réponse est dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*.

La fameuse « classification isotopique des images », qui vient clore et synthétiser l'ouvrage de G. Durand<sup>2</sup>, présente une particularité remarquable : les deux régimes recouvrent trois structures.

RÉGIMES	Diurne	Nocturne	
STRUCTURES	schizomorphes	synthétiques	mystiques

Cette dissymétrie, cette boiterie originelle entre les contenus des deux régimes met en relief la structure synthétique, centrale, autour de laquelle s'articule le passage du binaire au ternaire. Prendre cette articulation comme matière d'analyse se révèle particulièrement fécond pour les lecteurs d'Homère : la construction de l'*Odyssée* superpose elle aussi, sous les deux régimes, les trois structures proposées par G. Durand.

Souvenez-vous. Que raconte l'*Odyssée* ? Le retour d'Ulysse, qui passe d'un monde où il est prisonnier de Calypso à celui où il retrouve Pénélope. Voilà les deux régimes, dont les schèmes et les archétypes parcourent le texte.

À Ulysse, le commandement du navire (« le Chef ≠ l'Inférieur »<sup>3</sup>) les combats avec les monstres (« le Héros ≠ le Monstre »), Charybde en haut de son rocher et en même temps Scylla en bas dans la mer (le Sommet ≠ le Gouffre »), la communication avec Hermès, messager des dieux olympiens, et avec le monde souterrain des Enfers (« le Ciel ≠ l'Enfer »). A Ulysse ficelé au mât de son navire pour écouter les sirènes sans se laisser attirer par elles, la dominante posturale et « l'adjuvant des sensations à distance (vue, audiophonation) ».

Calypso et Pénélope se retrouvent autour des images de la Coupe : Calypso vit dans une grotte et Pénélope est enfermée dans sa maison ; l'une et l'autre, dans la relation qu'elles entretiennent avec Ulysse, sont doublement rattachées au Ventre, par la nourriture et la sexualité<sup>4</sup>. Les deux femmes ont aussi en commun l'usage du métier à tisser, qui est, dans le

<sup>2</sup> Durand 1992, 506-507.

<sup>3</sup> Toutes les indications entre guillemets sont évidemment tirées de la classification isotopique de G. Durand.

<sup>4</sup> C'est par la nourriture et l'amour que se clôt le séjour d'Ulysse chez Calypso : « La Nymphe lui servit toute la nourriture, les mets et la boisson, dont usent les mortels destinés à la mort » (*Odyssée*, V, 196-197. Toutes les traductions seront empruntées à l'édition de V. Bérard, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 2002) et « Le crépuscule vint : sous la voûte, au profond de la grotte, ils rentrèrent pour rester dans les bras l'un de l'autre à s'aimer »

monde grec, une image de l'intimité, parce que ses deux montants verticaux sont plantés dans le sol d'une des pièces de la maison, et l'on sait que celui de Pénélope est lié au tissage du linceul de Laërte, donc au voile et à la tombe, qui sont aussi des symboles nocturnes.

Les principes « d'exclusion, de contradiction et d'identité » que G. Durand associe au régime diurne expliquent la volonté qui pousse Ulysse, le personnage autour duquel s'articule toute l'œuvre, sur le chemin du retour. À Calypso qui tente de le retenir auprès d'elle en lui offrant l'immortalité, il répond :

Toute sage qu'elle est, je sais qu'auprès de toi Pénélope serait sans grandeur ni beauté ; ce n'est qu'une mortelle, et tu ne connaîtras ni l'âge ni la mort... Et pourtant le seul vœu que chaque jour je fasse est de rentrer là-bas, de voir en mon logis la journée du retour ! (*Od.*, V, 215-220)

Exclusion d'un monde qu'il refuse, celui des immortels, contradiction entre les deux pôles féminins et identité de l'Ulysse perdu aux confins du monde après dix années de guerre avec le roi pacifique dont il garde, au fond de lui, le souvenir et qu'il aspire à redevenir.

Or cette apparence binaire est trompeuse, car il n'y a pas un, mais deux trajets d'Ulysse, celui qui va de Calypso vers Pénélope, avec une étape chez les Phéaciens, et, à l'occasion de cette étape, celui que raconte Ulysse à ses hôtes, et qui constitue la partie la plus célèbre de l'*Odyssee*. Bref, il y a un premier trajet, pris en charge par le narrateur, quel qu'il soit, Homère pour nous autres lecteurs modernes, ou l'aède récitant pour les auditeurs grecs antiques, et qui est le récit d'un retour à la paix de la vie civilisée (régime nocturne) après l'expérience traumatique d'une longue guerre (régime diurne), et il y a un second trajet raconté par un personnage, Ulysse, à un autre personnage, Alkinoos<sup>5</sup>. Or, à bien y regarder, c'est dans ce second trajet que se situent les monstres célèbres et que s'inscrivent les archétypes et images du régime diurne, alors que ceux du régime nocturne, associés aux deux figures féminines, se situent dans le premier trajet, celui-là même qui est destiné aux véritables destinataires de l'œuvre. C'est donc, dès le départ, au régime nocturne qu'est associé le monde des lecteurs de l'*Odyssee*.

Analyser l'*Odyssee* en prenant comme grille de lecture les éléments des deux Régimes inventoriés par G. Durand, c'est découvrir une myriade d'images et de symboles qui

---

(*Od.*, V, 225-227). C'est à la faveur d'un festin qu'Ulysse remet les pieds dans son palais et massacre les prétendants (*Od.*, XX, 250 sq.) et c'est sa description de leur lit nuptial qui permet à Pénélope de le reconnaître (*Od.*, XXIII, 183-204). Leurs retrouvailles s'achèvent ainsi : « Pendant que Télémaque, Eumée et le bouvier se donnaient au sommeil dans l'ombre du manoir, les deux époux goûtaient les plaisirs de l'amour, puis les charmes des confidences réciproques » (*Od.*, XXIII, 297-30).

<sup>5</sup> Courrént 2000.

concourent tous à soutenir deux propos : la difficulté du retour à une vie normale après le traumatisme de la guerre (Ulysse et ses monstres) et l'acceptation nécessaire de la condition mortelle (dans le choix de rentrer retrouver Pénélope plutôt que de rester chez Calypso). Ces deux propos, par leur universalité, sont déjà propres à toucher le public moderne, mais son engouement pour ce texte vient encore d'autre chose, que la boiterie mise en évidence par le tableau de G. Durand permet justement de déterminer.

L'*Odyssée* est la mise en scène d'une tension entre les deux polarités, diurne et nocturne, représentées par Ulysse et Pénélope, qui cherchent à fusionner, mais sont prisonniers, l'un de Calypso, l'autre dans sa maison. Pour que le contact se fasse, pour que la tension se résolve, il est nécessaire d'ajouter au récit un moteur, un troisième acteur, Télémaque ; cette relation binaire se résout donc dans une structure plus complexe, élaborée sur un mode ternaire : Télémaque est, dans l'*Odyssée*, l'élément de boiterie introduit par G. Durand dans son régime nocturne.

Cette boiterie correspond non à la structure mystique (dont on a pu rapprocher les divers éléments aux figures opposées et complémentaires de Pénélope et Calypso), mais à la structure synthétique, dont Télémaque présente tous les caractères.

Il relève d'abord du régime nocturne. Nouveau-né quand son père est parti à la guerre, et âgé d'une vingtaine d'années quand commence le récit, il présente cette particularité qu'il a grandi dans un contexte uniquement féminin, sans le modèle du père, dirions-nous aujourd'hui : autour de lui, l'*Odyssée* développe une série d'images propres au régime nocturne.

Mais il est surtout le principe de causalité du récit.

En effet, que raconte l'*Odyssée* ? On oublie souvent que ce texte ne raconte pas seulement le retour d'Ulysse dans son foyer, mais s'ouvre sur un autre voyage, celui de Télémaque. Fatigué de voir les prétendants à la main de sa mère piller ses biens et, parce qu'il est considéré comme le fils du roi absent, de se voir refuser le droit de lui succéder, il lui faut, pour passer à l'âge adulte, SAVOIR, savoir ce qu'est (devenu) son père :

Mon projet est d'aller à la Pylos des Sables, à Sparte, m'enquérir du retour de mon père et, sur sa longue absence, interroger les gens ou recueillir de Zeus une de ces rumeurs qui remplissent le monde. Si là-bas j'apprenais que mon père survit et qu'il va revenir, j'attendrais une année ; bien que je sois à bout ; mais si c'était sa mort, sa disparition, je reviendrais tout droit à la terre natale lui dresser une tombe avec tous les honneurs funèbres qu'on lui doit, et puis je donnerais ma mère à un époux. (*Od.*, II, 216-223)

C'est cette nécessité de savoir qui le pousse à aller interroger les anciens compagnons de combat d'Ulysse et qui, par ricochet, déclenche le retour de celui-ci : c'est parce que Télémaque fait revivre les souvenirs de son père que celui-ci revient dans le monde des vivants. Télémaque est ainsi une figure de l'interrogation, de la connaissance, de la démarche heuristique.

La fonction de Télémaque est alors de relier les deux polarités en tension : par un voyage d'aller-retour à l'issue duquel il ramène à Ithaque l'image de son père, celle que lui ont donnée ses interlocuteurs, il fait le lien entre l'attente de sa mère et le désir de son père mais aussi entre le passé et l'avenir. Parce qu'il est, pendant toute la durée de l'*Odyssee*, en suspension entre deux moments de son existence, celui de l'enfance, dont il veut sortir, et celui de l'âge adulte, auquel l'absence présente de son père lui interdit d'accéder, qui sont aussi le temps sans Ulysse et le temps d'Ulysse, il prend en charge le facteur temps : c'est lui qui brise l'immobilité mortifère de la tension entre ses deux parents et qui fait basculer le destin de chacun dans l'histoire, en se mettant en mouvement.

On comprend maintenant mieux pourquoi l'*Odyssee* engendre encore autant d'intérêt : non seulement ce récit est porté d'un bout à l'autre par un mouvement positif, mais surtout il met en scène de façon presque exhaustive les éléments composant trois structures dégagées par G. Durand. Au-delà des différences de civilisation ou des lourdeurs du style, le lecteur, quel qu'il soit, partagera avec Homère un imaginaire commun,

L'exemple de Télémaque illustre aussi la fécondité de la « structure synthétique » analysée par G. Durand. Le voyage de Télémaque est nécessaire pour que le récit démarre, pour que l'histoire ait lieu : cette boiterie soulignée par la subdivision du régime nocturne en deux structures est un déséquilibre qui vient rompre la symétrie paralysante et la met en mouvement. Mais pour que ce déséquilibre dynamique s'initie, la présence d'un tiers entre le bloc diurne et le bloc nocturne se révèle nécessaire. L'analyse de G. Durand se trouve alors renforcée par le rapprochement qu'on peut en faire avec celle du tiers inclus développée par E. Morin, à la suite des travaux de Lupasco.

Mais dans l'imaginaire homérique, la structure synthétique est moins une « structure d'équilibre antagoniste » comme la définit G. Durand<sup>6</sup>, qu'une structure *dynamisante*, - c'est

---

<sup>6</sup> Durand 1992, 505.

du moins ce que permet d'observer l'écho que cette logique à trois catégories a eu dans le monde grec classique<sup>7</sup>.

L'*Odyssée* est en effet l'un des premiers textes de la littérature grecque et une référence fondamentale de la culture grecque antique. Sa diffusion, d'abord orale, puis écrite, a touché toutes les classes, tous les âges et tous les moments de la société et a nourri l'imaginaire des Grecs pendant des siècles. Or l'*Odyssée* est aussi le premier récit où l'humain se dégage du rôle que lui conféraient systématiquement les schémas mythologiques (où la vie humaine est fixée par un destin, posé comme un continuum de fautes et châtements) et cette libération se fait par la naissance de l'individu : l'être humain se considère dans ses interactions avec le groupe qui l'entoure ; agir et penser, c'est impulser du mouvement à un état immobile, donner une direction à une situation en attente. Le modèle de l'homme grec, ce n'est pas Ulysse, rendu inimitable à la fois par sa dimension héroïque et par l'exceptionnalité de son existence, mais Télémaque, qui, nous l'avons vu, est une représentation de la quête du savoir<sup>8</sup>.

C'est donc en tant que tiers inclus facteur de résolution que les Grecs ont tendance à se représenter l'homme dans sa quête de maîtrise du monde. Penser le monde, c'est mettre l'homme au centre d'une situation exprimée en termes de dualité pour arriver à la dépasser et à la comprendre. On en retiendra quelques principes à l'œuvre dans la littérature et les sciences antiques : le fruit de l'antagonisme est porteur de dynamisme, l'immobilité est mortifère et le mouvement facteur de dénouement, le temps est une tension entre le passé et l'avenir, et le mode ternaire est valorisé comme concept dynamique d'organisation.

Je donnerai trois exemples de cette dynamique du tiers inclus.

Le plus célèbre est celui des sophistes, qui ont fait de l'homme, de chaque individu pensant, le tiers inclus par excellence. On connaît les formules de Protagoras : « l'homme est la mesure de toute chose » et « Touchant les dieux, je ne suis en mesure de savoir ni s'ils existent, ni s'ils n'existent pas » qui remettent en question toute idée de vérité immuable.

Le plus évident est celui de la rhétorique, qui doit, d'ailleurs, énormément à la pensée des sophistes<sup>9</sup>. Toute la classification de la rhétorique grecque repose sur des présentations en triades, dont notre façon actuelle d'organiser le discours, et donc la pensée, est encore

<sup>7</sup> Ce dépassement d'un antagonisme stérile par la dissymétrie est également au fondement de l'imaginaire romain. Voir Thomas 2006, notamment 111-122.

<sup>8</sup> Souvenons-nous que c'est le régime nocturne qu'Homère associe au monde de son auditoire, c'est-à-dire au monde réel. Le régime diurne est réservé à l'imaginaire héroïque.

<sup>9</sup> Voir Pernot 2000, 24-41.

directement inspirée<sup>10</sup>, et le mode ternaire y est présenté comme le facteur d'une organisation dynamique.

L'objet de la rhétorique, ce n'est ni de montrer le vrai en condamnant le faux, ni de faire triompher le juste en dénonçant l'injuste ; l'objet de la rhétorique, c'est seulement la persuasion : il s'agit uniquement d'emporter l'adhésion de l'auditoire, de lui impulser un mouvement dans la direction que l'orateur aura choisie à un moment donné, sur un sujet donné. C'est le discours, dans l'instant même où il se dit, qui délimite ce que l'on va considérer comme vrai et juste. Aristote en a donné une définition restée célèbre : « La rhétorique est la faculté (*dynamis*) de découvrir dans chaque situation le moyen efficace de persuader » (*Rhétorique*, I,2, 1355 b). Cette dynamique est produite par le recours systématique aux deux éléments du principe de dissymétrie tel que l'analyse de G. Durand a su le mettre en valeur : le tiers inclus et le facteur temps.

La situation rhétorique repose en effet sur une relation symétrique entre l'opinion de l'orateur et celle de l'auditoire, et elle résout cet antagonisme par l'usage d'un élément supplémentaire qui vient déséquilibrer la relation. Les théoriciens grecs considèrent que l'argumentation fait appel à trois « preuves techniques », *ethos*, *pathos* et *logos*. Le discours, pour les Grecs, est une confrontation psychologique entre l'orateur et son auditoire : le caractère de l'orateur (*ethos*), tel que le discours (*logos*) le donne à voir, doit mettre l'auditoire dans des dispositions d'esprit (*pathos*) qui emporteront son adhésion. Le tiers inclus entre les deux cerveaux, c'est la capacité de persuasion contenue dans le flot même de paroles. Et si l'on se souvient que *logos* appartient à la famille de *lego*, qui signifie 'parler', mais aussi 'rassembler', on discerne nettement le rapprochement à faire avec la structure synthétique exposée par G. Durand.

Mais la capacité de persuasion repose aussi sur le facteur temps. Le facteur temps mis en jeu dans la relation rhétorique consiste d'abord dans la maîtrise de la tension entre le passé et l'avenir, qu'incarnait Télémaque, et qui est aussi, comme elle l'était dans l'*Odyssée*, une maîtrise du savoir, comme l'explique Gorgias :

Nombreux sont ceux qui, sur nombre de sujets, ont convaincu et convainquent encore nombre de gens par la fiction d'un discours mensonger.

---

<sup>10</sup> Rappelons, par exemple, la répartition des discours en trois genres (délibératif, judiciaire, épictique), celle du style en trois niveaux (bas, moyen, élevé), celle du discours en trois parties (exorde, corps du discours, péroraison), et du corps du discours lui-même en trois étapes (confirmation, réfutation, argumentation ou narration, proposition, argumentation), ou encore les trois catégories de preuves techniques (*logos*, *ethos*, *pathos*)...



Car si tous les hommes avaient en leur mémoire le déroulement de tout ce qui s'est passé, s'ils connaissaient tous les événements présents, et, à l'avance, les événements futurs, le discours ne serait pas investi d'une telle puissance ; mais lorsque les gens n'ont pas la mémoire du passé, ni la vision du présent, ni la divination du futur, il a toutes les facilités. (*Eloge d'Hélène*, 11<sup>11</sup>)

Mais il s'exprime aussi sous la forme du *kairos*, le 'bon moment', c'est-à-dire l'instant opportun pour agir. Le *kairos* est le fruit de la capacité de chacun à sentir ce qui doit être fait ou dit, à prendre une décision en connaissance de cause. Il est la capacité de faire lien entre des informations pour en tirer des éléments d'action dans le présent, de mettre un savoir en pratique. En rhétorique, c'est le moment où l'on décide de choisir tels types d'arguments qui semblent le mieux adaptés au cas particulier qui est en débat. Mais, pour les Grecs, le *kairos* intervient plus généralement dans toutes les activités humaines qui demandent à prendre des décisions, notamment la médecine et la stratégie, et sont ainsi des applications de ce qui est devenu, dans la pensée grecque, un *principe* du tiers inclus, comme va le montrer notre troisième exemple<sup>12</sup>.

Celui-ci sera emprunté au *Timée*, dialogue un peu particulier qui conjugue les opinions de Platon et les idées pythagoriciennes. Le *Timée* explique la création du monde, ou comment la matière est passée du désordre primitif à un ordre devenu définitif. Le mode ternaire y est valorisé comme concept dynamique d'organisation :

Deux éléments ne peuvent seuls former une composition qui soit belle, sans l'intervention d'un troisième. Il faut en effet, entre les deux, un lien qui les réunisse. Or, de tous les liens, le plus beau c'est celui qui impose à lui-même et aux éléments qu'il relie l'unité la plus complète, ce que, par nature, la proportion (*analogia*) réalise de la façon la plus parfaite. (*Timée*, 31 b-c)

Ce troisième élément, non pas externe, mais inclus dans le processus de la composition, donne donc finalement un sens à l'existence des deux autres. Le recours au tiers inclus est lisible dans toutes les étapes de la formation du monde, par exemple lors de la naissance de son âme :

Entre l'Être indivisible qui reste toujours le même et l'Être divisible qui devient dans les corps, le Démonstrateur forma par un mélange des deux premiers une troisième sorte d'Être ; et de nouveau en ce qui concerne le Même et

<sup>11</sup> Traduction Dumont 1991, 711.

<sup>12</sup> Trédé 1992.

l'Autre<sup>13</sup>, il forma un composé tenant le milieu entre ce qu'il y a en eux d'indivisé et ce qu'il y a de divisible dans les corps ; et, prenant ces trois ingrédients, il forma de la même façon, par un mélange où ils entraient tous, une seule réalité en unissant harmonieusement par force la nature de l'Autre, rebelle au mélange, au Même, et en les mêlant à l'Être, formant une unité à partir de ces trois choses. (*Timée*, 35 a-b)

« À quelles conditions le monde sensible peut-il devenir connaissable ? Voilà la question à laquelle cherche à répondre Platon dans le *Timée* », écrivait Luc Brisson dans son introduction au dialogue<sup>14</sup>. Une lecture de l'œuvre armée des outils méthodologiques tirés des *Structures anthropologiques de l'imaginaire* permettrait de cerner précisément par quelles voies, selon quelles modalités Platon tente d'élaborer sa réponse. Sa démarche épistémologique et celle des mathématiciens de l'école de Pythagore, auxquels il doit une bonne part de la matière de son livre, empruntent en effet plus aux schèmes de l'imaginaire qu'elles ne développent les théorèmes de la raison. Une analyse centrée sur les contenus de la structure synthétique, particulièrement sollicitée d'un bout à l'autre de cette œuvre, apporterait un éclairage bienvenu sur la valeur dynamique qu'ils accordent à la résolution du principe d'opposition et sur la notion de causalité ou, plus largement, sur leur conception du savoir et du rôle de la connaissance et sur la signification de l'image qu'ils cherchent à dessiner d'un monde où ils refusent d'admettre le doute ou l'inintelligible.

La difficulté, lorsqu'on travaille sur les mondes antiques, en particulier le monde gréco-romain, vient de ce que l'éloignement dans le temps fausse souvent les analyses, notamment historiques ou scientifiques, qu'on peut en avoir, biaisées par nos préjugés ou notre ignorance. En outre, nous avons tendance, notamment à cause du petit nombre et de la fragmentation des sources qui sont parvenues jusqu'à nous, à séparer et à catégoriser les diverses branches du savoir, les divers modes d'expression, les diverses attitudes sociales, parce qu'il nous manque désormais le souffle vital qui les liait l'un à l'autre et qui faisait transiter les idées.

Mais il nous reste une autre voie, celle de l'imaginaire, langage universel que nous partageons aussi avec ceux-là mêmes que nous étudions, dont les classifications dépassent les catégories intellectuelles classiques et qui fournit des outils épistémologiques adéquats non

---

<sup>13</sup> Luc Brisson éclaire ainsi les notions difficiles de l'Être, du Même et de l'Autre : « Toute réalité comporte ces éléments constitutifs décrits dans le *Sophiste* (254d-259b). Toute réalité « est ». Considéré dans son rapport avec tout ce qu'il « n'est pas », cet Être conserve son identité, ce qui donne origine à ce second concept fondamental, le « Même ». Mais son identité, cet être ne la conserve que parce qu'il est différent de tout ce qui n'est pas lui, parce qu'il est Autre que tout le reste. » (Platon 1992, p.36). Voir aussi Brisson 1974, 367-388.

<sup>14</sup> Platon 1992, 14.

seulement pour redonner de la cohérence à des éléments trop souvent considérés comme distincts, mais aussi pour appréhender différemment, du dedans, ce qui reste au fond, quoi qu'on fasse, notre questionnement fondamental : la réception moderne de ces textes antiques.

*Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* de G. Durand possède cette immense qualité qu'en plus d'ordonner à lui seul un monde d'images et de concepts, cet ouvrage fournit une théorie compatible avec d'autres analyses, notamment celle d'E. Morin, fort utile elle aussi pour essayer de comprendre l'organisation de la pensée antique.

## RÉFÉRENCES

BRISSON, Luc. **Le Même et l'Autre dans la structure ontologique du *Timée* de Platon.** Paris : Klincksieck, 1974.

COURRÉNT, Mireille. Les voyages d'Ulysse et de ses marins dans l'*Odyssée* d'Homère (chants V à XIII) : la reconnaissance de soi au miroir de l'autre, in **Bouleversants voyages : itinéraires et transformations.** Perpignan : PUP, 2000, 39-57.

DUMONT, Jean-Paul. **Les écoles présocratiques.** Paris : Gallimard, 1991.

DURAND, Gilbert. **Les structures anthropologiques de l'imaginaire.** Paris : Dunod, 1992.

HOMERE. **Odyssée** (Traduction de V. Bérard). Paris : Les Belles Lettres, CUF, 2002.

MORTLEY, Raoul. **Désir et différence dans la tradition platonicienne.** Paris : Vrin, 1988.

PERNOT, Laurent. **La Rhétorique dans l'Antiquité.** Paris : Librairie Générale Française, 2000.

PLATON. **Timée, Critias** (Traduction de Luc Brisson). Paris : Flammarion, 1992.

THOMAS, Joël. **L'imaginaire de l'homme romain. Dualité et complexité.** Bruxelles : Latomus, 2006.

TRÉDÉ, Monique. **Kairos : L'à-propos et l'occasion. Le mot et la notion, d'Homère à la fin du IV<sup>e</sup> siècle avant J.C.** Paris : Klincksieck, 1992.



**Mesa-redonda 4:  
O paradigma da complexidade  
e a Teoria Geral do Imaginário**

**Table-ronde 4 :  
Le paradigme de la complexité  
et la Théorie Générale de l'Imaginaire**

**Da necessidade de falar-se de mitanálise em educação. Uma contribuição à hermenêutica do mito**

**On the necessity of talking about myth-analysis in education. A contribution to the hermeneutics of myth**

**Pourquoi faut-il parler de la mythanalyse en éducation. Une contribution à l'herméneutique du mythe**

Alberto Filipe ARAÚJO <sup>1</sup>  
Universidade do Minho, Braga, Portugal

“Como a cabeça cortada de Orfeu, a mitologia continua a cantar, mesmo após a hora da sua morte, mesmo através da distância”

Karl Kerényi

**Resumo:** No presente estudo procuraremos explicitar de que modo a mitanálise poderá, enquanto via mitodológica, dar conta dos mitos e do seu rasto, dos seus símbolos, das suas metáforas e alegorias mediados especialmente pela figura do ideograma que se afirma como uma das noções heurísticas do imaginário educacional. Neste contexto, e com o objetivo de traçarmos um programa simultaneamente metodológico e mitodológico, organizaremos o nosso texto em dois momentos: no primeiro trataremos da mitanálise e do imaginário educacional, enquanto no segundo momento procuraremos responder à pergunta que nos serve precisamente de título: o porquê da necessidade de se falar de mitanálise em educação?

**Palavras-chave:** mitanálise; educação; mito; ideograma.

**Abstract:** In the present study we will try to detail how myth-analysis will be able, as a mythdological way, to account for myths and their vestiges, their symbols, their metaphors and allegories especially mediated by the ideogram that affirms itself as one of the heuristic notions of the educational imaginary. In this context, and with the purpose of delineating a program simultaneously methodological and mythdological, our text will have two moments: in the first, we will deal with myth-analysis and educational imaginary; in the second moment, we will try to answer the question present in the title of this article: why have we the necessity of speaking of myth-analysis in education?

**Keywords:** myth-analysis ; education ; myth ; ideogram.

### Introdução

Olivier Reboul alertou-nos, na sua obra *Les valeurs de l'éducation* (1992), que “uma educação sem símbolos face a símbolos sem educação, eis para onde tende a nossa cultura se

---

<sup>1</sup> afaraujo@ie.uminho.pt.

nós não nos acautelarmos” (REBOUL, 1992, p. 219). É, portanto, na base deste alerta que nós pensamos realçar o papel da mitanálise durandiana para investigar que tipo de símbolos, mas também de mitos, de mitologemas, de metáforas e de alegorias, poderão encerrar os textos educacionais.

Se, por um lado, a mitocrítica (uma das vias metodológicas criada por Gilbert Durand a partir da psicocrítica de Charles Mauron, 1983) com os seus conceitos operatórios, destinada à captação dos mitos e suas figuras patentes ou latentes nos textos literários e poéticos (DURAND, 1994, p. 38-45, 2000, p. 187-209), não se adapta à especificidade de textos fortemente ideologizados e pobres de expressividade mítica, como é o caso da grande maioria dos textos educacionais e pedagógicos, por outro lado é na mitanálise durandiana (inspirada na *démarche* de Denis de Rougemont) que vamos encontrar a via metodológica vocacionada para detetar todo o conjunto mítico-simbólico suscetível de estar presente, mais patente do que latentemente, nos textos educacionais. A este respeito, importa salientar que empregaremos o conceito de mitanálise no seu sentido mais amplo, ou seja, naquele sentido que faz da mitanálise o prolongamento da mitocrítica como, aliás, explicaremos mais detalhadamente na nossa segunda parte.

No presente estudo explicitaremos de que modo a mitanálise poderá, enquanto via metodológica, dar conta dos mitos e do seu rasto, dos seus símbolos, das suas metáforas e alegorias mediados especialmente pela figura do *ideograma* que se afirma como uma das noções heurísticas do imaginário educacional. Neste contexto, e com o objetivo de traçarmos um programa simultaneamente metodológico e mitológico, organizaremos o nosso estudo em dois momentos: no primeiro falaremos da mitanálise e do imaginário educacional, enquanto no segundo momento tentaremos responder à questão que nos serve precisamente de título: da necessidade de se falar de mitanálise em educação.

### **1. Da mitanálise ao imaginário educacional**

A mitanálise, como faz do mito a sua pedra angular, está bem posicionada para estabelecer a ponte ente o imaginário sociocultural e o imaginário arquetipal, tal como a “tópica” sociocultural explica de modo didático o funcionamento do mito que é uma narrativa prenhe de “símbolos, de arquétipos e de *schèmes*” é já um «esboço de racionalização» (DURAND, 1984, p. 64). Por isso, a mitanálise pode captar o mito em forma de «narrativa» nos níveis actancial e do superego social da «tópica» atrás mencionada. É portanto neste

nível que os *ideologemas*, que a seguir focaremos, se encontram enquanto figuras expressivas de sentido contaminadas de ressonâncias míticas. Os *ideologemas* aparecem como uma espécie de mediadores, de pontes semânticas entre o imaginário coletivo/sociocultural e o imaginário mítico. Daí é que afirmamos que o *ideograma* aparece como um dos conceitos mais bem posicionados para dar conta simultaneamente das especificidades dos imaginários sociocultural e arquetipal: designado por nós de imaginário bidimensional porque articula o semantismo cultural com o pré-semantismo próprio dos símbolos primários (cósmicos, onírico e poéticos) e dos símbolos mais complexos (mitos).

Daquilo que precede, o imaginário humano é bidimensional porque é simultaneamente sociocultural (níveis racional e actancial) e arquetipal (nível fundador: o mundo do inconsciente coletivo com o seu par de arquétipos — imagens arquetípicas na terminologia de Carl Gustav Jung): sendo esta simultaneidade configurada pelo conceito durandiano de «tópica» sociocultural (DURAND, 1994, p. 61-65). Por outras palavras, as dimensões do imaginário social e cultural (Paul Ricoeur, Gilbert Durand) e do imaginário arquetipal (Gilbert Durand, Carl Gustav Jung, James Hillman) são inseparáveis, tal como o bem demonstrou Gilbert Durand na sua tópica “sociocultural”:

A metalinguagem primordial emerge na língua natural do grupo social. O inconsciente coletivo faz-se cultural; as cidades, os monumentos, as construções da sociedade vêm captar e identificar a pulsão dos arquétipos na memória do grupo. A cidade concreta vem modelar o desejo da «cidade ideal», porque uma utopia nunca está isolada do seu nicho sócio-histórico. Os verbos e os epítetos que caracterizam a generalidade do inconsciente específico substancializam-se (DURAND, 2002, p. 142).

Por isso, advém a necessidade de privilegiar-se a mitanálise em detrimento da mitocrítica vocacionada para textos de índole literária, ainda que a análise de conteúdo (MUCCHIELLI, 1991; BARDIN, 2013) que ela postula seja por nós retomada na nossa *démarche* mitanalítica. A mitanálise é uma hermenêutica pluridisciplinar que tem com um dos seus principais objetivos a localização, e sua consequente interpretação, das imagens, dos símbolos e dos mitos no imaginário das culturas. Ela realiza a síntese pluridisciplinar de teorias e dos métodos antropológicos, filosóficos, sociológicos, históricos, psicológicos e literários. Em última instância, a mitanálise não é que uma mitodologia, como método próprio do estudo do imaginário, que se funda na análise comparatista dos procedimentos simbólicos como elementos determinantes da criação literária e artística (mitocrítica), bem



como na qualidade de elementos sintomáticos das atitudes socioculturais (mitanálise). A mitanálise legitima-se pela opção epistemológica e não separar o cultural do social, ou seja, afirma a continuidade entre os “‘textos’ culturais, literários em particular, e os ‘contextos’ sociais” (DURAND, 2000, p. 165). Por detrás desta opção encontra-se a importante noção de trajeto antropológico durandiana que representa uma troca incessante entre o consciente individual e as intimações provenientes quer do ambiente biológico e ecológico, quer da sociedade e da própria cultura. (DURAND, 1984, p. 38, 2000, p. 165)<sup>2</sup>. É portanto esta troca incessante que ajuda a compreender melhor a passagem da mitocrítica para a mitanálise<sup>3</sup>:

A mitocrítica convoca, portanto, uma ‘Mitanálise’ que seja para um momento cultural e para um dado conjunto social, aquilo que a psicanálise é para a psique individual. [...] É de uma mitanálise que se trata visto que muito frequentemente as instâncias míticas são latentes e difusas numa sociedade e mesmo quando elas são ‘patentes’ a escolha de tal ou de tal mito explícito escapa à consciência clara mesmo que ela fosse coletiva (DURAND, 1979<sup>a</sup>, p. 313-316; GUTIÉRREZ, 2012, p. 127-142).

É a mitocrítica que funda a mitanálise: as obras do poeta e a sua crítica valem tanto que as do político ou do economista e dos seus mitos. [...] toda a mitanálise deverá começar por um exame mitocrítico bastante exaustivo das ‘obras’ – ou dos ‘bens’ – de um época ou de uma dada cultura. Pinturas, esculturas, monumentos, ideologias, códigos jurídicos, rituais religiosos, costumes, vestuário e cosméticos, numa palavra todo o conteúdo do inventário antropológico é por igual convidado a informar-nos sobre tal ou tal momento da alma individual ou coletiva (DURAND, 1979<sup>a</sup>, p. 305-306).

Nós, da nossa parte, operamos uma deslocação de tipo hermenêutico que consiste em direcionar o impulso heurístico da mitanálise para o domínio textual não esquecendo, porém, que toda a produção textual realiza-se num contexto sociocultural e político específico, nem tão pouco que a mitanálise serve para analisar, do ponto de vista sociológico, os mitos diretores que animam as sociedades ao longo do tempo e do espaço: “Toda a mitocrítica

---

<sup>2</sup> O autor define este conceito crucial da sua obra como “a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas emanando do meio cósmico e social”. Mais adiante diz que o imaginário “não é mais do que este trajeto no qual a representação do objeto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito, e no qual reciprocamente, como magistralmente mostrou Piaget, as representações subjetivas explicam-se ‘pelas acomodações anteriores do sujeito’ ao meio objetivo”. Por outras palavras, o “trajeto antropológico” é definido como um “vai e vem incessante entre o consciente individual que enuncia, senão mesmo escreve, o seu ‘texto’ e o conjunto das intimações contextuais do ambiente, da sociedade ‘ambiente’, como o diz E. Mounier – existe uma troca incessante sem uma primeira galinha e sem um primeiro ovo” (DURAND, 2000, p. 165, 1994: 59-60).

<sup>3</sup> Da necessidade de passar-se da mitocrítica à mitanálise: “Ce glissement est en principe très simple: il consiste à appliquer les méthodes que nous avons élaborées pour l’analyse d’un texte à un champ plus large, celui des pratiques sociales, des institutions, des monuments autant que des documents. Autrement dit, passer du texte littéraire à tous les contextes qui le baignent. Et c’est ici que commencent les complications » (DURAND, 2000, p. 213).

implica uma mitanálise, um reconhecimento de uma numinosidade transcendente relativamente à qual se ensaia timidamente a escrita” (DURAND, 2000, p. 200). Neste contexto, a mitanálise se visa uma “arque” é para melhor se sentir reconfortada nas novas significações socioculturais e míticas que visa igualmente instaurar novos horizontes de compreensão (“telos”). Por outras palavras, a mitanálise necessita de imergir numa espécie de arcaísmo das profundezas de determinada “bacia semântica” para em seguida emergir como “a via possível de uma descoberta, de uma prospeção, de uma profecia” (RICOEUR, 2002, p. 176) doadora de significações transmutadoras de ídolos em deuses no sentido que Neil Postman (2002, p. 20) lhes confere, isto é, como grandes narrativas.<sup>4</sup> Por último, a mitanálise, na sua aceção mais ampla, representa um contributo, entre outros possíveis, para estimular um “conflito de interpretações” (Paul Ricoeur) que é, a nosso ver, uma das condições para que a hermenêutica educacional não se esgote em meros exercícios racionais desprovidos do semantismo poderoso veiculado pela “vidas das imagens” (WUNENBURGER, 2002).

E a questão que se coloca é a de saber que espécie de imaginário envolve as narrativas de tipo educacional que são aquelas que a nós, enquanto especialistas no quadro das Ciências da Educação, aqui nos interessam. Assim, começamos por afirmar que o imaginário educacional, como imaginário híbrido, é tanto devedor do imaginário social (RICOEUR, s. d., p. 373-385) como do imaginário mítico (DURAND, 1996, p. 215-227): ele é uma espécie de “entre dois”. Por outras palavras, o imaginário educacional situa-se entre o imaginário social (ideologia-utopia) e o imaginário mítico dotado este de uma potencial riqueza simbólica e metafórica que sempre coloca problemas de “prova hermenêutica” (RICOEUR, 1995: 120-125).

O imaginário educacional, pela sua natureza ideológica, utópica, metafórica e alegorizante, situa-se prevalentemente do lado do imaginário social (RICOEUR, 1986, p. 228-236 e p. 379-392), ainda que de acordo com a “tópica sociocultural” (DURAND, 1994, p. 61-65) ele não seja de todo imune à influência do imaginário mítico mesmo que se trate de uma influência rarefeita do ponto de vista de uma semântica profunda. A sua linguagem “natural é alegórica (HAMELINE, 1991, p. 9-25) e metafórica (HAMELINE, 1981, p. 121-132;

---

<sup>4</sup> Neil Postman usa o conceito de “deus” como sinónimo de grande narrativa: “Um deus, no sentido que uso a palavra, é o nome de uma grande narrativa, uma narrativa que possui credibilidade, complexidade e poder simbólico suficientes para permitir que o indivíduo organize a vida em função dela”. Usa o termo deus no sentido que Arthur Koestler o utilizou na sua obra *O Deus que Falhou* (1949): “uma narrativa abrangente sobre o próprio mundo, sobre as razões pelas quais as coisas são como são e sobre aquilo que podemos esperar do futuro” (POSTMAN, 2002, p. 20).

CHARBONNEL, 1997, p. 59-70). Porém, tal não impede que do lado das metáforas não possam surgir “boas” surpresas, pois o mítico, e o simbólico que o acompanha, bem pode emergir ou fazer o seu aparecimento através dos fios metafóricos (RICOEUR, 1995, p. 93-115). Trata-se de um tipo de imaginário empobrecido porque é uma especificação daquilo que designamos de imaginário bidimensional que articula, por sua vez, o registo sociocultural (ideologia, *ideologema*, utopia, metáfora, alegoria) e o mítico (narrativas simbólicas com os seus símbolos fortes). Deste modo, o hermeneuta vê-se impelido a utilizar, entre outras escolhas metodológicas possíveis, a mitanálise (sem contudo esquecer a mitocrítica), tal como ela foi concebida por Gilbert Durand (1994, p. 61-76) para interpretar mítico-simbolicamente os textos e as práticas discursivas educacionais:

O discurso ideológico é passível, à semelhança de todo o texto literário ou discurso político [e educativo, acrescentamos nós] de uma análise de conteúdo, temática ou estrutural, que procurará, depois de uma seleção em unidades distintivas, descobrir a estrutura do texto, a maneira como os elementos se articulam entre eles e contribuem para a coerência do conjunto; [...] Entretanto, como o discurso ideológico só possui realidade mediante os movimentos políticos e sociais que o sustentam, assim como pelo contexto cultural em que ele se originou, esta mitocrítica do texto deverá prolongar-se por uma mitanálise, a qual tomará em conta, não somente o próprio discurso, mas todo o contexto histórico (SIRONNEAU, 2005, p. 190-191).

Neste sentido, mesmo constatando que a metáfora, nos abre a janela ao simbólico, como diz Paul Ricoeur (1995, p. 93-115), o hermeneuta do imaginário educacional tem que afinar, ou melhor ajustar, a proposta mitanalítica durandiana com o objetivo de tornar mais audíveis e mais inteligíveis as figuras que habitam os diversos domínios do imaginário educacional que, entre outros são: as metáforas, sejam elas hortícolas, de alimentação, de navegação, da luz e das trevas, de modelagem, de deslocação, da viagem, do retraimento, do transbordamento, ou de outro tipo, globalmente presentes nos textos educacionais e discursos pedagógicos (HAMELINE, 1986, p. 117-172; CHARBONNEL, 1991-1993, SCHEFFLER, 1970, p. 43-57; REBOUL, 1984, p. 129-130); as utopias educacionais (presentes nas obras de Tomás Moro, Tomás Campanela, Francis Bacon, François Rabelais, etc.) (DROUIN-HANS, 2004); os romances de formação (*Bildungsroman*), cujos autores bem podiam ser, para além de outros, J. W. Goethe, Friedrich Hölderlin, Jean Paul Richter, Novalis, Charles Dickens, Gottfried Keller, Heinrich von Ofterdingen (GENNARI, 1997), e as Ideias Educativas (educabilidade, felicidade, utopia, progresso, perfeitibilidade, natureza, cultura, homem novo, formação, conversão, ...) com os seus autores integrados na vasta galeria da História da Educação e da

Pedagogia, tais como: Rabelais, Montaigne, Rousseau, Montessori, Freinet, Claparède, Dewey e tantos outros que podiam igualmente figurar (CAMBI, 1999). Quanto às figuras míticas, sob uma forma alegórica ou metafórica, que habitam ou se passeiam nos domínios agora referidos, são usualmente as seguintes: as de Prometeu, de Pigmalião, de Frankenstein, de Hermes, de Fausto e de Orfeu, só para falar das principais<sup>5</sup>, e muito raramente estes mitos são evocados pelo seu valor epistemológico e existencial.

Mesmo sabendo que a inteligibilidade e o sentido metafórico, senão mesmo mítico, não são simplesmente dados, pois eles tendem quase sempre a ser mediados pelas ideias pedagógicas e pelos “ditos educativos”, como Daniel Hameline nos explicou (1994, p. 149-164), tal não significa que não haja possibilidades de ultrapassar os obstáculos que a interpretação simbólica sempre ergue ao longo do caminho do hermeneuta quando se trata de esmiuçar a mensagem mítica nos interstícios da metafórica e alegórica. Lembre-se, a título de exemplo, que um dos obstáculos maiores com o qual o hermeneuta se confronta é o da necessidade de provar o levantamento dos traços míticos nos interstícios dos textos educacionais, pedagógicos e pedagógico-educacionais analisados ou mesmo das práticas discursivas observadas ainda que aqui, pela natureza do discurso, a dificuldade hermenêutica tenda a aumentar. Por isso, é que dizemos que o imaginário educacional, estando muito próximo do imaginário ideológico, é todavia ingrato do ponto de vista simbólico e mítico, ainda que, como o notaram Daniel Hameline (1986) e Nanine Charbonnel (1991-1993), a educação não se possa furtar à presença massiva e ao poder das metáforas, ou seja, das imagens como bem o notou António Nóvoa (2000: p. 21-52). A razão desta afirmação reside quer na sua falta de recetividade, quer na sua pouca plasticidade à atitude epistemológica da hermenêutica simbólica, obrigando por isso a que o intérprete mantenha uma atenção acrescida quer aos núcleos pregnantes da ideologia educacional, quer à fluência metafórica dos textos em análise, pois é ela que fornece um índice das figuras do imaginário.

É por isso que neste contexto, o conceito de *ideologema*<sup>6</sup> aparece bem colocado para ajudar-nos a compreender melhor a articulação do social e do mítico no interior do imaginário educacional. Deste modo, é um conceito operativo ao serviço do “miticiano”, para empregar

<sup>5</sup> Para todos estes mitos existe um conjunto de obras especializadas, além dos tradicionais dicionários de mitologia. Consultem-se sobre os mitos citados, entre outros, os seguintes autores: Joseph Campbell; Walter F. Otto; Karl (Károly) Kerényi; W. K. C. Guthrie; André Dabéziés; Jean-Jacques Lecercle e Anne Geisler-Szmulewicz.

<sup>6</sup> Trata-se de uma figura dotada de uma forte capacidade heurística forjada por nós sobre o conceito de *mitologema* de Gilbert Durand e que, conseqüentemente, nada tem a ver, como alguns apressadamente o julgaram, com a noção de *ideologema* de Mikhail Bakhtin e de Julia Kristeva.

aqui uma expressão querida a Gilbert Durand (1994, p. 56), que foi forjado na base heurística do conceito durandiano de *mitologema* (tema mítico), da noção durandiana de “trajeto antropológico”, e na constatação de Jung que vê nos substantivos simbólicos, que são os arquétipos (designados de imagens primordiais em *Tipos Psicológicos*, JUNG, 1991, p. 432-438), “o estado preliminar, a zona matricial da ideia” (JUNG, 1991, p. 435). Gilbert Durand retomou esta observação capital para nos dizer o seguinte:

Longe de recalcar a imagem, a ideia representa o compromisso pragmático do arquétipo imaginário num dado contexto histórico e epistemológico. [...] Aquilo que seria portanto dado ‘ante rem’ na ideia seria o seu molde afetivo-representativo, o seu motivo arquetipal; é aquilo que explica igualmente que os racionalismos e as *démarches* pragmáticas das ciências nunca se desembarcem completamente do halo imaginário, e que todo o racionalismo, todo o sistema racional traga em si os seus próprios fantasmas (1984, p. 62-63).

Podemos, assim, definir o *ideologema* como um complexo significante que articula e mobiliza, ao nível actancial (eu social da “tópica”), o sentido figurado (semantismo simbólico e afetivo-emocional) com as ideias-força veiculadas pelas ideologias (orientações mais conceptualizadas, mais abstratas e rarefeitas) e presentes em dado contexto histórico sociocultural. É, portanto, um conceito que resulta da interação das facetas arquetipal (símbolos primários-mitos) e sociocultural (ideologia-utopia) do Imaginário Bidimensional e condensa, num discurso racionalizante, mediante as metáforas e alegorias, o fluxo de imagens arquetípicas provenientes do nível fundador (o inconsciente coletivo específico com a sua pluralidade de arquétipos, as *Urbilder* como queria Adolf Portmann) (ARAÚJO; SILVA, 2003, p. 353-360). Deste modo, percebe-se melhor que o *ideologema* condense, pela via da racionalização ideometafórica, as imagens arquetípicas sob forma de símbolos primários (Paul Ricoeur) e de símbolos complexos (mitos) e as figuras ideológicas, metafóricas, alegóricas e utópicas no nível racional da “tópica sociocultural” (DURAND, 2000, p. 137-162 e p. 83-136). Este nível corresponde às atividades racionais e lógicas mediatizadas pelas conceptualizações, codificações jurídicas ideologias, reflexões pedagógicas (no sentido também social do termo), utopias e epistemologias, etc.: “neste nível, o *mythos* positiva-se, se assim se pode dizer, em epopeia e logiciza-se em *logos*” (DURAND, 2000, p. 145).

Por último, não podemos deixar de assinalar que o *ideologema* fornece dois fundamentos à elaboração de uma espécie de atlas ideo-metafórico-mítico do imaginário educacional: um princípio de inteligibilidade ao conjunto heterogêneo de figuras que povoa o imaginário

educacional, e o outro fundamente refere-se a uma hierarquia de sentidos: do histórico (literal/factual) ao simbólico, não na linha dos símbolos primários e autênticos de que fala Paul Ricoeur (2002, p. p. 167-181), mas na linha metafórica e alegorizante como o pretendem Olivier Reboul (1991, p. 9-25), Daniel Hameline (1986, p. 117-139) e Nanine Charbonnel (1991 (vol. I), p. 9-305).

O *ideologema* aparece então como um espécie de submarino que parte do sentido histórico (literal, próprio), situado no porto racional (superego social) da “tópica”, em direção ao nível fundador (o designado “id” social ou antropológico), passando pelo nível actancial (ego social), com a tarefa de coletar os traços míticos, através dos diferentes sentidos, alegórico, metafórico e anagógico, a fim de fazer o caminho inverso. Este caminho será sempre um movimento de vaivém contínuo em direção ao nível racional, mas antes procedendo, no nível actancial (*theatrum societatis* com os seus atores, hierarquias, castas, estratificações), a uma espécie de trabalho de centrifugação através das metáforas e das alegorias em que o sentido verbal e epitético das imagens se substancializa, ou, como diriam Jean Duvignaud e Michel Maffesoli, se teatraliza (DURAND, 2000, p. 140-145).<sup>7</sup> Os ideologemas, enquanto “ideias-imagem” (Bronislaw Baczko), revelam-se através do “nome próprio”, do “atributo qualificativo” e pelo “schème verbal” e toda esta revelação se teatraliza naquilo que designamos de *décor ideologémico*. O que pretendemos dizer é que o propósito da hermenêutica educacional é o de construir, através dos *ideologemas*, algo parecido com aquilo que Gilbert Durand, a propósito do seu clássico estudo sobre a *Chartreuse de Parme* de Stendhal, designou de *décor mítico*, isto é, o meio pelo qual toda “a literatura toca e comunga com aquilo que é simultaneamente o mais íntimo e o mais universal” (DURAND, 1983<sup>a</sup>, p. 14).<sup>8</sup> É pois neste sentido que devemos caminhar, mesmo sabendo, por um lado, que o *décor*

---

<sup>7</sup> Veja-se Gilbert Durand, *L'Imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, p. 63 onde se lê : « Consta-se que se parte de uma extremidade cheia de riachos de imagens do ‘isso’ : é a amostra confusa de um imaginário que paulatinamente se regulariza com os diversos papéis na sua parte mediana para terminar muito empobrecido na sua extremidade superior, onde o alógico do mito tende a esbater-se em proveito da lógica corrente. É portanto num percurso temporal que os conteúdos imaginários (sonhos, desejos, mitos, etc.) de uma sociedade nascente num riacho confuso, mas importante, se consolidam, ‘teatralizando-se’ (Jean Duvignaud, Michel Maffesoli) nos empregos ‘actanciais’ (Algridas Freimas, Yves Durand), positivos ou negativos, que recebem as suas estruturas e o seu valor de ‘confluências’ sociais diversas (apoios políticos, económicos, militares, etc.), para finalmente racionalizar-se. Perdendo logo a sua espontaneidade mitogénica nos edifícios filosóficos, das ideologias e das codificações”

<sup>8</sup> Esta definição torna mais compreensível o conceito de “*décor mítico*” forjado por Gilbert Durand que salienta este *décor* visa dar uma expressão privilegiada à imaginação romanesca a fim de que o romance ganhe o seu sentido mítico, diríamos mesmo o seu enredo mítico: “Aquilo que procura o grande romancista, é através da espessura semiológica e banal da linguagem, é tocar no íntimo do leitor os seus principais núcleos arquetipais que estruturam em segredo os desejos, o devaneio e as suas preocupações mais profundas. O *décor* é, portanto,

*ideologémico* não deve ser confundido com a recetividade que as grandes obras literárias e poéticas manifestam face ao mito. Por outro lado, o *décor ideologémico* não deve esquecer que tem que ser construído quer por elementos ideológicos (o imaginário sociocultural), quer pelos núcleos semânticos pregnantes simbolicamente — os traços míticos que no limite podem ser *os mitologemas* (o imaginário arquetipal). Daí que o *décor ideologémico* possa ser definido como uma espécie de *mise en scène* de *ideologemas* redundantes e significativos de uma dada cultura, de um dado corpus textual, de uma dada civilização que têm como objetivo a construção de uma paisagem ideo-mítica dotada de uma “pregnância simbólica” (Ernst Cassirer) quer do ponto de vista da tradição cultural e social, quer mítica. Finalmente, importa realçar que é pelo *décor ideologémico* que o imaginário educacional, um imaginário empobrecido situado entre o espartilho ideológico e a os traços degradados do mito, se dá melhor a conhecer na medida em que nesse mesmo *décor* podem sempre coabitar metáforas, alegorias, símbolos culturais e outras figuras de estilo inerentes à linguagem da educação (REBOUL, 1984, 1994).

Do exposto, sentimo-nos mais confortados para tratarmos na nossa segunda parte da nossa questão, que é a de refletirmos sobre a necessidade de utilizarmos a mitanálise em educação e, por conseguinte, como é que do seu emprego pode resultar um contributo para a hermenêutica do mito.

## 2. Da necessidade de falar-se de mitanálise em educação

A interpretação mitanalítica permite aplicar e aprofundar na temática educacional o contributo que Jean-Pierre Sironneau deu à relação ideologia-mito (2005, p. 183-192), nomeadamente compreender como é que os traços míticos se intrometem nas ideias educativas, bem como nos discursos pedagógicos. Também nesta perspetiva, pode igualmente ser chamada à colação os trabalhos de Daniel Hameline e de Nanine Charbonnel que, do ponto de vista educacional, contribuíram de modo muito significativo para se compreender, por exemplo, o estatuto que a metáfora assume no seio dos textos e das práticas discursivas da tradição educativa ocidental, sem esquecer, contudo, o contributo de Olivier Reboul no tocante às figuras da alegoria e do símbolo e a sua respetiva presença nesses textos e práticas.

---

tanto quanto ele o pode, subjetivo, mas de uma subjetividade universal, transcendental, quer dizer que faz apelo ao fundo imemorial dos grandes arquétipos que povoam a imaginação de toda a espécie humana. [...] Todo o romancista está submetido, pela sua vocação literária, à ‘estética do espelho’, mas nada impede este espelho de ser, no melhor dos casos, o espelho da alma” (DURAND, 1983<sup>a</sup>, p. 13-14)

Neste contexto, e atendendo à natureza específica da linguagem educacional, a figura dos *ideologemas* representa na *démarche* mitanalítica uma fonte heurística de especial relevância. A razão do agora afirmado deve-se ao facto de os *ideologemas*, pela sua própria definição, estarem originariamente vocacionados para melhor darem conta das metáforas educacionais, já anteriormente referidas, que em si poderão conter, de modo patente e sobretudo latentemente, germes míticos. Para que tal aconteça, todo um trabalho genealógico, diríamos mesmo arqueológico, se impõe à luz da tradição mítica ocidental, simbólica e metafórica. Se a coisa educativa não pode escapar aos símbolos da cultura que a originou, leia-se con-texto ideo-sociocultura e histórico, também não deixa de ser verdade que certas imagens (aquilo que Jung denomina de imagens arquetípicas ou uma espécie de constantes invariáveis da alma coletiva) estruturantes do imaginário humano não possam também apalavrá-la pregnantemente. A este respeito, veja-se, por exemplo, as metáforas da luz e das trevas que estruturam a narrativa ideo-pedagógica e educacional do ideário educativo iluminista e positivista e o seu prolongamento e influência na ideia de progresso, na sua feição educativa (HAMELINE, 2000, p. 25-29; TAGUIEFF, 2004), que os discursos e os textos pedagógicos e educacionais de hoje ainda refletem:

O schème [no texto] da luz, tal como ele é recebido no dito progressista da educação durante o século XIX, é inicialmente o *Fiat lux* do Génesis laicizado para celebrar os benefícios da instrução pública. O Progresso, - proclamado até à exaustão -, resultará de uma feliz conjugação da instrução com as forças motrizes. A primeira e as segundas têm em comum produzir a energia donde a luz pode brotar, nas fábricas e nos espíritos, nas cabanas e nos corações (HAMELINE, 1986, p. 160);

E é assim numa aceção laica, doravante tradicional, da metáfora da luz que nós somos convidados a celebrar o progresso, na mesma cidade de Calvino cuja divisa é a de *Post tenebras lux* (HAMELINE, 1986, p. 25).

Do ponto de vista mítico, Gilbert Durand nas suas *Estruturas Antropológicas do Imaginário* coloca a luz no seu regime diurno tipificado pelas estruturas heroicas (Zeus, Apolo, Prometeu, Teseu, Hércules, entre outros, encarnam a luz, com os seu símbolos mais significativos: a arma heroica, o sol, o ar, o batismo ...), enquanto as trevas aparecem do lado do regime noturno tipificado pelas estruturas sintéticas e místicas (Hades e Dionísio encarnam as trevas, com os seu símbolos mais significativos: a noite, a lua, a caverna, o ventre ...) (DURAND, 1984, p. 506-507).



É certo que mesmo sabendo que a ideologia educativa navega num imaginário empobrecido, fechada numa espécie de espartilho racional e com pretensões científicizantes, tal não impede que não seja possível através da prática mitanalítica recolher alguns traços metafóricos, alegorizantes, míticos e simbólicos, ainda que degradados, contidos nos ditos, nos textos e nos discursos sobre a educação. É neste sentido que podemos dizer que o símbolo se esconde por detrás da sua máscara, ou seja, que ele se teatraliza em forma de metáfora:

há mais na metáfora do que no símbolo, no sentido de que ela traz à linguagem a semântica implícita do símbolo, o que permanece confuso no símbolo [...] é clarificado na tensão da enunciação metafórica [...]. Mas há mais no símbolo do que na metáfora. A metáfora é o procedimento linguístico – forma bizarra de predicação – dentro do qual se deposita o poder simbólico. [...] As metáforas são precisamente a superfície linguística dos símbolos e devem o seu poder de relacionar a superfície semântica com a superfície pré-semântica nas profundidades da experiência humana (RICOEUR, 1987, p. 115).

Deste modo, nada melhor do que recorrer, por exemplo, à metáfora da luz no discurso educacional, estudada por Naninne Charbonnel (1997, p. 59-70) para melhor compreender como a metáfora da luz se diz também através de símbolos e de mitos, embora a autora no seu estudo se tenha apenas debruçado sobre o tema da metáfora enquanto tal. A metáfora da luz é um exemplo produtivo quer nos textos educacionais, quer nos discursos e práticas produzidos sobre a educação, porquanto ela traduz todo um modo racional, diurno, solar, claro, distinto de perspetivar as Ciências da Educação nas suas mais diversas manifestações tanto teóricas, como práticas e que, por sua vez, reenvia para um conjunto de símbolos (o sol, espada de dois gumes, etc), marcados pelos verbos distinguir, separar e subir, condensados no mito de Prometeu (KERÉNYI, 1997; SÈCHAN, 1951; TROUSSON, 1976) que, por sua vez, simboliza o paradigma da racionalidade, da revolta contra os deuses, do intelecto, da providência, da filantropia (a dádiva do fogo aos homens), da liberdade, da imortalidade, da emancipação, do progresso e da perfectibilidade (FLAHAULT, 2008, p. 33-117; DURAND, 1996, p. 82-83 e 91): “Em síntese, é a fé no homem contra a fé em Deus que está subjacente no mito prometeico [...] Este mito define sempre uma ideologia racionalista, humanista, progressista, cientista e, por vezes, socialista” (DURAND, 1996, p. 91)<sup>9</sup>. Neste

<sup>9</sup> Gilbert Durand aponta que o mito de Prometeu foi visível muito especialmente no final do século XVIII até ao meio do século XIX, tal como Raymond Trousson o mostrou na sua obra dedicada a este mito (1976). O recurso a este mito, ou a sua ilustração, passam pelas seguintes características de acordo com Gilbert Durand: « le Titan blasphémateur, révolté qui vole le feu divin pour l’offrir à l’Humanité. Contestataire, voleur du secret de la

contexto, todo um exercício mitanalítico se impõe para que toda a simbólica (alegorias, metáforas, símbolos e mitos) da luz seja inventariada, estudada e interpretada no seio da tradição educativa ocidental, e assim possamos aprender com o mito de Prometeu e dizer também que os símbolos a ele associados dão e fazem pensar nos ensinamentos da simbólica, nomeadamente da alegoria, da metáfora, do símbolo e do mito.

Do exposto, podemos afirmar que da exposição aos símbolos e aos mitos o horizonte existencial do intérprete ficará certamente mais enriquecido, pois o sentido tecido entre a dialética da arqueologia (virada para “ressurgência de significações arcaicas pertencendo à infância da humanidade e do indivíduo” – RICOEUR, 1995, p. 518) e da teleologia (virada para “a emergência de figuras antecipadoras da nossa aventura espiritual” (RICOEUR, 1995, p. 518) contribui para que a existência do intérprete se assuma simultaneamente como uma promessa de uma “busca do tempo perdido” (Marcel Proust) e de uma recusa face à tortura de um tempo torturador e triturador da esperança do humano: os “símbolos autênticos são verdadeiramente regressivos-progressivos; pela reminiscência, a antecipação; pelo arcaísmo, a profecia” (RICOEUR, 1995, p. 519). É precisamente sobre este tipo de símbolos que Olivier Reboul se ocupa, na linha de Paul Ricoeur, quando fala da distinção entre símbolos “primários” (a pureza por exemplo) e “complexos” (a narrativa do Natal). Para este autor, todo o símbolo autêntico “faz ver”, “reúne”, “faz agir”, “faz sentir” e “dá que pensar” (REBOUL, 1992, p. 194-20). E é esta última qualidade do símbolo que leva Reboul a afirmar que ele constitui um “grande meio de ensino” (1992, p. 201)<sup>10</sup>, e isso acontece quando ele converte uma mensagem social e cultural, com os valores que lhe são próprios, numa mensagem humana e universal onde os valores humanos são entendidos por diferentes culturas em diferentes épocas e diferentes geografias (1992, p. 217)<sup>11</sup>

Por fim, e a modos de conclusão, importa retomar a questão desta segunda parte que trata, e recordamos, da necessidade de falar-se de mitanálise em educação, e por extensão dessa necessidade representar um contributo para a hermenêutica do mito. Este retomar

---

puissance divine, bienfaiteur des Hommes injustement puni, tels sont les ‘mythèmes’ qui construisent cette grande image que viendra conforter, bien sûr, la biographie mythique de Napoléon comme Jean Tulard l’a bien étudiée » (2000, p. 27).

<sup>10</sup> A este respeito, Olivier Reboul afirma: “Mais du moment qu’on pense le symbole, il dépasse la société qui le porte, s’adresse à l’homme qui le pense; inversement, en pensant le symbole, nous pouvons rencontrer, dans leur intimité, les cultures les plus étrangères. C’est en ce sens que le symbole est un grand moyen d’enseignement” (1992, p. 201).

<sup>11</sup> O autor interroga-se sobre o significado de um símbolo “válido” e responde deste modo: “Je pense: celui qui peut faire l’objet d’une réflexion universelle, celui qui peut faire l’objet d’une réflexion universelle, celui qui garde sa force émotive après qu’on l’a soumis à l’épreuve de la critique, celui qu’on peut comprendre, admirer, aimer au-delà de la culture d’où émane.” (1992, p. 217).

impõe-se para clarificarmos a necessidade de termos privilegiado o conceito de mitanálise em detrimento do conceito de mitocrítica. Assim, constatamos que, ao longo da nossa prática hermenêutica realizada na perspectiva da metodologia durandiana (DURAND, 1982), a mitocrítica, destinada à captação dos mitos nos textos literários, não se adapta à especificidade de textos fortemente ideologizados e pobres em espessura mítica e simbólica em geral, como são os textos educacionais e pedagógicos. Também não sendo nós sociólogos nem historiadores<sup>12</sup>, a mitanálise não representa tão pouco uma contribuição particular, ou específica, na captação dos fluxos míticos que circulam, em maior ou menor grau, no interior dos textos educacionais saturados ideologicamente e, por conseguinte, pobres de “presas” míticas. Daí que a nossa posição epistemológico-hermenêutica seja a de continuarmos a utilizar, apesar das limitações e na falta de uma designação mais adequada à deteção do mítico na ideologia educacional e pedagógica, o conceito de mitanálise no seu sentido mais amplo e de cunho mais de caráter hermenêutico do que sociológico, tanto mais que toda a mitanálise (vocacionada para detetar os mitos diretores que animam as sociedades ao longo do seu tempo e do seu espaço) é já o prolongamento de uma mitocrítica (vocacionada para captar e tratar os mitos e suas figuras patentes e latentes nos textos literários e poéticos):

A mitanálise pode assim proceder de dois modos: quer ela prolonga naturalmente a mitocrítica, e esta via é especialmente seguida pelos literários especializados na análise dos textos, quer – e é a via filosófica – que ela lê as ressonâncias de dada sociedade ou de um dado momento histórico. Sem nunca perder de vista, todavia, que toda a sociedade é modelada por uma tópica sistémica e que a alma de um grupo (povo, etnia, nação ou tribo...) é sempre mais ou menos ‘tigrada’ (DURAND, 2000, p. 224-225, p. 187-231, 1983).

Apesar de todo o apoio da mitocrítica e da mitanálise, não deixamos de experienciar imensas dificuldades em todo o trabalho de interpretação. Os avanços e recuos na captação da “presa” mítica no trabalho hermenêutico dos textos educacionais e pedagógicos é uma constante que exige por parte daqueles que a ele se dedicam toda uma paciência artesanal senão mesmo monacal, veja-se o caso, entre outros sexemplos possíveis, da nossa Tese de Doutorado intitulada *O “Homem Novo” no Discurso Pedagógico de João de Barros. Ensaio de Mitanálise e de Mitocrítica em Educação* (1997). Por isso, é que, na tentativa modesta de

---

<sup>12</sup> A nossa formação é filosófica, mais particularmente na área de especialidade em Filosofia da Educação. A nossa análise encontra-se fortemente influenciada pela teoria hermenêutica de Paul Ricoeur e pela hermenêutica simbólica do Círculo de Eranos (Ascona – Suíça, HAKL, 2013).

minorarmos essas mesmas dificuldades, avançamos com a noção de *ideologema*, tal como atrás ele já foi descrito, na expectativa desse mesmo conceito, decalcado do mitologema durandiano e sem relação com os seus teóricos Mikhaïl Bakhtin e Julia Kristeva respetivamente, melhor nos ajudar a captar os elementos significantes do horizonte ideológico (mais patentes) e as figuras mítico-simbólicas (mais latentes) em textos por definição mais ideologizados logo mais empobrecidos semanticamente, isto é, do ponto de vista do significado e do simbolizado e da própria significação, com todas as dificuldades que esta questão coloca (DURAND, 1979<sup>a</sup>, p. 37-83; SCHAFF, 1969, p. 195-285; MAURO, 1969, p. 150-198).

Apesar de todas as dificuldades experienciadas ao longo da interpretação mitanalítica, a mitanálise aplicada à educação representa sempre um contributo à hermenêutica do mito em virtude dela tentar, graças aos conceitos operatórios da tópica “socicultural”, da “bacia semântica” (DURAND, 1994, p. 61-76), e aos conceitos auxiliares do miticiano criados por Gilbert Durand (2000, p. 163-186), compreender a gramática, a lógica e o retorno do mito (1994, p. 52-60, 2000, p. 15-46), assim como da sua “perenidade, derivação e usura” (1996, p. 81-107). Além disso, através da mitanálise o miticiano assume-se como uma espécie de caçador da “presa” mítica, ou seja, é um inventariador de mitos sempre passível de serem encontrados, raramente ao nível patente, nos textos educacionais, ou da literatura infantil (o exemplo de *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas*) que são aquele tipo de textos que atualmente nos ocupam. Gilbert Durand assume mesmo na sua obra *Introduction à la Mythodologie* (1996) que a mitanálise postula uma mitodologia aberta a uma remitologização polifónica de mitos com o seu tempo e geografias próprios. É pois de uma (re)valorização do significado e da verdade do mito que a *démarche* durandiana se ocupa para melhor compreender a Obra humana, o que significa já falar de uma nova Ciência do homem que já é um outro modo de falar-se de um “novo espírito antropológico” (1979<sup>c</sup>, 2000, p. 47-81). Uma Ciência do homem que não pode passar sem os seus mitos, os seus símbolos e as suas metáforas enquanto “hormonas” estimulantes do “próprio do homem” que é o imaginário (DURAND, 1994, p. 77)<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Gilbert Durand define o imaginário do seguinte modo: “Ce dernier se définit comme l’incontournable re-représentation, la faculté de symbolisation d’où toutes les peurs, toutes les espérances et leurs fruits culturels jaillissent continûment depuis quelque un million et demi d’années qu’*homo erectus* s’est dressé sur la terre » (1994, p. 77).

Neste contexto, sempre desafiante, é conveniente não esquecer que a gratidão de tipo hermenêutico provém sempre dos símbolos, das metáforas e dos mitos que nos olham reconhecidos por deles nos termos lembrado, por não os termos deixado cair no esquecimento, e também deles nos termos sabido ocupar do ponto de vista da educação. O inverso também se nos afigura pertinente porque cabe-nos igualmente a nós recordar à educação que ela não pode passar sem a “vida das imagens” (WUNENBURGER, 2002) sejam elas símbolos, metáforas ou mitos, parafraseando aqui as palavras iniciais da introdução devidas a Olivier Reboul.

## REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Alberto Filipe. **O “Homem Novo” no Discurso Pedagógico de João de Barros.** Ensaio de Mitanálise e de Mitocrítica em Educação. Braga: IE/CEEP/UM, 1997.
- ARAÚJO, Alberto Filipe & SILVA, Armando Malheiro. Da. Mitanálise: Uma Mitodologia do Imaginário? In ARAÚJO, Alberto Filipe & BAPTISTA, Fernando Paulo (Coord.). **Variações Sobre O Imaginário.** Domínios, Teorizações, Práticas Hermenêuticas. Lisboa: Instituto Piaget, 2003, p. 339-364.
- BACZKO, Bronislaw. **Les Imaginaires Sociaux.** Mémoires et Espoirs Collectifs. Paris: Payot, 1984.
- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo.** Trad. de Luís Antero Reto e Augusto Pinheiro. 5ª ed. Lisboa : edições 70, 2013.
- BRUNEL, Pierre. **Mythocritique.** Théorie et Parcours. Paris : PUF, 1992.
- CAMBI, Franco. **História da Pedagogia.** Trad. de Álvaro Lorencini. S. Paulo : UNESP, 1999.
- CAMBRONNE, Patrice. **Recherches sur les structures de l’imaginaire dans les Confessions de Saint Augustin.** Paris : Études Augustiniennes, 1982.
- CHARBONNEL, Nanine. Les Aventures de la Métaphore. In : **La Tâche aveugle** (vol. I). Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 1991.
- \_\_\_\_\_. L’important c’est d’être propre. In: **La Tâche aveugle** (vol. II). Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 1991a.
- \_\_\_\_\_. Philosophie du Modèle. In : **La Tâche aveugle** (vol. III). Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 1993.
- \_\_\_\_\_. La Métaphore de la Lumière dans le Discours sur L’Éducation. In: **Revista Portuguesa de Educação**, v. 10, n. 2, 1997, p. 59-70.
- DROUIN-HANS, Anne Marie. **Éducation et utopies.** Paris : Vrin, 2004
- DURAND, Gilbert. **A Imaginação Simbólica.** Trad. de Maria de Fátima Morna. Lisboa: Arcádia, 1979.
- \_\_\_\_\_. **Figures Mythiques et Visages de L’œuvre.** Paris : Berg International, 1979a.
- \_\_\_\_\_. **Science de l’homme et Tradition.** Le Nouvel esprit anthropologique. Paris: Berg, 1979c.
- \_\_\_\_\_. **Mito, Símbolo e Mitodologia.** Trad. de Hélder Godinho e de Vitor Jabouille. Lisboa: Presença, 1982.

\_\_\_\_\_. **Mito e Sociedade.** A Mitanálise e a Sociologia das Profundezas. Trad. de Nuno Júdice. Lisboa: A Regra do Jogo, 1983.

\_\_\_\_\_. **Le Décor Mythique de la Chartreuse de Parme. Les Structures Figuratives du Roman Stendhalien.** 2è éd. Paris : Librairie José Corti, 1983a.

\_\_\_\_\_. **Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire.** 10è. ed. Paris : Dunod, 1984.

\_\_\_\_\_. **L'Imaginaire.** Essai sur les sciences et la philosophie de l'image. Paris : Hatier, 1994.

\_\_\_\_\_. **Champs de l'Imaginaire.** Textes réunis para Danièle Chauvin. Grenoble : Ellug, 1996.

\_\_\_\_\_. **Introduction à la Mythologie.** Mythes et Sociétés. Paris: Albin Michel, 2000.

FLAHAULT, François. **Le Crépuscule de Prométhée.** Contribution à une histoire de la démesure humaine. Paris : Fayard, 2008.

GENNARI, Mario. **Storia della Bildung:** formazione dell'uomo e storia della cultura in Germania e nella Mitteleuropa. Brescia: La scuola, 1997.

GUTIÉRREZ, Fátima. **Mitocrítica.** Naturaleza, función, teoría y práctica. Lleida: Editorial Milenio, 2012.

HAKL, Hans Thomas. **Eranos:** an alternative intellectual history of the twentieth century. Trad. Christopher McIntosh. Sheffield: Equinox, 2013.

HAMELINE, Daniel. Place et fonction de la métaphore dans la pensée sur l'éducation ou éloge de la rhétorique. In : **Éducation et Recherche**, n. 3, 1981, p. 121-132.

\_\_\_\_\_. **L'Éducation**, ses Images et son Propos. Paris : ESF, 1986.

\_\_\_\_\_. Qu'est-ce qu'une idée pédagogique ? In : HANNOUN, Hubert ; DROUIN-HANS, Anne-Marie (sous la dir de). **Pour une philosophie de l'éducation** (Actes du colloque « philosophie de l'éducation et formation des maîtres » Dijon, octobre 1993). Dijon : Cndp/CRDP de Bourgogne, 1994, p. 149-164.

\_\_\_\_\_. **Courants et contre-courants dans la pédagogie contemporaine.** Paris : ESF Éd, 2000.

JUNG, Carl-Gustav. **Types Psychologiques.** Trad. d'Yves le Lay. Paris/Genève : Georg Éditeur S. A, 1991.

KERÉNYI, Karl. De l'Origine et du Fondement de la Mythologie. In JUNG, Carl Gustav & KERÉNYI, Charles. **Introduction à l'Essence de la Mythologie.** Trad. par H. E. Del Medico. Paris: Payot, 1974, p. 11-41.

\_\_\_\_\_. **Prometheus:** archetypal image of human existence. Transl. from the german by Ralph Manheim. Princeton (N.J.) : Princeton Univ. Press, 1997.

MAURO, Tullio. **Une Introduction à la Sémantique**. Trad. par Louis-Jean Calvet. Paris: Payot, 1969.

MAURON, Charles. **Des Métaphores Obsédantes au Mythe Personnel**. Introduction à la Psychocritique. Paris: Librairie José Corti. 7e tirage, 1983.

MUCCHIELLI, Roger. **L'analyse de contenu des documents et des communications**. 7è éd. Paris: ESF Editeur, 1991.

NÓVOA, António. **Ways of saying, ways of seeing: public images of teachers (19th-20th Centuries)**. in Paedagogica Historica, v. 36, n° 1, 2000, p. 21-52.

POSTMAN, Neil. **O Fim da Educação**. Redefinindo o valor da escola. Trad. de Cassilda Alcobia. Lisboa: Relógio de Água, 2002.

REBOUL, Olivier. **Le langage de l'éducation**. Paris : PUF, 1984.

\_\_\_\_\_. L'Allégorie est-elle pédagogique ?. In : REBOUL, Olivier et Garcia, Jean-François (sous la dir. de). **Rhétorique et Pédagogie**. Strasbourg : PUS, 1991, p. 9-25.

\_\_\_\_\_. **Les valeurs de l'éducation**. Paris : PUF, 1992.

\_\_\_\_\_. **Introduction à la rhétorique: théorie et pratique**. 2è éd. Paris : PUF, 1994.

RICOEUR, Paul. **Do Texto à Acção**. Ensaio de Hermenêutica II. Trad. de Alcino Cartaxo et all. Porto: Rés, s. d.

\_\_\_\_\_. **Du texte à l'action**. Essais d'herméneutique, II. Paris: Du Seuil, 1986.

\_\_\_\_\_. **Teoria da Interpretação**. Trad. de Artur Morão. Porto : Porto Editora, 1995.

\_\_\_\_\_. **De l'interprétation**. Essai sur Freud. Paris : Du Seuil, 1995.

\_\_\_\_\_. **Philosophie de la Volonté**. II. Finitude et Culpabilité. Paris: Aubier, 2002.

ROUGEMONT, Denis. **Comme Toi-Même**. Essais sur les Mythes de l'Amour. Paris : Albin Michel, 1961.

SCHAFF, Adam. **Introduction à la sémantique**. Trad. par Georges Lisowski. Paris : éditions anthropos, 1969.

SÉCHAN, Louis. **Le mythe de Prométhée**. Paris : PUF, 1951.

SCHEFFLER, Israel. **El lenguaje de la educación**. Trad. de Marcelo Pérez Rivas. Buenos Aires, Editorial "El Ateneo", 1970.



SIRONNEAU, Jean-Pierre. Retour du mythe et imaginaire socio-politique. In VIERNE, Simone (sous la dir. de). **Le Retour du Mythe**. Grenoble : PUG, 1980, p. 9-28.

\_\_\_\_\_. **Figures de l'Imaginaire Religieux et Dérive Idéologique**. Paris : L'Harmattan, 1993, p. 63.

\_\_\_\_\_. Idéologie et Mythe. In CHAUVIN, Danièle ; SIGANOS, André et WALTER, Philippe (Sous la dir. de). **Questions de Mythocritique**. Dictionnaire. Paris : Imago, 2005, p. 190-191.

TAGUIEFF, Pierre-André. **Le Sens du Progrès**. Une Approche Historique et Philosophique. Paris : Flammarion, 2004.

TROUSSON, Raymond. **Le thème de Prométhée dans la littérature européenne**. 2è édit. T. I. Genève : Droz, 1976.

VIERNE, Simone. Mythocritique et mythanalyse. In : **Iris**, n° 13, 1993, p. 45-56.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **La Vie des Images**. Grenoble : PUG, 2002.

XIBERRAS, Martine. **Pratique de l'imaginaire**: lecture de Gilbert Durand. Laval : Presses de l'Université de Laval, 2002.

**As contribuições do imaginário para a educação: um estado da arte**

**The contributions of the imaginary for education: a state of the art**

**Les contributions de l'imaginaire pour l'éducation : l'état de l'art**

Monique da SILVA<sup>1</sup>  
Vanessa Alves da Silveira de VASCONCELLOS<sup>2</sup>  
Valeska Fortes de OLIVEIRA<sup>3</sup>  
UFSM, Santa Maria, Brasil

**Resumo:** Este artigo compõe-se de um estudo do tipo Estado da Arte com vistas a perceber de que forma as teorias do Imaginário vem sendo trabalhadas na Educação. Possui como pano de fundo o Imaginário e a Educação, em determinados momentos nosso foco será a teoria do Imaginário Social, as pesquisas sobre Formação de Professores e as Teses e Dissertações produzidas em três instituições de Ensino Superior do Rio Grande do Sul. Como resultados, até o momento, foram encontrados um número expressivo de pesquisas envolvendo as teorias do Imaginário – em especial as propostas por Cornélius Castoriadis (1982), Gaston Bachelard (1988) e Gilbert Durand (2002), desde o ano de 1997 até 2014. Além disso, ressaltamos o quão entrelaçados estão os estudos do imaginário à outras abordagens como pesquisa (auto)biográfica e pesquisa formação.

**Palavras-chave:** Imaginário; Educação; Estado da Arte.

**Abstract:** This article is made up of a State of the Art kind of study in order to understand how the imaginary theories has been worked in education. Has as its backdrop the Imaginary and Education, at certain times we focus on the theory of Social Imaginary, research on teacher training and theses and dissertations produced in three higher education institutions in Rio Grande do Sul. As a result, to date, found a significant number of research involving the theories of the Imaginary - in particular the proposals by Cornelius Castoriadis (1982), Gaston Bachelard (1988) and Gilbert Durand (2002), from 1997 until 2014. In addition, we emphasize how intertwined are the imagination of studies to other approaches such as research (auto) biographical and research training.

**Key words:** Imaginary; Education; State of the art.

---

<sup>1</sup> moniquedasilva88@gmail.com

<sup>2</sup> nessavasconcellos@gmail.com

<sup>3</sup> guiza@terra.com.br

## **Introdução: sobre a necessidade de estudos do tipo Estado da Arte**

Não se honra um pensador louvando-se ou mesmo interpretando-se seu trabalho, mas sim discutindo-o, mantendo-o, portanto, vivo e demonstrando, na prática, que ele desafia o tempo e conserva sua pertinência.  
(Cornelius Castoriadis)

Este artigo compõe-se de um estudo do tipo Estado da Arte com vistas a perceber de que forma as teorias do Imaginário vem sendo trabalhadas na Educação. Possui como pano de fundo o Imaginário e a Educação, porém, em determinados momentos nosso foco será a teoria do Imaginário Social, de Cornélius Castoriadis (1982), as pesquisas sobre Formação de Professores e as Teses e Dissertações produzidas em três instituições de Ensino Superior do Rio Grande do Sul. Isso porque, participamos do Grupo de Estudos e Pesquisas em Educação e Imaginário Social – GEPEIS, na linha de Formação de Professores do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Maria - UFSM.

Apesar de nos lançarmos as nossas pesquisas sempre com muito entusiasmo e crença de que elas poderão mudar alguma coisa no mundo, devemos ter consciência que muitos caminhos já foram percorridos antes dos nossos, várias trilhas já foram abertas e muitos espaços explorados. Todo pesquisador, para iniciar sua investigação deveria realizar um estudo de tipo Estado da Arte e compreender que “não está inventando a roda”, está, no máximo, construindo outra, num novo design ou cor e, para isso, tudo o que já existe é muito importante e pode ser de grande ajuda.

Compreendemos a pesquisa de Estado da Arte como um balanço do que vem sendo produzido sobre um determinado tema em uma certa área, a fim de levantar quais são os temas mais focalizados, como estes têm sido abordados, quais as especificidades trabalhadas, que tipos de metodologias são mais recorrentes e qual a ênfase das produções sobre este objeto, pois “a análise do campo investigativo é fundamental neste tempo de intensas mudanças associadas aos avanços crescentes da ciência e da tecnologia” (ROMANOWSKI e ENS, 2006, p. 39).

A partir disso, elegemos dois grandes temas e nos debruçamos nos “repositórios da vida acadêmica”, em busca de pesquisas já realizadas e artigos publicados sobre educação e imaginário. Além desses, buscamos também produções que envolvessem, especificamente, Imaginário Social e formação de professores. Sobre esses temas, realizamos levantamentos nos seguintes repositórios: Banco de Teses e Dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES; Portal de Periódicos da CAPES;

Banco de Teses e Dissertações da UFSM; Banco de Teses e Dissertações da Universidade Federal de Pelotas; Repositório Digital da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E nos anais dos seguintes eventos: Encontro da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação - ANPED (2010,2011,2012,2013); Encontro da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação da Região Sul – ANPED Sul (2010,2012,2014); Encontro Nacional de Didática e Práticas de Ensino – ENDIPE (2010,2012).

Após um longo tempo mapeando tais pesquisas e classificando-as numa tabela, o resultado foi algo extremamente formativo para o nosso desenvolvimento enquanto pesquisadoras. Isso porque, reunir em um documento as pesquisas, teses, dissertações, artigos, grupos de pesquisas e seus estudos, diferentes abordagens, metodologias e descobertas, contribuiu para o fortalecimento de nossas concepções sobre imaginário na educação. Além disso, podemos comprovar o crescimento da discussão de tais teorias na área da educação, um campo que ainda carece de mais atenção desta perspectiva teórica, pois acreditamos que a escola é composta de um universo que ultrapassa as questões dos conteúdos curriculares.

### **Desenvolvimento: um recorte do cenário das pesquisas sobre imaginário e educação**

No desenvolvimento deste trabalho, apresentaremos os repositórios sistematizados um a um e, ao final, realizaremos uma análise geral. Nos quatro bancos de teses e dissertações (CAPES, UFSM, UFPel e UFRGS), os critérios de análise para cada pesquisa foram: questão/tese, objetivo geral, referencial teórico, metodologias/métodos e resultados/conclusões. Ao todo, nesta etapa realizamos a análise de quarenta e três dissertações e dezesseis teses, todas as cinquenta e nove pesquisas realizadas em Programas de Pós-Graduação em Educação.

Iniciemos então pelo Banco de Teses e Dissertações da CAPES, um repositório bastante amplo em termos de abrangência nacional, porém, limitado nas questões de datas. Por isso, foi realizada a busca através de descritores e arquivos com as pesquisas na íntegra, fato que dificultou consideravelmente o trabalho, e nos leva a concluir que existem muitas outras investigações que não foi possível alcançar, pela deficiência do repositório. Entretanto, com os descritores imaginário, educação e formação de professores, dos noventa trabalhos encontrados, onze deles possuem relação com o imaginário na perspectiva com a qual trabalhamos, ou similares a ela.

Entre estas onze pesquisas estão sete teses e quatro dissertações, todas elas produzidas entre os anos de 2011 e 2012. Nas onze pesquisas avaliadas, apenas três delas utilizavam a teoria do Imaginário Social de Cornelius Castoriadis, as outras oito consideravam a teoria do Imaginário de Gaston Bachelard e Gilbert Durand, que também são autores que dialogamos no GEPEIS, por contribuírem significativamente às pesquisas sobre imaginário com seu viés mítico e antropológico. Dentre as metodologias mais utilizadas nestas pesquisas estão, pesquisa (auto)biográfica (DELORY-MOMBERGER, 2008), pesquisa formação (JOSSO, 2010), além disso grande parte das investigações constituem-se como estudo de caso e utilizam narrativas orais ou escritas como métodos de construção de dados. Ainda, corroborando a premissa de que as teorias sobre imaginário abrem espaço a multidisciplinaridade e a complexidade na educação diversos temas transversais são foco das teses e dissertações analisadas, tais como: literatura, fotografia, teatro, autonomia, mito, história, entre outros.

Das três pesquisas que trabalham a partir dos estudos castoradianos, uma tese investiga a literatura como dispositivo de formação de professores através da história de vida de uma professora-poetiza (AMARAL, 2012), outra problematiza as possíveis implicações do conceito de autonomia de Castoriadis na reflexão sobre a formação humana (FERREIRA, 2012), e a última dissertação busca o imaginário sobre avaliação da aprendizagem e sua influência nos processos formativos de professores de História (OLIVEIRA, 2011). Destes trabalhos, tão distintos e, ao mesmo tempo, unidos pelos fios invisíveis do imaginário, conclui-se que a literatura é um dispositivo de formação que contribui positivamente para a docência, que apenas uma formação autônoma pode trazer sentido à formação humana e transformar a sociedade e, por fim, que as significações imaginárias que trazemos conosco desde a infância movimentam nossas ações enquanto professores, isso se comprova no caso da avaliação da aprendizagem.

No Repositório Digital da Universidade Federal do Rio Grande do Sul foram encontrados oito trabalhos com os descritores imaginário e educação, destes, apenas quatro possuem relação com o imaginário na perspectiva com a qual trabalhamos, ou similares a ela. Desenvolvidas entre os anos de 1997 e 2005, as duas teses e duas dissertações abordam temas como escola, educação, surdez, inclusão e utilizam entrevistas narrativas como principal método de pesquisa. Além disso, entre os autores mais citados estão Sigmund Freud, Nilda

Teves Ferreira e Cornelius Castoriadis, este último, presente nas duas dissertações, sobre as quais comentaremos agora.

A primeira investigou o imaginário social construído sobre o surdo abrigado na (extinta) Fundação Estadual do Bem-Estar do Menor - FEBEM, o papel da escola e da institucionalização nas vidas desses sujeitos (THOMA, 1997). A outra problematizou o imaginário docente na perspectiva da inclusão de alunos com necessidades especiais no ensino superior, suas implicações, ações e práticas pedagógicas (MÜLLER, 2005). Ambas as pesquisas abordam a temática da inclusão na perspectiva do imaginário social e salientam a questão das necessidades desses alunos, o quanto isso deve ser discutido e trabalhado no âmbito da formação de professores, trazendo novamente à pauta, a influência do imaginário em tudo o que se passa no social.

Já no Banco de Teses e Dissertações da Universidade Federal de Pelotas – UFPel, encontramos vinte e uma pesquisas que tratam das teorias do imaginário, produzidas entre os anos de 2005 e 2014, todas elas na perspectiva de Gaston Bachelard (1988) e Gilbert Durand (2002), teóricos que, por mais que apresentem uma leitura diferente da de Cornelius Castoriadis, dialogam tranquilamente em nossas pesquisas, tanto que, na UFPel está o Grupo de Estudos e Pesquisas em Imaginário Educação e Memória - GEPIEM, coordenado pela professora Lúcia Maria Vaz Peres com o qual o GEPEIS possui uma longa e frutífera relação de produção e amizade. Nesta busca, realizamos a análise de seis teses e quinze dissertações, todas orientadas pela professora Lúcia Peres, tendo Bachelard e Durand como principais autores, nenhuma cita Castoriadis.

As pesquisas possuem como principais abordagens metodológicas, a (auto)biografia, pesquisa formação e fenomenologia, a maioria delas configura-se como estudo de caso e trabalham memória e história de vida a partir de narrativas orais ou escritas. Dois autores que também possuem bastante influência nos estudos deste grupo são Michel Mafessoli (1998) e Marie-Christine Josso (2010). Entre os temas transversais das pesquisas, estas também abrem-se para um leque de possibilidades de diálogo com a educação, indo desde teatro, literatura e fotografia, passando por negritude, cultura, sociologia e formação de professores.

Destacaremos aqui três investigações que trazem questões da formação de professores na perspectiva do imaginário antropológico. Primeiramente uma dissertação que buscou relacionar referências de leitura na infância e suas influências na ação docente do leitor, tal investigação concluiu que nossas vivências infantis reverberam ao longo da trajetória de vida

e, no caso da leitura, manifestam-se no saber/fazer pedagógico (BANDEIRA, 2007). Outra dissertação que destacamos tem como objetivo identificar de que modo o ensino de Sociologia pode contribuir para o processo de reencantamento do mundo e da educação. Num trabalho bastante estético o autor aponta para a importância das narrativas visuais e da atenção imaginante para a construção de uma mística do ensino em Sociologia (MOURA, 2013).

Por fim, uma tese que reflete sobre a escrita acadêmica, desenvolvimento profissional e mitologia através da história de vida de uma professora-pesquisadora, que traz à discussão os mitos fundadores de nossos modos de ser/estar no mundo (MARTINS, 2012). Poderíamos comentar aqui sobre outros estudos produzidos na UFPel, todos muito interessantes e singulares, porém, elegemos esses por se tratarem de formação de professores, desenvolvimento e prática, pensando a educação pela lógica sensível e estética que o imaginário permite.

No âmbito do levantamento realizado nos Bancos de Teses e Dissertações da CAPES e das três principais universidades públicas do estado, chegamos ao “ninho”, o Banco de Teses e Dissertações da UFSM, onde encontramos a maioria dos trabalhos produzidos pelo Grupo de Estudos e Pesquisas em Educação e Imaginário Social - GEPEIS. Então, dos sessenta e três trabalhos encontrados com os descritores imaginário e educação, vinte e três possuem relação com a perspectiva com a qual trabalhamos, todos realizados entre os anos de 2004 e 2013.

Das vinte e duas dissertações e uma tese, dezenove delas tem Cornelius Castoriadis como autor principal, outros estudiosos que surgem neste cenário são Michel Foucault (2010), Gilles Ferry (2004) e Antonio Nóvoa (1992). No que tange a metodologia, grande parte das pesquisas utilizam história de vida, (auto)biografia e pesquisa formação, através de narrativas orais e escritas e análise hermenêutica. Nas temáticas estudadas, como se espera, a multidisciplinaridade se faz presente, através do diálogo entre formação de professores, docência universitária, língua portuguesa, história, inclusão, grupos, dispositivos, tempo, corpo, teatro, extensão universitária, literatura, entre outros.

Poderíamos ficar um longo tempo aqui discorrendo sobre cada tese e dissertação produzida na UFSM que versa sobre imaginário, os estudos orientados pela professora Valeska Oliveira e outros pela professora Helenise Sangói Antunes, pois por ser nosso “habitat natural”, muitos deles nós já havíamos tido a oportunidade de ler e outros, alegremente “vimos acontecer”, como participantes e coordenadora do GEPEIS. Neste

cenário elegemos três dissertações para trazer aqui de maneira mais específica, aquelas que dizem um pouco de cada um dos outros que não estarão em destaque. Uma realizada em 2010 investigou a trajetória de quatro professoras negras e seus imaginários sobre ser professora, em distintos momentos da história da educação brasileira (SANTOS, 2010).

Outra pesquisa buscou conhecer e analisar os saberes e as significações imaginárias sobre o lugar da infância no trajeto formativo de professoras egressas do curso de Pedagogia da UFSM (IRGANG, 2009). E por último, uma pesquisa que problematizava os sentidos e significados do corpo biográfico na formação de professores, no caso do GEPEIS (SANTOS, 2013). Destes trabalhos, o que nos chama atenção e por isso os trazemos como exemplos, é o quanto tornam visível a multiplicidade de temas que envolvem a formação de professores e o quanto eles se relacionam com o imaginário social na constituição do ser docente, seja por cor da pele, imagens de infância, corpo biográfico, ou os tantos outros elementos que instigam os pesquisadores.

O universo das teses e dissertações que conseguimos alcançar neste estudo nos ensinaram muito acerca de pesquisa em educação e imaginário. Ler cada uma delas acrescentou ou corroborou alguma coisa para nossa formação, nos deu ideias novas e mostraram algumas coisas já vinham sendo discutidas demais, sem resultados palpáveis. Na eleição das que falaríamos um pouco mais, com certeza fomos injustas com as tantas outras que não estão neste texto, porém, convidamos o leitor para fazer um passeio pelos repositórios e conhecer cada uma delas, numa rica e formativa oportunidade.

Passando agora para o levantamento realizado no Portal de Periódicos da CAPES, no qual foram encontrados cento e sessenta e um artigos com o descritor imaginário social, após a leitura dos resumos, selecionamos para análise apenas dezoito, por possuírem relação com os temas educação e formação de professores. Antes de seguirmos, gostaríamos de salientar que assim como o Banco de Teses e Dissertações, este outro repositório da CAPES também é bastante desatualizado, pois, como pesquisadoras já lemos inúmeros artigos sobre o tema que utilizamos como descritor que não foram apresentados em nossa busca.

Entretanto, os artigos analisados foram publicados entre os anos de 2001 e 2014 e, um dado interessante deste momento do levantamento é que, no Brasil, visando a abrangência do repositório, a professora Valeska Oliveira é a maior produtora de escritos sobre imaginário social e educação. Para a análise das publicações destacamos o resumo, as palavras-chave e o referencial teórico utilizado. Sobre os resumos, muitos deles dão poucas, ou genéricas



informações, outros estavam bastante completos e condizentes a totalidade dos textos. Nos referenciais teóricos, Cornelius Castoriadis está citado em todas e entre os outros autores que são apresentados estão Gilbert Durand, Gaston Bachelard, Aristóteles e Lev Vygotsky. Nas palavras-chave os principais temas foram formação de professores, educação, autonomia, escola, dispositivo de formação, entre outras.

Assim como as teses e dissertações, eger quais artigos apresentar neste texto foi outro desafio, entre todos escolhemos quatro, por serem os que mais nos provocaram ao realizar a leitura. O português Manuel Gonçalves Barbosa (2012) publicou um artigo muito interessante na revista Linhas Críticas no qual analisa as luzes e as sombras do conceito de autonomia na educação, isso a partir de um resgate da história da educação, as correntes e tendências que defenderam esta causa e o leva hoje, séculos depois, a questionar se ainda estamos, enquanto educadores, dispostos a investir na autonomia e de que modo poderíamos fazê-lo. De maneira bastante consistente o autor nos mostra que o imaginário da autonomia resistiu à passagem do tempo e, em muitos momentos, foi ressignificado em outras terminologias. E conclui dizendo que

Compete-nos a nós, educadores em contextos formais e não formais, manter acesa a chama desse imaginário, implementando e realizando projetos onde se tenha a oportunidade de aprender a deliberar, a assumir responsabilidades, a inovar, a criar, a cooperar, a formular perguntas e a buscar soluções, a superar obstáculos e a elevar a autoestima. (p.263)

Um dos pontos mais interessantes deste artigo está no conceito de autonomia elaborado por Castoriadis, pois acreditamos que através da autonomia podemos mudar a educação e a sociedade, e é sobre isso que os cursos de formação de professores deveriam se debruçar. Além disso, chamamos atenção para o resgate histórico do conceito de autonomia pelos olhos do movimento escolanovista, pelas mãos de Freire e outras correntes pedagógicas.

Outra produção que destacamos foi escrita pelas professora Valeska Oliveira e Lúcia Peres (2009), um dossiê sobre imaginário lançado pela revista Educação, do Centro de Educação da UFSM. O texto apresenta duas trajetórias que se encontram nos caminhos do imaginário, os grupos de pesquisa GEPEIS e GEPIEM, suas inscrições teóricas, estrutura organizativa e o lugar do imaginário como fundador e mobilizador dos grupos e das pesquisas que são desenvolvidas neles. No diálogo, Castoriadis e Bachelard são apresentados em suas singularidades e convergências, mostrando que é possível unir correntes distintas quando se encontra o ponto exato e, além disso, as autoras ainda contam os desafios de estudar

imaginário no campo da educação e os inúmeros momentos em que foram taxadas como “as loucas da casa”, excêntricas ou imaginativas. Nas palavras das professoras/pesquisadoras/orientadoras:

A inter e a transdisciplinaridade pelas quais circulamos e em que nossos imaginários transitam são potências criativas e criadoras e um “entre-saber” para outras possibilidades de olhar e pensar a educação. Um olhar que é construído social e antropologicamente voltado, em especial, para a trama complexa que pressupõe a formação de pessoas e professores. Esta complexidade científica está perpassada pelos devaneios e racionalizações do sujeito pensante, constantemente pensando o próprio pensar; vivendo a dialética no plano psicológico como fomentadora da formação de pensamentos complementares com vistas a um movimento simultâneo: crescimento pessoal e grupal. (p.470)

O artigo é concluído com o manifesto do desejo de provocar saberes a partir de outras formas, outras lógicas dentro da academia, num movimento instituinte de mudança que faça sentido para o leitor, como faz para as professoras e seus grupos de pesquisa. A escolha por esta produção se por se tratar de um diálogo sobre imaginário em prol do reconhecimento do seu espaço na academia e suas contribuições para a educação.

Diretamente da Colômbia, outro pesquisador que conhecemos através da realização deste Estado da Arte, Napoleon Murcia Peña (2012), coordenador do grupo de estudos e pesquisas Mundo Simbólico. Em seu artigo, ele discute as permanentes práticas e discursos existentes nas escolas e a influência do imaginário social nisso e, a partir daí, propõe uma análise de tais significações buscando movimentos instituintes de uma nova escola. Ele ainda problematiza que a escola colombiana se assentou sobre as bases racionais europeias e na perspectiva industrial a partir de dois pressupostos, o da escola como um organismo mecânico funcional e como organismo institucionalizado para disseminar os ideais governistas. Ao final, o professor propõe caminhos a partir do questionamento “o que fazer para transformar a escola colombiana?”

La hipótesis que se manejaría desde la lógica de los imaginarios sociales se fundamentaría em cuatro dimensiones: 1. Asumir la necesidad de comprender la naturaleza imaginaria de la escuela; 2. Recuperar el papel creador y creativo de la escuela y del ser humano que en ella se dinamiza y la dinamiza; 3. Reconocer las significaciones imaginarias sociales que sustentan la escuela en su devenir creativo histórico-social; 4. Potenciar los imaginarios instituyentes-radicales que sean positivos para la configuración de una escuela de contexto, por y para la vida; una escuela que no solo esté entrada en los intereses técnicos, sino –y sobre todo– comprenda que estos se

subsumen en las intencionalidades del ser humano, las cuales deben estar en concordancia con los más sentidos propósitos sociales, en términos de su imbricada relación con el ambiente. (p.67)

Propor hipótese e soluções à educação, a partir do imaginário social é algo que também desejamos: encontros como o com este autor, nos fazem pensar que não estamos tão equivocadas em nossos propósitos. É interessante, também, observar que a escola colombiana retratada por Peña é muito similar a nossa escola brasileira. Outro ponto importante é o autor sugerir os estudos das teorias sobre imaginário social como uma saída para a construção de uma nova escola, mais dinâmica, criativa, sensível e condizente à contemporaneidade.

O quarto e último artigo que apresentamos, não é de modo algum menos importante que os outros, pelo contrário, acreditamos que ele abarque o que as dezoito produções analisadas apresentam, as contribuições da filosofia de Cornelius Castoriadis para a educação. As palavras de Castoriadis, ditas através do texto da professora Lilian do Valle (2008) definem a filosofia como um “compromisso com a totalidade do pensável” e é isso que o pesquisador faz ao longo de toda a sua vasta obra, discutir incontáveis temas, propor teorias e problematizar o instituído nos diversos âmbitos da sociedade. Ao longo do texto a autora utiliza as teorias de Castoriadis para falar em filosofia e educação, mostrando que a primeira está na essência da segunda; e que uma das maiores contribuições da teoria do imaginário social para a educação está na possibilidade de pôr em movimento questões que há muito tempo já não se discutem mais.

São elas, por exemplo: “Quem é esse ser (sempre encarnado e particular) que tenho diante de mim, e o que ele me revela sobre o modo de ser (racional, mas também estético e afetivo) desse que eu chamo correntemente de aluno?”; mas também: “O que é, de onde veio e para onde vai essa sociedade que tenho diante de mim, e o que isso me revela sobre o que posso e desejo chamar de educação, professor, aluno?” (e aí, por exemplo: Até onde, em nossa experiência formativa contemporânea, a ideia de natureza humana foi criticada, ou permanece intacta, justificando algumas das ações correntemente adotadas?). (p.499)

Assim, o artigo nos leva a refletir sobre a responsabilidade de pensar a totalidade quando falamos em educação, em largarmos nossos lugares confortáveis na academia e nos colocarmos a produzir movimentos para superarmos a lógica tradicional instituída. E conclui com uma bela reflexão sobre a que um filósofo se destina, “a manter interminavelmente aberta a interrogação sobre a autonomia humana” (VALLE, 2008, p.510-511). Nossa

admiração pela autora deste artigo vem de longa data, outra expressiva pesquisadora da obra de Castoriadis, que contribui muito para a educação em suas produções e trazê-la aqui, como um fechamento sobre o que nos traz o Portal de Periódicos da CAPES em termos de imaginário social e educação, é algo que muito nos apraz. Pois, utilizando das palavras finais do seu texto, é nossa responsabilidade manter interrogações sobre educação, sobre autonomia e sociedade, caso contrário, nossas pesquisas não servem de muita coisa.

Para dar seguimento a pesquisa de Estado da Arte sobre imaginário e educação, buscamos nos anais de três significativos eventos da área da educação, o que nestes vinha sendo publicado. Nosso levantamento aconteceu no Encontro da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação - ANPED (edições 2010, 2011, 2012, 2013), Encontro da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação da Região Sul – ANPED Sul (edições 2010, 2012, 2014) e Encontro Nacional de Didática e Práticas de Ensino – ENDIPE (edições 2010, 2012). Nesta etapa encontramos trinta artigos que versavam sobre os temas imaginário e educação, oito na ANPED, dezoito na ANPED Sul e quatro no ENDIPE. Inicialmente, é interessante apontar que dos trinta trabalhos analisados, vinte e um foram produzidos a partir de pesquisas desenvolvidas nos grupos GEPEIS (oito) e GEPIEM (treze), mostrando a grande produtividade da região sul no que compete aos estudos sobre imaginário.

Assim, após a leitura de todos os trinta artigos, apresentaremos aqui três deles, um de cada evento, como uma mostra do que vem sendo socializado nestes espaços. Iniciando pelo texto publicado pela pesquisadora Beatriz Gomes Nadal (2011) na 34ª ANPED, no qual a autora relata uma pesquisa que teve como objetivo compreender a cultura das escolas públicas de educação básica à luz de teóricos como Cornelius Castoriadis e Michel Foucault. Outros temas abordados são instituição e gestão do trabalho pedagógico, que são apontados como elementos que dificultam a reflexão e a transformação da escola, por permanecer configurados da forma que estão no imaginário instituído; além disso, o trabalho aponta a ausência de formação continuada de professores como outro empecilho à mudança.

Ao propor o diálogo entre os dois filósofos na análise do caso das escolas do estado do Paraná, o texto problematiza a manutenção de uma micropolítica existente nas escolas e o quanto isso dificulta a emancipação das instituições. Tal texto nos faz refletir que Castoriadis muito discutiu em sua obra essas questões, não necessariamente utilizando a educação como exemplo, ele falava em sociedade e o quanto vivemos imersos neste imaginário instituído, indo ao encontro de Foucault que tanto analisou as estruturas de manutenção do poder da

sociedade, mantidas através das escolas, manicômios, prisões e demais instituições de sequestro. O que os une? As reflexões sobre a sociedade e suas instituições. O que os distingue? Para Foucault bastava trazer tais mecanismos à tona, ao passo que para Castoriadis, era urgente construirmos soluções para sairmos das prisões instituídas pela heteronomia e transformarmos a sociedade numa grande coletividade autônoma.

Outro artigo apresentado é fruto de uma pesquisa que vem sendo realizada em rede, numa parceria entre o GEPEIS/UFSM e grupos de outras instituições do país, como a UFMG e a UFRJ, com o objetivo de discutir sobre o cinema e a educação, propondo experiências estéticas e analisando de que forma a sétima arte se inscreve nos enredos das vidas de professores das redes públicas de ensino. Publicado pelas pesquisadoras Marilene Farenzena, Ionice Debus, Vanessa Vasconcellos e Valeska Oliveira (2014), na X ANPED Sul, o trabalho analisa o cinema como potência formativa sob a ótica do imaginário social, discutindo memórias cinematográficas, formação de professores e produções audiovisuais feitas por escolas como projetos de ensino.

Como conclusão as autoras apresentam a necessidade das práticas culturais dos docentes serem trabalhadas, a fim de que estes levem até a escola outras vivências possíveis na educação, através da cultura e da arte. E apontam as vivências de discussão e produção de cinema desenvolvidas no projeto como importantes dispositivos de formação ético-estética e gerador de movimentos instituintes na educação escolar. A nosso ver, a grande contribuição de pesquisas como esta, está no fato de proporem exercícios multidisciplinares na educação, pesquisar na academia com as escolas, e não sobre elas, dialogando com quem vive e faz a educação no cotidiano, com quem convive com nossos jovens e pode efetivar a mudança que tanto almejamos por estar no interior das instituições de educação básica.

Por fim, um painel apresentado no XV ENDIPE (2010) que discutiu os movimentos instituintes e a cultura escolar em diferentes realidades de escolas públicas brasileiras, com o objetivo de compreender as funções simbólicas e suas manifestações nas dinâmicas das práticas educativas de docentes. Das três pesquisas que compõem o painel a primeira foi desenvolvida pela professora Iduina Mont'Alverne Chaves no Rio de Janeiro e reflete sobre o desafio de propor uma educação que valorize a imaginação, o sentimento e a razão sensível nas escolas públicas; a segunda, apresentada pela professora Rosane Barbosa Marendino, conclui que as escolas devem cultivar propostas que desvelem/revelem os imaginários dos alunos e a formação docente também deve considerar tais aspectos, tanto no que diz respeito

aos imaginários dos professores, quando no sentido de habilitá-los à uma leitura mais sensível de seus estudantes.

A terceira pesquisa foi apresentada pela professora Valeska Oliveira, em conjunto com suas bolsistas de Iniciação Científica e Extensão da época, Bruna Flores, Ionice Debus, Marília Hartmann e Monique da Silva. Ela une, de certa forma, as duas investigações anteriores, pois relata um projeto de extensão desenvolvido pelo GEPEIS em parceria com uma escola estadual do Rio Grande do Sul no qual escola e universidade uniram forças para (re)construir e ressignificar o Projeto Político Pedagógico da escola, buscando a valorização do sensível no diálogo sobre o simbólico e o imaginário realizado com alunos e professores.

O interessante destas três pesquisas unidas em um painel sobre imaginário e educação, é que uma delas defende a valorização do simbólico e do sensível, outra o olhar sobre os imaginários dos professores e alunos e a terceira apresenta isso sendo efetivado através da extensão universitária, mostrando que este diálogo entre universidade e escola é muito mais que necessário, perfeitamente viável. Como participantes deste projeto de extensão, do qual lembramos com muito carinho, podemos dizer que o imaginário contribui para a educação e para a escola de maneira imensurável.

### **Conclusão: a importância de aprender com o outro**

Enfim, o que apresentamos nesta última dezena de páginas são reflexões a partir da pesquisa de Estado da Arte sobre imaginário, imaginário social e educação. Com este levantamento foi possível perceber que apesar de ter encontrado um número expressivo de produções que entrelaçam estas temáticas, ainda são poucos os grupos de pesquisas e profissionais que se debruçam sobre a teoria do Imaginário Social na educação. Talvez pelo seu caráter mais social, ou por não ter escrito diretamente para a educação, Castoriadis ainda é uma mina a ser explorada, ele nos diz muito sobre as questões que envolvem a sociedade, as relações humanas, o imaginário e suas instituições e, se olharmos bem de perto, nos diz a todo o momento sobre educação.

Entre teses, dissertações e artigos, foi possível ver os movimentos dos que trabalham com a perspectiva do imaginário, em que momentos se aproximam e se distanciam conceitos que já foram estudados em outros contextos e podem contribuir para a reflexão do nosso; e, principalmente, compreender que não se faz pesquisa do nada e o ineditismo é uma questão

de ponto de vista, temos que ter humildade. A partir disso podemos dizer que fazer este estudo mudou nossa visão sobre as pesquisas que desenvolvemos, nos fez perceber que temos muito a aprender com outros pesquisadores com os quais compartilhamos caminhos – muitas vezes sem saber.

Entretanto, como pesquisadoras, acreditamos que devemos ter deixado muita gente de fora do levantamento que ora apresentamos, porém, dividimos a culpa com o Banco de Teses e Dissertações e o Portal de Periódicos da CAPES que são repositórios limitados e pouco atualizados. Temos conhecimento de várias produções em imaginário e educação que não foram apresentadas pelos portais. Outro empecilho foi que a maioria dos repositórios existem desde os anos 2000, deixando para trás uma imensa produção – e no que compete a teoria do Imaginário Social, os anos 90 foram imensamente frutíferos. Ainda, há os autores que preferem publicar capítulos e livros, e também ficaram de fora desta pesquisa de Estado da Arte.

Mas, neste “mundo, mundo, vasto mundo” da produção acadêmica o que apresentamos aqui bastou para mostrar que há muita coisa interessante por aí e o que produzimos, é mais uma entre elas, única por ser nossa, única por ser do nosso jeito, mas múltipla por dialogar com os outros trabalhos, múltipla por saber que não está sozinha. Na epígrafe deste artigo, trazemos uma citação de Castoriadis (1987), um trecho do livro *As encruzilhadas do labirinto II: domínios do homem*, no qual o autor diz que se honra um pensador discutindo-o, mantendo-o vivo e mostrando que ele desafia o tempo. Ao todo, acreditamos que vimos isso em muitas das teses, dissertações, artigos aqui apresentados.

## REFERÊNCIAS

AMARAL, Janine Bochi do. **Minhas histórias lidas, vividas e inventadas com a professora-poeta Therezinha Lucas Tusi**. Doutorado em Educação. Santa Maria: UFSM/PPGE, 2012.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BANDEIRA, Ana da Rosa. **O imaginário e os “meios-caminhos” na educação de professores leitores: o lido e o contado formando formadores**. Mestrado em Educação. Pelotas: UFPel/PPGE, 2007.

BARBOSA, Manuel Gonçalves. Sob o signo da luz e das sombras: o imaginário da autonomia em educação. In: **Linhas Críticas**. 2012. Vol 18. p. 249-264.

CASTORIADIS, Cornelius. **As encruzilhadas do labirinto II** – domínios do homem. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

\_\_\_\_\_. **A instituição imaginária da sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

DELORY-MOMBERGER, Christine. **Biografia e educação: figuras do indivíduo-projeto**. Natal, RN: EDUFRN; São Paulo: Paulus, 2008.

DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário: introdução à arquetipologia geral**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FARENZENA, Marilene Leal; DEBUS, Ionice da Silva; VASCONCELLOS, Vanessa Alves da Silveira; OLIVEIRA, Valeska Fortes de. Cinema e educação: experiências estéticas de formação mediadas pela sétima arte. In: **Anais do X Reunião Bianual da ANPED Sul**. Florianópolis: ANPED Sul, 2014.

FERREIRA, Evandson Paiva. **Filosofia, democracia e autonomia: o pensamento de Cornelius Castoriadis e a formação humana**. Doutorado em Educação. Goiânia: UFG/PPGE, 2012

FERRY, Gilles. **Pedagogia de la formación**. Buenos Aires: Centro de Publicaciones Educativas y Material Didáctico, 2004.

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

IRGANG, Sylvania Regina Pellenz. **Baús de saberes e de significações imaginárias: o lugar da infância na formação docente de três professoras egressas do curso de Pedagogia**. Mestrado em Educação. Santa Maria: UFSM/PPGE, 2009.

JOSSO, Marie-Christine. **Experiências de vida e formação**. Natal: EDUFRN; São Paulo: Paulus, 2010.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

MARTINS, Irapua Pacheco. **Da escrita acadêmica à biografia educativa da professora Maria Isabel Da Cunha: interlocuções com os estudos do imaginário**. Doutorado em Educação. Pelotas: UFPel/PPGE, 2012.

MERENDINO, Rosane Barbosa; CHAVES, Iduína Mont'Alverne Braun; OLIVEIRA, Valeska Fortes de. Movimentos instituintes e cultura escolar – imagens e simbolismos. (Painel). In: **Anais do XV Endipe**. Belo Horizonte: ENDIPE, 2010.

MOURA, Lisandro Lucas de Lima. **O Imaginário como mística do Ensino em Sociologia: sobre atenção imaginante nas narrativas visuais de Bagé**. Mestrado em Educação. Pelotas: UFPel/PPGE, 2013.

MÜLLER, MÁRCIA BEATRIZ CERUTTI. **O imaginário docente na perspectiva da inclusão de alunos com necessidades educacionais especiais no ensino superior: um**



percurso de significados e ressignificação. Mestrado em Educação. Porto Alegre: UFRGS/FACED, 2005.

NADAL, Beatriz Gomes. Cultura escolar: a gestão do trabalho pedagógico entre o instituído e o instituinte. In: **Anais 34ª Reunião Anual da ANPED**. Natal: ANPED, 2011.

NÓVOA, Antônio (Coord). **Os Professores e sua Formação**. Lisboa: Don Quixote, 1992.

OLIVEIRA, Decio Luciano Squarcieri de. **Professores(as) de História dialogam sobre avaliação da aprendizagem e formação**: abordagem (auto)biográfica. Mestrado em Educação. Santa Maria: UFSM/PPGE, 2011.

OLIVEIRA, Valeska Fortes de; PERES, Lúcia Maria Vaz. Dois grupos de pesquisa... falas convergentes... imaginários que se aproximam. In: **Educação**: Revista do Centro de Educação, UFSM. 2009, Vol.34, p.453-472.

PEÑA, Napoleon Murcia. La escuela como imaginário social. In: **Apuntes para una escuela dinámica**. 2012, Vol.6, pp.53-70.

ROMANOWSKI, Joana Paulin; ENS, Romilda Teodora. As pesquisas denominadas do tipo “estado da arte” em Educação. **Revista Diálogo Educacional**, Curitiba, v. 6, n. 19, p. 37-50, set./dez. 2006.

SANTOS, Fernanda Gabriela Soares dos. **Abrindo o livro das suas vidas**: trajetórias de formação de quatro professoras negras. Mestrado em Educação. Santa Maria: UFSM/PPGE, 2010.

SANTOS, Camila Borges. **O corpo biográfico**: experiências formadoras dentro de um grupo de pesquisa. Mestrado em Educação. Santa Maria: UFSM/PPGE, 2013.

THOMA, Adriana da Silva. **Imaginário social e educação do surdo institucionalizado**. Mestrado em Educação. Porto Alegre: UFRGS/FACED, 1997.

VALLE, Lilian do. Castoriadis: uma filosofia para a educação. In: **Educação & Sociedade**. 2008, Vol.29, p.493-513.

## **Um novo olhar sobre as estruturas de Gilbert Durand**

### **A new sight upon the structures of the imaginary**

### **Un nouveau regard sur les structures de l'imaginaire**

Maria Thereza de Queiroz Guimarães Strôngoli<sup>1</sup>  
Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Brasil

**Resumo:** O sentido de estrutura, concebido por Gilbert Durand, corresponde a um conjunto de forças ou de motivações comunicativas. Quando as imagens são deslocadas pela força de um mesmo esquema e se dirigem para um centro determinado segundo o dinamismo de suas forças, essas estruturas constituem uma constelação maior que Durand denomina “Regime” e o classifica como “Diurno” ou “Noturno”. Entretanto, a partir dos anos 80, Durand passa a fazer explicitamente alusão à possibilidade de proceder à reclassificação desses regimes e mostrar a existência de constelações fundamentalmente triáticas. O objetivo desta comunicação é discutir a possibilidade de chegar a esses três regimes de imagens. Esta possibilidade de reformulação foi apresentada a Durand e aceita por ele, como se depreende da tradução do fragmento de sua carta enviada em 29 julho de 1998.

**Palavras-chave:** Durand; estruturas; regime crepuscular

**Abstract:** The meaning of structure, as conceived by Gilbert Durand, stands for a set of forces or communicative motivations. When the images are dislocated by the force of a single outline, directing to a determined center according to the dynamism of its forces, these structures embody a larger constellation named “Regime” by Durand who classifies it as “Diurnal” and “Nocturnal”. From the 80’s on, Durand starts to make clear allusions to the possibility of proceeding towards the reclassification of these regimes and pointing out the existence of fundamentally tripartite constelations. The purpose of this communication is to discuss the possibility of getting this three image regimes. This possibility was presented and accepted by Durand in a letter I sent him on July 29<sup>th</sup> 1998.

**Keywords:** Durand; structures; twilight regime.

### **Introdução**

O sentido de estrutura, concebido por Gilbert Durand, corresponde não somente a um esquema formal de comunicação, mas principalmente a um conjunto de forças ou motivações variadas. Observando, nesse esquema, que quando as imagens são deslocadas pela força de uma mesma motivação e se dirigem para um centro semântico conforme o dinamismo de

---

<sup>1</sup> marites@terra.com.br

determinadas forças, essas estruturas constituem uma constelação maior, a qual Durand denominou Regime e as classificou segundo suas principais posturas. Assim, as que se voltam mais para a racionalidade constituem o Regime Diurno e as mais inclinadas para a sensibilidade, classificam-se como o Regime Noturno. A partir dos anos 80, Durand passa a fazer explicitamente alusão à possibilidade de proceder a uma reclassificação desses regimes e a proclamar a existência de constelações fundamentalmente triásicas, mas não se deteve a estudá-las ou descrevê-las.

O objetivo desta comunicação é discutir a possibilidade de vislumbrar a prática ou a manifestação desses três regimes, focalizando os processos de percepção<sup>2</sup>. Assim, examina-se a “sensação” como a fonte externa e empírica do conhecimento; a “reflexão” como a fonte interna das operações da alma ou espírito sobre essas sensações, tendo como objetivo observar como o homem formaliza sua compreensão do mundo por meio de imagens. Para isso, examinam-se os mecanismos semânticos criados e organizados como “regimes de imagens” e observa-se como ocorre a interação entre a representação das angústias e carências do homem e a “sensação” ou a possibilidade de anular ou suplantar tais manifestações.

O Regime Diurno é constituído, segundo Durand, de dois grupos de imagens. O primeiro, denominado *As faces do tempo*, comporta as imagens “teriomorfas, nictomorfas e catamorfias”. Essas imagens têm como função representar simbolicamente toda e qualquer angústia ou carência humana, dando-lhe formas que configurem, respectivamente, um animal, a escuridão e o rebaixamento. Sua função é tornar mais conhecidas tais carências, por meio de processos de figuração que possibilitem facilitar sua eliminação. Por essa razão, considera-se que elas não constituem um regime, mas um conjunto de imagens que, compreendidas ou consideradas como “macroimagens”, presentificam figurativamente e independentemente dos regimes, os estados de carência e de angústia do homem. Tais macroimagens possibilitam a emersão de outras imagens que se manifestam expressamente não mais como simples figuras, mas como forças simbólicas que apontam as ações próprias do regime Diurno, ou seja, as que, classificadas seja como “ascensional, espetacular e dierética”, constituem o grupo de imagens denominado por Durand como o *Cetro e o Gládio*. A função primordial dessas imagens simbólicas é estabelecer um sentido ou razão que possibilite a eliminação das angústias do homem. Nesse caso, o Regime Diurno manifesta-se por meio desse único grupo de imagens.

---

<sup>2</sup> Conforme as indicações de Renaud Barbaras.

No Regime Noturno, o seu primeiro grupo se denomina *A descida e a taça* e se constitui de símbolos que buscam dinâmicas estruturais como a da “inversão”, da “intimidade” e da “mística”, cujas forças simbólicas poderão, ao reconhecer ou defrontar-se com as macroimagens, sobrepor-se às situações de carência ou angústia a fim de vencê-las por meio da determinação, racionalidade ou agressão. Tais símbolos serão também os únicos desse regime, porque o grupo denominado *Do denário ao pau* constitui-se de imagens que manifestam uma força imaginária diferenciada, ou melhor, uma versatilidade e condições semânticas que o tornam, ele próprio, também um Regime capacitado para vencer os males do homem, mas com características que o diferenciam das imagens noturnas ou diurnas, manifestadas por meio de sua inclinação para síntese, messianismo e imanência.

Denomina-se esse regime Crepuscular porque não apenas mantém simetria com os outros dois, mas porque seu sentido destaca significativamente a noção de periodicidade alternativa do uso de imagens dos outros dois regimes. Talvez por essa razão, Durand tenha dado às estruturas primeiras desse grupo, primitivamente noturno, um sentido mais complexo, pois congregou nele várias manifestações simbólicas e as especificou claramente como os símbolos cíclicos, os do esquema rítmico ao mito do progresso, as estruturas sintéticas do imaginário, os estilos da história, finalmente, mitos em geral e seu semantismo.

A partir dos anos 80, Durand comenta a possibilidade de reorganizar os regimes e faz explicitamente alusão a essa reorganização em seu livro *Mito, símbolo e mitologia*:

[...] Não quero expor o conteúdo desse livro espesso<sup>3</sup>, minha intenção é simplesmente lhes mostrar a existência de constelações fundamentalmente triásicas e não redutíveis às constelações de termos, tais como se julgava ao princípio. (DURAND, 1982, p.79)

Em obra mais recente, *O imaginário – Ensaio sobre as ciências e a filosofia da imagem*, confirma já essa mudança:

Nós também substituímos a contradição, fácil demais, do “diurno” e do “noturno” - herança de Guy Michaud – por uma tripartição estrutural (esquizomorfa ou heroico-mística, ou participativo-sintética ou, melhor ainda, “disseminadora”). Aliás, a passagem para um pluralismo tripartite é sinal do abandono do dualismo “exclusivo” em George Dumézil (DURAND, 1998, p. 81-2).

Confirma-se, portanto, que as angústias e carências, representadas pelo que aqui se chama “macroimagens”, podem ser eliminadas pelas imagens de três regimes: Diurno,

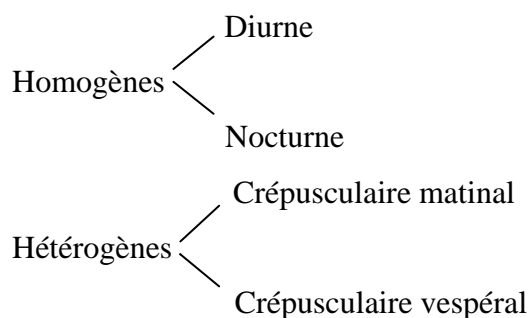
<sup>3</sup> Ele se refere ao livro *As estruturas antropológicas do imaginário*.

Noturno e este que se denomina Crepuscular. A pesquisa sobre esta reorganização dos regimes, assim como o nome deste último foram apresentados, por carta, a Durand e aceitos por ele, como se pode ler na transcrição do trecho de uma das cartas<sup>4</sup> que me enviou.

Je vois que vous avez retenu ma leçon<sup>5</sup> – et mon *mea culpa* ! – critique vis à vis des seuls deux Régimes. Oui ! Il y a trois Régimes, oui ! votre expression Régime crépusculaire est très heureuse.  
Non seulement la notion de crépuscule est belle, mais encore – parce qu’elle est double – elle recouvre bien les deux sous/systèmes du Régime synthétique<sup>6</sup>.

Ao mesmo tempo considera que tal organização pode ainda motivar mais pesquisa e estudos que levem a completar o quadro, pois afirma:

À vous d’ étudier s’il y a seulement 3 Regimes ou 4 !  
Vous avez un bon chantier ouvert !



Se o Regime Diurno leva em consideração os processos dialéticos, racionais e de ascensão; e o Noturno valoriza o desdobramento temático, sensorial ou eufêmico; o Regime Crepuscular desenvolve a dialética do tempo e do espaço, proporcionando o deslocamento de pontos de vista, de progressões temáticas com descrições vivas (próximas das criadas no Regime Noturno), mas seguidas de sínteses (à semelhança das estruturas do Regime Diurno). Sua principal motivação é desenvolver teses que visem a eliminar as carências generalizadas do homem e a transformar o perigo e o receio do presente em alguma recompensa no futuro. Assim, se o imaginário se dinamiza sempre de modo bipolar e se o Regime Diurno é o pólo oposto do Noturno e vice-versa, o Crepuscular é o Regime da consciência e organização dessa polaridade.

<sup>4</sup> Carta enviada no dia 29 julho de 1998.

<sup>5</sup> A sinalização por grifos foi feita por Durand.

<sup>6</sup> Durand chamara este regime, a principio, “sintético”.

Por outro lado, Yves Durand<sup>7</sup>, homônimo e discípulo de G. Durand, criou um teste psicológico - que denominou AT9 - a partir das estruturas do imaginário pregadas por seu mestre com o objetivo de fazer diagnósticos e proceder a tratamentos psicológicos. Em seu livro, editado em 1988, mas não traduzido em português, declara que:

Ces structures répartissent en trois grandes orientations : *schizomorphe*, *mystique* et *synthétique* et se déterminent par des critères rhétoriques, psychopathologiques, logiques, perceptifs, affectifs, idéologiques propres à chacun de ces axes organisateurs de l'imaginaire.

Observa-se, também, que nas últimas páginas da edição francesa de *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, (1969), assim como em sua edição portuguesa (1989) ou brasileira (2002), Durand colocou o Anexo I, cujo título em português é : “Das convergências da nossa arquetipologia com o sistema lógico de S. Lupasco.” O que chama atenção nesse anexo é que todas as edições, seja a francesa, a portuguesa ou a brasileira, trazem exatamente o mesmo texto que relata, palavra por palavra, a necessidade de se considerar uma “pré-lógica”, não mais com duas categorias (homogeneização e heterogeneização), mas com três, expressas nas páginas (respectivamente: 505, 302 e 439) de suas referidas edições, nos seguintes termos: *homogeneidade assimiladora*, *heterogeneidade ou equilíbrio antagonista*, enfim, *homogeneidade adaptadora*.

Não há, no texto desse Anexo, apesar da passagem do tempo (mais de quarenta anos), nenhuma indicação formal de contribuições concretas que tivessem dado continuidade a tais categorias. Nele, Durand faz apenas referência a três pesquisadores, seu discípulo Yves Durand, seu grande amigo Roger Bastide e, no título, a Stéphane Lupasco que lhe havia sido recomendado por Henri Corbin. e afirma que estes, assim como ele, privilegiaram, embora por caminhos diferentes, o exame de princípios que examinam a esquizomorfia, a ligação mística e a analogia.

O interesse de Durand pelos trabalhos de Lupasco manifestou-se mais claramente em artigo escrito em 1998 e transcrito no *Bulletin Intéreactif* do CIRET. Nele, comenta a aceitação dos principais conceitos desse pesquisador, sobretudo os referentes à *potencialização* e a *atualização*, pelos integrantes do grupo de Eranos, dentre eles Henry Corbin. Destacou duas de suas lições: uma epistemológica, outra ética, nas quais os opostos podiam coexistir em um

<sup>7</sup> *L'exploration de l'imaginaire*, p. 46.

mesmo pensamento, individual ou coletivo, por meio de desníveis entre imagem e conceito, entre existência concreta e sonho, entre instinto biopsíquico e ambiente social.

O teor de seus textos mostra facilmente que Lupasco é um físico e, sobretudo, um estudioso que pensa cientificamente e tira conclusões filosóficas a partir das ciências, ou seja, ele não fundamenta seu trabalho na abstração, ao contrário, fundamenta-se na concretude de conhecimentos atuais, como a mecânica quântica ou a relatividade einsteiniana. Sua obra se apresenta segundo três etapas: introdução do princípio do dualismo antagonista, exame das noções de atualização e potencialização, formulação da lógica do terceiro incluído. Em entrevista anterior, em 1987, ele se detém no uso desse princípio e explica suas intenções e pensamento:

Eu fundei uma lógica que era precisamente uma lógica do contraditório, isto é, introduzi as noções ecléticas de *potencialização* e de *atualização* para chegar a uma lógica de três valores, graça a um jogo recíproco de atualização e de potencialização do homogêneo e do heterogêneo vistos como fenômenos contraditórios, porque um é fundamentado sobre a identidade e o outro sobre a diferença.

A análise do imaginário, segundo essa trilha conceitual de Lupasco, não foi desenvolvida e aprofundada por Durand<sup>8</sup>, apenas entrevista por ele, como um valor, e recomendada como prática, pois enfatiza que: “Sobre o plano sociocultural, por exemplo, uma cultura não se manifesta senão pelos estilos de representação que, como pulsões sucessivas atestam a vida. Temas e estilos, modos e conveniências estão em evolução sem cessar.”

Justifica-se, portanto, pesquisar Lupasco e refletir sobre a importância de se considerar que, ao lado da lógica clássica, elaborada inicialmente por Aristóteles como binária, encontram-se dois valores, o verdadeiro e o falso, assim como constata-se novas realidades, como as descobertas pela Física Quântica. Esta ciência revelou que os fenômenos que ocorrem em dimensões atômicas não correspondem inteiramente à lógica aristotélica, ao contrário, evidenciam dimensões microscópicas e estados opostos que se complementam nem sempre como unidades, pois podem representar um terceiro elemento. Assim, Lupasco não fundamenta seu trabalho na abstração, ao contrário, fundamenta-o na concretude de conhecimentos atuais sobre a energia ou a metafísica.

A lógica não-clássica pode ser baseada nos dois primeiros axiomas da lógica clássica, mas tem como terceiro axioma, a lógica do terceiro termo incluído, ou seja, a consciência de

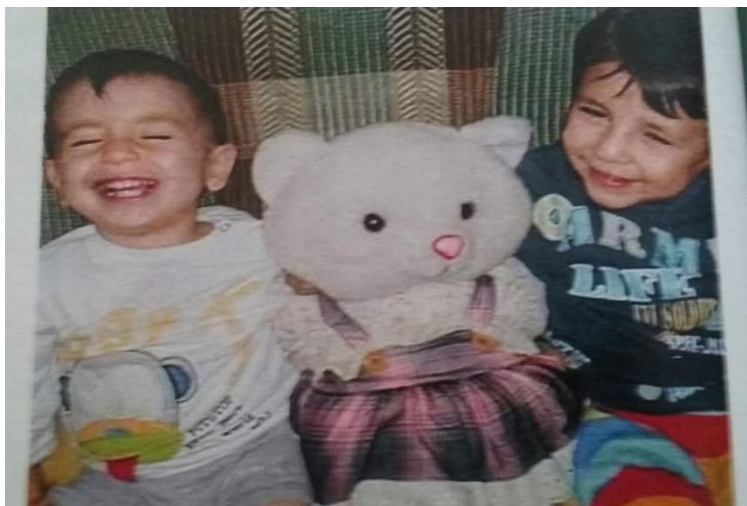
<sup>8</sup> *Structures* – Éranos I, p. 194.

<sup>8</sup> *Les trois matières*, p.104.

que existe um termo T que é ao mesmo tempo A e não-A. Dentro da lógica desse terceiro incluído, os opostos não são eliminados, eles coexistem em sua forma cíclica ou rítmica e assumem seu aspecto messiânico, visto que sua organização tem sido reconhecida ao longo dos séculos, como se depreende das práticas do Regime Crepuscular. A composição das imagens pode mostrar aspectos contraditórios ou incompreensíveis do ponto de vista de lógicas, regras, leis ou realidades, mas ela possibilita sempre o cruzamento de diferentes perspectivas da energia, nas quais sistemas coerentes e abertos podem ser construídos como realidade. O homem, declara Lupasco, presencia constantemente todos os fenômenos da energia, visto que esta se mostra constantemente no estado de potencialização ou atualização de imagens. Se há energia, acredita esse físico, há fenômenos, objetos, busca de atualizações que levam à homogeneidade ou à heterogeneidade da potencialização da vida.

Essa perspectiva motivou Durand a se interessar e compreender a obra de Lupasco e, ao mesmo tempo, a entender que a antropologia do imaginário pode se apoiar sobre algumas de suas noções, como a filosofia da ciência, a física, a praxis cognitiva e a lógica do terceiro incluído. Terminei esta exposição, discutindo a classificação dos regimes do imaginário de três textos visuais tendo como diretriz o uso de cores, imagens e o pensamento de Lupasco: “A energia que envolve, penetra e embebe tudo - é a afetividade”.

**Imagem 1**



Fonte: Veja, nº 36, p.76

Na revista, aberta como página dupla, o quadro se mostra na página que é lida primeiro, pois fica à esquerda. Ele é um pequeno quadrado (9cm x 9cm) e está colocado na parte de cima e à direita, mostrando-se seu espaço bem iluminado, colorido e totalmente



aproveitado no plano horizontal por três figuras infantis que parecem ser inegavelmente felizes. O primeiro, menino menor, tem rosto redondo e olhos que se fecham em sorriso entusiasmado de modo a dar a impressão de sua mente guardar as imagens como algo muito bom e agradável. O segundo olha para alguém à sua frente e sorri interessado no que ouve e vê, dando a impressão de conviver com valores positivos. O urso, brinquedo fofo e apreciado por crianças, está colocado entre os dois meninos e vestido cuidadosamente como uma boneca: sua roupa tem bordados e cores vistosas, o que faz pressupor a presença de alguma menina no ambiente retratado. Finalmente, a decoração do tecido do sofá, no qual se sentam as crianças, apresenta várias cores e cobre toda a horizontalidade superior da mensagem.

### Imagem 2



Fonte: Veja n° 36, p.71

O quadro é um retângulo (13,50 x 19,50) que ocupa toda a parte de baixo da revista na folha dupla que se coloca no lado direito da primeira foto, sem deixar nenhuma margem em nenhum dos sentidos. Seu texto apresenta-se com apenas três cores: cinza, marron e preto, as quais se alternam conforme a intensidade de seu simbolismo. As imagens dentro do retângulo apresentam duas partes: a primeira que se coloca na parte sul da foto é constituída de prédios semidestruídos, e, estando mais próximas do leitor, dão a impressão de serem mais altas. Sobre um deles, destaca-se, à direita, a figura de costas de um soldado que, vestindo uniforme e portando armas, olha para a parte longínqua onde se vê a cidade e todas suas edificações arrasadas. O que se vê, à distancia, é um acúmulo de terra com destroços, formas vazias e as incontáveis construções aos pedaços no horizonte sem vida.

### Imagem 3



Fonte: Veja n° 37, p. 26

O quadro é um retângulo menor (12cm x 9cm) e se localiza quase um pouco abaixo da metade de página da secção Leitor. Há dois espaços diferenciados na mensagem: um deles está mais próximo do leitor em termos de espaço não apenas físico, mas também emocional. A criança se afasta do mar e está protegida pelo corpo e, sobretudo, pelos braços e peito do homem que a sustenta. As costas de ambos para o mar significa a vitória sobre a morte e a separação do grupo ao qual pertencia.

## REFERÊNCIAS

- BARBARAS, R. **La perception** – Essai sur le sensible. Paris: Hatier, 1994.
- DURAND, G. **Structures – Éranos**. Paris : La Table Ronde, 2003.
- \_\_\_\_\_. **O imaginário – Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio: DIFEL, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Mito, símbolo e metodologia**. Lisboa: Presença, 1982.
- \_\_\_\_\_. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- \_\_\_\_\_. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Lisboa: Presença, 1989.
- \_\_\_\_\_. **Les structures anthropologiques de l’imaginaire**. Paris : Bordas, 1969.
- \_\_\_\_\_. **L’anthropologie et les structures du complexe**. In Bulletin Interactif du Centre International de Recherches et Études Transdisciplinaires, n° 13, maio 1998.
- DURAND, Y. **L’exploration de l’imaginaire** – Introduction à la modélisation des univers mythiques. Paris : Bibliothèque de l’imaginaire : L’espace bleu, 1988.
- HÉNAULT, A. **História concisa da semiótica**. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.
- FLOCH, J.- M. **Quelques concepts fondamentaux en sémiotique générale**. In A. HÉNAULT. **Questions de sémiotique**. Paris: PUF, p. 103-119, 2002.
- LIMA, B. **A concepção trimaterial do universo no pensamento de Stéphane Lupasco**. Rio de Janeiro, 1999.
- NICOLESCU, B. **Lupasco et la génèse de la réalité**. 3<sup>o</sup>. Millénaire, n.3 julho-agosto de 1982, p.38.
- RICOEUR, P. **Teoria da Interpreta o**. Lisboa: Edi es 70, 1996.
- WIKIPIDIA. **La logique de l’ nergie – Entretien avec Stéphane Lupasco**. 3<sup>o</sup> Mill naire. **Spiritualit  – Connaissance de soi**. Extrait d’un entretien réalisé le 14 février 1987.
- EDITORA ABRIL. Edi o 2442, ano 48, n 36, 9 de setembro de 2015 - capa e páginas 68-71 : Internacional – O mausoléu da paz. Edi o 2443, ano 48, n 37, 16 de setembro de 2015 – página 26 : Leitor - assuntos mais comentados.

## **O imaginário educacional como contributo às linguagens da educação**

### **Educational imaginary as a contribution to the languages of education**

### **L'imaginaire éducationnel comme contribution aux langages de l'éducation**

Alberto Filipe ARAÚJO<sup>1</sup>  
UMINHO, Braga, Portugal  
Lúcia Maria Vaz PERES<sup>2</sup>  
UFPEL, Pelotas, Brasil  
Iduina Mont'Alverne Braun CHAVES<sup>3</sup>  
UFF, Niterói, Brasil

**Resumo :** Iniciamos o presente trabalho considerando o imaginário educacional como uma especificidade dos estudos do imaginário às linguagens da Educação. É precisamente para colmatar o desequilíbrio entre os estudos do imaginário e a educação que trataremos do imaginário educacional com uma especificidade teórico-metodológica, cujas funções e figuras assemelham-se a “bacia semântica” preconizada por Gilbert Durand. Nela emergem as imagens oriundas de uma imaginação que tem o poder de estabelecer homologias mais do que analogias e, também, correspondências reprodutivas, produtoras ou criativas tipificadas de acordo com as suas orientações específicas. No nosso caso particular, tratamos de um tipo de imaginário que se debruça sobre as imagens veiculadas pela tradição, ou seja, pela educação com os seus modelos, experiências pedagógicas, assim como nas suas práticas discursivas.

**Palavras-Chave:** imaginário educacional; educação; linguagens teórico-metodológicas.

**Abstract:** We begin this paper by considering educational imaginary a specificity of Imaginary Studies to the languages of Education. It is precisely to overcome the unbalance between Imaginary Studies and Education that we will address educational imaginary as a theoretical and methodological specificity, the functions and figures of which are akin to the "semantic basin" introduced by Gilbert Durand. In it, images from an imagination that has the power of establishing homologies emerge, not only as analogies but also, as reproductive correspondences, producers or creators typified according to its specific guidelines. In our particular case, we address a type of imaginary that dwells on images conveyed by tradition, that is, by education and its models, pedagogical experiences, as well as its discursive practices.

**Key-words:** educational imaginary; education; theoretical and methodological languages.

---

<sup>1</sup> afaraujo@ie.uminho.pt

<sup>2</sup> lp2709@gmail.com

<sup>3</sup> iduina@globo.com

### À guiza de introdução - do imaginário à imaginação

O imaginário deve ser entendido como um “conjunto de produções mentais ou materializadas nas obras, constituídas por imagens visuais (quadro, desenho, fotografia) e linguísticas (metáfora, símbolo, narrativa), formando conjuntos coerentes e dinâmicos, provenientes de uma função simbólica que visa o entrelaçamento de sentidos próprios e figurados” (WUNENBURGER; ARAÚJO, 2003, p. 10). O imaginário compreende as dimensões cósmica, poética e psíquica do “trajecto antropológico” definido como “a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjectivas e assimiladoras e as intimações objectivas que emanam do meio cósmico e social” (DURAND, 1984, p. 38) e que “no fim de contas, o imaginário não é mais que esse trajecto no qual a representação do objecto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito, e no qual, reciprocamente, as representações subjectivas se explicam 'pelas acomodações anteriores do sujeito' ao meio objectivo” (idem).

Daí defendermos que, o imaginário, ainda que tipificado pelo carácter operatório das três estruturas (místicas, diairéticas e sintéticas), identificadas e postas à prova por Gilbert Durand, seja mais fácil de ser detectado mediante as representações metafóricas que representam um papel substantivo na sua modelização. Sob o conceito de imaginário podemos recensear três níveis de figuração. Elencamos a seguir:

- o imaginal, estudado por Henry Corbin, (do latim *mundus imaginalis* e não *imaginarius*) que é o nível de formação relativo à esfera das representações metafóricas a que poderíamos chamar sobre-reais, porquanto elas nos colocam na presença de formas sem equivalentes ou modelos na experiência;

- o imaginário que engloba “as imagens que se apresentam como substituições de um real ausente, desaparecido ou inexistente, abrindo deste modo um campo de representação do irreal” (WUNENBURGER, 2002, p. 24). Este campo de representação do irreal pode apresentar-se de duas formas: como uma negação ou denegação do real, no caso da fantasia – podemos falar de um imaginário *stricto sensu*, no sentido da psicanálise lacaniana; simplesmente como um jogo com possibilidades, como no caso da ficção (como se) – o que nos permite entrar já no simbólico (no sentido kantiano) (idem);

- a imagética que designa “o conjunto das imagens mentais e materiais que se apresentam antes de mais como representações do real, apesar das distâncias e das variações

involuntárias ou voluntárias em relação ao referente” (imagens fotográficas, cinematográficas, televisivas, o desenho publicitário, a pintura descritiva, as imagens mnésicas, etc.) (idem, ibidem).

É, pois, importante estar atento às “metáforas vivas”, a partir de Paul Ricoeur (1986), que o configuram, pois são elas que conferem um poder figurativo à imaginação que excede os limites do mundo sensível. Pelas “metáforas vivas” o imaginário abre-se ao poder do simbólico (poético, cósmico e onírico), onde o sentido figurado original activa pensamentos abertos e complexos que só a racionalização *a posteriori* restitui ao sentido unívoco. As obras elaboradas pelo imaginário são fruto de uma actividade imaginativa, simultaneamente conotativa e figurativa, que nos leva a pensar para além daquilo que a consciência elabora sob o controle da razão abstracta e digital (WUNENBURGER; ARAÚJO, 2003, p. 34). Por outras palavras, o imaginário é inseparável da imaginação com as suas obras, psíquicas ou materializadas, que servem para que cada consciência construa o sentido da sua vida, das suas acções e das suas experiências de pensamento (WUNENBURGER, 1991). A este respeito, as imagens visuais (retrato, efígie, cliché, pintura figurativa, obra não figurativa, imagem electrónica de síntese), literárias e poéticas (metáfora, alegoria, símbolo) e cognitivas a partir dos *shèmes*<sup>4</sup> (monograma, modelo, figura, analogia, etc.) contribuem para enriquecer a representação do mundo seguindo as ideias de Gaston Bachelard e Gilbert Durand. Também, para elaborar a identidade do Eu, a partir de Paul Ricoeur (1986). Estas são o conjunto de imagens diversas que formam o imaginário, que são produtos da faculdade da imaginação (*Einbildungskraft*) como “faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção”, como “faculdade de nos libertar das primeiras imagens, de mudar as imagens” (BACHELARD, 2004, p. 5).

O imaginário diz-se de muitos modos, sendo objeto de análise os imaginários mítico, político, literário, filosófico, científico e artístico, todavia o educacional nunca suscitou um interesse privilegiado por parte dos estudiosos das Ciências da Educação. É precisamente para colmatar esse desequilíbrio que ultimamente nós vimos insistindo nele, mesmo sabendo tratar-se de um imaginário mal interpretado e empobrecido do ponto de vista do sentido figurado que é este que confere uma substância viva ao imaginário propriamente dito (WUNENBURGER, 1991).

---

<sup>4</sup> Conceito durandiano intraduzível em português.

Todavia, as obras do imaginário, ou seja, a categorização das imagens (desde a imagética, passando pelo imaginário até ao imaginal) são o fruto da imaginação. Esta é a capacidade humana de transmutar as imagens recebidas pela percepção, através de todos os sentidos, em imagens criadoras. Contudo, o ato perceptivo pode condicionar a imaginação, comprometendo a sua atividade transmutadora de imagens, por estar demasiado enfeudada ao registo passivo da percepção e mesmo à reprodução de sensações vividas.

Neste contexto, a imaginação é entendida como produtiva ou criativa e reprodutiva:

- A primeira trabalha com aquilo que Paul Ricoeur (1969) denomina de “metáforas vivas” e com símbolos (poéticos, oníricos ou saídos do simbolismo religioso). A imaginação criadora é a faculdade de recombinação de imagens a partir de recordações de outras imagens. A imaginação produtiva<sup>5</sup> é entendida como um poder ativo espontâneo, um processo natural, através da capacidade sintética que combina os dados sensoriais com uma apreensão puramente intelectual. É encarada como um fator vital da vida humana, sendo fonte de toda a arte e agente de toda a percepção humana. Permite que o homem estabeleça uma relação de profundidade com o mundo;

- A segunda alimenta-se de “metáforas mortas”, alegorias, ícones, estereótipos. A imaginação reprodutiva<sup>6</sup>, por sua vez, é entendida como uma reprodução de impressões causadas pelos sentidos e guardadas na memória. A sua função encontra-se na reorganização de situações e imagens que se vão recolhendo durante a vida e que a memória guarda para se compor de diversas maneiras possíveis. Não usa a percepção de forma vital como a imaginação produtiva, pois produz imagens apenas a partir dos sentidos que a memória já reteve.

A imaginação que está na base do imaginário educacional é potencializadora de um conjunto de imagens oriundas da *imagética* e do *imaginário* e, ao nível de mera hipótese académica, podemos também admitir imagens provenientes do *imaginal*. O imaginário educacional, como, aliás, iremos ver, é um imaginário empobrecido, quando comparado com o imaginário literário, visto que quer as referências míticas e dos símbolos, quer as metáforas vivas e as alegorias se encontram como espartilhadas por véu ideológico espesso que em muito dificulta a identificação e a própria decifração das figuras mítico-simbólicas e mesmo

---

<sup>5</sup> Esta posição de imaginação produtiva é defendida pelos românticos ingleses e alemães (William Blake e J. W. Goethe), pelos filósofos neokantianos (especialmente Ernst Cassirer) e pelos filósofos do imaginário (Gaston Bachelard e Gilbert Durand).

<sup>6</sup> Esta visão de imaginação reprodutiva pertence a Aristóteles e a David Hume.

de figuras de retórica. Daí termos pensado que o conceito de ideologema<sup>7</sup> pode responder à natureza desta modalidade de imaginário.

## **1 Ensaio de definição do imaginário educacional**

O imaginário educacional é uma especificidade, com as suas funções e figuras, encarado como uma espécie de “bacia semântica” onde as imagens, oriundas de uma imaginação, que tem o poder de estabelecer analogias e correspondências, seja ela reprodutiva, seja ela produtora ou criativa, se deixam tipificar de acordo com as suas orientações específicas (imaginário social, mítico, lúdico, educacional, ético, estético, científico, etc.). No nosso caso particular, tratamos de um tipo de imaginário que se debruça sobre as imagens veiculadas pela tradição, ou seja, pela educação com os seus modelos, experiências pedagógicas, assim como nas suas práticas discursivas. Em resumo, o imaginário educacional, banhado pelos seus símbolos, deixa o desafio de se identificar uma linguagem simbólica pregnante da educação, tais como: a figura do mestre e do aluno, do adulto e da criança, as imagens da árvore, da planta, da luz, etc. Ressaltando que não bastará, como naturalmente se percebe, somente atermo-nos ao seu aparato conceitual sem se avançar para concretizações.

## **2 O imaginário educacional e a sua pedagogia**

O imaginário educacional, enquanto imaginário híbrido, é tanto devedor do imaginário social (ideologia-utopia: Paul Ricoeur) como do imaginário mítico (mitos-símbolos: Gilbert Durand). Ele é uma espécie de “entre dois” porque se, por um lado, a educação não se pode furtar, como o notaram Daniel Hameline (1986) e Nanine Charbonnel (1997), ao poder das metáforas, por outro lado, os textos, os seus discursos e os seus ditos não podem deixar de ser portadores de núcleos pregnantes de ideologia. Por outras palavras, se a presença massiva de metáforas nos textos e discursos educativos é uma constante e se elas, como o diz Paul Ricoeur (1969), nos abrem a porta e a janela do simbólico, abre-se então aqui um domínio privilegiado para o estudo do imaginário educacional, não esquecendo também que as ideias pedagógicas veiculadas pelos “propos educativos”, tal como elas foram pensadas por Daniel Hameline (1994), não deixam de colocar à interpretação do imaginário educacional um conjunto de dualidades de base hermenêutica. Por isso é que dizemos que se trata de um tipo de imaginário “íngrato”, do ponto de vista simbólico, porque não é direta a sua interpretação,

---

<sup>7</sup> Isso posto num sentido específico que não tem a ver com aquele que lhe foi atribuído por Mikhail Bakhtin e por Julia Kristeva.



obrigando, portanto, a que o intérprete mantenha uma atenção acrescida à fluência metafórica dos textos em análise, pois é ela que fornece um índice das figuras do imaginário presentes.

Como o imaginário, nas palavras de Jean-Jacques Wunenburger (1991), deve ser informado e formado a fim de aceder progressivamente a uma liberdade criadora, diferente de ser entregue à fantasia ou ao delírio, sem uma abordagem particular. Seguindo esta abordagem, designamo-la de Pedagogia do Imaginário e aos seus conteúdos designamo-los de imaginário educacional. Mas, para que possamos falar de uma aculturação do imaginário torna-se necessário postular uma “meta-racionalidade apta para integrar na vida do espírito situações e processos baseados numa lógica não identitária, alternativa à razão conceptual” (WUNENBURGER, 1998b, p. 154). Porque as imagens, longe de negarem a racionalidade, obedecem mais a uma outra dialética baseada na bipolaridade, no terceiro incluído, no princípio de contradição, seguindo as premissas de Gilbert Durand (1984) e de Jean-Jacques Wunenburger (1993). Tais imagens pedem sua dinamização se se quiser tonificar o imaginário de acordo com a noção germânica de *Bildung*, que designa simultaneamente a tarefa educativa, no sentido em que esta dá uma forma ao ser e o poder de criar imagens (WUNENBURGER, 1993; GENNARI, 1995). Isso na medida em que não “temos” apenas imagens, mas “somos” ou tornamo-nos também as nossas imagens, tomamos a sua forma e nos criamos através delas. Para isso, urge que aprofundemos a natureza do imaginário educacional cobaseado, simultaneamente, numa “poética do devaneio” (BACHELARD, 1984) e numa “razão contraditória” (WUNENBURGER, 1990) para melhor conciliar, ainda que dificilmente, as duas linhas divergentes da vida espiritual: a linha conceitual (o domínio dos pensamentos) e a linha das imagens (o domínio do onírico). É na busca deste equilíbrio que reside o valor do imaginário educacional, pois cabe-lhe reconhecer, na companhia de uma Pedagogia do Imaginário de Georges Jean (1991) e Bruno Duborgel (1995), simultaneamente nos níveis de especificidade e de irredutibilidade entre a razão (ciência) e a imaginação (poesia), uma espécie de harmonização dos contrários em consonância do que nos diz Bachelard (1965, p. 10): “os eixos da poesia e da ciência são desde logo inversos”. Neste sentido, o imaginário educacional deve evitar tanto a tentação de disciplinar, mediante uma pedagogia própria, a imaginação e a capacidade imaginante do sujeito “submetendo-a a prescrições miméticas, mediante o primado dos sentidos, ao ponto de a atrofiar ou de a reduzir à esfera da imaginação reprodutora” (WUNENBURGER, 1991, p.12-15). Além disso, também deve evitar embarcar numa ideologia da espontaneidade e naturalista, associada às

ideias de um Jean-Jacques Rousseau e certos desenvolvimentos da “Educação Nova”<sup>8</sup> que idealiza a imaginação, dotando-a de uma “criatividade ilimitada”, de modo a dela aceitar todas as suas realizações, quer as criativas, quer as delirantes, encaradas como uma novidade absoluta e, como tal, irrecusável. A problematização, aqui posta, reside em não se olhar os poderes da imagem acriticamente, ou seja, sem uma avaliação interpretativa, que é sempre devedora de uma “razão aberta” (GONSETH, 1969, p. 39-71), de uma inteligibilidade com os seus modelos conceituais, suscetível, como nos lembra Paul Ricoeur (1969), a um “conflito de interpretações”.

Para minimizar os perigos atrás expostos, sempre passíveis de abrirem a porta de um imaginário patológico pela hipotrofia das imagens (WUNENBURGER, 1991), bem como de estratégias iconoclastas, o imaginário educacional deve, sob o signo de um “Novo espírito pedagógico” (DUBORGEL, 1983), proteger-se recorrendo a uma pedagogia específica: a Pedagogia do Imaginário (JEAN, 1991; DUBORGEL, 1983, 2003). Ela convida-nos, por um lado, à

[...] prática do imaginário entendida como uma frequência efetiva (frequente, e não subordinada), uma exploração regular, um ‘consumo’ a uma ‘visita’ esclarecida da paisagem do imaginário de que os mitos, os contos, as lendas, os poemas, as narrativas romanescas, os símbolos rituais e iconográficos constituem a substância (DUBORGEL, 1983, p. 413).

Por outro, se opõe simultaneamente à “pedagogia saturada pelas exigências do imperialismo positivista e à pedagogia do ‘vazio’ que, ligada à ideologia difusa da ‘espontaneidade criativa’ condena o imaginário infantil a abastecer-se nos seus próprios *deficits* os recursos do seu impulso” (Op. Cit, p. 413). Ela é uma pedagogia do “cheio” que visa iniciar o diálogo da criança com o “museu imaginário” (MALRAUX, 2011), ela visa criar condições para uma maior implicação e participação gradual e ativa do psiquismo infantil no convívio com os “deuses”, com os heróis, com os motivos míticos, com o devaneio poético preconizado por Bachelard, que constituem o “museu imaginário”.

Com efeito, uma Pedagogia do Imaginário deve saber “perturbar” a razão através das “hormonas da imaginação” (BACHELARD, 2004, p. 19), enquanto “reservas de entusiasmo” (BACHELARD, 1984, p. 107), a fim de ser capaz de, numa espécie de “ascensão feliz” (BACHELARD, 1993, p. 30), rumar em direção a um sonho cosmologizante poético, mítico, sem, contudo, esquecer a importância de “pensar os pensamentos”: “se o esforço na direção

<sup>8</sup> À exemplo de Alexander Sutherland Neill (1883-1973) - fundador da Summerhill School, na Inglaterra.

da abstração científica exige uma educação ascética, iconoclasta, a vitalidade e a fecundidade oníricas necessitam por sua vez de um certo número de incitações, de condições favoráveis, que não estão reunidas espontaneamente” (WUNENBURGER, 1998a, p. 56).

O imaginário educacional, pela sua natureza ideológica, utópica, metafórica e alegorizante, situa-se prevalentemente do lado do imaginário social (RICOEUR, 1986), ainda que, de acordo com a “tópica sociocultural” de Gilbert Durand<sup>9</sup>, o imaginário educacional não seja de todo imune à influência do imaginário mítico mesmo que se trate de uma influência rarefeita do ponto de vista de uma semântica profunda. A sua linguagem natural é alegórica (REBOUL, 1984) e metafórica (HAMELINE, 1981; CHARBONNEL, 1991a), veja-se o exemplo das metáforas hortícolas (crescimento ou cultura vegetal), de navegação, da modelagem, da luz, do “percurso-deslocação” e do “enchimento-alimentação”. Porém, tal não impede que do lado das metáforas não possa surgir “boas” surpresas, pois o mítico e o simbólico que o acompanha, bem podem emergir ou fazer o seu aparecimento através dos fios metafóricos, tal como nos ensinou Paul Ricoeur (1987) no seu estudo dedicado à metáfora e ao símbolo. Neste contexto, não é de admirar que se evoque, normalmente sob a sua forma alegórica, os mitos de Prometeu, de Pigmalião, de Frankenstein, de Hermes, de Fausto e de Orfeu, só para falar dos principais. Cabendo em seguida aos estudiosos do imaginário fazerem uma hermenêutica adequada a fim de separarem o trigo (leia-se mensagem mítica) do joio (leia-se alegoria). No tocante aos seus domínios privilegiados, eles são, na nossa opinião, os seguintes: as utopias educacionais (presentes nas obras de Tomás Moro, Tomás Campanela, Francis Bacon, François Rabelais, etc.), os romances de formação (*Bildungsroman*), cujos autores bem podiam ser, para além de outros, J. W. Goethe, F. Hölderlin, Jean Paul Richter, Novalis e as Ideias Educativas (educabilidade, felicidade, utopia, progresso, perfetibilidade, natureza, cultura, homem novo, formação, conversão...) com os seus autores integrados na vasta galeria da História da Educação e da Pedagogia: Rabelais, Montaigne, Rousseau, Montessori, Freinet, Claparède, Dewey e tantos outros.

Decorre do dito anteriormente a necessidade de se distinguir, por um lado, o modo como as figuras do imaginário educacional (metáfora, alegoria, símbolo, ideograma, traços míticos), predominantemente oriundas da imaginação criadora, se plasam nos textos da tradição educativa ocidental e mesmo nas práticas pedagógicas, e, por outro lado, o modo como essas mesmas figuras formam a *Bildung* humana, compreendida como o ato de esculpir

---

<sup>9</sup> Falaremos mais adiante a propósito do ideograma.

a estátua que, traz dentro de si, de modo a tornar-se aquilo que é, tal como nos ensinou Plotino, Píndaro, e, depois deles, Friedrich Nietzsche na sua *Gaia Ciência*. Por conseguinte, este imperativo exige uma abordagem imaginativa do ato de ensinar e de aprender, não já tanto com a urgência de fazer “cabeças bem-feitas”, como pretende Montaigne, mas antes de levar cada um de nós a conciliar o seu lado imaginativo e romântico (o seu lado noturno, como diria Gilbert Durand) com o lado logocêntrico do espírito (o lado diurno, na terminologia durandiana), tal como tem sublinhado Kieran Egan (2005) em várias das suas obras, nomeadamente na sua *Imagination in Teaching and Learning*.

### 3 Sobre as funções do imaginário educacional

Revela-se sempre importante, numa *démarche* deste género, identificar as funções-chave da modalidade do imaginário que estamos tratando – o Imaginário Educacional. Este compreende tanto as figuras mítico-simbólicas dos textos, como intenta igualmente compreender essas figuras como instauradoras de uma *Bildung* con-formadora do *homo symbolicus* para lembrarmos Ernst Cassirer (s/d). Se aceitarmos então que o imaginário educacional se estrutura em torno da formação do sujeito, com um conjunto de imagens que lhe são próprias, poderemos afirmar que as suas funções são as seguintes:

a) Pensar os símbolos da educação e educar os símbolos sem educação (REBOUL, 1991a). Eis um bom exemplo do que significa recuperar o valor do símbolo: “a expressão de um sentimento, um poder de comunhão, um convite para pensar” (REBOUL, 1992, p. 218);

b) Ensinar o espírito romântico, pois como nos lembra Kieran Egan (2001, p.81-102)

[...] a principal característica distinta do Romantismo tenha sido o reconhecimento e a asserção da importância da imaginação na constituição intelectual. [...] Em segundo lugar, está o reconhecimento de Wordsworth de que o conflito entre a razão e a imaginação é irreal, de que a dicotomização dos dois leva a uma concepção imprópria da forma como os seres humanos compreendem o mundo e as próprias experiências;

c) Defender que os educadores não podem existir sem os deuses na acepção em que Neil Postman (2002) usa a palavra, isto é, como uma grande narrativa, quase como sinónimo de mito (Joseph Campbell e Rolo May):

[...] uma narrativa que possui credibilidade, complexidade e poder simbólico suficientes para permitir que o indivíduo organize a vida em função dela. [...] Sem uma narrativa, a vida não faz sentido. Sem sentido, não há finalidade para a aprendizagem. Sem uma finalidade, as escolas tornam-se casas de correção, não de atenção (POSTMAN, 2002, p. 20-22);

d) Evidenciar a importância, na linha de Bachelard e da tradição romântica de um Novalis, Jean-Paul Richter, Coleridge, Wordsworth, Baudelaire, de se sonhar e pensar os devaneios e sonhar e pensar os pensamentos – o que abre as portas para aquilo que António Damásio (1995) e Daniel Goleman (1997) chamaram de inteligência emocional;

e) Aprender a pensar as “coisas” da educação conjuntamente com a “vida das imagens” (Jean-Jacques Wunenburger), e não meramente mediante o pensamento conceitual, pois o “propos” educativo é entimemático, ou seja, é devedor desses dois modos de intelegir o “real” como forma de representação (HAMELINE, 1986), além disso, todo o sentido próprio é um sentido figurado (op. Cit.);

f) Enfatizar a importância do papel da Pedagogia do Imaginário, como uma pedagogia aberta às figuras do imaginário educacional (metáforas, mitos e utopias) na formação de docentes e de alunos imaginativos (no sentido que Baudelaire atribuía a esse termo) (TEIXEIRA, 2006; JEAN, 1991; DUBORGEL, 1995, 2003);

g) Assinalar uma retórica, porque os “tropoi” correspondem sempre a “topoi” (lugares físico-psíquicos), específica do imaginário educacional, muito particularmente da metáfora (luz, hortícola, modelagem, percurso-deslocação, alimentação, enchimento...), representando especialmente esta figura um dos grandes *schèmes* do imaginário e da alegoria (HAMELINE, 1986, 1981; CHARBONNEL, 1991a, 1991b, 1993, 1997, REBOUL, 1984, 1991a, 1991b);

h) Conciliar o sonho (alma imaginante – regime noturno do imaginário) com a racionalidade dita “objetiva” (regime diurno do imaginário) através das metáforas, das utopias, dos mitos, dos *Bildungsroman* e da atividade lúdica: as imagens e os conceitos, duas linhas divergentes da vida espiritual, devem ser pensadas e trabalhadas numa

espécie de *coincidentia oppositorum* pelo imaginário educacional sob o signo de um “Novo Espírito Pedagógico” inaugurado por Gaston Bachelard e continuado por Georges Jean e por Bruno Duborgel:

Ao paradigma pedagógico da ‘lição de observação’ positivista e realista, o N. E. P. contrapõe, enquanto pedagogia da imaginação, o treino numa gestão psíquica sonhadora do mundo, a cultura dos processos conjuntos da ‘desrealização’ e da ‘surrealidade’ poéticas. [...] Apontando, através dos seus dois vectores paradoxais, ao mesmo tempo para a formação do conhecimento objetivo e para a construção do psiquismo imaginante, o N. E. P. destina o sujeito da educação a uma dupla ‘plenitude’ e convida-o para uma criação dupla do seu eu e do mundo. Nos antípodas de uma pedagogia iconoclasta, ele redescobre a imaginação enquanto ‘faculdade de sobre-humanidade’ e designa a imagem como ‘promoção do ser’ (DUBORGEL, 1995, p. 309-317);

i) Aplicar uma hermenêutica simbólica – a Mitanálise (Gilbert Durand) – adequada aos textos, particularmente da tradição educativa ocidental, com o objetivo de neles recensear as metáforas, mitos (figuras e traços) e utopias que reflitam maior interesse para a Filosofia da Educação, História da Educação e História das Ideias Educativas (ARAÚJO; WUNENBURGER, 2006).

O tema natural do imaginário educacional é a educação e os seus símbolos (Olivier Reboul), as suas metáforas (Daniel Hameline, Nanine Charbonnel), as suas alegorias (Olivier Reboul) e os seus ideogramas. Este último conceito, que não é utilizado no mesmo sentido de Mikhail Bakhtin ou de Júlia Kristeva (CEIA, 2010), é empregado por nós, desde os anos 90, numa direção específica que é a da análise hermenêutica de textos educativos, discursos e práticas oriundas da tradição educativa universal, particularmente ocidental. Utilizamo-la devidamente enquadrada numa estratégia que possui como objetivo principal detectar, mediante as alegorias e, especialmente, as metáforas, determinado tipo de símbolos, de sinais utópicos e de vestígios ou traços míticos, ainda que degradados do ponto de vista do semantismo figurado, nesse conjunto de textos, discursos e práticas educacionais (ARAÚJO; SILVA, 2003; WUNENBURGER, 1998a).

### **Algumas reflexões finais**

A proposta deste texto intitulado *O imaginário educacional como contributo às linguagens da educação* é trazer à luz as muitas possibilidades de diálogo com as Ciências da

Educação. Apostamos que os estudiosos desta área podem beber no imaginário educacional, a fim de se enriquecer pela via do sentido figurado que está subsumida no imaginário como uma substância viva para o campo da formação humana.

O imaginário educacional, situado ao lado do imaginário social, opera com a educação que valoriza os seus símbolos, através de metáforas, alegorias, símbolos, ideogramas e traços míticos. Este tipo de abordagem veiculada nas práticas pedagógicas recuperaria o valor de sentimentos em comunhão rumo a um pensar aberto a estas figuras do imaginário educacional que advêm, predominantemente, das utopias. Consideramos que tal valorização constituir-se-ia no alicerce da formação de docentes que, por sua vez, formariam alunos imaginativos. Como dissemos ao longo deste texto, estas mesmas figuras estão presentes na *Bildung* humana, compreendida como o ato de esculpir a estátua que traz dentro de si, de modo a tornar-se aquilo que é, tal como nos ensinou Plotino, Píndaro e, depois deles, Friedrich Nietzsche na sua Gaia Ciência.

Somos partidários da interdisciplinaridade através das proposições desenvolvidas a partir dos autores citados ao longo desse trabalho e, em especial, tendo Gilbert Durand como centro. Pois ele ratifica a retórica da imagem simbólica e reabilita a dimensão dos arquétipos e a força diretiva dos mitos. Lembramos que, segundo ele, o imaginário não é, como ainda se pensa, uma vaga abstração, uma vez que segue regras estruturais com vistas a uma hermenêutica.

Por fim, defendemos que a educação carece de renascimentos e de esperanças e defendemos que o centro da *Bildung* esteja na fantástica transcendental, como bem defende Gilbert Durand, com vistas à função social da imaginação como reequilibradora antropológica. Deste modo, a apreensão das estruturas antropológicas do imaginário é que pode permitir um novo delineamento do "trajeto antropológico" de uma cultura específica e compreender a articulação básica existente entre os diversos sistemas, neste caso, do sistema educativo.

## REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Alberto Filipe; WUNENBURGER, Jean-Jacques. **Educação e Imaginário: Introdução a uma Filosofia do Imaginário Educacional**. São Paulo: Cortez Editora, 2006.

ARAÚJO, Alberto Filipe; SILVA, Armando Malheiro da. Mitanálise: Uma Metodologia do Imaginário? In: ARAÚJO, Alberto Filipe & BAPTISTA, Fernando Paulo (Coord.). **Variações Sobre O Imaginário. Domínios, Teorizações, Práticas Hermenêuticas**. Lisboa: Instituto Piaget, 2003, p. 339-364.

BACHELARD, Gaston. **L'Air et les songes**. Paris : José Corti, 2004.

\_\_\_\_\_. **Le droit de rêver**. Paris : PUF, 1993.

\_\_\_\_\_. **La Poétique de la Rêverie**. 8ª ed. Paris: PUF, 1984.

\_\_\_\_\_. **La Psychanalyse du Feu**. Paris : Gallimard, 1965.

BAPTISTA, Fernando Paulo. **A rede Lexical do “Imaginário”**. Clave para uma leitura deste conceito. Lisboa: Instituto Piaget, 2007.

CASSIRER, Ernst. **Ensaio sobre o Homem**. Lisboa: Guimarães Editores, s/d.

CEIA, Carlos. “Ideologema”. **E-Dicionário de Termos Literários**, 2010. Disponível em: <[http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&link\\_id=406:ideologema&task=view](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&link_id=406:ideologema&task=view)> link > Acesso em: 15 jun. 2015

CHARBONNEL, Nanine. La Métaphore de la Lumière dans le Discours sur L'Éducation. **Revista Portuguesa de Educação**, v.10, n.2, p.59-70, 1997.

\_\_\_\_\_. Philosophie du Modèle. In: **La Tâche aveugle** (vol. III). Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 1993.

\_\_\_\_\_. L'important c'est d'être propre. In : **La Tâche aveugle** (vol. II). Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 1991b.

\_\_\_\_\_. Les Aventures de la Métaphore. In : **La Tâche aveugle** (vol. I). Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 1991a.

DAMÁSIO, António R. **O Erro de Descartes**. Emoção, Razão e Cérebro Humano. Trad. de Dora Vicente e Georgina Segurado. Mem-Martins: Europa-América, 1995.

DUBORGEL Bruno. Imaginário e Pedagogia. In: ARAÚJO, Alberto Filipe; BAPTISTA, Fernando Paulo (Coord.). **Variações Sobre O Imaginário**. Domínios, Teorizações, Práticas Hermenêuticas. Lisboa: Instituto Piaget, 2003. p.203-217.

\_\_\_\_\_. **Imaginário e Pedagogia**. Trad. de Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1995.



\_\_\_\_\_. **Imaginaire et Pédagogie**. De l'iconoclasme scolaire à la culture des songes. Paris: le sourire qui mord, 1983.

DURAND, Gilbert. **Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire**. 10<sup>a</sup> ed. Paris: Dunod, 1984.

EGAN, Kieran. **An Imaginative Approach to Teaching**. San Francisco: Jossey-Bass, 2005.  
\_\_\_\_\_. **Mente de Criança**. Coelho Falantes & Laranjas Mecânicas. Ensaio sobre Educação. Trad. de Lígia Teopisto. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

GENNARI, Mário. **Storia della Bildung**. Brescia: La Scuola, 1995.

GOLEMAN, Daniel. **Inteligência Emocional**. Trad. de Mário Dias Correia. Lisboa: Temas e Debates, 1997.

GONSETH, Ferdinand. La philosophie ouverte, terrain d'accueil du structuralisme. In **Cahiers Internationaux de Symbolisme**, n.17-18, p.39-71, 1969.

HAMELINE, Daniel. Qu'est-ce qu'une idée pédagogique? In: HANNOUN, Hubert; DROUIN-HANS, Anne-Marie (sous la dir de). **Pour une philosophie de l'éducation** (Actes du colloque "philosophie de l'éducation et formation des maîtres" Dijon, octobre 1993). Dijon: Cndp/CRDP de Bourgogne, 1994. p.149-164.

\_\_\_\_\_. **L'Éducation, ses Images et son Propos**. Paris : ESF, 1986.

\_\_\_\_\_. Place et fonction de la métaphore dans la pensée sur l'éducation ou éloge de la rhétorique. **Éducation et Recherche**, n.3, p.121-132, 1981.

JEAN, Georges. **Pour une pédagogie de l'imaginaire**. Paris : Casterman, 1991.

POSTMAN, Neil. **O Fim da Educação**. Redefinindo o valor da escola. Trad. de Cassilda Alcobia. Lisboa: Relógio de Água, 2002.

REBOUL, Olivier. **Les Valeurs de l'Éducation**. Paris: PUF, 1992.

\_\_\_\_\_. L'Allégorie est-elle pédagogique?. In: REBOUL, Olivier; GARCIA, Jean-François (sous la dir. de). **Rhétorique et Pédagogie**. Strasbourg: PUS, 1991a, p. 9-25.

\_\_\_\_\_. **Introduction à la rhétorique: théorie et pratique**. Paris: PUF, 1991b.

\_\_\_\_\_. **Le langage de l'éducation**. Paris: PUF, 1984.

RICOEUR, Paul. **Teoria da Interpretação**. Trad. de Artur Morão. Lisboa: Ed. 70, 1987.

\_\_\_\_\_. **Du texte à l'action**. Essais d'herméneutique, II. Paris: Du Seuil, 1986.

\_\_\_\_\_. **Le Conflit des interprétations.** Essais d'herméneutique I. Paris: Du Seuil, 1969.

TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez. Pedagogia do Imaginário e Função Imaginante. Redefinindo o sentido da educação. **Revista Olhar de Professor**, v.9, n.2, p.215-227, 2006.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **La raison contradictoire.** Paris: Albin Michel, 1990.

\_\_\_\_\_. **L'imagination.** Coll. "Que sais-je?". Paris : PUF, 1991.

\_\_\_\_\_. La "Bildung" ou l'imagination dans l'éducation. In : BOUVERESSE, Renée (Textos reunidos e publicados por). **Éducation et Philosophie.** Écrits en L'Honneur de Olivier Reboul. Paris : PUF, 1993, p.59-69.

\_\_\_\_\_. L'Utopie Pédagogique de Gaston Bachelard. In: ARAÚJO, Alberto Filipe; MAGALHÃES, Justino (Orgs.). **História, Educação e Utopia.** Braga: IEP/CEEPE/UM, 1998a. p.53-60.

\_\_\_\_\_. Les problématiques d'interprétation de l'imaginaire. In : THOMAS, Joël (sous la dir. de). **Introduction aux méthodologies de l'imaginaire.** Paris: ellipses, 1998b. p.151-155.

\_\_\_\_\_. **La vie des images.** Grenoble : PUG, 2002.

WUNENBURGER, Jean-Jacques/ ARAÚJO, Alberto Filipe. Introdução ao Imaginário. In: ARAÚJO, Alberto Filipe; BAPTISTA, Fernando Paulo (Coord.). **Variações Sobre O Imaginário.** Domínios, Teorizações, Práticas Hermenêuticas. Lisboa: Instituto Piaget, 2003. p.23-44.

## **Durandismo no Brasil: ou florescimento de novas propostas teórico-metodológicas?**

### **Durandism in Brazil: or flowering of new theoretical-methodological proposals?**

### **Durandisme au Brésil : ou la floraison de nouvelles propositions théorico-méthodologiques ?**

Thácio FERREIRA DOS SANTOS<sup>1</sup>

Doutorando em filosofia pela Universidade Jean Moulin Lyon III, França.

**Resumo:** Na segunda metade do século XX, Gilbert Durand, na esteira dos trabalhos inspiradores de Gaston Bachelard, erigiu uma teoria inovadora acerca o Imaginário. Desde então, tal projeto parece indicar uma subversão epistemológica, não somente porque rompe com a tradição iconoclasta do Ocidente, mas também, porque almeja ultrapassar as perspectivas reducionistas da modernidade no que diz respeito à compreensão do humano. No Brasil, o interesse pela abordagem durandiana do imaginário emerge num contexto marcado pelo esgotamento do paradigma da racionalidade unidimensional entre os acadêmicos brasileiros. Neste artigo procuraremos situar a obra de Gilbert Durand numa nova configuração paradigmática, caracterizada pelo diálogo frutuoso com pesquisadores brasileiros.

**Palavras-chave:** Durandismo; Teoria do Imaginário; Brasil; Propostas Teórico-metodológicas.

**Abstract:** In the second half of the twentieth century, Gilbert Durand, under the base of the inspiring work of Gaston Bachelard, raised an innovative theory of the Imaginary. Since then, this project seems to indicate an epistemological subversion, not only because it breaks with the iconoclastic tradition of the West, but also because it aims to overcome the reductionist perspectives of modernity in regard to understanding of the human. In Brazil, the interest in Durand's approach to the imaginary emerges in a context marked by the exhaustion of one-dimensional rationality paradigm among Brazilian academics. This article will seek to situate the work of Gilbert Durand in a new paradigmatic configuration characterized by the fruitful dialogue with Brazilian researchers.

**Keywords:** Durandism, Imaginary Theory, Brazil, Theoretical and methodological proposals.

---

<sup>1</sup> E-mail do autor: [thaciosantos@gmail.com](mailto:thaciosantos@gmail.com)

## Introdução:

Atento às demandas e aos desafios contemporâneos lançados pelas diversas ciências, autor denso e ao mesmo tempo de grande sensibilidade, Gilbert Durand (1921-2012) é responsável pela formulação de um “Novo espírito Antropológico”, algo que vai além das perspectivas reducionistas da modernidade<sup>2</sup>. Os seus estudos acerca do Imaginário e da Imaginação simbólica marcam uma ruptura epistemológica, e ao mesmo tempo, apontam para um novo momento nas assim chamadas “ciências humanas”<sup>3</sup>. Esse momento singular diz respeito à uma relativização de perspectivas reducionistas vinculadas às ciências humanas, tais como: o positivismo, o evolucionismo, o funcionalismo, o estruturalismo, etc. Assim, a ciência do Imaginário, criticando toda hermenêutica “reduzora”, proporá uma metodologia específica, baseada em um novo paradigma; trata-se, sobretudo, de uma hermenêutica “instauradora”, e mesmo de uma “convergência” das hermenêuticas.

É através de um laborioso percurso intelectual que o pensador francês edificará uma epistemologia subversiva<sup>4</sup>. Tal epistemologia, seria talvez o resultado da conjunção de um saber enciclopédico - ancorado numa vasta cultura humanística - sensibilidade poética, além de um profundo conhecimento dos problemas e dos quadros teóricos inaugurados pela física, química e biologia moderna. Isso quer dizer que ao invés de um pensamento calcado exclusivamente em dicotomias, não obstante, encontradas de maneira corrente na tradição de pensamento ocidental, nós vemos emergir uma proposta teórica pautada na lógica do terceiro incluído, na similitude, nas flutuações. Significa que estamos diante de uma via de pensamento que nos incita à abertura diante da complexidade inerente às culturas, ao simbólico, ao mítico, à criação artística e científica.

No Brasil, o interesse pela abordagem durandiana do imaginário parece corresponder a um esgotamento do paradigma da racionalidade unidimensional entre os acadêmicos; nesse sentido, convém perguntar: em que consistiriam as apropriações feitas pelos pesquisadores

---

<sup>2</sup> Em resposta ao Bachelard do *Nouvel esprit scientifique*, Durand (1996a) agora afirma a necessidade de um *Nouvel esprit anthropologique*, fundamentado na “necessidade epistemológica de restaurar as ciências do mito”. Face ao método científico – fruto do positivismo desencantado -, o autor propõe, com o desassombro que lhe é peculiar, o uso da *mitodologia* que, diz ele, “substitui a indução clássica (mera ‘dedução’ invertida) por uma indução por assim dizer ‘constelante’, trocando a análise mecanicista por ‘análises multireferenciais’ (AUGRAS, 2009, p. 225).

<sup>3</sup> Ver o texto de Ana Taís Martins Barros Portanova, in: « Gilbert Durand, le montagnard qui a défié la rive gauche de la seine », *Sociétés* 1/2014 (n°123), p. 91-100 URL : [www.cairn.info/revue-societes-2014-1-page-91.htm](http://www.cairn.info/revue-societes-2014-1-page-91.htm).

DOI: 10.3917/soc.123.0091.

<sup>4</sup> As análises realizadas por J.J. Wunenburger abordam em detalhes este aspecto da obra de G. Durand. Ver por exemplo, o texto intitulado: “Pour une subversion épistémologique”, in: *La galaxie de l’imaginaire* (sous la dir. de M. Maffesoli), Berg International, 1980, p 49.

brasileiros, já que as contribuições da teoria do imaginário ultrapassam as barreiras disciplinares, e não se reduzem somente ao campo da antropologia?

Nas últimas quatro décadas, podem ser observadas, não só a expansão da produção bibliográfica, como também a criação de grupos de pesquisa ligados à teoria do imaginário no contexto universitário brasileiro. As pesquisas realizadas no Brasil, tendo como enfoque a teoria durandiana do imaginário, têm inspirado estudos inéditos, contribuindo decisivamente para o florescimento de novas propostas teórico-metodológicas nos mais diversos campos de investigação. Neste artigo procuraremos situar a obra de Gilbert Durand numa nova configuração paradigmática, caracterizada pelo diálogo frutuoso com pesquisadores brasileiros. É de tal ponto de vista que seria oportuno falar de uma fecundidade e de uma posterioridade do pensamento do antropólogo francês em terras brasileiras.

### **Por uma epistemologia aberta: Do Iconoclasmo à formulação de uma inovadora teoria do Imaginário:**

Quando se busca entender a extensão e prospectiva dos trabalhos realizados sobre o imaginário no Brasil, principalmente, aqueles inspirados na teoria antropológica do Imaginário de Gilbert Durand e na Escola de Grenoble, não se pode deixar de incluir a apresentação de aspectos suplementares, mas não menos importantes da obra do pensador em questão. Nesse sentido, convém de início, ressaltar alguns pontos fundamentais no que concerne à obra do pensador francês.

Um dos aspectos profundamente marcante dos estudos de Durand, é sem dúvidas aquele que faz menção à civilização Ocidental, com sua dimensão desmitificante e iconoclasta. Ao investigar a formação e desenvolvimento desta atitude hostil com relação às imagens, Durand recorda e assinala que ao longo dos séculos o lugar dado à imaginação, e ao mito foi o de ‘mestre dos erros’. Não obstante, as pedagogias positivistas, alicerçadas sobre os métodos quantitativista, objetivista, agnosticista, reiteraram o espírito iconoclasta, constitutivo do pensamento Ocidental. O que se torna patente, sobretudo, no curso do período moderno, é a redução do saber aos métodos de análise inspirados na matemática, absorvidos em demasia pela obsessão da verificação experimental. Aliás, este é o caso da ciência histórica como assinala Durand: “Foi assim que se inaugurou a era da explicação cientista que, no sec. XIX, sob as pressões da história e de sua filosofia, se desvia para o positivismo” (DURAND, 1993, p. 22).

A ideia da imagem enquanto portadora de um sentido figurado, com seu apelo à profundidade da experiência e dimensão ontológica, seria suprimida em proveito da supervalorização do signo concreto. Conviria salientar a este respeito que a atitude positivista sugere, antes de tudo, libertar o homem das amarras ideológicas, assim como dos mitos, já que os métodos das ciências experimentais estariam mais apropriados à tarefa de organizar o ambiente social. E é assim que o positivismo tem favorecido uma atitude de recusa à imagem; não havendo espaço para qualquer empresa que tenha como centro de interesse, ‘um pensamento por imagens<sup>5</sup>’, por assim dizer.

A rejeição às imagens no Ocidente comporta desdobramentos complexos: Basta percorrermos retrospectivamente alguns dos traços marcantes da nossa herança pedagógica<sup>6</sup>. Contudo, não seria possível retrair aqui o itinerário dessa intrincada trajetória que envolve a constante desvalorização da imagem no Ocidente<sup>7</sup>, tendo em vista o limitado espaço de nossa exposição. Entretanto, cabe citar, ao menos em linhas gerais, quatro etapas decisivas do iconoclasmo<sup>8</sup> descritas por Durand:

- 1) O primeiro momento diz respeito por um lado, ao Cristianismo, e a consequente difusão do evangelho; inicialmente em língua grega, na qual predominavam na avaliação durandiana as sintaxes; condição capital para o aparecimento da lógica aristotélica, segundo o estudioso. Ainda, é importante dizer que este período irá se estender até o século XIII, período em que os imperadores de Bizâncio, com o pretexto de preservar a pureza espiritual do Islã, perseguiram e destruíram as imagens sacras conservadas por monges.
- 2) O segundo momento concerne à escolástica medieval e à redescoberta e tradução dos textos de Aristóteles (384 a.C.- 322 a.C) pelo Ocidente cristão. Os escritos do filósofo grego tiveram, a partir deste período, profunda repercussão na teologia da Igreja, de maneira especial no pensamento de São Tomás de Aquino (1225-1274), cujos trabalhos se tornaram eixos centrais da reflexão teológica da época.

<sup>5</sup> A crítica durandiana é feita de maneira contundente à teoria da imaginação de Sartre. Ver: As estruturas antropológicas do imaginário: Introdução à arquetipologia geral. S. Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 22-26.

<sup>6</sup> Ver o livro de Bruno Duborgel: Imaginário e pedagogia. Lisboa: Instituto Piaget, 1992.

<sup>7</sup> Sobre este aspecto é importante ressaltar a concepção de Durand com relação à noção de Ocidente: “O Ocidente, isto é, a civilização que nos sustenta a partir do raciocínio socrático e seu subsequente batismo cristão, além de desejar ser considerado, e com muito orgulho, o único herdeiro de uma única Verdade, e que quase sempre desafiou as imagens”. Assim, por Ocidente pode-se entender – “uma civilização que tende a separar sua ‘mentalidade lógica’, do resto das culturas do mundo tachadas de ‘pré-lógicas’, ‘primitivas’ ou ‘arcaicas’” (DURAND, 2004, p.7-15).

<sup>8</sup> Ver as análises empreendidas por G. Durand sobre o iconoclasmo: A vitória dos iconoclastas ou o inverso dos positivismos in: A imaginação simbólica. São Paulo: Perspectiva do homem, 1993. Ainda sobre o iconoclasmo, pode-se encontrar outros apontamentos de Durand no livro: O imaginário: ensaio acerca da ciência e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.

- 3) O terceiro momento tem a ver por um lado, com o aparecimento do livro *Discurso do Método* (1637), onde René Descartes (1596 -1650) procurará mostrar que a imagem é um produto de segunda ordem da imaginação, ou seja, da “louca da casa”; induzindo-nos ao erro e às ilusões. Por outro lado, esta fase compreende a mecânica de Galileu (1564-1642), cujo determinismo restringirá o real a um jogo unidimensional de causalidade, aliás, como no exemplo da bola de bilhar lançada inicialmente por Deus. Fixa-se assim, um modelo mecânico de compreensão do universo.
- 4) O quarto momento está ligado aos nomes de David Hume (1711-1776) e Isaac Newton (1642-1727). Com o aparecimento do empirismo no século XVIII, o fato concreto será compreendido como única via fenomenal capaz de atingir o verdadeiro conhecimento. É assim que mais um obstáculo determinante se levantará contra o Imaginário.

E finalmente, chegamos a um estado de tripla repressão da imagem na mentalidade ocidental: “a redução positivista da imagem a signo; a redução metafísica da imagem a conceito; e a redução da imagem às servidões temporais do determinismo da história e às justificativas didáticas” (DURAND, 1995, p. 29).

Até mesmo movimentos artísticos, como o romantismo e o impressionismo, não conseguiram superar a condição de desvalorização da imagem, apesar de revocarem o sentido profundo do simbólico. O valor dado à imagem, pelas referidas correntes artísticas, não poderia ser comparado com aquele atribuído ao imaginário, por exemplo, em civilizações iconófilas, notadamente, em Bizâncio macedônio e na China dos Song. Em tais civilizações, as imagens alcançariam força de significação plena<sup>9</sup>, segundo a análise durandiana.

Considerando a explícita atitude de rejeição com relação às imagens no Ocidente, talvez convenha perguntar: Quais seriam as implicações de uma pedagogia que tende a negar o imaginário, reduzindo-o indiscriminadamente, à fantasia, à ficção, à irrealidade, à irracionalidade? Efetivamente, trata-se de uma questão ampla, cuja averiguação poderia, possivelmente, nos conduzir a inúmeros desdobramentos. No entanto, não se pode deixar de mencionar que o iconoclasmo Ocidental propiciará um ambiente favorável à construção de representações pautadas, especialmente, no conceito e em lógicas identitárias, nas quais predominam relações de oposição entre os elementos envolvidos num mesmo contexto. A conceituação prevalecerá sobre as imagens simbólicas num contexto cultural marcado pela dominação da razão unidimensional e instrumental. Além disso, a obsessão pelo avanço

---

<sup>9</sup> Ver também as análises de B. Duborgel : *L'icône : Art et pensée de l'invisible*. Saint-Étienne : éd. CIEREC, 1991.

técnico-científico seria uma das resultantes deste traço constitutivo do Ocidente que é o iconoclasmo.

A partir daí, já poderíamos tecer algumas considerações com relação ao lugar atribuído a imagem na cultura contemporânea: O Ocidente iconoclasta será confrontado com a ‘explosão de imagens’, não obstante, evidenciada no transcorrer do século XX. Desde então, um variado repertório de técnicas audiovisuais difunde-se rapidamente: a fotografia, o cinema, a televisão e mais recentemente a internet surgem como por um efeito ‘negativo’; decorrência da negação secular do poder das imagens na vida do espírito:

Isso começou no século passado, diante do estrondo triunfante da revolução industrial, com o florescimento romântico e em seguida simbolista, isso foi tomando grandes proporções para se lançar – como diz Don Basile – a partir do início de nosso século com a explosão dos meios técnicos audiovisuais. Instalou-se pouco a pouco este clima de alta pressão no qual toda cultura ocidental se comprometeu, quer queira, quer não (DURAND, 2004, p.7).

Este retorno às imagens não ocorre, porém, sem prejuízo. As imagens fabricadas em excesso provocariam efeitos nefastos, na medida em que a rápida difusão da tele-imagem contribuiria, ao mesmo tempo, para a alienação da psique e nivelamento dos valores culturais. Longe de inserir os humanos em um universo significativo, a proliferação das imagens produz, cada vez mais, um estado de desnutrição simbólica.

Sob o impulso dos avanços da produção e reprodução das imagens, - mas também das descobertas da etnologia, da psicanálise, da psicologia das profundezas, da física relativista e da biologia; - novos quadros teóricos centrados na investigação da imagem serão constituídos. Entre as tendências empírico-científica e filosófico-especulativa, nós poderemos encontrar diferentes aproximações e perspectivas epistemológicas<sup>10</sup>. Apesar de observarmos, especialmente em ciências humanas, a retomada de investigações que acentuam cada vez mais a importância da imagem na vida psíquica, teríamos que reconhecer em contrapartida, que as interpretações oriundas desta renovada preocupação lançaram apenas compreensões parcelares, e mesmo intelectualistas com relação ao simbólico:

Mas se a psicanálise, como a antropologia social, redescobre a importância das imagens e rompe revolucionariamente com oito séculos de recalçamento e coerção do imaginário, estas doutrinas só descobrem a imaginação simbólica para tentar integrá-la na sistemática intelectualista em vigor, para tentar reduzir a simbolização a um simbolizado sem mistérios (DURAND, 1993, p.37).

<sup>10</sup> Ver as análises de Jean-Jacques Wunenburger, in : Philosophie des images, Presses Universitaires de France, Thémis, 1997.



Formulando uma clara inversão de paradigma, Durand, na esteira de C. G. Jung, G. Bachelard e H. Corbin, irá assentar a imagem no coração das atividades do espírito. Em 1960, o livro "As estruturas antropológicas do imaginário" apresenta os pressupostos básicos de uma arquetipologia e de uma epistemologia complexa. As "estruturas"<sup>11</sup>, superando as expectativas de seu autor, já que "não quis ser mais que um repertório cômodo e estático das grandes constelações de imagens" (DURAND, 2002, p.18), se tornaram uma referência para gerações de estudiosos que procuram aprofundamento no tema imagem e mito.

Se por um lado, Bachelard teve o mérito de ter reabilitado a poesia como meio de conhecimento, Durand, por outro lado, teve a competência de mostrar que as representações simbólicas se ancoram em estruturas profundas, arquetípicas. Embora se distinga de G. Bachelard, contestando o antagonismo do imaginário e da racionalidade, G. Durand retoma as orientações deste ao mostrar como as imagens se enxertam num trajeto antropológico, que começa no plano neurobiológico para estender-se ao plano cultural (WUNENBURGER, 2007, p.20).

A noção durandiana de Trajeto Antropológico aponta para a necessidade de se compreender o humano inserido na sua cultura; quer dizer, sob um ponto de vista dinâmico que leva em conta "a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social" (DURAND, 2002, p. 41).

A teoria durandiana mostra a existência de três atitudes fundamentais diante da angústia diante da morte: estas são as três estruturas do imaginário. De maneira geral, é possível descrever as estruturas do imaginário da seguinte forma: As estruturas estão organizadas em dois regimes antagônicos: No regime diurno predominam representações que estabelecem oposição e divisão; este regime de imagens está ligado à verticalidade humana, na qual os símbolos frequentes são as armas, tais como: a flecha ou gládio. Ainda, no regime diurno, e mais especificamente, na estrutura esquizomorfa, encontram-se, amiúde, verbos que evocam ações como dividir, separar e lutar.

Em contrapartida, o Regime Noturno corresponde à formação de representações que buscam construir um universo harmonioso: fundir e harmonizar, são verbos que lhe dizem

---

Sobre a noção de estrutura em Gilbert Durand, ver o artigo de Maria Aparecida Lopes Nogueira, in: A (ex) (des) estrutura em Gilbert Durand. Cadernos de Estudos Sociais, América do Norte, 9, jun. 2011. Disponível em: <http://periodicos.fundaj.gov.br/index.php/CAD/article/view/355>. Acesso em: 1 Set. 2013.

respeito. Além disso, a alternativa de criar um ambiente com menor polêmica, nos remete às duas estruturas do imaginário: a estrutura mística e a sintética. De uma parte, a estrutura mística tem a ver com o gosto pela intimidade e quietude, uma vez que ao se inverterm os significados simbólicos de expressões profundamente chocantes, torna-se possível a eufemização. De outra parte, na estrutura sintética, o tempo se torna positivo pela repetição cíclica. Seja dito de passagem, este é um dos aspectos identificado de maneira corrente nas mitologias do progresso, nos messianismos e filosofias da história. Assim, na estrutura sintética do imaginário pode-se chegar a harmonizar contrários, mantendo-se viva uma dialética que assegura as oposições, ao passo que uma narrativa histórica deverá compreender uma dimensão progressista.

Como bem sublinhou Rocha Pitta (2005), conhecer as imagens que estruturam o homem é conhecer as imagens que estruturam todas as suas obras. Logo, é através da apreensão das estruturas antropológicas do Imaginário que se trinará possível delinear o "trajeto antropológico" de uma cultura específica, o que implica compreender a articulação básica existente entre os diversos sistemas simbólicos.

Foi no intuito de apreender as estruturas do imaginário que se lançou mão de uma orientação metodológica capaz de combinar simultaneamente, diacronia e sincronia, alternância e permanência. A metodologia elaborada por Durand se situará como uma proposta que possibilita apreender os mitos diretores de uma época, numa dada cultura. Daí por diante, será possível reconstituir a duração rítmica cultural dos mitos (ressurgências e desativações).

A mitocrítica se estabelece por um lado, como uma perspectiva de análise de uma obra ou de um texto, incluindo por vezes histórias de vida, a partir das redundâncias colocadas em ação pelos mitos diretores. Enquanto crítica do discurso, a mitocrítica coloca em relevo o mito diretor num autor, numa obra de uma época, e ou mesmo em uma cultura, revelando em alguns casos significativas transformações. Portanto, trata-se de um método de análise que propicia a compreensão dos mitos que atuam por trás de uma determinada narrativa fundamentadora. Por outro lado, a mitocrítica vai situar os resultados da mitocrítica num contexto sociocultural definido. Parte-se do pressuposto que numa dada sociedade há mitos patentes e latentes que circulam e não encontram meios de expressão simbólica, apesar de atuarem à nível profundo na cultura. Portanto, a mitocrítica propõe a apreensão e

desvendamento do sentido dos grandes mitos que orientam ou desorientam os momentos históricos.

Em linhas gerais, entende-se que é através da elucidação de um novo espírito antropológico que Durand irá estabelecer o caráter antropológico, hermenêutico e filosófico da antropologia do Imaginário; o que fez com que ela se elaborasse como uma antropologia profunda e uma “filosofia geral” centrada em um pensamento simbólico. Segundo Denis Badia (1999) essa perspectiva de elaboração abriu, por sua vez, a possibilidade de “um retorno ao mito” por meio da “mitodologia” descrita acima, como também de um “reencantamento do mundo” enquanto projeto-vetor-escatológico.

O pensamento durandiano tem como centro a pluralidade constitutiva do Homem, ou seja, opõem-se às lógicas dualistas. Não se trata mais de uma concepção fragmentada do homem, muito frequente entre os autores modernos; o que se evidencia na obra do formulador da teoria do imaginário é a noção de um homem plural. Assim, seria pertinente inserir o pensamento durandiano em novo panorama intelectual, principalmente, como um radical opositor à miopia do racionalismo, e como construtor de uma nova ciência baseada em uma sabedoria poética que vem de muito longe.

Numa discussão recente sobre o legado Durandiano entre os professores J.J. Wunenburger, F. Bonardel e J. P. Sironneau, destacamos o seguinte comentário:

“Em um processo comparável ao da alquimia espiritual, Gilbert Durand tentou ligar o particular ao universal: um conhecimento do homem, da antropologia e da “cosmologia da imaginação” que são seu reflexo. Segundo ele, reabilitar o lugar da imaginação permite ao homem construir sentido e, ao mesmo tempo, esse imaginário obedece a certas regras, uma lógica própria e cujo funcionamento possa dar origem a uma nova ciência”<sup>12</sup>.

A epistemologia erigida por Durand, apoiada na lógica recursiva e na noção de polaridade, se lançará enquanto proposição que visa à sutura epistêmica entre Natureza/Cultura por meio da função simbólica. Tal proposta colocará definitivamente em cheque certas perspectivas epistemológicas que tendem a opor radicalmente o imaginário à racionalidade, o homem do dia – aquele das ciências – ao homem da noite – aquele dos devaneios poéticos.

---

<sup>12</sup> Fonte: <http://www.baglis.tv/esprit/soufisme/P558-gilbert-durand-aspects-biographiques>

## O Imaginário brasileiro perante a presença do pensamento francês:

A breve revisão que procuramos apresentar até aqui quis contribuir apenas para assinalar pontos essenciais, a nosso ver, presentes na obra do pensador francês. Diante do exposto, pode-se supor que a novidade das proposições descritas tenha permitido a numerosos pesquisadores, em diversos continentes, e de maneira especial no Brasil, a redescoberta do *Homo symbolicus*; Aliás, redescoberta previamente anunciada na filosofia neo-kantiana do alemão E. Cassirer (1874-1945)<sup>13</sup>.

No Brasil, a influência exercida pelo pensamento durandiano é proeminente em inúmeros grupos de pesquisas sobre o imaginário. A antropologia do imaginário tem se difundido nos mais diversos centros de estudos do país, apesar das resistências. As metodologias advindas da Escola de Grenoble foram lentamente assimiladas ao contexto intelectual brasileiro, sobretudo, a partir das últimas décadas do século XX:

Embora o valor heurístico de estudos sobre o imaginário ainda não seja amplamente reconhecido e aceito no campo das Ciências humanas e Sociais, é possível constatar a sua expansão significativa nos últimos 30 anos, pelo aumento de estudiosos que, de forma isolada ou em grupo, se dedicam a esses estudos em diversos países, entre os quais o Brasil (TEIXEIRA, 2005, p.109).

E assim testemunhamos nas últimas décadas, uma evolução dos estudos do imaginário no país. A antropologia do Imaginário encontrará no Brasil um solo fértil, não só no que se refere à formulação de novas teorizações, mas também no que concerne a inauguração de campos de investigação: o durandismo, cujos primeiros trabalhos remontam originariamente a formação de centros de investigação franceses, se difundirá através de atividades científicas, publicações, congressos, ciclos de estudos realizados em universidades brasileiras. Diante desta constatação, nós gostaríamos de levantar a seguinte questão: O que motivaria a lenta, porém constante assimilação do durandismo no Brasil?

Na ocasião da publicação de um dos livros do historiador Mario Carelli, Gilbert Durand escrevera um belo prefácio<sup>14</sup>, no qual descreve o imaginário brasileiro da maneira seguinte: "*L'imaginaire, pour se vivifier de nouveau, a bien besoin de ces "imaginaires en négatifs", de ces mythogénies latentes, que recèlent et Afrique Noire, et greffe afro-*

<sup>13</sup> Ver o livro de E. Cassirer: Ensaio sobre o Homem: Introdução a uma Filosofia da Cultura Humana. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

<sup>14</sup> « Préface » de Cultures croisées histoire des Echanges culturels entre la France et le Brésil, de Mano Carelli, Ed. Nathan, Paris, 1993.

*brésilienne, et "croisements" de la culture française avec cette culture déjà tant "croisée" qu'est le trésor de l'Imaginaire brésilien"<sup>15</sup>.*

A cultura brasileira, caracterizada pela diversidade e complexidade, é igualmente descrita por Durand como uma cultura ‘cruzada’, uma cultura mestiça; amálgama de mitos oriundos das tradições indígenas, europeias e africanas. Isso nos reenvia à idéia de um contexto sociocultural marcado por sincretismos, conforme demonstram as análises de Rocha Pitta: “A cultura brasileira cria uma realidade mítica, diferente em cada região, a partir das diversas mitologias de origem: ocidental, africana, indígena, e hoje também oriental, que já são, elas mesmas resultado de complexos sincretismos” (ROCHA PITTA, 2012, p.20). Significa dizer que num país como o Brasil, encontram-se, de modo latente ou patente, mitos provenientes de diferentes tradições culturais, mas que de certa forma, conjugam-se:

*Or, comme me le confirmait, il y a plus de vingt ans, Roger Bastide, fils de Xângo, le terrain privilégié d'une telle étude est bien le Brésil, avec la somptueuse efflorescence de ses religions dites "synchrétiques" où l'hagiographie populaire catholique vient se mélanger, se mixer, avec les cultes de possession yoruba ou fon venus d'Afrique (DURAND, 1996, p.17).*

O pensador francês assinala, de modo contundente, que no decorrer do último século, a mestiçagem brasileira ressoou fortemente na obra de intelectuais franceses. Inclusive, dentre alguns destes, estava o seu mestre e amigo Roger Bastide:

*Car c'est bien ce Brésil de "tous les saints", de tous les métissages qui nous "rend" ces penseurs français transformés par de longs séjours: Bernanos le terrien, pouvant dire du sertão "je suis dedans", Caillois en consonance avec le fantastique naturel des quartz et des agates du Minas Gerais, mon ami et maître Roger Bastide recevant les généreuses nourritures africaines, tant spirituelles que matérielles, des Maês de Santo...<sup>16</sup>*

A passagem pelo Brasil tem favorecido a transformação de intelectuais franceses, e estes últimos, por sua vez, tendem a reconhecer que na sociedade brasileira aspectos discordantes e contraditórios podem fazer parte de um mesmo contexto.

---

<sup>16</sup> « Préface » de Cultures croisées histoire des Echanges culturels entre la France et le Brésil, de Mano Carelli, Ed. Nathan, Paris, 1993.

E se admitirmos a ideia de que a pluralidade e a contradição são elementos constitutivos da cultura brasileira, ou seja, se ambas compuserem, de modo peculiar, uma constante antropológica, nós possivelmente teremos que nos defrontar com a seguinte questão: Como construir modelos explicativos e interpretativos capazes de darem conta de um contexto assim tão diversificado do ponto de vista da formação cultural, e ao mesmo tempo, extremamente dinâmico, quando pensamos, por exemplo, na política (A troca constante de partidos políticos por parte de alguns políticos), na economia (diversas trocas de moedas e de planos econômicos), e na vida cotidiana? Evidentemente, faz-se necessário o uso de ferramentas metodológicas aptas a levarem em consideração a já mencionada complexidade humana.

A assimilação do pensamento francês no Brasil vem propiciando a elaboração de novas teorizações, cada vez mais atreladas à crítica da abstração conceitual, assim como, tem promovido a superação das ortodoxias instituídas pela hegemonia dos paradigmas dominantes.

O diálogo com o pensamento francês parece ter se intensificado a partir das últimas décadas do século passado, ao menos no domínio das ciências humanas. Isso se deve em parte, ao anseio de se disseminar uma epistemologia da complexidade, capaz de desfazer qualquer simplificação redutora. Nesse sentido, busca-se, apesar das resistências, ultrapassar as barreiras disciplinares de especialidades estanques; almeja-se ir além das oposições irreconciliáveis, já que neste caso se quer religar cultura científica à cultura humanística.

A efervescência do pensamento francês no Brasil favorecerá de maneira especial, uma mudança de orientação epistemológica e certa de desordem criativa, de acordo a antropóloga Maria da Conceição de Almeida. Trata-se, portanto, da absorção de uma constelação de pensadores e de pensamentos, majoritariamente perturbadores. O advento destas ideias e proposições irá embaraçar a ordem do *establishment*; razão pela qual os intelectuais franceses serão bem-vindos ao Brasil:

Trata-se de um pensamento marcado por um tom perturbador que facilita a desparadigmatização das verdades instituídas. Inaugura o campo de respiração da ciência e dos conceitos. Propicia um nicho de resistência e de insatisfação diante do conhecimento normatizado, escolástico, disciplinador. Fomenta uma reflexão que aproxima, relaciona ou mesmo indistingue ética e estética do conhecimento. Lança as bases de uma nova narrativa/ escritura da ciência, simultaneamente ensaística, técnica e epistêmica (ALMEIDA, 2003, p.33).

Desde os anos 1970, a torrente de ideias vindas da França tem se infiltrado de forma sistemática e rizomática, nos diversos centros de estudos do país. Basta lembrar-se de nomes como: Gaston Bachelard, Felix Guattari, Gilles Deleuze, Roland Barthes, Michel Foucault, Cornelius Castoriadis, Roger Bastide, Claude Lévi-Strauss, Pierre Bourdieu, Jean Paul Sartre, Maurice Godelier, Claude Meillassoux, Pierre Philippe Rey, Simone de Beauvoir, George Balandier, Michel Serres, Marc Augé, Michel Maffesoli, Eugene Enriquez, Edgar Morin, e evidentemente Gilbert Durand.

O imaginário em negativo, este “tesouro” brasileiro ao qual Durand faz alusão, servirá de berçário de novas ideias. Portanto, o crescente interesse entre acadêmicos brasileiros por estudos que favoreçam uma mudança paradigmática, encontram raízes, como vimos, no pensamento francês. O Brasil será um território fértil de incubação, maturação e metamorfose de um pensamento (ou pensamentos) “não mais propriamente francês, nem genuinamente brasileiro”, conforme as constatações de Almeida.

### **Da fecundação à fecundidade: A emergência de novas propostas teórico-metodológicas a partir da assimilação da teoria do Imaginário**

Em face às inúmeras pesquisas realizadas, notadamente, seguindo as orientações da Antropologia do Imaginário, nos limitaremos nesta etapa do trabalho, apenas em ressaltar algumas investigações que, no nosso ponto de vista, parecem se destacar pela singularidade de suas contribuições. Certamente, haveria um vasto campo a ser explorado, no entanto, nos concentraremos em esboçar um perfil epistemológico dos estudos sobre Antropologia do Imaginário no Brasil a partir de exemplos. Vejamos a seguir, alguns destes contributos.

Há quatro décadas a professora Dra. Danielle Perin Rocha Pitta<sup>17</sup>, dedica grande parte de seus estudos sócio-antropológicos aos campos da cultura regional (do Nordeste brasileiro), das artes, das religiões, do cotidiano, além de se preocupar com a elucidação dos métodos de pesquisa sobre o imaginário. Do mesmo modo, a antropóloga tem desenvolvido estudos no campo da sexualidade. Sua teoria da sexualidade mostra que as experiências sexuais podem ser compreendidas não mais como oposição binária – masculino e feminino - mas, através de uma dinâmica constante, mediada pelo simbólico. O “Trajeto Sexual” seria uma espécie de

---

<sup>17</sup> A professora Danielle Perin Rocha Pitta tem realizado um trabalho pioneiro e sistemático no Brasil desde a década de 1970. O Núcleo interdisciplinar de pesquisas sobre o Imaginário - UFPE, dirigido por Rocha Pitta constitui hoje uma referência nacional e internacional na produção e intercâmbio de informações sobre o imaginário e suas influências nas ações humanas.

“vetor polarizado no qual a vivência da sexualidade, ao longo da vida, pode deslizar dinamicamente entre os dois polos” (ROCHA PITTA, 2008, p.66).

Ora, tal proposta teórico-metodológica, apoiando-se manifestamente nos contributos teóricos de G. Bachelard e G. Durand se situará como uma tentativa de apreender a complexidade intrínseca às práticas sexuais, tomando como modelo o Trajeto Antropológico durandiano. O feminino e o masculino são como pólos atrativos de um vetor, no mesmo modelo do trajeto antropológico. A dinâmica sexual se desenvolve da tensão entre os polos feminino (corresponde à estrutura mística) e masculino (corresponde à estrutura heroica). Cada indivíduo tem intrinsecamente a possibilidade de se posicionar dinamicamente entre os eixos, dependendo das circunstâncias e experiências singulares, não havendo, portanto, fixidez de posicionamento.

No que se refere aos estudos do Imaginário ligados ao domínio da Educação, este último parece ser um dos mais férteis no que diz respeito à produção de pesquisas sobre o imaginário no Brasil, tendo em vista o grande número de teses defendidas e artigos publicados com tal enfoque. Em parte, isso se deve a criação do (CICE) Centro de Estudos do Imaginário, Culturanálise de Grupos e Educação – USP, em 1994. Aliás, o CICE também esteve vinculado ao Groupement de Recherches Européennes Coordonnées – e ao Centres de Recherches sur l’Imaginaire cujo co-fundador foi o Prof. Gilbert Durand em 1966. De início, os estudos sobre o imaginário na Faculdade de Educação tinham um caráter livre e exploratório e “acabou por se desenvolver em quadros institucionais, principalmente, devido à atuação da maioria de seus membros na Pós-graduação da FEUSP<sup>18</sup>”.

De modo geral, pode-se dizer que as pesquisas realizadas pelo CICE parecem se caracterizar por uma tentativa de alargar e disseminar uma epistemologia da complexidade e do Imaginário, tomando por base o mundo da Cultura e da Educação: E nesse sentido, convém mencionar o nome do professor e pensador Dr. José Carlos de Paula Carvalho. A culturanálise de grupos elaborada por Paula Carvalho surgirá como uma proposta metodológica de uma antropologia das organizações educativas, tendo como base a filosofia da cultura do Círculo de Eranos e a noção de função simbólica elaborada por E. Cassirer, como também as contribuições da Antropologia do imaginário de Gilbert Durand.

Os estudos empreendidos por esta abordagem da educação sustentam a ideia de que a análise do real só poderá ser feita pela mediação simbólica, considerando que os grupos

---

<sup>18</sup> Fonte: Site do CICE: [http://paje.fe.usp.br/estrutura/CICE/public\\_html/apresent/historico.htm](http://paje.fe.usp.br/estrutura/CICE/public_html/apresent/historico.htm)



socioculturais organizam comportamentos e educam por meio dos sistemas simbólicos que eles veiculam. Portanto, a educação não poderia ser entendida neste caso em sentido estrito, mas “como prática simbólica basal de sutura das demais práticas simbólicas” (BADIA; PAULA CARVALHO, 2010, p.88). Tal proposta teórico-metodológica, alicerçada nas produções simbólicas ligadas às práticas educativas, visa à apreensão e mapeamento da consciência grupal de um determinado contexto sociocultural. Este último, sendo dividido em três níveis:

Portanto, estudar ou mapear, tanto mapas de realidade quanto mapas de consciência do grupo, é levantar a cultura patente no polo técnico do trabalho e a ação do grupo, bem como a cultura latente no polo fantasmático do trabalho e ação do grupo. A cultura emergente é um viés estratégico, pois capta ambos os polos, dando pistas de ambas as culturas (BADIA; PAULA CARVALHO, 2010, p. 69).

No polo patente da cultura predominam as formas estruturantes, quer dizer, os discursos, o repertório de ações, os aspectos lógico-cognitivos instituídos. Já no polo latente, predominam as vivências de caráter afetivo, imagético, fantasmático. A cultura emergente nasce da relação circular e dialógica “entre a cultura patente (o determinado) e a cultura latente (indeterminação)” (PAULA CARVALHO, 1991, p.88). A cultura emergente se situa no plano intermediário, no qual os “transdutores híbridos” realizam dinamicamente o trajeto entre os polos, captando potencialmente o que se manifesta na cultura emergente; tomando por base os mitos, os ritos e valores que orientam as práticas sociais.

Os estudos de Maria Cecilia Sanchez Teixeira se situam numa perspectiva semelhante; ocupam-se das organizações educativas, e das práticas e produções simbólicas organizadoras do real. A autora parte da constatação que os estudos do imaginário têm respondido às interrogações e incertezas de um sistema educacional em crise. Os grandes sistemas explicativos, oriundos da modernidade, vêm perdendo a capacidade de interpretar e explicar um real que se manifesta, cada vez mais, de forma plural e heterogênea.

O paradigma dominante (clássico) fundado numa razão fechada (cujos princípios operatórios são: a simplificação, a generalização e a disjunção) defronta-se com as recentes descobertas da biologia, microfísica e química. Estes novos descobrimentos têm apontado para necessidade de uma reconfiguração paradigmática (cujo “paradigma do antagonismo contraditorial” - Lupasco, Durand – é um exemplo de paradigma emergente).

A crise de paradigmas enfrentada pela educação contemporânea lança-nos então diante de novos desafios, de modo que é urgente, na visão da autora, uma revisão dos quadros teóricos e das práticas educativas. Daí a importância dos estudos sobre o imaginário para o campo da educação:

Em nosso entender, a grande contribuição de Durand à educação é o valor que atribui ao *homo symbolicus* e aos processos de simbolização. O imaginário, como sua obra bem mostra, é um elemento constitutivo e instaurador do comportamento específico do *homo sapiens*. Porque é por meio do imaginário que nos reconhecemos como humanos, conhecemos o outro e apreendemos a realidade múltipla do mundo (TEIXEIRA; ARAÚJO, 2011, p.77).

Segundo Teixeira, os estudos do imaginário poderiam nos auxiliar até mesmo na compreensão de discursos pedagógicos pretensamente racionais. Tais discursos não seriam completamente desvinculados das dimensões míticas e afetivas: “embora se pretenda eminentemente racional, o discurso pedagógico pode ser considerado meio-científico e meio-mitológico” (TEIXEIRA, 1999, P.21).

Passemos agora ao campo da semiótica, no qual Maria Thereza Strongoli empreendeu uma reformulação da teoria durandiana do Imaginário: essa nova organização consistiu em acrescentar aos Regimes Diurno e Noturno, antevistos por Durand, um novo Regime de imagens, designado de Crepuscular. Esta proposta de reformulação, aliás, foi apresentada e aceita por Durand, como atestam as transcrições das correspondências trocadas entre os dois estudiosos<sup>19</sup>.

O Regime Crepuscular caracteriza-se por estabelecer uma simetria com os dois primeiros, porém, diferencia-se por enfatizar o sentido de ciclicidade e de periodicidade alternadora. Trata-se de um regime de imagens que privilegia a “expressão dramática, na qual se alternam momentos de distensão e tranquilidade com momentos de tensão e confronto, por meio de procedimentos enunciativos que valorizam a historização com descrições vivas (próximas do regime noturno), mas seguidas de síntese (à semelhança das estruturas do regime diurno)” (STRONGOLI, 2009, p.28). Os verbos e os gestos que lhe são próprios estão relacionados com o sentido de ligar ou de religar; os processos enunciativos e narrativos se desenvolvem em torno de criações que pretendem fundamentar uma visão do tempo e do espaço cíclicos.

---

<sup>19</sup> STRONGOLI, M. T. Q. G. Encontros com Gilbert Durand - Cartas, depoimentos e reflexões sobre o imaginário. In: Danielle Perin Rocha Pitta. (Org.). Ritmos do imaginário. Recife: Editoria Universitário - UFPE, 2005, v. 1, p. 145-172

O próprio do Durand, considerando a viabilidade de tal proposição, sugeriu o reconhecimento de não três, mas, de quatro regimes de imagens, já que o imaginário tende a se dinamizar sempre de modo bipolar. Deste modo, o regime Crepuscular, ele mesmo se dividiria em dois: o “crepuscular matutino” e o “crepuscular vespertino”. “O primeiro valoriza as imagens diurnas que simbolizam o enfrentamento do Mal; o segundo, as imagens noturnas que buscam a conciliação ou harmonia desse Mal” (STRONGOLI, 2009, p.28).

Se no campo da semiótica Strongoli desenvolve um trabalho de alargamento das contribuições teóricas de Durand, em outros domínios, serão estudos de caráter metodológico que se sobressairão: Em arquitetura, por exemplo, Tania Pitta, inspirada no teste AT-9 do psicólogo Yves Durand, irá desenvolver uma aplicação específica do referido teste, tendo em vista a apreensão sensível dos espaços urbanos.

Pitta vê como imprescindível à utilização de elementos de pesquisa sobre a cidade, que sejam baseados no imaginário e no inconsciente coletivo. De maneira que, adaptando o teste AT-9<sup>20</sup>, do psicólogo Yves Durand (Teste baseado na teoria do imaginário de Durand), quer contribuir com um olhar sobre a cidade, e conhecer as qualidades e os problemas espaciais envolvendo um bairro ou uma cidade e seus habitantes. O AT-9 é um teste que toma por base um desenho e uma narrativa que deverá ser desenvolvida por pessoas das mais variadas faixas etárias. O material utilizado é uma folha em branco, na qual se pode criar um universo por meio da ação do imaginário. Este instrumento de pesquisa, usado em diversos campos, foi adaptado por Danielle Perin Rocha Pitta para se tornar um instrumento de estudos para arquitetos e urbanistas.

Através do uso do método descrito acima, torna-se possível apreender quais locais transmitem imagens-afetos que são particulares a cada indivíduo. Por meio da memória e da experiência singular de cada habitante, vislumbra-se compreender de que modo os espaços urbanos são experimentados, e como eles interferem na vida cotidiana dos habitantes da cidade. A imagem transmitida por um determinado lugar, o sentido de lugar que os habitantes lhe atribuem, está relacionada com o intercâmbio sociocultural que ocorrem dentro de espaço

---

<sup>20</sup> São nove os arquétipos que compõe o teste AT-9: o monstro devorador e queda, que concentram a angústia ante a passagem do tempo e a morte; a espada, o abrigo e o elemento cíclico, que levam à ação; caráter, apoio para a projeção do indivíduo questionado; água, animais e fogo, referindo-se a arquétipos polissemicos e polimorfos.

comum. Assim sendo, o espaço não dependeria somente de uma estrutura física e função urbana, mas de seu material onírico<sup>21</sup>.

Feita esta revisão de ordem geral, passemos as nossas constatações: O quadro sintético que procuramos construir nos permitiu entender que teoria do Imaginário encontra ressonância entre os acadêmicos brasileiros que consideram o problema do esgotamento do paradigma da racionalidade. A assimilação do pensamento durandiano no Brasil vem propiciando a elaboração de novas teorizações e metodologias que levam em conta a complexidade e a dimensão simbólica. Aliás, Wunenburger assinala a este respeito que a exploração do imaginário tem permitido atestar o quanto à produção simbólica constitui o pedestal do processo de hominização e irriga a totalidade dos fatos culturais<sup>22</sup>.

O imaginário em negativo brasileiro, além de berçário de novas ideias francesas, tornou-se, ao que nos parece, um solo fecundo de estudos que favorecem uma transformação paradigmática. Considera-se, deste modo que a epistemologia edificada por Gilbert Durand subverte não só a tradição iconoclasta como a Ocidental, como também as perspectivas reducionistas da modernidade, ao pôr a Imagem no centro das atividades do espírito.

<sup>21</sup> Ver as análises de Tania Pitta in: T. Le retour du Minotaure. Sociétés, 2005/1 no. 87, p. 75-80. DOI : 10.3917/soc.087.0075. Ver também : L'éphémère dans les villes proposition pour une rénovation symbolique de l'espace urbain, Sociétés 2001/1 (n° 71), p. 37-45. DOI 10.3917/soc.071.0037

<sup>22</sup> Wunenburger, J.J. Imaginaire et rationalité chez G. Durand : D'une révolution copernicienne à une nouvelle sagesse anthropologique. In: (Org.); Durand, Y. (Org.); Sironneau, J.P. (Org.); Araújo, A. F. Variations sur l'imaginaire: l'épistémologie ouverte de Gilbert Durand, orientations et innovations, Bruxelles : E.M.E, 2010, p.17.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, M. C. X. Bem-vinda constelação da desordem: a presença do pensamento francês no Brasil. Revista FAMECOS, Porto Alegre, n.20, p. 26-33, 2003.
- AUGRAS, M. Imaginário da Magia: Magia do Imaginário. Petrópolis: Vozes, 2009.
- BACHELARD, G. A poética do devaneio. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- BADIA, D. D. Imaginário e Ação Cultural. Londrina: UEL, 1999.
- BADIA, D. D. PAULA CARVALHO, J. C. A Escola de Grenoble e a Culturanálise de Grupos. In: Marilda da Silva; Vera Teresa Valdemarin. (Org.). Pesquisa em Educação: métodos e modos de fazer. 1ed. São Paulo/SP: Cultura Acadêmica, 2010, v. 1, p. 67-98.
- CARVALHO, J. P. Culturanálise de grupos: posições teóricas e heurísticas em educação e ação cultural. Ensaio de Titulação. São Paulo: Feusp, 1991.
- DURAND, G. Ciência do Homem e Tradição: o novo espírito antropológico. São Paulo: Triom, 2008.
- \_\_\_\_\_. G. As estruturas antropológicas do imaginário: Introdução à arquetipologia geral. S. Paulo: Martins Fontes, 2002.
- \_\_\_\_\_. G. A imaginação simbólica. São Paulo: Perspectiva do Homem, 1993.
- \_\_\_\_\_. G. A fé do sapateiro. Brasília: EDUnB, 1995.
- \_\_\_\_\_. G. Du tau de St Antoine à l'oxé de Xangô, in: Philippe Walter (Org.) Saint Antoine entre mythe et légende, Ellug, Grenoble, 1996, p. 15-41.
- \_\_\_\_\_. G. « Préface » in : Mario Carelli - Cultures croisées histoire des Echanges culturels entre la France et le Brésil, Paris : Ed. Nathan, 1993.
- ROCHA PITTA, D. P. Iniciação à Teoria do Imaginário de Gilbert Durand. Rio de Janeiro: Ed. Atlântica, 2005.
- \_\_\_\_\_. Impactos do imaginário na organização do cotidiano. In: Sandra Mari Patricio Vichiatti. (Org.). Psicologia social e imaginário. 1ed. Sao Paulo: Zagodoni, 2012, v. 1, p. 19-26.
- \_\_\_\_\_. (Org.) Ritmos do Imaginário. Recife: Ed. Universitária UFPE, 2005.
- \_\_\_\_\_. O corpo inserido em diversas lógicas culturais: uma poética da sexualidade. Bagoas: Revista de Estudos Gays, v. 2, p. 65-74, 2008
- ROCHA PITTA, T. L'éphémère dans les villes proposition pour une rénovation symbolique de l'espace urbain, Sociétés 2001/1 (n° 71), p. 37-45. DOI 10.3917/soc.071.0037

STRONGOLI, M. T. Q. G. O imaginário da menina e a construção da feminilidade. *Letras de Hoje*, v. 44, p. 26-40, 2009.

TEIXEIRA, M. C. S. A pesquisa sobre o imaginário no Brasil: percursos e percalços. In: Danielle Perin Rocha Pitta. (Org.). *Ritmos e Imaginário*. Recife: Editora Universitária UFPE, 2005, v. , p. 109-123.

TEXEIRA, M. C, S.; ARAÚJO, A, F. Gilbert Durand: Imaginário e Educação. Niterói: Intertexto, 2011.

TEIXEIRA, M. C. S.; PORTO, M. R. S. Perspectivas paradigmáticas em educação. *Revista da Faculdade de Educação*. Universidade de São Paulo, v. 21, n. 1, p. 21-36, 1995.

TEIXEIRA, M. C. S. (Org.); PORTO, M. R. S. (Org.). *Imaginário, cultura e educação*. 1. ed. São Paulo: Plêiade, 1999. v. 500. 207 p.

WUNENBURGER, J. J. *O imaginário*. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

\_\_\_\_\_. J. J. *Philosophie des images*, Presses Universitaires de France, Thémis, 1997



# **Grupo de trabalho 1: Imaginário, ciência e tecnologia**

**Atelier de recherche 1 :  
Imaginaire, science et technologie**

## **A imaginação radical**

## **The radical imagination**

## **L'imagination radicale**

Carlos ORELLANA<sup>1</sup>

Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, Brasil

### **Resumo**

Neste artigo desenvolveremos a ideia de que a imaginação para além de ser constitutiva da ação poética (Bachelard), e do devir (Deleuze), partimos do princípio de que seja processo no qual o capitalismo financeiro se orienta, particularmente, quando pensamos num inteligência coletiva como espelho de uma reorientação da inteligência humana direcionada para produção de bens simbólicos em escala industrial, mas que antes a imaginação, a poética e o devir eram suprimidos pelo processo de produção de bens (capitalismo industrial como modelo econômico da Modernidade), há uma exaltação ou uma pretensa reconciliação com os aspectos imaginativos, poéticos e do devir na produção de bens simbólicos baseado num capitalismo cognitivo.

**Palavras-chave:** imaginação; imagem; capitalismo cognitivo.

### **Abstract**

In this article we will develop the idea that the imagination as well as being constitutive of poetic action (Bachelard), and devir (Deleuze), we assume that it is a process in which financial capitalism is oriented, particularly when we think of a collective intelligence as a mirror of a reorientation of human intelligence directed to production of symbolic goods on an industrial scale, but rather the imagination, poetic and devir were suppressed by the goods production process (industrial capitalism as an economic model of Modernity), there is an exaltation or an alleged reconciliation with the imaginative aspects, poetic and devir in the production of symbolic goods based on cognitive capitalism.

**Key words:** imagination; image; cognitive capitalism.

---

<sup>1</sup> [lapisazul2984@gmail.com](mailto:lapisazul2984@gmail.com)



## **A Imaginação Radical**

O que destacamos em nosso trabalho que o capitalismo financeiro inicia um processo de abstração do capital que vai ao encontro do aumento da participação da produção de bens simbólicos e do setor de serviços no mundo capitalista ocidental, de tal maneira que, encaminha para uma etapa mais profunda, o capitalismo cognitivo, isto é, a organização do capital em alguns princípios: constituição de redes (redes de signos, redes de seres, rede das coisas); a imagem (signo) como elemento fundador nas trocas econômicas; a inteligência coletiva como motor da produção; uma economia política da imagem (forma industrial de consumo e produção de imagem); digitalização dos serviços (inteligência algorítmica).

Assim, nossa ideia que guia este artigo é que a imagem, posteriormente, a imaginação tornam-se o verdadeiro capital que realiza a transição entre os modelos de capitalismo industrial e o financeiro, conseqüentemente, estaríamos experimentando um recrudescimento do último que chamaríamos de capitalismo cognitivo.

Como define Lipovetsky, passamos para uma fase de consumo transtético, isto é, passamos de uma cultura modernista, burguesa, por uma lógica subversiva para um universo na qual as vanguardas e elementos subversivos são agora integrados, aceitos e pesquisados para sustentar a ordem econômica. Assim, Lipovetsky compreende que esse capitalismo abarca fenômenos visuais periféricos e marginais dentro de um universo de produção, comercialização e comunicação de bens materiais. E para a constituição desse consumo transtético identificado por Lipovetsky, acreditamos que a imaginação seja o principal recurso simbólico necessário para sua constituição.

Nesse sentido, a imaginação é o modo pelo qual os sujeitos são interpelados a produção de bens simbólicos, constitui-se não só como força, mas como modelo a ser internalizado pelos demais campos sociais (mídiação), pelos sujeitos de modo a produzir redes de produção simbólica. Como destaca Wunenburger, há três de redes que são reorganizadas nessa fase do capitalismo cognitivo, a rede de signos, a rede de seres e a rede das coisas. A primeira refere-se aos campos sociais, mas que atualmente são interligados e instituições são substituídas por formas rizomáticas de organização do poder, nele se encontram a ciência, as artes e demais campos sociais representativos. A segunda rede, a dos seres, constitui-se da ação de governança dos sujeitos, dos valores, dos direitos e obrigações, a

segunda rede ainda é que preservar um modelo estruturalista junto a condições de rizoma, mas é aquela que a cidadania revela profundas alterações. E quanto a terceira rede, é das competências, resoluções e da produção.

O que destacaríamos nessas redes são as transformações e a ampliação da participação da segunda e da terceira rede, enquanto na modernidade há um estabelecimento da rede de signos que são os códigos, signos e símbolos que mediam a ação social através de um conjunto de instituições bem definidas, o que Foucault descreveu em sua obra, a institucionalização e uma microfísica do poder que se constitui através da produção de um código, um saber apropriado por um campo social, construindo uma forte rede de manutenção do poder. A segunda rede, na modernidade, é mediada pela ação da primeira rede, atualmente, a rede dos seres torna-se o modelo para a primeira, na medida em que as instituições sofrem um desgaste e os sujeitos, direitos e valores individuais tornam-se mais representativos do conjunto da ação social do que a ação de intermediação das instituições. A rede dos seres consegue uma elevação no cenário social na medida em que há uma intermediação 'invisível' das redes digitais, ou da ação algorítmica, isto é, os sujeitos produzem identidade, produtos simbólicos, capital através de uma intermediação de uma estrutura de banco de dados organizado pela ação de cálculos matemáticos.

Enquanto, a terceira rede refere-se aos objetos, apresenta uma ascensão dos objetos, das competências, dos saberes que já não mais dependem da ação intermediadora da primeira rede, mas da ação da segunda rede em permitir que os sujeitos possam trocar informações entre si, mais detalhadamente, da troca de informações entre os próprios objetos, um exemplo é a ação de aplicativos de geolocalização em dispositivos móveis que produzem informação e alimentam a rede através de mecanismos algorítmicos de ação do indivíduo e transmitindo esses dados para demais dispositivos interligados, ou mecanismos de sincronização de dados como serviços de *cloud service* como Dropbox. Há ainda um ambiente nebuloso nessa terceira rede, visto que ainda está em exploração, um mercado em expansão como de aplicativos que usam os dados gerados pelos dispositivos móveis (dados como: geolocalização, preferências, comentários, etc.). A terceira rede é ampliada através da ideia de corporificação, isto é, dos dispositivos vestíveis, há entre os dispositivos móveis a ideia de se unir a própria noção do corpo do sujeito tornando o corpo como mediador e produtor de dados

que alimentarão os bancos de dados da rede. Um exemplo é o *Google Glass* dispositivo que une a interface amigável da tela de computadores a possibilidade de acessar a web e seus serviços através da lente de óculos, unir a noção do corpo com as vantagens de uma interface cada vez mais intuitiva são as bases para a expansão da terceira rede.

A rede dos objetos amplia a segunda rede e desenvolve um mercado ao lado das redes sociais digitais que é dos aplicativos que usam os dados produzidos pelo uso de dispositivos móveis para gerar padrões de informações que podem ser usadas pelo próprio usuário (app de saúde que geram informações sobre a qualidade do sono, perda ou ganho de massa, performance de atividades físicas, etc). Essas informações podem ser usadas pelo proprietário do aplicativo para vender seus usuários como audiência a um determinado anunciante e que podem ser usadas pelas gigantes internacionais como Google Play ou Apple Store para gerar informações sobre usuários e desenvolver ações de comunicação mais efetivas.

A terceira rede converge o objeto ao usuário e permite uma produção de informações independente da ação voluntária dos usuários como acontece na segunda rede como nas redes sociais digitais tradicionais (Facebook, Twitter, Instagram, etc.). Uma rede dos objetos que ligue todos os dispositivos que aprofunda a segunda rede, a terceira rede para além de um complemento, aprofunda a relação entre software e hardware (cada vez mais confundido com uma peça de roupa ou ligado diretamente ao corpo) que sejam capazes de controlar o compartilhamento das informações e apresente recursos, podemos incluir a vigilância permanente, numa articulação de ferramentas que criem uma disciplina de produção de informações ao mesmo tempo em que monitora eventos que possam apontar uma anormalidade ou perturbação através do correlacionamento de informações de diversos dispositivos.

O que podemos descrever que as três redes estão interligadas e vivenciadas de modos distintos, havendo a preponderância de uma ou outra dependendo da situação social que se experimenta, o que talvez seja importante é destacar a explosão da segunda rede (rede dos seres) e o surgimento da terceira rede (rede dos objetos), mas que nas duas últimas há a imaginação como fonte de produção de capital seja através da ação voluntária dos sujeitos em publicar conteúdos em redes sociais seja em termos de construção de soluções algorítmicas

que apreendam a complexidade da ação humana em situações sociais com múltiplas variáveis.

Os aplicativos de dispositivos móveis são os mecanismos que desenvolvem, atualmente, uma interface entre a produção de dados e o seu uso para gerar capital (através de venda de dados para grandes empresas multinacionais), além de produção mecânica ou automática de dados (sem a participação voluntária dos usuários) ao enviar dados de geolocalização (em tempo real) para grandes servidores e desenvolver algoritmos que relacionem esses dados aos padrões de consumo.

Um exemplo é o mercado de aplicativos de educação que a partir dos dados já coletados em redes sociais do perfil do usuário constrói produtos direcionados, desenvolvendo as bases para interações entre usuário. Através de capacidade das parcerias entre empresas de *cloud service* (de poderosos banco de dados) com microempresas e de médio porte que apresentem capacidade gerencial e de inovação. A facilidade de uso desses aplicativos ao convergirem tecnologias telemáticas multimídia, acessível a qualquer local instantaneamente, com apoio de redes, impulsiona uma rede de objetos que cresce se confundindo com a web, mas que é uma rede automatizada e funciona sem a necessária colaboração voluntária dos usuários. Assim, há um mercado crescente de sujeitos que pensem a integração da competência de calcular e produzir ferramentas que leiam a ação social em termos lógico-matemáticos, desse modo, desenvolver algoritmos adaptados a cada tipo de atividade e que assim recolha esses dados para empresas que poderão usar essa big data em termos comerciais. Existem muitos recursos telemáticos e audiovisuais que, integrados, potencializarão a infraestrutura tecnológica necessária para atender a tão diversificada demanda.

Neste sentido, Castoriadis cunha o termo imaginário radical, isto é, a capacidade que estaria na base de toda a construção humana. Assim, o imaginário radical refere-se a um meio primordial pela qual se desenvolve todas as racionalidades e não é reduzido ao esquema de funcionamento simbólico das sociedades. “O homem é um ser que procura sentido. E para satisfazer essa necessidade de sentido, *cria o sentido*” (CASTORIADIS, 1975, 93).

Há, portanto, uma distinção entre imaginação radical e imaginação especular, ou seja, um seria apenas mero reflexo da representação enquanto outro constitui-se como magma

fundante de todas as instituições. Neste sentido, podemos atribuir que houve um direcionamento para a produção imaginária em redes digitais, isto é, há um processo de entrelaçamento entre os dois tipos de imaginação (radical e especular) para um aproveitamento e produção do capital, na medida em que há uma articulação individual e social-histórica, ambas são modalidades que convergem para um processo de criação de imagens técnicas. Enquanto, a imaginação radical alinha-se às imagens simbólicas obsessivas que repercutem sobre o indivíduo, mas que de algum modo estão presentes em sua sociedade, a imaginação especular alinha-se aos símbolos, às representações que fundam a organização social e as instituições, assim verificamos que se a produção artística era uma das poucas esferas da produção humana que conseguia articular essas duas noções de imaginação, atualmente, as redes digitais em sistemas algorítmicos complexos desenvolvem uma ação próxima aquela do fazer artístico ao articular aquilo que é de mais particular e fundante do psiquismo de cada sujeito com uma oferta de imagens técnicas mediadas por ferramentas matemáticas daquilo que é produzido globalmente.

Percebemos a emergência de uma nova etapa da produção de capital que diferentemente do capitalismo financeiro e do capitalismo informacional está baseado na articulação da imaginação radical seja do indivíduo ou de um grupo social com a imaginação especular das representações sociais e institucionais. Desenvolvemos a ideia de que a imaginação torna-se um ativo importante a produção, já que ele se constitui como ferramenta primordial para a produção de bens simbólicos, esta etapa de produção do capital chamamos de capitalismo cognitivo, isto é, um capitalismo que assume as contradições da identidade do sujeito e a articula essas alterações identitárias a uma produção simbólica em escala industrial, aqui o sujeito é interpelado a produzir a si mesmo em redes digitais de modo construir rastros, traços e imagens técnicas capazes de serem úteis aos mais diversos dispositivos midiáticos.

Assim concebemos o capitalismo financeiro como uma etapa na qual os mercados de capitais, em particular, desenvolve um conjunto de ações e uma estrutura capaz de negociar os principais títulos de empresas como um empréstimo que permite a circulação de capital para custear o crescimento dessas empresas, isto é, será a primeira etapa de redução da participação econômica das empresas de bens materiais e uma aumento exponencial de

produtos financeiros que não requerem mais um acordo entre os donos de capital e os detentores de mão-de-obra.

O capitalismo informacional destina-se a um aprofundamento do capitalismo financeiro, mas com a ação de redes digitais que interligam esses mercados de capitais, mas há uma etapa de efetivação dessas redes ao torná-las acessíveis aos cidadãos comuns apostando no argumento da cidadania digital e na ampliação de fonte de conhecimento e informações (Flichy).

O capitalismo cognitivo refere-se a uma fase de subjetivação e virtualização do capitalismo informacional, isto é, uma etapa na qual as condições identitárias, simbólicas e de representação dos mais diversos sujeitos são aproveitadas e coordenadas por uma presença cada vez mais profunda do campo midiático como palco de encenação do capital. O capitalismo cognitivo pode ser descrito como a emergência de uma economia do conhecimento que afetaria a maneira como o capital ganha valor. As características são a virtualização, desmaterialização dos bens de consumo, vigor dos parques tecnológicos, incorporação da comunicação global em rede e aproveitamento da imaginação e da construção identitária como valor de troca.

Assim, afirmamos que o capitalismo financeiro virtualizou e expandiu as condições de produção de bens sem a necessidade de bens materiais, o informacional garantiu as condições de aproveitamento de redes digitais e parques tecnológicos e comunicacionais, e o cognitivo utiliza a imaginação e a identidade como formas de expansão do capital. O financeiro o principal produto de comercialização encontra-se em debêntures, derivativos, ações; o informacional, a informação e a inovação produzida por centros de comunicação são os principais produtos; no cognitivo, a imaginação, a identidade, acarretando um pluralismo e uma fragmentação que aumentam em todas as esferas da sociedade.

Desse modo, o capitalismo cognitivo deve ser analisado através dos critérios de constituição de redes (redes de signos, redes de seres, rede das coisas); a imagem (signo) como elemento fundador nas trocas econômicas; a inteligência coletiva como motor da produção; uma economia política da imagem (forma industrial de consumo e produção de imagem); digitalização dos serviços (inteligência algorítmica), uma cultura microprodutiva e de uma democracia semiótica.

Lipovetsky define esse capitalismo cognitivo como capitalismo artista ou capitalismo transtético que compreende a multiplicação de estilos, de tendências, de espetáculos, de espaços de arte. Essa fase pode ser definida por Lipovetsky como sendo o contínuo lançamento de modas e de um ambiente estético em todos os setores da economia, ele estetiza o domínio da vida cotidiana ao mesmo momento que produz o que é compreendido como arte contemporânea.

Assim, ao pensarmos na lógica do *Google AdSense*, o produtor de um vídeo recebe um valor  $x$  calculado a partir da quantidade de acessos que seu vídeo ou canal recebe num período  $x$ , na qual a matéria prima para esses vídeos são impressões sobre a realidade, opiniões superficiais, experiências cotidianas e momentos de lazer ou tudo isso junto. Há uma estrutura técnica que promove a produção imagética de bens e fornece as bases para sua exploração em termos de valor de troca, no qual os critérios para seu valor no mercado de bens simbólicos estejam depositados em como esse sujeito obtém um capital social (*likes*, seguidores ou fãs, comentários, etc.). A imaginação instaura-se como ativo para a diferenciação desse material em relação aos demais vídeos ou bens simbólicos presentes nesse mercado global de vídeos (*Youtube*).

As condições para a efetivação dessa produção estão numa mediatização latente da sociedade a partir dos anos 1960 nas sociedades ocidentais, quando a imagem técnica deixa de ser um produto exclusivo dos grandes meios de comunicação e grupos artísticos experimentais usam a imagem do vídeo como vórtice de experimentação as possibilidades do corpo emancipado, da cidadania mediada e expansão de uma rede digital integradora e um fortalecimento de uma rede digital cada vez mais direcionada aos aspectos afetivos e de subjetividade dos sujeitos.

São essas características que permitem que o sujeito se reintegre aos procedimentos de produção simbólica sem que haja uma fratura de sua noção de si, integrando a própria produção, ou seja, ao constituir sua identidade nas redes sociais digitais o sujeito produz um excedente que será reaproveitado pela estrutura algorítmica, pelo banco de dados para uma ampliação do espaço publicitário, encaminhamento dessa produção simbólica (vídeo, fotos, textos, hipertexto, etc.) como produto da própria rede social (o Instagram possui os direitos sobre cada foto carregada em sua rede social),

Assim, concebemos uma noção de uma emergência de uma estrutura simbólica direcionada a um aproveitamento da imaginação como função produtora de devir, de produtos simbólicos, de um novo estatuto de compreensão do real e de um conjunto de saberes que foram desprezados pela epistemologia modernista.

Uma das condições para emergência dessa instituição simbólica do capitalismo cognitivo é a rerepresentação de um conhecimento que não é mais epistêmico, mas gnóstico, isto é, um conhecimento que se baseia nas condições de reintegração de múltiplos saberes num patamar de conciliação entre o sujeito, objeto e natureza. A ciência gnóstica pretende entender o absoluto, admitindo a existência de uma realidade não material

A ciência gnóstica é diferente da epistême, significa o próprio conhecimento, enquanto à epistême revela-se pela despersonalização. Nesse sentido, os estudos do imaginário são influenciados por duas correntes filosóficas concomitantes: fenomenologia e a hermenêutica. A fenomenologia reintroduz nas ciências humanas à ideia de experiência, a memória, a consciência que se engaja num determinado conhecimento. Enquanto a hermenêutica surge da tradição de leitura de textos bíblicos protestantes, surge da quebra do monopólio da interpretação do texto, surge da tradição da tradução dos textos.

Então como Castoriadis apresenta a ideia de que a criação é a capacidade de fazer emergir aquilo que não é dado, nem pode se derivar, nem por combinações, a partir daquilo que é dado. Assim, ao organizar poieticamente, o homem dá forma ao Caos e dar forma ao Caos é uma boa noção de cultura. O capitalismo cognitivo apresenta uma escala em que une o nível individual e a escala macrossociológica da cultura e das instituições, ao permitir que o sujeito doe parte de si e de sua noção de identidade para a produção de bens simbólicos. Como afirma Castoriadis, a imaginação torna-se uma potência para a construção de novas instituições. O imaginário radical implica uma nova ontologia, uma percepção nova sobre como entender o ser, como o vir a ser, e respectivamente, da criação, uma compreensão do sujeito a partir das condições imaginárias e de uma reorganização dos saberes.

Neste sentido, Castoriadis esclarece que devemos compreender profundamente o papel do imaginário, e não pensá-lo apenas como forma residual ou como elemento especular da representação, mas pensarmos numa inversão do papel do imaginário, isto é, um projeto



ontológico e epistêmico no qual o conceito de imaginário radical seja a raiz de todo pensamento.

Assim, a imaginação e o imaginário estão na base de toda a construção humana e centro de seu projeto teórico-metodológico de um novo patamar ontológico, ou seja, a imaginação e o imaginário são constitutivos do ser humano, é onde nasce tanto o sujeito quanto o mundo social-histórico. Além disso, essa condição constitutiva da imaginação permite compreender o sujeito não de modo fixo e determinado, mas como um fluxo, em constante transformação, como um rio.

Portanto, do mesmo modo, as instituições resultam de forças imaginárias em se perpetuar no tempo e espaço na solução de problemáticas sociais, como descreve Castoriadis, toda instituição tem duas faces, uma face imaginária pela qual se funda e se legitima socialmente, e um componente funcional que visa atender às necessidades de grupos sociais específicos. Há, nas redes sociais digitais, tanto o aspecto imaginário no qual se encontra o devaneio, a possibilidade de construção de si, mas um aspecto funcional que é o da comunicação em vários modelos de um para muitos, de muitos para um, de muitos para muitos, quanto um aspecto funcional de produção de informações, dados, produtos simbólicos e padrões a partir dessas informações. Como apresentamos nos capítulos anteriores, a identidade pensada em termos matemáticos seria o resultado de modelos algorítmicos desenvolvidos pelos servidores das redes sociais digitais que produziram versões do devir dos usuários. O que destaca essa nova forma institucional das tradicionais seja o caráter imaginativo que está sempre presente em seu discurso, e a forma como essa imaginação é convocada como instrumento de produção quando o Facebook, Twitter sugerem aos usuários para uma produção envolta numa cultura do lazer, falar sobre seu cotidiano, seu lazer. Como descreve Hartley, uma democracia semiótica e uma cultura do lazer são as ferramentas principais para essa produção, isto é, a democracia semiótica é a característica do usuário em acreditar que sua produção (vídeo, foto, texto, etc.) pode ser tão importante e relevante quanto a de um profissional (jornalista, escritores, publicitários, etc.), que

Uma etapa que experienciamos é da institucionalização da segunda rede e o começo da terceira rede é do uso da imaginação não como forma instrumental como foi vivenciada pela primeira rede, isto é, uma imaginação como devedora de uma ação castradora funcional que

prevalencia, essa imaginação na segunda e terceira rede reside na potência dos sujeitos apresentarem novas informações, dados, que sejam capazes de ampliar a informação em tempo integral e de forma orgânica. Essa institucionalização é atravessada por condições técnicas (avanço de redes 3G e 4G ao redor do mundo, da velocidade de processamento de computadores e outros dispositivos, universalização do acesso aos dispositivos digitais, etc.), condições sociais (democracia semiótica, cultura de microprodutividade, cultura do lazer, etc.), condições políticas (uso da internet como escudo da liberdade de expressão e de imprensa, uso da internet como serviço de guerra digital contra outros estados e grupos políticos, etc.) essas condições se sobrepõem as condições econômicas que tentamos apresentar alguns aspectos que podem ser resumidos no quadro abaixo, ou seja, acreditamos que vivemos em fases distintas de um capitalismo que reconstitui desde os anos 1970 com a crise do petróleo e apresenta configurações que ao invés de substituírem uma a outra, elas se sobrepõem em camadas que aumentam gradativamente as condições de acúmulo de capital e ampliam as zonas de produção de capital, isto é, ao incorporar o lazer como fase produtiva (não apenas como de consumo como era pensada no capitalismo industrial), os objetos em rede e a imaginação como força produtiva há um aprofundamento do horizonte ainda há uma série de regulamentações, códigos, forças que se contrapõem

	<b>Capitalismo financeiro</b>	<b>Capitalismo informacional</b>	<b>Capitalismo cognitivo</b>
<b>Geração de capital</b>	Transação de capital especulativo entre bolsas	Produção voluntária de material em redes digitais	Produção automática de dados e informações a partir de algoritmos
<b>Principais Produtos</b>	Ações e derivativos	Fotos, vídeos, hipertexto	Big data
<b>Instituições</b>	Mercado financeiro	Redes sociais digitais	Empresas de cloud service
<b>Atores</b>	Bolsas e mercados ligados em rede	Cidadãos comuns ligados em rede	Dispositivos móveis ligados em rede
<b>Força</b>	Imaginação	Imaginação	Imaginação radical

<b>produtiva</b>			
------------------	--	--	--

Tabela desenvolvida para compreender as noções apresentadas

Assim, concebemos uma institucionalização de duas redes baseada numa força da imaginação, isto é, para além dos problemas considerados reais, a segunda e a terceira rede concebe uma institucionalização que vem resolver os problemas da primeira rede, é a capacidade de imaginar cenários, possibilidades, programar em termos lógico-matemáticos a ação social no mundo sensível transportando em fórmulas algorítmicas para o mundo virtual. Como descreve Castoriadis, os problemas são apenas problemas em função da capacidade imaginária.

De acordo com Castoriadis, a instituição é uma rede simbólica, socialmente sancionada, onde se combinam em proporções e em relações variáveis um componente funcional e um componente imaginário, isto é, a segunda e a terceira rede vêm apoiar e complementar as ações da primeira rede em termos funcionais usando a estratégia da imaginação como meio de convergir esses dados para um mesmo espaço e que assim tratados possam voltar ao meio social como soluções aos problemas ou em função de expectativas econômicas, sociais e culturais de uma dada sociedade.

### **Imagem: Fonte da Imaginação**

De acordo com Sartre (1986) a problemática da imagem se impõe a partir do século XVIII, havendo três possíveis soluções. Na primeira concepção há um modelo cartesiano em que há uma divisão radical entre o mundo do pensamento e da imagem, uma fratura, mas no qual a imagem assume uma posição incompleta, fraturada, como objeto útil ao pensamento. Nessa primeira noção a imagem é assume uma qualidade de aparência, e que a atividade humana preenche com a substancialidade. Há uma fratura, uma cisão entre o pensamento e imagem, uma fenda que rompe os dois processos sendo preenchido vicariamente pela ação inteligível da espécie humana. A identidade torna-se resultado de uma passagem do plano imaginativo ao plano ideativo, isto é, da ação do sujeito pensar a si através de imagens ao plano de reunir essas imagens numa afirmação de identidade. Pela tradição cartesiana a imagem é pensada como um esquema, um signo, um símbolo, um termo intermediário para a

ação de conversão do pensamento, da abstração, um princípio epistemológico e metafísico *nihil est in intellectum quod non fuerit prius in sensu*<sup>1</sup>, assim

As imagens são necessárias à formação dos conceitos, não há um único conceito que seja inato. A abstração tem precisamente por objetivo, em sua função original e geradora do inteligível, elevar-nos acima da imagem e permitir-nos pensar seu objeto sob uma forma necessária e universal. Nosso espírito não pode conceber diretamente outro inteligível senão o inteligível abstrato, e o inteligível abstrato só pode ser produzido da imagem e com a imagem pela atividade intelectual. Toda matéria suscetível de ser explorada pela inteligência é de origem sensorial e imaginativa. (SARTRE, 1986, p 33).

Neste sentido, Sartre (1986) concebe que a solução de Leibniz para essa fratura entre pensamento e imagem é de enfrentar as imagens em si mesmas, um mundo de puras imagens que é necessário reencontrar cuja finalidade e organização estão no universo das imagens. Leibniz converge para um princípio associativo das imagens, isto é, no qual as relações que as imagens fazem de si criam. Portanto, no pensamento de Leibniz o raciocínio e toda ação intelectual pode ser reduzida a uma combinação de elementos sejam verbais ou imagéticos, essa contribuição de Leibniz ao campo filosófico, a lógica, que será aplicada tanto no campo filosófico quanto matemático.

Do mesmo modo Hume assume a ideia da imagem sem o pensamento, cuja ideia é conceber que a experiência pura já se torna razão, assim deve-se compreender e observar as experiências para assim criar leis capazes de revelar o real. Assim, de acordo com Hume todo o conhecimento resultaria de um processo associativo em termos de causalidade diante da experiência dos sentidos, o que destaca a imagem e nossa experiência com o universo imagético como fonte desse conhecimento. Assim, a razão constitui-se como fenômeno de causalidade entre experiências com as imagens.

De acordo com Jean Jacques Wunenburger é importante destacar que o termo grego *imago* foi traduzido e reduzido à palavra ícone e seus equivalentes (íconosfera, icônico, etc) como equivalente a palavra imagem, mas destituída do valor simbólico que o primeiro carregava, ou seja, sem a capacidade afetiva do termo. Portanto, teríamos que resgatar o termo *imago* para desenvolvermos uma *imagologia* que corresponderia a uma tentativa de pluralizar os aspectos não observados pela iconosfera.

Segundo Wunenburger, a imagologia corresponderia a uma investigação arborescente em três níveis da ideia de imagem. A primeira constitui-se da imagem como uma duplicação de um referencial anterior, a imagem como re-(a)apresentação entre uma presença e uma ausência, e nessa ausência que se constitui a imaginação como capacidade de produção de imagens na ausência de referentes, isto é, como uma operação complexa para organização de nossa relação com o mundo.

Assim, a imaginação é concebida como processo constitutivo de arranjo de informações objetivas (percepção) com o repertório de imagens vivas (memória) no sentido de construção do real. A imaginação é pensada como uma atividade criadora de imagens e não como recriadora, pois podemos produzir imagens para além da memória, ou seja, ela não é empírica, é anterior, condiciona a experiência e é organizada por um meio (suporte-meio de expressão de sentidos), mas não se reduz ao meio. Nesse sentido, a imaginação como processo que extravasa, alimenta e condiciona a nossa relação com o mundo, uma atividade primeira e não segunda.

O segundo nível representa a imagem como mimética, isto é, a imagem se constrói como uma segunda existência, assim compreende-se o excedente que permite produzir novas imagens, capacidade de transformação do real e atividade do sujeito (subjéctiva). Assim através da *mimesis* que a imaginação torna-se atividade constitutiva e fundante da relação do homem com o mundo.

O terceiro nível da imagem constitui-se como mundo ideal, do logos, intelectual no qual prevalece à imaginação transcendental, isto é, constitui-se como modelo ideal do mundo dos seres vivos, um modelo que transcende à realidade. O mundo sensível é reflexo, o espelho do mundo metafísico.

A imaginação transcendental constitui-se como ação anterior e que condiciona a organização simbólica do mundo. Ela apresenta-se como uma resposta à filosofia empirista inglesa.

Neste sentido, Wunenburger concebe a imagem é uma experiência subjéctiva de apropriação das informações e não pode ser transferida para máquinas ou para outras pessoas. A imagem como encenação narrativa que confere uma experiência de totalidade cronológica aos sujeitos. E é matéria do espaço sensível. E como experiência organiza a ação social e

nossa relação com o mundo. Assim, a imagem é fonte e base pela qual desenvolvemos uma mediação com o real e, portanto, como ferramenta básica para imaginação.

De acordo com Wunenburger, a imaginação pode ser concebida como uma geografia mental composto de floresta, montanha e que condiciona uma forma de expressão do mundo cultural através da diversidade das artes. A imaginação desenvolve-se numa forma explosiva do mundo externo das imagens, mas que sua condição de existência precisa de uma imaginação interna, uma base matricial, um nó duro onde podemos encontrar diferentes aspectos da imagem.

Segundo Wunenburger (2013), a imagem digital tenta reconstituir um espaço temporal que imita o espaço da vida, oferece uma abordagem mais intensa, essa transmutação do mundo da vida pode ser angustiante e ao mesmo tempo fonte de felicidade, prazer, dor. Ela provoca uma dialética entre representação e afeto, ou seja, oscila entre a vida consciente e a monopolização da vida interior, a representação como espelho burocrático do afeto.

Assim, a imagem digital tenta dialeticamente convergir o mundo sensível do afeto a ação programática dos cálculos, em Francês diz-se *photographie numérique* (foto numérica) para a foto digital, mas ao invés de opor esses dois universos. Acreditamos que a imagem digital desenvolve uma terceira dimensão que reconcilia o universo funcional e o universo da imaginação, sendo a imagem digital como produto dessa ação combinatória.

Assim, a imagem digital procede como um símbolo, ou seja, como um objeto que converge, que ao invés de separar como a imagem técnica tradicional, representa uma ação compensatória e de harmonia entre o universo da sensibilidade, do afeto, da poética e o universo funcional, automatizante, programático do cálculo, das instituições burocráticas. Assim, a imagem digital sirva a esses dois senhores, um que é o usuário comum que pode manipular com pouco conhecimento suas fotos e os órgãos de poder institucional que usam como meio de vigilância.

O que quer dizer símbolo? Símbolo como antítese de *diabolon* (aquele que divide), que separa de forma intensa, no judaísmo é aquele que impede Deus de alcançar o bem, o símbolo *une*, estabelece uma ponte na diversidade, a primeira experiência da diversidade é a dualidade. Essa dimensão do signo sensível das ciências hermenêuticas precisa ser

encontrada. O ponto de partida para capacidade de investigação que possa abrir a hermenêutica.

Há dois níveis de imagens de acordo com Wunenburger, a imagem molecular e a imagem molar. A primeira refere-se à imagem que pode ser isolada, reproduzida e que pode ser exteriorizada. Quanto à imagem molar é a imagem que confere uma totalidade cronológica de início, meio e fim ao sujeito ao mesmo tempo em que pode ser concebida como narrativa, um equivalente ao mito e suas qualidades.

### **Conclusão: Sujeito como resultado da imaginação**

Do mesmo modo como a imagem como recurso usado pela imaginação como fonte de desenvolvimento e potência, definimos o sujeito castoriadiano e bachelardiano como fonte inesgotável para produção da imaginação e de imaginário. Consideramos o sujeito em Castoriadis como fonte de singularidade no qual seu esquema organizador e organizado é mediado por imagens e que existe para além da simbolização, mas numa ação de presentificação do imaginário o qual é uma significação encarnada e operante. Neste sentido Castoriadis compreende o sujeito como uma constituição de um sistema relacional articulado que põe em operação o interior e o exterior num gesto de esboço de papéis arquetípicos.

Em Castoriadis, o sujeito é um fluxo no qual se encontra o processo de significação do imaginário que constitui uma articulação entre as forças psíquicas e simbolizantes e as forças do ambiente, da cultura, da sociedade sempre esboçando, isto, desenhando imagens arquetípicas fundadoras da noção do eu.

Enquanto a noção de sujeito para Bachelard resulta da ação entre a imagem simbólica e o seu ambiente, assim, o sujeito seria essa consciência que surgiria entre imagem, em especial, as imagens poéticas e as forças de seu meio. Desse modo, o sujeito em Bachelard encontra-se nesse maravilhamento que o sujeito constrói a partir de sua relação inovadora com as imagens.

Assim, para Bachelard a poética é ação intermediadora entre o sujeito e a imagem, a poética se configura como espaço de mediação no qual a noção de sujeito ganha sentido, profundidade e perspectiva. A ação poética é guiada por duas forças uma de novidade e de singularidade, assim o sujeito se constitui através de necessidade de inovar-se, de conhecer

através de imagens seu ambiente e de encontrar algo distintivo, particular no meio dessas imagens que são produzidas, algo que seja próprio de si. Desse modo, o sujeito constitui como força produtora de imaginação na medida em que se configura como principal resultado dessa ação poética de imagens.

É necessário compreender que tanto para Wunenburger quanto para Bachelard, as imagens dão a pensar, animam, é um convite para a reflexão, orientação, a capacidade de permitir pensar além dos aspectos significantes é que chamamos de símbolo. Neste jogo de animação, de vitalidade que o sujeito se constrói e abre espaço para suas necessidades simbólicas, essa ação metafórica e metonímica da imagem que a poética bachelardiana opera. De acordo com Bachelard, a função poética é constitutiva de qualquer ação do sujeito. O símbolo é a fonte que gera economia.

O imaginário é próprio do homem e não a racionalidade, ou seja, a formação e transformação do mundo simbólico pela ação de imagens de origem psíquicas que expandem, ampliam e enriquecem nossa relação com o mundo. A racionalidade é um fenômeno artificial em relação ao imaginário, e insistir no processo de despersonalização do homem para desenvolver conhecimento é tão prejudicial quanto à própria morte do homem.

## Referências

- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.  
\_\_\_\_\_. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.  
\_\_\_\_\_. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.  
\_\_\_\_\_. **A psicanálise do fogo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- CASTELLS, Manuel. **A Sociedade em Rede: A Era da Informação**. Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 2005.
- CASTORIADIS, C. **L'Institution imaginaire de la société**. Paris: Seuil, 1975.
- DURAND, Gilbert. **L'imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image**. Paris: Hatier, 1994.  
\_\_\_\_\_. **Estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FLICHY, Patrice. **The internet imaginaire**. London: MIT Press, 2007.
- HARTLEY, John. **Creative industries**. Blackwell: Malden, MA & Oxford, 2005.



LIPOVETSKY, G. **De la légèreté**, Paris: Grasset, 2015.

SARTRE, J.P. **L'Imaginaire**. Paris: Galimard, 1986.

WUNENBURGER, J.J. **La vie des images**, Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 1995.

\_\_\_\_\_. **L'homme à l'âge de la télévision**, Paris: Presses Universitaires de France, 2000.

**A religião dos fatos: Hereditariedade e coprodução das ordens social e natural  
no século 19**

**The religion of facts: Heredity and coproduction of social and natural order  
in the 19<sup>th</sup> century**

**La religion des faits : Hérité et coproduction dans les ordres social et naturel  
au 19<sup>e</sup> siècle**

Cláudio Cordovil OLIVEIRA<sup>1</sup>  
Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, Brasil

**Resumo**

O presente artigo, que retoma estudos de Gaillard, visa sugerir, em caráter preliminar, a existência de uma nova governamentalidade na biomedicina, expressa por reconfiguração epistemológica pela qual a linguagem da autoridade científica estaria sendo combinada a outra fundada em valores, tais como “imaginação”, no modo como a mídia a retrata. Acionando vestígios simbólico-míticos já presentes na história e literatura do século 19, tal situação se verifica em notícias na grande imprensa, especialmente as relacionadas à Nova Genética. Através de abordagem genealógica, investigou-se a constituição do discurso científico sobre a hereditariedade na França, circunstâncias de aparição, apropriações ideológicas, e releitura pela literatura da época (Émile Zola). Conclui-se que, na esfera da Medicina Regenerativa, o mito do Gênesis revive, desde a noção de Pecado até aquela de Redenção.

**Palavras-chave:** hereditariedade; imaginário; coprodução; mito.

**Abstract**

This article, inspired by Gaillard's studies, aims to suggest, on a tentative basis, the presence of a new governmentality in biomedicine, expressed by an epistemological reconfiguration where the language of scientific authority is being combined with another one based on values such as "imagination" in the mediatic communication. By evoking symbolic and mythical traces already present in history and literature of the 19th century, such reconfiguration can be verified in science news, especially those related with the New Genetics. Adopting a genealogical approach, it was investigated the constitution of scientific discourse concerning heredity in France, appearance conditions and ideologic appropriations which, eventually, was confronted with a novel written by Emile Zola. We conclude that, in the field of Regenerative Medicine, the myth of Genesis rises again, from the notion of sin to redemption.

**Keywords:** heredity; imaginary; coproduction; myth

---

<sup>1</sup> profcordovil@gmail.com

## **Introdução**

O presente artigo busca mapear o percurso traçado por vestígios simbólico-míticos relacionados ao sangue que, já presentes no contexto histórico e na literatura do século 19, chegam a nós através de notícias científicas atualmente veiculadas pela grande imprensa, especialmente aquelas relacionadas às células-tronco adultas.

Para tanto, investigou-se, em uma abordagem genealógica, a constituição do discurso científico acerca da hereditariedade na França, as circunstâncias históricas de sua aparição, suas apropriações ideológicas, bem como sua releitura pela literatura contemporânea, a partir de um romance de Emile Zola, *O Doutor Pascal*, publicado em 1893.

A estratégia metodológica aqui adotada para tal não somente concebeu os mitos presentes em notícias desta natureza como atávicas manobras de manutenção do status quo voltadas para a criação de consensos, mas também revelou a pertinência do nexos entre natureza e sociedade (ou ordem natural e ordem social), sugerido pela abordagem interpretativa que se convencionou chamar de “‘idioma’ da coprodução” (JASANOFF, 2004).

Nesse sentido, esta reflexão filia-se ao nascente campo dos Estudos Sociais da Ciência e Tecnologia que, constituído a partir das reflexões de Thomas Kuhn e suas investigação sobre o conceito de “paradigma” e de “ciência normal” (KUHN, 1998), tem em Ludwik Fleck um de seus precursores *avant la lettre*, com suas pesquisas sobre a dimensão sociocultural da descoberta do teste de Wasserman para a infecção sífilítica (FLECK, 1981).

O recurso à mencionada abordagem interpretativa da coprodução se justificaria pelo fato de que, segundo alguns autores, seria impossível refletir sobre tecnologias nascentes, doenças emergentes e o crescimento da internet, empregando-se conceitos da teoria social tradicional e suas habituais dicotomias: estrutura/agência; natureza/cultura; ciência/política e estado/sociedade (JASANOFF, 2004). Acredita-se que tais abordagens convencionais, que enfatizam uma compreensão dualística da relação entre homem e natureza não dêem conta dos processos irregulares e dinâmicos através dos quais a produção de Ciência, Tecnologia e Inovação (CT&I) vincula-se a hierarquias e normas sociais.

## Uma nova relação com o mito

As relações entre jornalismo e mito foram objeto de interesse do campo dos Cultural Studies principalmente nas décadas de 1970 e 1980 (MAIA, 2010). Para Carey, as notícias devem ser compreendidas como sistemas simbólicos que representam e reforçam visões de mundo particulares (CAREY, 1975). Há quem as veja como ocupando o lugar que era reservado aos mitos nas sociedades arcaicas (BIRD, DARDENNE, 1993; LULE, 2001; 2005). Retomando Barthes (1993), Maia (id. Ibid., p. 3) irá afirmar que nesse sentido caberia ao jornalismo naturalizar a História, “transformando contingência em eternidade”.

Este artigo tem como uma de suas finalidades estabelecer um diálogo entre a Teoria do Imaginário, os Estudos Sociais de Ciência e Tecnologia e os Estudos de Jornalismo, visando desvelar a função ideológica dos enunciados científicos, especialmente no campo da Biomedicina.

Como espinha dorsal deste artigo, destaca-se o alerta de Vattimo sobre o processo de secularização no Ocidente.

A secularização do espírito europeu da idade moderna não é apenas a descoberta e a desmitificação dos erros da religião, mas também a sobrevivência, em formas diversas, e num certo sentido degradadas, daqueles ‘erros’. Uma cultura secularizada não é uma cultura que tenha simplesmente atirado para trás das costas os conteúdos religiosos da tradição, mas que continua a vivê-los como vestígios, modelos ocultos e deturpados, mas profundamente presentes (VATTIMO, 1992, p. 47).

Gilbert Durand, em obra seminal (2002), sistematizou a teoria do imaginário a partir de três conceitos centrais: arquétipo, símbolo e mito. De especial interesse para os fins deste artigo seria o conceito de “mito. Durand irá ressignificar o conceito de mito, tão caro aos antropólogos, para defini-lo como um “sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas; sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa” (2002). Maia esclarece que: “Os arquétipos são anteriores à história; só produzem significados quando entram em interação com o ambiente cultural e fazem emergir os símbolos e mitos \_ e, logo, os imaginários \_ que unem e movem uma comunidade” (2010, p. 6).

Em atitude mais coerente com os novos tempos, na perspectiva adotada por Vattimo (op. cit., 1992), propõe-se aqui o emprego renovado do mito durandiano, para compreender fenômenos como aqueles representados na Figura 1. Nesse sentido, promover aqui um diálogo com a abordagem interpretativa da coprodução nos parece estratégia metodológica acertada.

Figura 1



### **O debate construtivismo *versus* realismo: a coprodução como abordagem interpretativa**

Pellizzoni (2014), em esclarecedor artigo, traça o percurso histórico do debate sobre realismo versus construcionismo, que, segundo o autor, nada mais faz do que replicar antiga controvérsia filosófica sobre a constituição da natureza e nosso acesso cognitivo à mesma, personificada principalmente nas figuras de Descartes e Kant.

Ainda sem solução aparente, segundo Pellizzoni (id. Ibid.), tal debate teria se inclinado para o reconhecimento não da primazia de um sobre o outro, mas da sua constituição mútua, agora sugerida pelo conceito de “coprodução”. Por esta linha de raciocínio, entre o conhecimento e a realidade, ou entre as ordens natural e social, ou, melhor ainda, entre as ordens epistemológica e ontológica, nenhum dos dois entes prevaleceria sobre o outro.

“Coprodução” é termo que goza de grande popularidade entre os pesquisadores vinculados aos Estudos Sociais de Ciência e Tecnologia. Ao redor de seu campo semântico também gravitam expressões surgidas na década de 1990, como “ciborgues”, “híbridos”, “assemblages”, “constituição mútua”, etc. No entanto, segundo Jasanoff (2004) não seria correto afirmar que ele seria objeto de uma teoria coerente, mas sim vê-lo como um ‘idioma’, uma área do pensamento que compartilha determinados elementos:

Um é o reconhecimento de que o que consideramos como fatos inquestionáveis sobre a realidade física são conquistas sociais importantes e variáveis de um setting cultural e histórico para outro. Outra é a compreensão que tecnologias supostamente inanimadas \_ tais como a engenharia genética, as usinas nucleares, os telescópios espaciais ou as bases de dados computacionais \_ efetivamente incorporam crenças e práticas sociais, tais como regras legais ou julgamentos culturais sobre a Justiça. Outro ainda é que a capacidade de produzir formas particulares de conhecimento e compreensão científica está indissolúvelmente ligada a outros tipos de capacidade política e social (EZRAHI, 1990 apud. JASANOFF, 1999, p. 67).

Coprodução diz respeito a certa intuição de que se ganharia poder explanatório acerca de amplas áreas da atividade humana, presente e passada, quando se optasse por pensar que as ordens natural e social são produzidas simultaneamente, através de complexas interrelações (JASANOFF, op. cit., 2004). Ou, em outras palavras, perceber que práticas de governança influenciam a construção e o emprego de conhecimentos e vice-versa. A corroborar tal *insight*, destacam-se alguns clássicos da sociologia do conhecimento científico (BIJKER, HUGHES e PINCH, 1987; MACKENZIE, 1990 ; SHAPIN e SCHAFFER, 2011).

Por se tratar de abordagem interpretativa, a coprodução não demandaria provas de sua pertinência, mas sim ilustrações de sua aplicação (JASANOFF, 2004, p. 6). Desta forma, pode-se perceber que é empregada tanto para descrever a constituição de novas culturas tecnocientíficas, sempre em torno de idéias e objetos (“variedade constitutiva”), quanto para equacionar problemas de desordem no interior de culturas estabelecidas (“variedade interacional”) (*Id., ibid.*).

Imaginação e materialidade caminham juntas na prática científica. Andy Pickering, em *The mangle of practice* (1995), revela com propriedade a relação entre ambas, ao optar estrategicamente pela adoção de um idioma performativo (e não representacional) para descrever a Ciência. O autor irá falar em uma “dança de agências” interminável, onde os parceiros são a agência humana (dos cientistas) e a agência material (das ‘máquinas’ sobre as

quais trabalham). Assim a prática científica poderia ser vista como uma “dialética de resistência e acomodação”. Desta forma, verdade e realidade dependeriam de “*assemblages* contingentes de entidades heterogêneas” (PICKERING, 1995).

A importância de tais estudos reside no desafiar a afirmação da ciência como uma esfera autônoma, cujas normas seriam constituídas independentemente de outras formas de atividade social. Em vez disso, a resolução de quaisquer novos problemas científicos é vista como exigindo (re)estruturações da ordem social, sem as quais a própria autoridade científica seria posta em questão. (JASANOFF, 2004, op.cit., p. 30).

Neste artigo, nos dedicaremos a demonstrar como a autoridade da ciência avalizou outras formas de autoridade, especialmente governamentais, e vice-versa, em conturbado período de mudança social, logo após a Revolução Francesa. Para tanto, nos basearemos nas obras de um historiador, de um médico e de um escritor franceses, contemporâneos entre si, testemunhas privilegiadas de seu tempo: Jules Michelet (1798-1874), Prosper Lucas (1808-1885) e Emile Zola (1840-1902), respectivamente.

### **Hereditariedade e *status quo* em um contexto pós-revolucionário**

Em 1847, Jules Michelet publica sua *Histoire de la Révolution Française* (1939). Em sua célebre introdução, indaga-se a respeito das eventuais semelhanças entre o Cristianismo e a Revolução.

Michelet quer saber: haveria entre estes dois sistemas continuidade ou superação, dominação ou abolição, contradição ou conciliação? Do debate por ele proposto conclui que não se pode afirmar que a Revolução seja um momento de efetivação do Cristianismo.

Dois sistemas distintos, portanto, para Michelet, onde somente a Revolução mereceria desta testemunha ocular da história os elogios mais grandiloquentes. Se aparentemente convergiam em seus fins, estes dois sistemas, para ele, divergiam em seus princípios.

Assim, para o historiador francês, a fraternidade cristã se basearia numa genealogia sagrada, de caráter vertical, enquanto que a fraternidade revolucionária, abstrata, se assentaria no postulado racionalista da identidade de natureza entre os homens, em sua igualdade, melhor dizendo. “A Revolução fundamenta a fraternidade no amor do homem pelo homem, no dever mútuo, no Direito e na Justiça”.

Iniciada a Era da Justiça, um duplo progresso ético então se faria esperar, na visão de Michelet. Isto porque, a seu ver, com a Revolução Francesa, o arbítrio do príncipe (o Favor)

daria lugar à Justiça. Esta, por sua vez, poria fim à tirania da divindade (a Graça). “A Revolução outra coisa não é do que a reação tardia da Justiça contra o império do Favor e contra a religião da Graça”. Dessa forma, Michelet acreditava que a noção civil de “responsabilidade” iria finalmente destronar a noção religiosa, “bárbara e mítica”, de “fatalidade” (GAILLARD, 1981).

Michelet enganou-se. Mal saído das correntes genealógicas que o prendiam ao príncipe e a Deus, o ‘novo homem’ festejado pelo historiador francês iria se enroscar nas malhas da fatalidade genética. De fato, o ano de 1847 também testemunhou o lançamento do primeiro tratado sobre hereditariedade de que se tem notícia (Lucas, 1847). Seu segundo volume será publicado em 1850.

De caráter mais fenomênico do que propriamente científico, a obra é citada por Darwin em *A origem das espécies* como “a melhor e mais completa” sobre o tema. Hoje é quase ilegível, dado o fato de as informações ali contidas serem extremamente datadas vis-à-vis os desenvolvimentos posteriores da Genética. É mera relíquia de um tempo passado. Prosper Lucas decididamente não figura no panteão da história oficial da Genética.

A despeito do esquecimento devotado à obra, ela tem importância histórica, por ter sido a primeira a abordar a questão da hereditariedade fora de uma perspectiva restrita a questões de criação e procriação. Até o final do século 19, será a referência para a vulgata em torno do tema. A persistência de suas teses neste longo período sinalizaria, na visão de alguns autores, a função social a ser desempenhada por tal discurso, o que será objeto de nossa investigação neste artigo.

Mas quais seriam as implicações do surgimento deste tratado para a vida social de então, naquele exato momento histórico? Em primeiro lugar, a partir dele, a fatalidade, de teológica, passaria a ser científica. Neste sentido, ela se revelará fundamental para explicar, pelas leis da natureza, a desigualdade social em uma sociedade pós-revolucionária. Passando em revista as diferentes teorias sobre origem e natureza dos seres vivos, o tratado de Lucas reintroduz no conturbado campo social de então a noção de “diferença”, ao sustentar que a espécie é um tipo fixo, mas os indivíduos são tipos variáveis. Com Lucas, a hereditariedade passa a ser lei, muito embora não tenha sido ele que tenha formulado as leis da hereditariedade. Tal feito caberá a Gregor Mendel.

Assim, a “diferença”, um eufemismo elegante para a escandalosa “desigualdade”, na nova ordem social que se tenta instaurar, passa a ser inscrita na ordem natural das coisas,



despida de seu caráter problemático por ter, como álibi e fundamento supremo, a natureza. Contra esta, não convém se rebelar. Com o tratado de Lucas, a sociedade desigual pode ficar em paz com sua consciência. A natureza, agora, assume o lugar anteriormente ocupado por Deus. O arbitrário da Graça, denunciado por Michelet, é agora habilmente substituído pelo capricho das leis genéticas, contra as quais à época, pouco se poderá fazer (GAILLARD, 1981).

### **O gene como construção histórica (e social)**

Num registro mais realista, de caráter epistemológico, e absolutamente distinto daquele coprodutor ora empregado<sup>2</sup>, o epistemólogo e historiador de ciências Andre Pichot, citando o geneticista Michel Morange, irá observar que, de fato, “o gene [e, por extensão, a hereditariedade] é uma construção histórica e social, que não existe em parte alguma” (2001).

“A genética é uma ciência sem objeto”. Tal afirmação de natureza tão peremptória, emitida por este ex-aluno de Georges Canguilhem, aconselha-nos a examinar com maior profundidade o artigo da qual foi extraído<sup>3</sup>.

O autor inicia seu artigo problematizando a afirmação de dois geneticistas em entrevista publicada na revista semestral interdisciplinar intitulada *Les temps des savoirs* (Fagot-Largeault e Kahn, 2000). Segundo eles, a genética seria “a ciência que estuda a transmissão dos caracteres biológicos hereditários”. Pichot argumenta que não existe qualquer caracter que seja puramente hereditário, e nenhum que não o seja de algum modo.

“Dizer que a genética é a ciência dos caracteres hereditários não faz sentido algum: todos os caracteres o são e nenhum o é totalmente - da mesma forma, todos os caracteres são adquiridos, e nenhum o é totalmente”. A partir de então, Pichot se dedica a apontar os deslizamentos epistemológicos do conceito de “gene” (e, por extensão, de “hereditariedade”), sua reconfiguração ao sabor das circunstâncias, para depois sentenciar.

Na falta de caracteres hereditários bem definidos e de genes que também o sejam, não resta alternativa senão afirmar que a genética é uma ciência sem objeto. Isto pode soar exagerado (sobretudo se você pensa nas representações midiáticas da mesma); no entanto, ainda que se examine rapidamente a situação de perto, é o que acontece. A genética não tem objeto; tem unicamente uma função. Para a compreender, necessário se faz

<sup>2</sup> O que provavelmente confirma a pertinência do idioma da coprodução.

<sup>3</sup> Pichot, 2001.

deter-se no conceito de hereditariedade e tentar compreender o que ele recobre, sem se preocupar com caracteres hereditários ou genes (PICHOT, 2001, P. 107).

A hereditariedade é uma noção de inscrição tardia no campo da biologia. Só aparece após Lamarck (1744-1829) e se desenvolve plenamente após Darwin (1809- 1882). Apesar de adquirir um sentido biológico apenas na década de 1820, é somente após 1860 que o vocábulo assume uma vertente biológica mais amplamente disseminada. Em 1833, Geoffroy Saint-Hillaire, em seu *Histoire générale et particulière des anomalies*, assim se pronunciará a respeito da hereditariedade. “A explicação completa de todos esses fatos está fora do alcance das ciências atuais” (GAILLARD, 1994).

Proveniente do latim *hereditas* e sinônimo de “herança”, designava inicialmente o conjunto de bens, títulos e funções deixadas por um homem por ocasião de sua morte e o direito de seus filhos de assumirem a sua posse. As crianças herdariam caracteres biológicos e psicológicos de seus pais, como herdam bens, títulos e funções (Pichot, op.cit., p. 107).

Pichot dedica-se então a explicar por que teriam sido “inventadas” a hereditariedade e (por extensão) a genética. Após longas digressões epistemológicas e historiográficas, argumentará que a hereditariedade nasce de uma necessidade, inaugurada pelo lamarckismo, de articular uma explicação histórica àquela, física, dos seres vivos.

Assim, o caminho para os estudos da hereditariedade é inaugurado por Lamarck, ainda que ele mesmo jamais tenha proposto uma teoria da hereditariedade. Sua *Philosophie zoologique* é datada de 1809. Preocupado em explicar os seres vivos a partir, exclusivamente, de leis físicas, excluindo todo princípio vitalista ou de orientação divina, Lamarck acreditava que o surgimento de seres vivos mais complexos poderia ser explicado com a atribuição de uma espécie de apêndice histórico à sua composição físico-química. Desta forma a evolução, que atravessa gerações, se unirá à organização e funcionamento individual dos seres vivos atuais (Pichot, 2001). “Tudo isso, sem a menor conceituação”, observa este autor, como a querer enfatizar o caráter de construção social (ideológica?) destes conceitos.

Segundo ele, pode-se afirmar que a hereditariedade é um “objeto biológico não-identificado” (OBNI) (Id. Ibid.), pois carece de um estatuto epistemológico e não possui uma função fisiológica (como a geração ou a nutrição). Em sociologia, tais objetos são definidos como objetos de interface (boundary objects), em definição proposta por Star e Griesemer (1989).

“Objeto de interface” é conceito ligado à categoria analítica dos “mundos sociais/arenas” e designa artefatos físicos ou sociais que habitam as ligações entre diversas comunidades sociais e que têm a capacidade de harmonizar diferenças práticas e perceptuais entre as mesmas, de modo a que se alcance uma compreensão comum a seu respeito que facilite a cooperação (GAL, YOO e BOLAND JR., 2005), por efeitos de translação (BOWKER e STAR, 2000; CLARKE, 2005).

Objetos fracamente estruturados no uso comum, possuem por isto mesmo a vantagem de serem customizáveis de acordo com as mais distintas necessidades das comunidades que os empregam (Bowker e Star, 2000), ganhando sentidos peculiares em cada uma delas, distantes de uma verdade universal.

Se não tem um objeto bem identificado, a genética, na avaliação de Pichot, possui uma função, que lhe dá relevância, forma e desenvolvimento. Assim, a genética vai lançar mão do conceito de hereditariedade para explicar o ser vivo através de duas asserções complementares: uma física, ligada à fisiologia e à bioquímica, e outra histórica, ligada ao evolucionismo. Parafraseando M. Morange, Pichot afirma que a genética é o nó que une as diversas explicações biológicas dos seres vivos. “A genética avança unicamente através do progresso destas duas explicações que ela articula, sem que seus próprios esquemas explicativos sejam modificados, a não ser superficialmente” (PICHOT, 2001, p. 127).

Assim, Pichot, assumindo uma perspectiva realista no que se refere ao conhecimento, admite que a hereditariedade “é uma ‘construção histórica’, uma construção própria a determinado estado da biologia (aquele que descobre, com Lamarck e depois com Darwin, a necessidade da evolução para explicar o ser vivo no quadro das leis físicas. Desta forma, irá concluir que a hereditariedade que foi inventada jamais foi definida.

### **Zola e a máscara transparente da Ciência**

Até aqui, foi possível ver o modo pelo qual a Ciência, ao transformar em saber os fantasmas de uma sociedade \_ como no caso da hereditariedade (e a Genética) \_, acaba por legitimá-los. De fato, a hereditariedade e a genética oferecem à burguesia nascente o mito que esta precisara para conciliar a noção de Justiça com a naturalização da desigualdade social.

Agora intenta-se mostrar como a ficção, neste caso, explorando a dimensão mítica deste saber (hereditário), o desnudará, revelando, de algum modo, o impensado da Ciência,

aquilo que se esconde sob sua “máscara transparente”: a noção de que a falta pesa (Gaillard, 1994, p. 54).

Em uma era positivista como aquela representada pelo século 19, será o discurso científico que se moldará a um mito à sua disposição, e não o contrário. Assim, veremos como o mito do Gênesis será empregado pelo escritor francês Émile Zola (1840-1902), para naturalizar a desigualdade social, desta vez no plano estético.

Neste sentido, aspectos de sua obra intitulada *Les Rougon Macquart*, mais especificamente seu último volume, *Le Docteur Pascal* (Zola, 1993), serão aqui brevemente analisados pelas afinidades que guardam em sua elaboração com o idioma da coprodução, anteriormente apresentado.

De fato, nesta vasta obra, que congrega 20 volumes que consumiram 25 anos da vida do escritor, está colocada a tarefa, concebida em 1868, de “escrever a história natural e social de uma família do Segundo Império” e de relatar “seu desenvolvimento no mundo moderno, em todas as classes” (GAILLARD, 1994, p. 71).

Segundo Gaillard, para que tal aposta seja sustentável:

É preciso admitir que uma única e mesma causalidade presida a um só tempo a organização natural e a ordem social, vale dizer, que haja não apenas uma ausência de descontinuidade, mas também uma verdadeira identidade entre o que faz mover-se o indivíduo (...) e os movimentos que agem sobre o corpo social. (id.ibid, p. 71)

Adicionalmente, a extensa obra representada por *Les Rougon-Macquart* tem como epílogo uma robusta discussão sobre a hereditariedade, que reproduz, em uma chave simbólica, muito das discussões que, à época, mobilizavam o campo científico.

Assim, examinando estes textos literários, acreditamos ser possível buscar compreender as expectativas sociais que eram atendidas à época pelo discurso da hereditariedade, bem como constatar algo de suas ressonâncias míticas na atualidade, manifestadas em representações midiáticas contemporâneas.

Em *Les Rougon-Macquart*, Zola basicamente intenta retratar, em tons realistas, a sociedade de sua época, a partir do relato da saga de família homônima, em abordagem que, mais tarde, detalhará em seu *Le Roman Experimental*. Assim, para relatar a trajetória desta família por todas as classes sociais, ele dividirá a sociedade em “quatro mundos”: “o povo”, “os comerciantes”, “a burguesia” e o “*grand monde*”. Haverá também espaço para um “mundo à parte”, o das prostitutas, assassinos, padres e artistas”.

Tudo começa com a matriarca e avó, Adelaide Fouque, cujo marido é Pierre Rougon. Esta tem como amante Antoine Macquart. Com ambos ela terá filhos. Os membros da família serão os heróis desta série romanesca. Entregues a seus apetites e ambições, ao longo desta obra volumosa, eles expressarão simbolicamente a influência sobre os seres humanos do meio e da hereditariedade. Estratégia literária absolutamente nova para a época (a de acompanhar uma família por gerações), esta foi vislumbrada por Zola aos 28 anos de idade, como forma de se diferenciar das celebridades de então: Balzac, Flaubert e Goncourt.

Zola concebe a idéia de encerrar a série romanesca tendo como protagonista Pascal Rougon, médico, especialista em questões de genealogia e hereditariedade, personagem fortemente influenciado pela figura de Claude Bernard, o pai da pesquisa clínica, por quem o escritor nutria grande admiração.

Caberá a Pascal “reunir e classificar suas observações sobre a própria família”, mantendo-as atualizadas em uma árvore genealógica, a qual se dedica a investigar com especial empenho.

A partir desse momento, propusera-se o problema da concepção, o princípio de tudo, no seu irritante mistério. Porque e como um ser novo? Quais eram as leis da vida, essa torrente de seres que constituíam o mundo? Mas não se atinha só aos cadáveres, alargava o campo das suas disseções à humanidade viva, impressionado por certos fatos verificados entre a sua clientela, pondo sobretudo em observação a própria família, que se tornara o principal campo de experiência, de tal modo se lhe apresentavam nela os casos precisos e completos (ZOLA, 1955, p. 35).

Anotações de leitura de Zola, datadas de 1868, a respeito do tratado de Prosper Lucas, já mencionado, foram fundamentais para a criação do personagem, que dará título ao último volume da série. A trama, lançada em 1893, se passa entre os anos de 1872 e 1874. O livro é uma espécie de credo do escritor “diante da cientificidade exemplar da fisiologia”. Seu protagonista será um dos “últimos representantes da medicina banal do século 19, uma medicina de acompanhante, que saberá e poderá pouco, a não ser seguir com o doente até sua cura ou fim naturais” (MITERRAND, 1993, p.39).

Obstinado em construir a árvore genealógica de sua família, em busca da “verdade proibida das origens”, a falha ancestral, e em identificar e classificar suas “taras e males”, vê seus esforços comprometidos pela determinação de sua mãe, Felicidade Rougon, em destruí-la e assim conservar segredos que representam a essência da vida burguesa: aqueles que dizem respeito às origens.

“Tara” é termo extraído da Física Mecânica, supostamente neutro, mas comressonâncias depreciativas, na recuperação que dele faz a Biologia. Michel Serres (1975) observa que tara tem duas acepções principais. Uma designa quantidade, o peso da embalagem que excede seu conteúdo, quando colocado sobre o prato da balança. Outra define qualidade (negativa), defeito transmissível. No emprego metafórico do termo feito por Zola e higienistas da época, os dois sentidos se congregam, para atestar que “a falta pesa”, na forma de castigo de uma justiça (natural) distributiva. Nos discursos moralizantes da época acerca da hereditariedade, a tara, que percorre o sangue de todos os Rougon-Macquart, é associada à falta (*faute*).

### ***A Queda e a falta***

“A verdade proibida das origens”, se está presente na narrativa de Zola, também nos é familiar com o mito da Queda de Adão e do Pecado Original. Ali também existe uma árvore, da qual Adão, o primeiro Homem, precisa manter distância, sob pena de desobedecer os desígnios de Deus.

De fato, como bem observa Gaillard (1994), a classe social que naquele momento nascia (a burguesia) tem como mito fundador a noção de “novo homem”, sem passado, filho de suas obras (*self-made man*), que preza ocultar suas raízes (origens), diferentemente do que faz a aristocracia, que se empenha em ostentá-las.

Aqui fica evidente a ligação entre a árvore genealógica (genética) e a Árvore do Conhecimento da tradição judaico-cristã, presente no mito do Gênese. Seus frutos não devem ser tocados, sob pena de atrair para si todo o mal. E Pascal reenvia à sua sobrinha Clotilde a interdição outrora destinada à Eva, ao orientá-la a não tocar na árvore genealógica que poderia revelar os segredos da família.

\_ “Ouves, Clotilde? Quando arranjares isto, não mexa nos papéis da prateleira de cima  
\_ Está bem, mestre! \_ respondeu ela pela terceira vez docilmente.  
Ele pusera-se a rir com o seu ar de natural alegria.  
\_ É proibido!  
\_ Bem sei, mestre! (ZOLA, 1955, p. 8 )

Zola cuida para que seu protagonista, Pascal, apesar de sua proficiência, jamais conheça a verdadeira origem de todo o mal que assola os Rougon-Macquart, apesar de as culpas recaírem sobre *tia* Dide, cujo sangue viciado, circulando nas veias de todos os Rougon-

Macquart, propagaria o infortúnio. “Mas não nos iludamos, os crimes que se gravaram no espírito já extinto da *tia Dide* nunca passam da conseqüência e da repetição de um crime anterior” (GAILLARD, 1994, p. 66) numa regressão infinita sem ponto de chegada e que nos remete ao primeiro crime da Humanidade, a falta/pecado original. Lição que reitera a noção de que não existe uma resposta possível a ser dada pela História para a questão das origens. Só o mito é capaz de fornecê-la (id.ibid).

Como sangue precisa ser reparado com sangue, *tia Dide* lança uma maldição contra o pequeno Carlos, sobrinho hemofílico, que será oferecido em holocausto à deusa Hereditariedade, para aplacar sua ira. “O sangue desse menino recairá sobre toda a minha descendência. Eu o sinto. Se eu sofri por vossa causa, vós sofrereis por causa minha, pois não há um de vós em cujas veias eu não tenha posto a desgraça”, afirma *tia Dide*, em certa passagem planejada do romance (MITTERRAND, 2001, p. 1741).

Nesta história de pecado e redenção, o doutor Pascal (nome que agora ganha curiosas ressonâncias míticas) vê o saber (ciência?) cumprir perfeitamente sua função ideológica, erigindo a diferença (desigualdade) numa “lei da natureza e efeito da sua justiça”. Corre o risco de enlouquecer, pois imagina ter lhe sido dada a missão de erradicar o infortúnio de sua família. Não percebera a hora certa de sair do palco onde este drama social da hereditariedade se desenrolava.

Pascal imagina-se o vetor da Redenção, do resgate dos homens, o que o converteria numa espécie de Cristo dos tempos modernos, ‘o Segundo Adão’, segundo o apóstolo Paulo, na perspectiva da tradição cristã.

Ele que dois meses antes se gabava tão triunfantemente de não ser da família, ia então receber o mais terrível dos desmentidos? Teria ele a dor de ver renascer em si a tara, precipitar-se ia no horror de se sentir nas garras do monstro hereditário? A mãe dissera-lhe: Enlouquecia de orgulho e de medo. A idéia soberana, a certeza exaltada que ele tinha de abolir o sofrimento, de incutir vontade aos homens, de refazer uma humanidade mais sadia e mais alta, isso tudo não era seguramente, do que o começo da mania de grandeza (...). Todos os acidentes da raça iam dar a esse caso terrível: a loucura em curto prazo; depois a paralisia geral, e a morte. (ZOLA, 1955, p. 130)

Pascal não compreendera que era mero figurante do drama burguês, destinado a propagar o evangelho da eternidade da desigualdade social. Isto quase o levará à loucura.

No leito de morte, Pascal, agora pacificado com a ordem natural das coisas, irá fazer

um balanço de sua obra ao amigo Ramond.

Tinha a consciência nítida de não ter sido senão um pioneiro solitário, um precursor, esboçando teorias, tateando uma, praticando outra, naufragando por causa do seu método ainda bárbaro. Recordou o seu entusiasmo quando julgava ter descoberto a panacéia universal, com as suas injeções de substância nervosa, depois os seus desapontamentos, os seus desesperos, a morte brutal de Lafouasse, a tísica arrebatando Valentim, a loucura vitoriosa retomando Sarteur e enforcando-o. Por isso morria cheio de dúvida, não tendo já a fé necessária ao médico, tão amante da vida que acabara por por nela a sua última crença, certo de que a vida devia tirar só de si a sua saúde e a sua força. Mas não queria fechar o futuro, sentia-se feliz, pelo contrário, de legar sua hipótese à mocidade. De 20 em 20 anos as teorias mudavam, só ficavam inabaláveis as verdades adquiridas, sobre as quais a natureza continuava a edificar. Se mesmo não tivera o merecimento senão de trazer a hipótese do momento, o seu trabalho não ficaria perdido, porque o progresso estava seguramente no esforço, na inteligência sempre em marcha (ZOLA, 1955, p. 282).

Á época de Zola, esta trama, curiosamente, só terá o primeiro ato: o da Queda/Pecado (*faute*). A Redenção se manifestará, nesta interpretação que aqui realizamos, em 2005, com a divulgação de supostos avanços na Medicina Regenerativa, relacionada ao transplantes de células-tronco.

### **O sangue e seus passados promissores**

O ‘retorno do recalcado’ das representações ideológico-midiáticas acerca das recentes inovações biomédicas, e que corrobora, de alguma maneira, esta análise sociocrítica aqui encetada em diálogo com Gaillard, atinge seu ápice em uma sugestiva imagem reproduzida em capa da revista *Veja* (Fig. 1).<sup>4</sup>

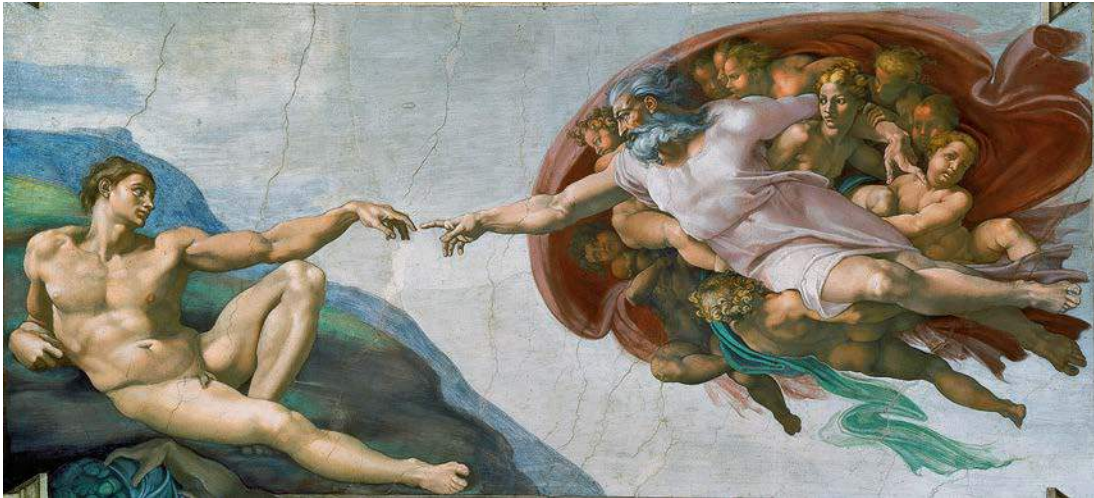
É uma inequívoca alusão ao afresco intitulado *A criação de Adão*, de Michelangelo (Figura 2), pintado no teto da Capela Sistina, entre 1508 e 1512. Só que, desta vez, o index que originalmente dá vida a Adão ostenta uma luva cirúrgica, numa ousada menção à pesquisa clínica com células-tronco adultas.

---

<sup>4</sup> Publicada em 23 de novembro de 2005.



**Figura 2**



Se o Primeiro Adão caiu por conta do Pecado Original (ou, como vimos, pela falha genética, na biologia do século 19), o Segundo Adão agora virá reabilitado pelo toque divino da biomedicina, “que faz milagres”. Assim, como afirmado anteriormente, o discurso científico, de fato, (re)encontra a sua coerência graças ao mito matricial que está à sua disposição: O Gênesis.

Keller (2014), p. 98), aludindo à obra seminal de Raymond Williams (2014), irá sugerir que, para se perceber a ‘viscosidade’ de uma dada cultura ou linguagem, basta observar o que é feito de suas palavras-chave e rastrear os seus significados, sua força evocativa e seus referentes mutantes. Seguindo o conselho de Williams, Keller nos propõe acompanhar os deslocamentos do vocábulo “segredo”, que fora evocado desde o século 16 até o 19 nos discursos sobre a natureza. Busca, assim, verificar o que acontece com ele ao longo da denominada “Revolução Científica”.

A referida autora encontra um quase perfeito marcador das origens da ciência moderna na passagem de um tempo no qual Deus guardava segredos, para outro, onde a Natureza os conserva: momento de abertura do conhecimento às mentes inquiridoras, materializado pelo Iluminismo. No entanto, na ‘passagem do bastão’ de segredos de Deus para a Natureza, outros vocábulos também deverão sofrer deslocamentos, nos assegura Keller (2014, p. 99).

É o que irá acontecer com o vocábulo “esperança”, na avaliação de Brown (Brown, 1998), atento às considerações teóricas de Keller. Assim, “esperança e progresso tornam-se representações do tempo intercambiáveis em relação à agência e ação humanas” (id., ibid p. 19).

Brown acredita que de modo ao vocábulo “esperança” realizar a passagem da ordem divina para a natural, necessária será a dissipação da dominância do objeto escatológico. Contrariamente, é opinião do autor deste artigo que a nova escatologia tecnológica (se assim a podemos denominar), que avaliza substancialmente a “imaginação biomédica” contemporânea, é tributária daquela outra, teológica. A variedade de definições pelas quais a esperança é hoje significada (*vis-a-vis* o que preconiza a tradição judaico-cristã) pouco mudou da Cristandade para cá, ainda que o seu referente tenha sofrido modificações.

A esperança, na tradição judaico-cristã, ocupa um lugar importante na organização temporal da ação e da agência. Nas epístolas paulinas, é uma das três virtudes teológicas, juntamente com a fé e a caridade. Brown irá observar que até a década de 1960 os principais dicionários de língua inglesa conterão acepções deste vocábulo predominantemente associadas a abstrações religiosas. Irá também constatar que a versão concisa do Oxford English Dictionary, da década de 1980, não conterá nenhuma acepção de caráter religioso para este vocábulo (1998, p. 21).

Na nova referencialidade que será conferida ao vocábulo “esperança”, segundo ele, predominarão alusões a “metáforas visuais que evocam visão, horizontes e destinações”, ou identificações com os termos “confiança [*trust*] e convicção [*confidence*]”, mas, principalmente, sua caracterização como uma “emoção ou sentimento”. Aqui, “a esperança designa um domínio emocional e afetivo da experiência” (BROWN, 1998, p. 21). “Imperativos retóricos potentes vêm à tona nesta combinação de emoção esperançosa corporificada [*embodied*], vontade pessoal, disponibilidade para futuros particulares e os discursos a respeito da sobrevivência na biomedicina” (Id., Ibid.).

“Em um nível mais geral, os discursos da esperança na biomedicina moderna, assim como na escatologia religiosa, estão ligados ao que conta como resposta significativa diante da morte e do morrer”, afirma Brown (1998, p. 22). Nesse sentido, o autor reitera afirmação de Bauman que dá conta de que, em contextos de inovação biomédica, como na oncologia, por exemplo, “a esperança serve para obscurecer a inevitabilidade da morte” (Id., Ibid., p. 22). No circuito retórico assim inaugurado, “imagens de mortalidade e patologia são postas a serviço da reinvenção representacional do progresso ‘médico’” (Id., Ibid., p. 22). Imagens de progresso/esperança servem para estabelecer, segundo Brown, uma tensão benigna entre falha presente e resolução futura.

## Conclusão

Através do resgate histórico da constituição do discurso sobre a hereditariedade e suas repercussões no imaginário da época, a partir de obra literária de um dos mais respeitados escritores franceses, Émile Zola, foi possível constatar a permanência de vestígios simbólico-míticos acerca da Genética que apontam para usos biopolíticos e estratégicos da esperança. Tais usos poderiam sinalizar uma nova governamentalidade da Biomedicina na contemporaneidade. Resultados preliminares desta investigação sugerem que a mediação social de corpos, patologias e identidades estaria sendo reconfigurada por conta de promessas terapêuticas associadas às células-tronco adultas. A combinação de “regimes de verdade”, historicamente característicos da *démarche* científica, e “regimes de esperança” (OLIVEIRA, 2009), de matriz escatológico-religiosa, no debate público acerca do tema é retórica potente imbatível posta a serviço da imposição de uma aceitação tácita de tecnologias emergentes no campo da Biomedicina, através do emprego estratégico da comunicação por parte de cientistas e pacientes.

## Referências

BARTHES, R. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1993.

BIJKER, W. E.; HUGHES, T. P.; PINCH, T. J. **The Social Construction of Technological Systems: New Directions in the Sociology and History of Technology**. MIT Press, 1987. 411.

BIRD, E.; DARDENNE, R. Mito, registro e histórias: explorando as qualidades narrativas das notícias. In: TRAQUINA, N. (Ed.). **Jornalismo: questões, teorias e estórias**. Lisboa: Ed. Vega, 1993. p.263-277.

BROWN, N. **Ordering hope: Representations of xenotransplantation - An actor/actant network theory account**. 1998. 229p. (Doctor of Philosophy). School of Independent Studies, Lancaster University, Centre for Science Studies and Science Policy.

BOWKER, G. C.; STAR, S. L. **Sorting things out: classification and its consequences**. Cambridge: MIT Press, 2000.

CAREY, J. A cultural approach to communication. In: (Ed.). **Communication as culture: essays on media and society**. Winchester, UK: Unwin Hyman, Inc., 1975. p.13-36.

CLARKE, A. **Situational Analysis: Grounded Theory after the postmodern turn**. 1st. Thousand Oaks, California: Sage Publications, Ltd., 2005. 365.

- DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**. 3rd ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002. 551p.
- EZRAHI, Y. **The descent of Icarus: Science and the transformation of contemporary democracy**. Cambridge, MA: Harvard University Press 1990. 354p.
- FAGOT-LARGEAULT, A.; KAHN, A. Biotechnologies et transformation de l'homme, entretien avec D. Rousseau. **Les temps des savoirs**, n. no. 2, p. s.p., 2000.
- FLECK, L. **Genesis and Development of a Scientific Fact**. Chicago: University of Chicago Press, 1981. 222.
- GAILLARD, F. **Genèse et généalogie: le cas du docteur Pascal**. *Romantisme*. Paris 1981. \_\_\_\_\_. Genética e mito da gênese. In: (Ed.). **A ciência e o imaginário**. Brasília: Editora UnB, 1994. p.191p.
- GAL, U.; YOO, Y.; BOLAND Jr., R. The Dynamics of Boundary Objects, Social Infrastructures and Social Identities., **ECIS 2005 Proceedings**, 2005.
- JASANOFF, S. The idiom of co-production. In: Jasanoff, S. (Ed.). **States of knowledge: The co-production of science and social order**. New York: New York, 2004. cap. 1, p.1-12.
- KELLER, E. F. **Secrets of life, secrets of death: Essays on language, gender and science**. London: Routledge, 2014. 199p.
- KUHN, T. **Estrutura das revoluções científicas**. 9. São Paulo: Perspectiva, 1998. 264.
- LUCAS, P. **Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle**. 1ere. Paris: Librairie de L'Academie Royale de Médecine, 1847.
- LULE, J. **Daily news, eternal stories: the mythological role of journalism**. New York: The Guildford Press, 2001. \_\_\_\_\_. News as myth: daily news and eternal stories. In: ROTHERBUHLER, E. W. e COMAN, M. (Ed.). **Media Anthropology**. Thousand Oaks, CA: Sage, 2005. p.101-110.
- MACKENZIE, D. **Inventing accuracy: a historical sociology of nuclear missile guidance**. Cambridge, MA: MIT Press, 1990.
- MAIA, F. D. **Jornalismo e narrativa mítica: do ideológico ao imaginário**. XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul. Novo Hamburgo: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares de Comunicação - Intercom 2010.
- MICHELET, J. **Histoire de la Revolution Française**. Paris. Éditions Gallimard, 1939. 1539p.
- MITTERRAND, H. Préface. In: MITERRAND, H. (Ed.). **Le Docteur Pascal**. Paris: Éditions Gallimard, 1993. p.7-48. \_\_\_\_\_. **Zola**. Paris: Fayard, 2001.

OLIVEIRA, C.R.C. **A capitalização da esperança: células-tronco, performances do sofrimento e representações do futuro na comunicação midiática.** 2009. 228 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.

PELLIZZONI, L. Construction, co-production and beyond. Academic disputes and public concerns in the recent debate on nature and society. **Sociology Compass**. 8: 851-64 p. 2014.

PENN, G. Análise semiótica de imagens paradas. In: BAUER, M. W. e GASKELL, G. (Ed.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som.** Petrópolis: Ed. Vozes, 2008. Cap. 13, p.319-42.

PICHOT, A. La génétique est une science sans objet. **Esprit**, p. 102-131, Mai 2001.

PICKERING, A. **The mangle of practice.** Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

SERRES, M. **Feux et signaux de brume : Zola.** Grasset, 1975. 379p.

SHAPIN, S.; SCHAFFER, S. **Leviathan and the Air-Pump: Hobbes, Boyle, and the Experimental Life.** 2011.

VATTIMO, G. O mito reencontrado. In: (Ed.). **A sociedade transparente.** Lisboa: Relógio D'Água, 1992. cap. 3, p.35-49.

WILLIAMS, R. **Keywords: A Vocabulary of Culture and Society.** Nova Iorque: Oxford University Press, 2014. 270p.

\_\_\_\_\_. **O Doutor Pascal.** São Paulo: Cia. Brasil Editora, 1955b. 326p.

ZOLA, É. **Le docteur Pascal.** Paris: Ed. Gallimard, 1993. 472p.

**Construção de uma paisagem gráfica para a visualização do imaginário elaborada a partir da tentativa de entendimento do funcionamento da noosfera**

**Building a graphic landscape for the imaginary's viewing drawn from the attempt to understand the functioning of the noosphere**

**Construction d'un paysage graphique pour voir l'imaginaire à partir d'une tentative de compréhension du fonctionnement de la noosphère**

Luis Flávio Almeida LUZ  
Universidade de Brasília, Brasília, Brasil

**Resumo**

Ao desvincular o conceito de transgressão daquilo que vai contra a norma e o aproximar do que sugere sua etimologia latina: trans (além) + gredi (pisar), encontramos um movimento positivo da transgressão. Conceito inspirado na afirmativa de Georges Bataille que classifica a transgressão como erotismo, uma afirmação da vida, até mesmo na morte. Reflexão que sugere um modo de configuração de saberes e “verdades” a partir de uma combinação polissêmica de fatores. Modelo que sugere o processo de circulação de objetos na noosfera, que demonstra como o todo pode ser movido por uma parte. O real documentado pela câmera de Marcus Prado, em *Estamira* (Brasil, 2004) e o imaginário de György Pálfi em *Taxidermia* (Hungria, 2006) servirão como exemplos de trajetórias racionadas a partir da reunião de poderes que moldam o corpo e o mundo a partir de pontos de vista diversos.

**Palavras-chave:** transgressão; poética; noosfera; imaginário; cinema.

**Abstract**

By decoupling the concept of transgression of what goes against the norm and the approach of suggesting its Latin etymology: trans (beyond) + gredi (step), we find a positive movement of transgression. Concept inspired by Georges Bataille statements which classifies the transgression as eroticism, an affirmation of life, even in death. This thinking suggests a configuration mode of knowledge and "truths" from a polysemic combination of factors. Model suggests the process of movement of objects in the noosphere, which demonstrates how the whole can be moved by one object. The real documented by Marcus Prado camera in *Estamira* (Brazil, 2004), and the imagination of György Palfi in *Taxidermia* (Hungary, 2006) will be demonstrated as examples of reasoned trajectories from the union of powers that shape the body and the world from different points of view.

**Key words:** transgression; poetic; noosphere; imaginary; cinema.

Em pesquisa intitulada como Trajetórias imaginárias (ou imagéticas) da poética da transgressão: A passagem à imagem dos personagens de *Estamira* e *Taxidermia*, estudo o conceito de transgressão e algumas de suas maneiras de se apresentar ao mundo. Como o termo se desfaz quando tento defini-lo como aquilo que vai contra uma regra construída,

apoio-me na afirmativa de Georges Bataille que define a transgressão “como uma afirmação da vida, até mesmo na morte” (BATAILLE, 2013, p. 35). Quando digo que o termo se desfaz, refiro-me à grande possibilidade de variações e de outras palavras que podem ser usadas como sinônimos, mas que, da mesma maneira, o ligam a uma moral instituída como: contravenção, violação, crime, pecado, tabu ou infração. O que pode ser definido como rompimento da regra, entretanto, depende mais das relações estabelecidas entre vários agentes que definem entre si o que é contra determinada norma, do que da identificação do ato propriamente dito.

De acordo com Stallybrass & White (1986), o objeto transgressor é definido pela política e a poética da transgressão por meio de figuras de linguagens como a metáfora. A poética da transgressão é marcada por um processo de hierarquização fundado para diferenciar classes, maneiras, hábitos, coisas e pessoas a partir de uma dialética entre os conceitos de alto e de baixo valor atribuído a cada ser e a cada ato. A política da transgressão inverte por meio do discurso o ângulo de observação do objeto e torna o sujeito dominante formulador do processo de diferenciação, o principal agente produtor da dissonância. “As ‘poéticas’ da transgressão revelam o nojo, medo e desejo que informa a dramática auto-representação dessa cultura por meio da ‘cena deste outro inferior’. Essa poética revela muito claramente a contraditória política da democracia burguesa” (STALLYBRASS;WHITE, 1986, p. 202).

Já o sociólogo Howard S. Becker defende a teoria interacionista. Nela, “a abordagem naturalística desses fenômenos passou a se concentrar numa interação entre aqueles que são acusados de estar envolvidos na transgressão e os que fazem essa acusação” (BECKER, 2005, p. 179). Ela vai além da teoria da rotulação similar à abordagem de Stallybrass & White, que diz que um personagem se torna desviante a partir do momento em que ele é apresentado como tal.

O “transgressor” seria assim definido por esse método de diferenciação entre os grupos e um subsequente processo de segregação dos indivíduos. Um processo de diferenciação do que é alto e o que é baixo, daquilo que representa o bem e o que representa o mal. Mesmo considerando pertinente a análise dessa abordagem, trabalho a noção de transgressão desvinculando-a daquilo que vai contra uma norma criada para aproximá-la do que sugere sua etimologia latina: *trans* (além) + *gradi* (pisar). Ou seja, pisar além, ou ir *além* do que está dado, ou dos limites estabelecidos por estruturas ou determinações. Nesse sentido,

associo o conceito de transgressão ao modo de produção do conhecimento e das ideias descrito por Edgar Morin e o próprio processo cumulativo da ciência, que implica em uma autonomia parcial do sujeito. Daí constato que o conceito de transgressão é inseparável do fluxo de ideias que circulam em um ambiente como a noosfera, em que cada componente do todo é também um agente produtor de sentido e de imagem.

Ponto, considerando esse aspecto das relações entre os agentes produtores da *imagem* transgressora, a observação a partir do conceito de transgressão formulado por Bataille. Seria um movimento “positivo” no sentido de adicionar ou envolver, com outra camada, um ou mais elementos a um fato repetido, repensado e recriado. O fenômeno presente que se encaminha ao futuro é relacionado a um ou mais objetos ou categorias de análise. Quando se encaminha ao além não há, entretanto, direção definida. O movimento pode ser feito da direita para a esquerda de cima para baixo, com angulações, inclinações e posicionamentos múltiplos. A direção a ser tomada depende da orientação dada pela produção do desejo, da libido, do erotismo.

Para Bataille, o *erotismo* é a transgressão por excelência. Autor referência para o estudo, o filósofo nos mostra como refletir de maneira afirmativa sobre o termo que remete ao papel dos afetos, da intuição, da capacidade sensorial e do imaginário para a produção de saberes. A transgressão depende de uma ação coletiva para existir. “As pessoas agem, como principalmente Mead e Blumer deixaram claro, juntas. Elas fazem o que fazem com um olho no que outras fizeram, estão fazendo e podem fazer no futuro. Uma pessoa tenta adequar sua própria linha de ação às ações de outras” (BECKER, 2009, p. 183). Reflexão que nos sugere um modo de operação e da configuração de saberes e “verdades” a partir de uma combinação polissêmica de fatores. Considerando a transgressão como um movimento ao além, ou uma ultrapassagem, pode-se constatar que essa circulação depende de uma força determinada para que ocorra uma espécie de *deslocamento*. A força que move a transgressão é o desejo. Desejo em sentido amplo como o conceito de erotismo de Bataille, que percorre desde as características do ser “sagrado” até o ser mundano. Distinto do interesse que tem o sentido baseado em uma utilidade, o desejo pode ser contrário ao interesse, pois o interesse é instituído e o desejo, fruto do imaginário, sempre é alienado da instituição.

A instituição é uma rede simbólica, socialmente sancionada, onde se combinam em proporções e em relações variáveis um componente funcional e um componente imaginário. A alienação é a autonomização e a dominância do momento imaginário na instituição que propicia a



autonomização e a dominância da instituição relativamente à sociedade. (CASTORIADIS, 1982, p. 159).

Essa produção de desejo será vista por meio do olhar das personagens dos filmes que aqui relacionarei ao conceito de transgressão. A definição de Bataille acerca da transgressão, que traduz seu significado como erotismo, nos remete ao papel dos sentidos, memória e dos afetos na produção de imaginário e, conseqüentemente, do conhecimento. Em outra noção similar, Deleuze (2012), ao falar sobre Bergson e a “intuição como método”, explica como este “ato simples” dependente de estruturas impostas pela memória e pela duração, seleciona fatos com influência da pulsão ou do *élan vital*. Considero, assim, o erotismo como algo que impulsiona e dá ritmo ao componente que promove o movimento de ultrapassagem da transgressão ou o desvio provocado em sentidos provisoriamente dominantes.

Vários métodos incluem a sensação, o *élan vital*, ou a aptidão intuitiva como fundamentais para a ciência. O método intuitivo de Bergson, o método genealógico de Nietzsche e Foucault, o método erótico de Maffesoli implicam uma necessidade de considerar os sentidos e de reunir elementos apartados pela modernidade como o sujeito e o objeto. Uma necessidade prevista por Bataille quando define a filosofia como a soma de todos os possíveis, *todos* eles. Bataille criticava duramente a remoção do erotismo do debate filosófico agenciada pelo positivismo e pelos racionalistas.

Desejo é o que move os três personagens principais de *Taxidermia* (György Pálfi, Hungria, 2006), três gerações de homens de uma mesma família que representam três corpos e espíritos moldados respectivamente pelos regimes fascista, comunista e capitalista, e que relaciono a uma espécie de processo de “masculinização” do imaginário “constituído e articulado em função de um sistema de tais significações, e essas significações existem, uma vez constituídas, na forma do que chamamos o imaginário efetivo” (CASTORIADIS, 1982, p.177). Na ficção, a história da família Balatony é dividida em três partes, e protagonizada por três “homens-estado”, que sintetizam o sistema político em seus corpos. A narrativa, que demonstra uma articulação de variáveis que levam o fluxo em espiral ao fechado, em *Taxidermia*, é relacionada, em minha pesquisa, a outra obra realizada, desta vez no Brasil, pelo cineasta Marcos Prado, em 2004. O documentário, intitulado *Estamira*, nome da personagem central, apresenta a poesia em forma de “delírio” de uma catadora de lixo que vivia em um aterro sanitário no Rio de Janeiro. Sua narrativa se *abre* ao dar a possibilidade de o espectador se apoiar na fala poética de Estamira para se tornar um “visionário”. Aquele

capaz de captar “situações sonoras, óticas e tácteis puras” (DELEUZE, 2013, p. 18) que o levam a compreender que tipo de mundo cerca a passagem à imagem de Estamira. “Quando se fala de Estamira se fala de todo um mundo”, como ela mesma afirma em uma das cenas, quando diz estar “em todo o lugar”. Desta maneira, relaciono aqui, inicialmente dois movimentos feitos pela transgressão: um movimento ao centro, ao fechado, ao ego (masculino) em *Taxidermia* e um movimento que se utiliza do conceito de aberto, ao mundo (feminino), em *Estamira*.

Considerando que não importa se o processo de significação e de inserção de um elemento novo no imaginário vem do real ou da ficção (principalmente considerando o atual modelo acelerado de veiculação de informação), pudemos trazer para o estudo dois filmes que, ao serem postos em paralelo, mostram os movimentos dos personagens e narradores masculinos (poder) moldados pela história e uma personagem que representa as forças determinantes do masculino que agem sobre o feminino (poética), que se revolta contra o poder que a determina. Outro argumento pode ajudar a compreender a escolha de uma ficção e de um documentário como *corpus* deste estudo sobre a transgressão. É uma tentativa de reestabelecer o “equilíbrio entre significante e significado” (GUMBRECHT, 1998, p.19) comprometido pela crise da representação que o autor relaciona com a Modernidade. O movimento transgressor do surrealismo atinge para Gumbrecht uma espécie de “saturação” quando se vê incapaz de eliminar totalmente todas as estruturas e se livrar de todas as referências. Ao relacionar uma ficção que utiliza elementos surrealistas para tratar de fatos históricos reais a um documentário que fala de um personagem real a-histórico e visionário, tentamos encontrar um ponto de equilíbrio entre a inevitabilidade, o comprometimento da capacidade interpretativa e o reducionismo da representação.

A partir desses elementos, o artigo fará uma tentativa de desenhar a trajetória das duas narrativas no “ambiente” por onde circulam as ideias. Com o auxílio da noção de noosfera, tentarei apresentar imgeticamente por meio de um “desenho” a maneira pela qual a poética produtora de sentido atua sobre o imaginário, o impulsiona ao além e o transgride formando contra-imaginários ou desvios de significação. Com isso, tentaremos compreender como a imagem transgressora se modula e se transforma em imagem dominante. Trajetória que tem seu primeiro movimento desviante na duplicação efetuada a partir da capacidade humana de catarse, de mimese e da técnica. Antes de voltar aos filmes e sua relação com o conceito de transgressão, demonstrarei uma abstração que me levou à metáfora da *lemniscata*, importante

para a compreensão da construção da paisagem gráfica que remete à “visualização” da noção de noosfera.

### **A metáfora da lemniscata**

A pesquisa sobre transgressão realizada dentro do campo da Estética e da Comunicação constantemente encaminha o estudo a conceitos como: erotismo, desejo, criação, desvio, infinito, duplo, produção, limite, velocidade e totalidade. Conceitos explorados por autores como Georges Bataille, Edgar Morin, Gilles Deleuze, Michel Foucault e Friedrich Nietzsche, entre outros. Desde que iniciei os estudos sobre a transgressão, imagino uma trajetória similar a uma lemniscata ( $\infty$ ). Encontrei, considerando esse primeiro objeto, uma forma de iniciar a construção de uma paisagem gráfica. O próprio conceito de noosfera remete a uma paisagem ao ser relacionada por Edgar Morin ao princípio hologramático em que “o todo está na parte que está no todo, e a parte poderia estar mais ou menos apta a regenerar o todo” (MORIN, 2012, p.113). O princípio hologramático encaminha à visualização de um sistema tridimensional por onde percorrem fluxos (em forma de discursos, mitos e eventos) de maior ou menor duração produzidos pelos seres que habitam essa outra realidade quando passam à imagem ou ao mundo das ideias. Cada personagem, narrativa, ideia colocada pelos filmes que pretendo analisar fazem parte de um todo em que cada parte tem sua própria trajetória que circula pelo ambiente, criando variações de acordo com cada ponto de vista, capaz de gerar diferentes verdades. Iniciemos o desenho por uma abstração simples, considerando que cada indivíduo ou singularidade presente na noosfera seja capaz de traçar um trajeto em forma de lemniscata.

As ciências que buscam a “Verdade” definem e rotulam o objeto quando sua Verdade é revelada. Desta maneira, considerando que é verdade que  $1 + 1$  são 2, formulamos o seguinte problema: e se o resultado da soma de  $1 + 1$  fosse igual a 3? Nos perguntamos em seguida como isso é possível. Riríamos dessa possibilidade e diríamos que aquele que defende o contrário está “transgredindo” as regras da matemática.

Vamos considerar agora que, tanto para o imaginário quanto para a matemática, toda abstração ou número tem valor porque pode, considerando essa premissa, ser *imaginado*. Os dois conceitos tem por afinidade e analogia forte relação com o infinito. Tanto a soma de todos os números é infinita quanto são infinitas as possibilidades da imaginação. Assim temos

que falar incansavelmente sobre um problema para que não seja preciso, após a revelação de uma verdade, buscar a sua precisão. Porque o problema não está na forma como devo direcionar a busca pela verdade, mas as maneiras de buscar essa verdade, as condições pelas quais estão envoltas a investigação e como aquilo que vejo como Verdade influencia essa mesma verdade. Mas o mundo gira e temos que ir além, porque assim a verdade poderá ser contestada. Para que seja possível encontrar outra verdade basta tentar ver a pergunta por outro ângulo. Se interpretamos a pergunta sobre a possibilidade do três da seguinte forma: quantos símbolos temos dispostos na proposição  $1 + 1$  alguns diriam que certamente ali estão 3 símbolos. Um (1) + (mais) + um (1). Temos dispostos então três símbolos. Se entendemos a pergunta considerando a quantidade de códigos fonéticos teremos outra resposta. Para tentar compreender como é plausível a possibilidade da probabilidade do três temos que, necessariamente, formular a seguinte pergunta: 1 (um) *o que?* Necessitamos de outra verdade para compreender o real assim, sucessivamente, até o infinito. Necessitamos ir além do que concebíamos como verdade ao perceber como outro olhar é possível.

Assim, com a verdade revelada, compreendemos que é necessário falar sempre, repetidamente e exaustivamente sobre o problema para que não falemos novamente sobre ele de forma a encontrar a “Precisão”. Nesse ponto a verdade se torna Verdade. Desprezamos a partir daí todas as outras possibilidades. O objeto então se cala. Outra verdade seria rechaçada, considerada subversiva ou mentirosa, um ardil. Assim, o *terceiro* é excluído. Ele é transgressor, afinal de contas.

Voltemos à abstração que nos leva à visualização de alguns mecanismos que promovem um movimento duplo de espirais que formariam algo similar a uma lemniscata ( $\infty$ ), o símbolo do infinito. Quando o objeto sensível passa à imagem é produzida uma dupla trajetória circular que se toca formando um ponto de intersecção. O “duplicado mnésico da percepção” (DURAND, 1997, p.21) fornece ao imaginário o acesso a outras imagens circulares, percursos poéticos de um sujeito/objeto na noosfera. Percursos fluidos que produzem rastros que cruzam com outros rastros produzidos por outros movimentos de menor ou de maior duração e de maior ou menor velocidade. O trajeto antropológico demonstrado por Durand também sugere essa transferência de códigos entre os dois lados da lemniscata. “o trajeto antropológico, ou seja, a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social”, afinal diz ainda o autor que o “imaginário não é mais que esse

trajeto no qual a representação do objeto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito” (DURAND, 1997, p.41).

Ao cristalizar geometricamente o símbolo 3 temos a possibilidade de imaginar um triângulo equilátero, daqueles perfeitos, que, ao girar com potência e velocidade variável e limitada, formaria a imagem de um círculo, considerando cada ponto de sua extremidade em movimento. O círculo gira e ativa forças centrífugas e centrípetas. As forças centrífugas têm o poder de lançar os objetos interiores para fora de seu centro e as forças centrípetas tem o poder de direcionar os objetos para dentro do núcleo da curvatura que estabelece o limite. As forças criam espirais que são direcionadas para dentro ou para fora do círculo em direção a um limite interior e um limite exterior. Mas existe uma possibilidade dessa regra não ter valor: para aquele objeto em inércia que está *fora* da influência do movimento do círculo em movimento as forças centrípetas *não atuam*. Se a atuação do objeto exterior é forçada a seguir o movimento centrípeto como se fosse um objeto interior temos uma relação de dominação.

Existe também a possibilidade de que um ou mais objetos sejam lançados para fora e atinjam outros objetos fora do círculo. Temos então a probabilidade de colocar outra tríade ou outro círculo para girar. Estimulando outra trajetória similar a percorrer seu caminho fazendo girar outras tríades e outros círculos internos e externos. Considerando que cada extremidade de uma tríade é formada por categorias de análise que dão ritmo ao movimento de maneiras e velocidades distintas.

Temos então um objeto determinado em circulação. Um ponto específico no espaço que inicia um movimento. Ele é impulsionado por uma potência finita estimulada pelo *peso* que cada categoria de análise possui em cada época. Cada uma das categorias tensionam a extremidade do triângulo a uma direção determinada. São os pesos de cada categoria em cada época histórica que determina o sentido do giro das tríades que têm a capacidade de modular o imaginário e a mentalidade de uma era para assim criar novas possibilidades de discursos e, a partir deles, novas possibilidades de construção do “real”. Essas tríades e seus triângulos criados pelo imaginário giram e formam círculos. “O sentido é o que se fecha em círculo” (MORIN, 2011, p. 208).

Os objetos do mundo sensível também possuem um princípio de circularidade inerente ao conjunto da vida. Com o processo de passagem à imagem haveria assim, uma ultrapassagem (transgressão) e uma relação recursiva entre o mundo lógico, empírico, racional e o mundo simbólico, mitológico e mágico. Esse ponto de intersecção une os dois

mundos por um nó que remete a uma *simetria* momentânea, quando o arquétipo ainda não se transformou em estereótipo. Quando a transferência de um ponto a outro é feita pela passagem à imagem. A construção do estereótipo obedece os pesos das categorias que regem o momento por que passa pelo que veremos a seguir como mentalidade de uma era.

Assim podemos encaminhar o conceito de transgressão para a possibilidade de mudanças, desvios, rupturas, retrocessos, avanços em momentos imaginários em dominância. Momentos em dominância seriam aqueles eras chamadas por Castoriadis de “momentos de uma estrutura – que não é nunca rígida, e jamais idêntica de uma sociedade para outra” (CASTORIADIS, 1982, p.152). Muniz Sodré cita algo similar a essa ideia quando relembra Eugênio D’Ors e seu conceito de *eon*, ou mentalidade de uma era (SODRÉ, 2002, p.24). Morin quando fala sobre a cultura de um período histórico afirma:

É necessário considerar as grandes matrizes paradigmáticas, as quais não se limitam a dominar a noosfera e a cultura de uma época, mas dizem também respeito à *infratextura* social. É o que nos sugere o princípio tripartite descoberto por Dumézil e Benveniste a partir da análise das línguas indo-europeias. Princípio na verdade, de natureza paradigmática, pois institui, ao mesmo tempo, a separação, a hierarquia e a complementaridade entre três noções mestras: a Soberania espiritual, a Força física, a Fecundidade. (...) Com efeito, portanto, eis um paradigma noológico que é ao mesmo tempo, um princípio de organização da sociedade. (MORIN, 2011, p. 273).

O significado dado aos objetos, históricos ou não, seja em forma de identidade, nomenclatura, rótulo ou ideologia, em determinado tempo e espaço seria algo mutável e movente. Configurado de acordo com variáveis dispostas. Assim perguntamos: a partir das categorias de análise que apresentarei a seguir como exemplo poderíamos formar tríades que se movem conforme o peso de cada uma de suas extremidades em cada espaço temporal produzindo o imaginário de uma época? Uma tríade formada pelas categorias religião, arte e ciência, dispostas em cada ponta do triângulo possuiriam em cada período histórico pesos diferentes no imaginário. Assim como a tríade formada pelos conceitos de similitude, representação e relações de diferença possuem pesos distintos na antiguidade, renascimento e modernidade, respectivamente, como descreve Foucault, em *As palavras e as coisas* (1966).

As espirais criadas pelos objetos que circulam na noosfera passariam de um mundo a outro por meio de um ponto de intersecção gerado pelo encontro dos dois mundos que acontece no momento em que não há distinção entre sujeito e objeto. O cinema é uma maneira de apresentar um personagem ao mundo e o “cinema não apresenta apenas imagens ele as

cercam com um mundo” (DELEUZE, 2013, p. 87). Esta passagem impulsiona o objeto que busca sempre superar a si mesmo e ultrapassar o dado natural ou arquétipo. Seu rastro, em espiral se move, formando uma trilha que dá ritmo a esse movimento circular do imaginário e do real, e que atua de forma centrífuga (aberto/feminino/erótico) e de forma centrípeta (fechado/masculino/pornográfico). O objeto é impulsionado pelo que o cerca. Ele define o sentido de sua trajetória e se apropria do espaço e do tempo de acordo com os elementos que o circunvizinham. O cinema poderia traduzir essa possibilidade ao demonstrar por meio da utilização da poética como é capaz de incluir outro nível de sensorialidade no processo de formação de conhecimento. Por meio da união de todos os possíveis que o cinema abarca ele é capaz de transgredir momentos imaginários e criar novas capacidades de percepção de mundo. O método genealógico citado anteriormente não se atém ao objeto como produto dado, mas analisa as complexidades e “considera sentidos, valores e crenças culturalmente compartilhados bem como os modos de se configurar a subjetividade como produção histórico-cultural” (FERRAZ, 2013, p.2). Se propaga de fora pra dentro em um movimento inverso mas similar à ressonância provocada pela poesia na escrita e pela imagem-tempo no cinema. Poesia que, assim como a que gera o transgressor, gera a ultrapassagem, o intercessor, o novo sentido e o pensamento sem imagem.

Modelo que poderia sugerir o processo de circulação de objetos na *noosfera* e que implica sua observação para o estudo da transgressão. Quando passa à imagem o personagem ou o objeto passa à noosfera como produto cultural. Imagem que cria sentido de acordo com categorias de análise que impõem determinadas significações. A noção de passagem à imagem, situada no campo da antropologia visual e do cinema etnográfico, mostra a passagem da realidade à imagem, passagem essa que depende da articulação de vários “agentes produtores da imagem” (PIAULT, 1995, p. 27). Quando um elemento real passa à imagem ele cria um duplo imagético. Ambos possuem durações independentes apesar de estarem vinculados aos mesmos códigos. Relembrando que, tanto no mundo real quando no mundo das ideias ou noosfera, os elementos circulam. Imaginando que esses círculos são formados em cada época ou espírito de cada tempo por um movimento impulsionado pelas tríades ou triângulos que simbolizam, em cada uma de suas pontas, as categorias observadas. Por essa razão, imagino a transgressão como uma constante ultrapassagem que percorre uma trajetória similar ao movimento de vaivém do infinito em que cada lado do símbolo representa um campo de atuação dos efeitos do sentido. Efeitos sentidos nos dois mundos, tanto no sensível

quanto no imaginário, de maneira recursiva. A transgressão como ultrapassagem acarreta um movimento ao além. Repetição, adição ou subtração de algum elemento componente do conjunto que forma um todo. A transgressão assim obedeceria o mesmo modelo de funcionamento dos princípios recursivo e hologramático de que trata Edgar Morin em *O Método 3* (2012) e da noosfera, em *O Método 4* (2011). “A organização (holograma) em cada uma de suas partes contudo singulares; assim, a complexidade organizacional do todo necessita retroativamente da complexidade das partes, a qual necessita retroativamente da complexidade organizacional do todo” (MORIN, 2012, p. 114).

Dessa maneira, cada objeto presente no imaginário percorre essa trajetória inicial que remete ao símbolo do infinito, mas que se posiciona frente ao sujeito com múltiplos ângulos. Esse posicionamento acarreta a uma variação da observação do trajeto. A passagem à imagem aqui examinada como transgressão remete a uma angulação do movimento que afeta o sujeito da mesma maneira que afeta o objeto dependendo da perspectiva do olhar. Afeto produzido por algo análogo a uma *aura* que envolveria todos os objetos criando ressonâncias de maior ou de menor potência entre as lemniscatas ou trajetórias da poética da transgressão.

A noção de aura apresentada por Benjamin também é importante para a tentativa de visualização do movimento que pretendo aqui demonstrar. Ao remeter a esse conceito relativo à obra de arte me pergunto se todo e qualquer objeto seria capaz de agregar em torno de si diferentes níveis de aura. Aura que comportaria objetos capazes afetar outros corpos que criam entre si diferentes níveis e potenciais de vibração que geram a capacidade de o objeto se deslocar e, constantemente, transgredir. Todo e qualquer objeto é transgressor na noosfera uma vez que todo ele é capaz de levar à “aparência de uma distância, por próxima que esteja a coisa que a reclama” (BENJAMIN *apud* MIRANDA, 2008, p.8). Todo objeto é capaz de gerar o calor capaz de mover as partículas que envolvem o objeto que parte em sua trajetória ao além.

Desta maneira as trajetórias que traçam as lemniscatas abertas se relacionam se ligam umas as outras e produzem novas trajetórias que movem toda a noosfera uma vez que tudo está interligado. Um princípio de solidariedade que se torna cada vez mais difícil de ocorrer quando o sujeito/objeto produtor da imagem se fecha em si como os personagens masculinos de *Taxidermia*, mas que é fomentado pela narrativa poética de *Estamira*. Pois ela está fora do campo de atuação do movimento centrípeto que leva o sujeito ao fechado. Para *Estamira* as forças centrípetas não atuam, mas a mantém fora do sistema, tornando-a fora de cena,



excluída pelo sistema capitalista. A relação de dominação se acentua quando Estamira é obrigada a seguir o fluxo centrípeto pelo qual se revolta. Ela se torna por isso não uma transgressora, mas sim uma intercessora, pega em flagrante delito de fabulação, capaz de traduzir o “movimento de constituição de um povo” (DELEUZE, 1992, p. 157).

Temos em *Taxidermia*, dirigido por György Pálfi, uma narrativa voltada para o falo (ego), para o amor de si impulsionado pela *hybris* e pela pleonexia, para a construção de um mundo moldado a partir da construção de um machismo imposto pelo movimento das múltiplas tríades que se combinam e compõem as categorias de análise que formaram ao longo do tempo as personagens centrais da obra. Assim o movimento provocado pela trajetória da poética do filme húngaro mostra como a história direcionou os elementos que compõem o ser ao ego, ao individual e a uma perspectiva de eternização do mesmo. O último protagonista do filme faz, entretanto, um movimento ao aberto ao retirar seus órgãos e transformar, por meio da técnica da taxidermia, seu próprio corpo sem órgãos em uma utopia, em uma obra de arte. “O corpo torna-se vazio sem qualquer distinção significativa entre espaços, público, privado e fisiológico. O corpo oco torna-se um hospedeiro, não para um sujeito nem para uma alma, mas simplesmente para uma escultura” (MIRANDA, 2008, p. 150). Movimento ao poético que é seguido por Estamira durante toda a projeção de sua visão de mundo que remete o espectador a um processo catártico que o leva a considerar vários sentidos ou verdades acerca daquela realidade. De certa forma, Estamira também produz para si um corpo sem órgãos como descreve Deleuze ao analisar a obra de Antonin Artaud. Pois o corpo sem órgãos é o corpo em puro estado de desejo ou de delírio, corpo capaz de produzir por meio da sua trajetória poética constantes ultrapassagens ao além utilizando a poética em favor do coletivo e não de um indivíduo, classe ou história única.

### **O infinito vaivém**

A transgressão é um grito, o início de um processo de fabulação de um indivíduo que fala por um povo (DELEUZE, 1992). É uma emergência, “a entrada em cena das forças; é sua interrupção, o salto pelo qual elas passam dos bastidores para o teatro” (FOUCAULT, 1979, p. 24). “Ela sempre se produz no interstício” (*idem*). Quando passam à imagem cinematográfica as personagens de ambos filmes passam pelo interstício que é o ponto de passagem do mundo sensível ao mundo da inevitável representação. A partir desse ponto tornam-se intercessoras e não transgressoras, pois iniciam um gradual processo de fabulação.

Os personagens masculinos de *Taxidermia* com seus corpos moldados pelos sistemas tornam-se intercessores ao transgredir limites impostos pelos sistemas políticos que se modificam sem alternar o regime de dominação. O taxidermista é o único a emergir totalmente ao transformar seu corpo sem órgãos em uma obra de arte. Seu corpo sai da representação única e prosaica e segue a uma representação poética que é capaz de narrar o conjunto de sua proveniência. Em *Estamira*, a poesia conduz a narrativa do real documentado através do delírio transgressor que se torna intercessor ao falar de todo o mundo por meio de um único indivíduo. Tanto em *Taxidermia* quanto em *Estamira* podemos visualizar um trajeto. A emergência das personagens ao mundo imagético é sua entrada na noosfera. Quando chegam ao mundo das ideias tornam-se parte do aglomerado e tornam-se capazes de movimentar ou rearranjar o todo. O todo neste caso é o mundo social “cada vez constituído e articulado em função de um sistema de tais significações, e essas significações existem, uma vez constituídas, na forma do que chamamos o imaginário efetivo” (CASTORIADIS, 1982, p. 177). Quando emergem ou saem do interstício, as forças iniciam um fluxo ascendente ao se inserir em um movimento circular que se move como uma onda, pois o movimento ascendente chega a um ápice e retorna, ao perder sua potência, ao subsolo de onde antes emergiu. Mas essa potência, capaz de modular o real, passa novamente pelo interstício agora em um sentido inverso e passa a percorrer o mundo sensível em um movimento circular que tem sua ascensão e retorno ao subsolo que, em breve retornará para compor, com a configuração de outros objetos circulantes, uma nova emergência imagética.

## Referências

BATAILLE, Georges **O erotismo**; tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BATAILLE, Georges. **A parte maldita**, precedida de “A noção de dispêndio”. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BECKER, Howard Saul. **Outsiders: estudos de sociologia do desvio**; tradução de Maria Luiza X. De Borges; Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. In **Magia e Técnica, arte e política**; Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. Ed. Pazeteria, 1982.

DELEUZE, Gilles, 1925-1995 - **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia**, vol. 3 / Gilles Deleuze, Félix Guattari; tradução de Aurélio Guerra Neto et alii. — Rio de Janeiro : Ed. 34, 1996 (Coleção TRANS)

\_\_\_\_\_. **Cinema 2: A imagem-tempo**. Tradução Eloisa de Araujo Ribeiro; revisão filosófica Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2013.

\_\_\_\_\_. **Conversações**; 1ª ed. São Paulo. Editora 34. 1992

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arqueologia geral; tradução Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. **Genealogia, comunicação e cultura somática**. Acessível em: <http://www.thefreelibrary.com/Genealogia,+comunicacao+e+cultura+somatica.-a0339733287>

FOUCAULT, Michel. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Organização e seleção de textos: Manoel Barros da Motta. 2ª edição, RJ, Forense Universitária, 2009.

\_\_\_\_\_. **As palavras e as coisas**. São Paulo. Livraria Martins Fontes, 1966.

\_\_\_\_\_. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro. Edições Graal, 1979.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Modernização dos Sentidos**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

KACEN, Mehdi Belhaj - **La Transgression & l'Inexistant Un vocabulaire philosophique**. META-Éditions 21 bis, rue de Paradis -75010, Paris, 2015.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

MIRANDA, José A. Bragança. **Corpo e imagem**. – Lisboa: Nova Vega, 2008.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa: Relógio D'água, 1957.

\_\_\_\_\_. **O método III – O conhecimento do conhecimento**. Porto Alegre: Sulina, 2012.

\_\_\_\_\_. **O método IV – As ideias: habitat, vida, costumes, organização**; tradução Juremir Machado da Silva. 6.ed – Porto Alegre: Sulina, 2011.

PIAULT, Marc Henri. *A antropologia e a “passagem à imagem*. In **Cadernos de antropologia e imagem 1**. 1995.

\_\_\_\_\_. *Real e ficção*. In: KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro (org.). **Imagem e memória: Ensaios de antropologia visual**. Rio de Janeiro, Garamond, 2001.

SODRÉ, Muniz; Paiva, Raquel. **O império do grotesco** – Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.

STALLYBRASS, Peter; WHITE, Allon. **The politics and poetics of transgression**. Cornell Paperbacks, New York, 1986.

## **Imaginário e tecnologia: pequeno ensaio sobre suas aproximações**

### **Imaginary and technology: short essay about their approaches**

### **Imaginaire et technologie : bref essai sur leurs rapprochements**

Alexandre ASSUNÇÃO<sup>1</sup>

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-Rio-Grandense, Pelotas, Brasil

#### **Resumo**

O objetivo do trabalho é de mostrar as prováveis afinidades entre o imaginário e a tecnologia. A problematização parte da ideia de que a atividade do pensamento técnico-científico é inseparável de processos unicamente racionais e métodos rigorosos aos quais fornece a sua eficiência e a sua validade. Contudo, estaria a imaginação ausente desse processo? Diremos, com apoio das referências teóricas, que cada gesto implica uma matéria e uma técnica, suscitando um material imaginário, induzindo a criação de novos instrumentos técnicos. Ou, no mínimo, provocando aproximações ocultas entre estes dois pólos. As principais referências teóricas deste artigo são Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Jean-Jacques Wunenburger, Alberto Filipe Araújo e Michel Maffesoli.

**Palavras-chave:** imaginário; tecnologia; epistemologia; razão aberta.

#### **Abstract**

This paper shows possible relationships between imaginary and technology. The questioning comes from the idea that the activity of technical and scientific thought is inseparable from rational processes and rigorous methods, which provides its efficiency and its validity. However, is the imagination absent in this process? We argue with the support of theoretical references, such as Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Jean-Jacques Wunenburger and Michel Maffesoli, that each gesture implies materials and techniques, raising an imaginary material, inducing the creation of new technical tools; at least causing (hidden) similarities between these two poles.

**Key-words:** imaginary; technology; epistemology; open reason.

#### **Introdução**

A intenção do texto é de apontar as possíveis relações entre o imaginário e a tecnologia, em seu sentido amplo. Estudiosos da querela (DURAND, 2002; BACHELARD, 2009; MAFFESOLI, 2007; MOLES, 2010; SILVA, 2012 e WUNENBURGER/ARAÚJO, 2003), já indicaram que estas ingerências epistemológicas convergem para circunstâncias unificantes uma vez que dependem da mesma realidade universal, onde a tarefa da

---

<sup>1</sup> alex.ifsul@hotmail.com.

imaginação e a tarefa da razão são consideradas dois lados iguais de uma mesma procura de "verdade". A nossa problematização parte da ideia de que a atividade do pensamento técnico-científico, desde a renascença de Galileu e Bacon, é inseparável de processos unicamente racionais e métodos rigorosos aos quais fornece a sua eficiência e a sua validade. Ou seja, de que a tecnologia e a ciência ilustram os poderes da razão que triunfa “ostentadamente” nas suas produções. Contudo, estaria a imaginação ausente desse processo? O imaginário desempenharia apenas um papel negativo de obstáculo ou de preconceito às produções racionais?

Embora se tenha, desde Galileu, confirmado esta oposição epistemológica e cultural entre o pensamento técnico-científico e o imaginário, a evolução recente da tecnociência conduziu a uma melhor identificação das suas “homologias ocultas” (WUNENBURGER, 2003, p.265). É por esse motivo que, ante a concepção tradicional, queremos juntar uma “razão aberta”, cujos processos se embasam nas obras da “imaginação criadora”, evidenciada por Gaston Bachelard (1990, p.3). Convém, então, tentarmos compreender o modo como a teoria e a filosofia da técnica se juntam, a níveis epistemológicos, com a problemática do imaginário.

Primeiro, vejamos em que sentido estamos falando de *imaginário* e de *tecnologia*. Segundo Wunenburger e Araújo (2006), “os domínios da imagem, da imaginação e do imaginário não constituem objetos privilegiados da filosofia contemporânea. Esta se distinguiu, sobretudo por um intelectualismo vigoroso, que culminou no pensamento estruturalista” (p.13). O existencialista Jean-Paul Sartre, por exemplo, produziu dois livros dedicados ao assunto: um à imaginação e outro ao imaginário. Contudo, não modificou os pressupostos tradicionais, posto que ainda considerasse a imaginação como obstáculo à consciência e o imaginário como um campo totalmente gerenciado por irrealidades. Não obstante, no viés dos estudos adotados aqui, o imaginário é o *topos* da gênese recíproca entre o gesto pulsional do sujeito e as influências do meio sociocultural (Durand, 2002). E além disso:

O imaginário apresenta-se como uma esfera de representações e de afetos profundamente ambivalente: tanto pode ser uma fonte de erros e de ilusões como uma forma de revelação de uma verdade metafísica. O seu valor não reside unicamente nas suas produções, mas também no uso que lhes é dado (WUNENBURGER; ARAÚJO, 2006, p.16).

Desta maneira, o imaginário surge da relação entre memória, aprendizado, história pessoal e inserção no meio coletivo. Como comenta Silva (2003): “É fermento e reservatório, semente e motor, potência e ato” (p.57). Reservatório de imagens, lembranças e experiências. Fermento que realiza a realidade. Força que impulsiona às ações. Por outro lado, segundo este mesmo autor, o imaginário estimula e é estimulado por tecnologias, mas guarda uma margem de independência total, de enigma, nunca se reduzindo ao controle absoluto do agente tecnológico emissor. Maffesoli (2001) sobre esse vaivém entre a tecnologia e o criador (e seu imaginário), explica o seguinte:

O criador [...] só é criador na medida em que consegue captar o que circula na sociedade. Ele precisa corresponder a uma atmosfera. O criador dá forma ao que existe nos espíritos, ao que está aí, ao que existe de maneira informal ou disforme. A publicidade e o cinema [as técnicas] lidam, por exemplo, com arquétipos. Isso significa que o criador deve estar em sintonia com o vivido. O arquétipo só existe por que se enraíza na existência social. Assim, uma visão esquemática, manipulatória, não dá conta do real, embora tenha uma parte de verdade. A genialidade implica a capacidade de estar em sintonia com o espírito coletivo. *Portanto, as tecnologias do imaginário bebem em fontes imaginárias para alimentar imaginários* (p.81). [grifo nosso].

Logo, o homem inaugura novas possibilidades através dos caminhos da técnica e da imaginação criadora. Ao construir uma *surrealidade*, se constrói a si mesmo, pois nesse ímpeto demiúrgico, torna-se um ser dinâmico, capaz de autoformar-se.

Como compreensão inicial, podemos então evidenciar um movimento oscilatório de influências entre imaginário e tecnologia. Mas, em que consistiria a tecnologia? Qual a diferença entre tecnologia e técnica? Seria possível falar em essência da técnica? Simbolicamente falando, qual a genealogia da tecnologia?

Na reflexão sobre essas questões é importante, também, verificarmos sua situação sob dois enfoques: um mais filosófico/antropológico e outro mais genealógico.

### **O enfoque filosófico/antropológico**

Para o primeiro enfoque, recorreremos a Cassirer (1994) e suas análises sobre formas simbólicas, pois segundo Durand (1993), de uma maneira geral, “não existe corte entre o racional e a imaginação simbólica, não sendo o racionalismo, entre outras coisas, mais do que uma estrutura polarizante particular do campo das imagens” (p.75). Sobre as estruturas das formas simbólicas, específicas ou múltiplas, Cassirer aposta na tese da descontinuidade e da

radical heterogeneidade. A tecnologia, como forma simbólica, não é mais vista como uma forma simples que existe em si mesma ou pode ser conhecida por si mesma. Há nela uma unidade complexa, que não pressupõe uma homogeneidade dos vários elementos de que consiste; dentre eles, o imaginário. “Trata-se de uma unidade dialética, uma coexistência de contrários”, diz Cassirer (1994, p.362). O autor cita Heráclito para explicar esta assertiva: “os homens não entendem de que modo aquilo que é puxado para dimensões diferentes entra em acordo consigo mesmo – harmonia na contrariedade, como no caso do arco e da lira” (idem, p.362). Então, com essa idéia, a tecnologia e o imaginário não são mantidos juntos por uma identidade em sua natureza, mas por uma conformidade em suas tarefas fundamentais. “Se existe um equilíbrio entre esses dois temas, só pode ser descrito como dinâmico e resultante de forças opostas. Essa “luta” não exclui sua “harmonia oculta” (idem, p.363). Para compreendermos essa simbiose, empreenderemos uma pequena incursão antropológica através dos simbolismos do fenômeno técnico.

Sobre essa harmonia oculta entre imaginário e tecnologia, Lemos (2013), pronuncia que na confrontação com a natureza o homem torna-se um ser técnico por definição. Neste mesmo sentido, André Leroi-Gourhan (citado por Lemos), situa a técnica como uma solução etnozoológica e a-histórica da espécie humana. Conforme este autor, o homem não pode ser definido antropológicamente sem a dimensão da tecnicidade, pois o fenômeno técnico aparece como uma relação mediada por artefatos entre a matéria viva e a matéria inanimada. O fenômeno resulta do desenvolvimento e da relação entre o homem e seu meio natural. “A corticalização que define o *Homo Sapiens* se introduz nas primeiras armas e ferramentas construídas a base de sílex talhado. Não podemos imaginar que o homem seja operador como inventor, mas, ao contrário, como inventado” (idem, p.29). É pela exteriorização tecnológica do corpo que a mão vai pedir o instrumento, mas, ao mesmo tempo, ele é a condição mesma desse processo. Assim, “a prótese não é um simples prolongamento do corpo humano, ela é a constituição deste corpo enquanto humano” (p.30). No entanto, pouco a pouco, a técnica vai se desprendendo da evolução genética humana tornando-se independente, com um modo de existência próprio.

Durand (2002), apoiando-se nas idéias antropológicas de Leroi-Gourhan, expõe que o gesto cria o objeto ou - dito de outra forma - “existe uma estreita concomitância entre os gestos do corpo, os centros nervosos e as representações simbólicas” (p.51). E ainda, “É no ambiente tecnológico humano que vamos procurar um acordo entre os reflexos dominantes e

seu prolongamento ou confirmação cultural” (idem). Tentando explicar de outra maneira, diríamos que os objetos técnicos não passam de complexos de tendências gestuais. Um vaso, por exemplo, não passa da materialização da tendência geral de conter os líquidos, na qual vêm convergir as tendências secundárias da modelagem da argila ou da madeira. Para este pesquisador, existem tendências secundárias em numerosos objetos, particularizando as tendências gerais. Por exemplo, as tendências para “conter”, “flutuar” e “cobrir”, que notamos nas cascas, estimulam em geral, estimulam a criação do vaso, da canoa e do telhado. Durand, se exprime sobre a força do “gesto criador”:

Segundo a equação que Leroi-Gourhan estabelece: força + matéria = instrumento, diremos que cada gesto implica ao mesmo tempo uma matéria e uma técnica, suscita um material imaginário e, senão um instrumento, pelo menos um utensílio” (DURAND, 2002, p.54).

Assim, os gestos rítmicos sexuais implicam, segundo Durand (2002), em representações sobre os ciclos (sazonais, astrais): a roda, o motor, o isqueiro. Por conseguinte, estes gestos sobredeterminam toda a fricção tecnológica. Assim temos *imagens primevas* ou arquétipos<sup>2</sup> de percussão, de contenção, de escavação, de giro. Mas, percebam: o espírito, na sua atividade tecnocientífica, permanece eminentemente social, aquilo que encontramos nas profundezas do subconsciente de um pesquisador pertence arquetipologicamente ao fundo comum da humanidade. “O arquétipo é um sistema de virtualidades [...] o núcleo dinâmico da psique” (DURAND, 1993, p. 56). É o inconsciente que fornece a forma arquetípica “vazia” em si mesma, que para se tornar sensível à consciência é preenchida de imediato pelo consciente, com a ajuda de elementos de representação.

O arquétipo é, pois, uma forma dinâmica, uma estrutura organizadora das imagens, mas que transvaza sempre as concreções individuais, biográficas, regionais e sociais, da formação das imagens (idem, p.56).

Desta forma, é este fundo comum coletivo que pode sobredeterminar inconscientemente o “impulso motor”, a atividade do técnico/pesquisador. Moles (2010) nomeia esse conjunto de arquétipos da tecnociência de “mitos dinâmicos” (p.261). Cita os mitos de Prometeu, de Ícaro, do Golem, de Orfeu, da pedra filosofal como exemplos de

<sup>2</sup> Sobre os *arquétipos* Bachelard (2008b) postula que: “vinculamos a vida própria das imagens aos arquétipos [...] as imagens imaginadas são antes sublimações dos arquétipos do que reproduções da realidade. E como a sublimação é o dinamismo mais normal do psiquismo, poderemos mostrar que as imagens saem do próprio fundo humano. Portanto diremos com Novalis: ‘da imaginação produtora devem ser deduzidas todas as faculdades, todas as atividades do mundo interior e do mundo exterior’” (p. 3).



*imagens primevas* do fenômeno técnico. Assim, podemos perceber nas grandes descobertas tecnológicas a influência desse imaginário mitológico, originários do inconsciente coletivo. Desta forma constatamos que os mitos dinâmicos estão na origem da técnica e da tecnologia.

### O enfoque genealógico

Antes de uma rápida genealogia da técnica, façamos uma reflexão sobre a frase de Silva (2003): “a essência da técnica nada tem de técnico. Trata-se de um imaginário” (p.110). Interpretando-a, pode-se pensar que o imaginário humano, em sua potência criadora, é o elemento fundamental para a existência da técnica e da tecnologia. Ou melhor, o entendimento é de que esta forma simbólica é produto de uma sinergia entre o pensamento tecnológico e a imaginação criadora.

Talvez possamos compreender melhor a frase acima, de Silva, com uma citação de Gaston Bachelard (1997). Em polêmica ligeira, este autor sempre contestou a ideia tradicional de que as descobertas técnicas seriam inspiradas somente pela engenhosa necessidade (da razão pura, da técnica) ou dela derivariam:

Deseja-se sempre que o homem pré-histórico tenha resolvido inteligentemente o problema da sua subsistência [...] A utilidade de navegar não é suficientemente clara para determinar o homem pré-histórico a entalhar uma canoa. Não há utilidade alguma que legitime o risco imenso de partir sobre as ondas. Para enfrentar a navegação, são precisos poderosos interesses. Ora, os verdadeiros interesses poderosos são os interesses quiméricos. São os interesses sonhados, e não os que calculamos. São os interesses fabulosos (p.76).

Para compreendermos este fenômeno do útil e do quimérico em relação a técnica procuraremos apontar suas principais características através de percurso retrospectivo, mostrando seus simbolismos no tempo. A idéia básica é tentar descrever criticamente, o fenômeno técnico a partir de *epistemes* diferentes, em tempos diferentes e em abordagem multidisciplinar.

Desde os primeiros grupos, diz Lemos (203), até os tempos atuais, o ser humano dominou o fogo, cultivou a terra, construiu sua casa e a cidade, implementou indústrias, conquistou o espaço cósmico e percorreu os confins da matéria e do espaço-tempo. Durante esse percurso, a tecnologia ganhou inúmeras significações e representações. E isso nos incita a buscarmos outros focos e outras ferramentas de compreensão para o fenômeno: faremos

uma viagem compreensiva através dos simbolismos da tecnologia na história. Observaremos que este fenômeno nasce com o homem, depois se enquadra no discurso mítico, após é visto como *tekhné*, para, enfim, entrar no processo de cientificação tecnológica.

Como dissemos, a origem do homem coincide com a origem da técnica. De acordo com Lemos (2013), “os primeiros sistemas técnicos instauram-se a partir de dois motivos principais: a potência dos deuses e a imitação da natureza” (p.39). Naquele tempo, a técnica era uma atividade prática manual, de origem divina. A imitação da natureza é realizada segundo “moldes” cedidos pelos deuses ancestrais. Existe uma potência divina que é explicada por modelos simbólicos exemplares, os mitos. O homem torna-se um inventor, um demiurgo, profanador do universo sagrado. É aquele que não recebe mais idéias diretamente dos deuses; tornado-se um inventor que imagina fundamentado em modelos divinos.

Em um segundo momento, o sagrado e o profano se estabelecem, pois na bifurcação do *universo mágico primitivo*, a técnica separa-se da religião. Porém, mantêm ainda um forte elo de recorrência. O sagrado, como qualidade do mundo (da potência divina), lugar do interdito, do respeito e da transgressão. O profano, como mundo concreto onde o homem atua com seus instrumentos e suas soluções. No período medieval surge a semente de uma reflexão ordenada da técnica, onde é instaurado o germe da modernidade tecnocientífica. E a profanação se instala através de alguns fatores: um sistema técnico baseado no empirismo e na quantificação matemática, a divisão do tempo e do espaço, o espírito conquistador da natureza, a urbanização e o desenvolvimento dos *métiers* nas corporações de ofício. Passamos assim deste mundo mágico para uma simbologia medieval que prepara a modernidade ao exercício de uma astúcia antropocêntrica da técnica. Desta forma, “a contradição e o paradoxo sagrado/profano estão na origem do fenômeno técnico e permanecerão até os dias de hoje” (LEMOS, 2013, p.40). Ou seja, a técnica é, ao mesmo tempo, um instrumento profano de transgressão do mundo e também uma potência simbólica de transformação do mundo.

A técnica sagrada (magia) pode ser traduzida como um desejo do homem primitivo em obter respostas de fundo, já que este nunca ligou seu destino ao progresso técnico, como concebemos hoje. O pensamento mágico religioso, que funda as primeiras técnicas, é o oposto do que compreendemos como razão instrumental moderna (idem, p.40).

Percebemos, assim, que este esquema de transgressão e transformação será, pelo menos até os dias atuais, depositário de um medo e de uma fascinação (vide literatura e cinema de

ficção científica) que nos persegue. A civilização, desde esse passado, vive, em relação à tecnologia, uma mistura de temor e deslumbramento pelos objetos técnicos. Como no debate sem fim entre os apocalípticos e os integrados, analisado por Umberto Eco<sup>3</sup>.

Outra forma de compreendermos a complexidade deste fenômeno é precisando as diferenças semânticas entre *técnica* e *tecnologia*, pois estas muitas vezes confundem-se.

Vejamos primeiramente a técnica. Segundo Lemos (2013), “técnica, na sua acepção original e etimologia, vem do grego *tekhné*, que podemos traduzir por arte [...] é um conceito filosófico que visa descrever as *artes práticas, o saber fazer humano*” (p.26) [grifos nossos]. Esta é uma primeira filosofia da técnica que visa distinguir o fazer humano do fazer da natureza, que é *autopoiético*. A passagem da ausência à presença, em um processo de vir a ser (a demiurgia ou a produção), segundo este estudioso, é chamado de *poiésis*. Então, diríamos com ele, que a técnica é a arte (*tekhné*) que confronta a natureza em um fazer *poiético*, no sentido simbólico de revelação de algo antes não existente. O simbolismo da técnica atual será influenciado pelo pensamento grego, principalmente pelo pensamento de Platão e Aristóteles. Podemos dizer que o ser humano pré-filosófico não conheceu a dicotomia entre fazer e refletir, entre prática e teoria, já estava imerso em um mundo simultâneo, sem essas compartimentalizações. Por outro lado, os gregos conheciam a *tekhné* e a contrapunham com a *épistémé*, que tinha o sentido de saber contemplativo ou teórico. Para Platão, a *épistémé* era a atividade mais digna dos seres humanos, o que induziu a nossa percepção quanto às ocorrências práticas, como sendo menores e de menos valor que as atividades intelectuais.

Aquele que possui o dom de uma *tekhné*, é para Platão um demiurgo, um imitador, produtor de cópias e de simulacros. Os objetos técnicos são assim produtos que imitam o ser. *Como cópia, imitação e simulacro, Platão desenvolve a tese da desconfiança em relação à tekhné* (idem, p.27). [grifos nossos].

Aristóteles, com outro ponto de vista, compara a *tekhné* à natureza. Diz que as coisas artificiais realizadas pelo humano são inferiores às coisas naturais, pois estas possuiriam o princípio do vir a ser. A inferioridade para Aristóteles está ligada “à incapacidade da ação humana da *autopoiésis* (autorreprodução)” (LEMOS, 2013, p.28). A técnica (*tekhné*) será assim um saber prático que imita e domina a natureza.

<sup>3</sup> Segundo Umberto Eco, apocalípticos (são aqueles que condenam as tecnologias de comunicação de massa). Integrados (aqueles que as absolvem) (ECO, 2011, p. 8-11).

Na Grécia o imaginário tecnológico é influenciado pelas narrativas míticas de então. Os mitos de origem do homem são também os mitos de origem da técnica (Prometeu, Dédalo, Ícaro, Hefaiéstos, Atenas, Pandora)<sup>4</sup> que nos colocam diante da questão do homem como ser da técnica. Portanto, a técnica, como imitação e violação da natureza, será também fonte de violação dos limites sagrados impostos pelos deuses aos homens. Essa concepção marcará enormemente nossa atual visão de tecnologia.

A tecno-logia é o *logos* da *tékhné*, não como ciência aplicada, mas como uma filosofia dos mecanismos. *Tecnologia*, nestes termos, é a ciência cujo objeto é a aplicação do conhecimento técnico e científico para fins industriais e comerciais<sup>5</sup>. Essa filosofia reflete, também, sobre a evolução da espécie humana através da técnica, sendo a técnica responsável pela criação da *segunda natureza* – a cultura – num processo de desnaturalização do homem. A tecnologia é produto da radicalização dessa segunda natureza, da naturalização dos objetos técnicos e, como dissemos, da sua fusão com a ciência. A modernidade mostrou o lado perverso e destruidor dessa *tecnociência*, que é segundo Lemos, “autônoma, universal e totalitária” (idem, p.38).

A tecnologia “surge com o advento do processo de *cientifização* da técnica” (idem, p.26), a partir do século XVII, com o início da ciência moderna de Bacon<sup>6</sup> e Descartes<sup>7</sup>. Até então, a técnica era produto de uma experiência empírica do mundo, sem necessidades de

---

<sup>4</sup> *Dédalo* era um grande artesão ateniense, descendente do deus *Hefaiéstos*. Sua habilidade era tão grandiosa que era capaz de fazer estátuas que se moviam como seres humanos. Foi ele o responsável por criar o labirinto para o rei Mínos, para abrigar o Minotauro. Uma vez, inventou asas projetadas com penas e cera para ele e seu filho *Ícaro* voarem. Desobediente ao pai, *Ícaro* voou muito próximo ao Sol. O calor derreteu a cera, fazendo com que ele caísse no mar e morresse. *Prometeu* era um excelente artesão: foi capaz de criar os homens com argila e água de um riacho. A deusa *Atenas* ajudou na criação, dando vida às obras. Por essa razão, um intenso sentimento começou a surgir entre criador e criações. Uma das promessas de *Prometeu* para a humanidade foi o domínio do fogo que, até o momento, não o tinham. O titã foi ao Olimpo, roubou fogo e o ofereceu aos homens. Zeus ficou tão enfurecido com o acontecido, que resolveu castigar *Prometeu*. Engenhosamente, Zeus ordenou que criassem uma mulher chamada *Pandora* para o titã. Ela foi responsável por libertar as desgraças presentes em uma caixa para o mundo (in <http://mitologia-grega.info/historias-mitologicas.html>) [consultado em 12-07-2015].

<sup>5</sup> "tecnologia", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <http://www.priberam.pt/DLPO/tecnologia> [consultado em 12-07-2015].

<sup>6</sup> Francis Bacon (1561 - 1626) foi um político, filósofo e ensaísta inglês. É considerado como o fundador da ciência moderna. Sua principal obra filosófica é o *Novum Organum*. O conhecimento, o saber, é apenas um meio vigoroso e seguro de conquistar poder sobre a natureza.

<sup>7</sup> René Descartes (1596 –1650) foi um filósofo, físico e matemático francês. Notabilizou-se sobretudo por seu trabalho revolucionário na filosofia e na ciência, mas também obteve reconhecimento matemático por sugerir a fusão da álgebra com a geometria - fato que gerou a geometria analítica e o sistema de coordenadas que hoje leva o seu nome. Por fim, foi também uma das figuras-chave na Revolução Científica.

explicações científicas. Mais adiante, no século XVIII, com a revolução industrial e com a ampliação da técnica a todos os domínios da vida social, aparece um novo dispositivo simbólico: o *mito do progresso*. A ciência e a técnica ganham valores simbólicos: objetividade, racionalidade instrumental, universalismo e neutralidade. Neste mesmo sentido aparece um outro mito supremo, o *mito da transparência*: “tudo deve ser visto, analisado, auscultado sob a imparcialidade da razão” (idem, p.49). O conhecimento científico, em função disso, é neutro, tendo como objetivo eliminar os epifenômenos do espírito, dentre eles o imaginário.

Pela primeira vez na história da humanidade, a técnica se ergue como um valor e se impõe como força simbólica e mítica. A modernidade tecnológica, apoiando-se na produção e na organização tecnocrática dos modos de vida, torna-se, ela mesma, terreno de novas mitologias. Embora a nossa sociedade menospreze o simbólico, ela elege a máquina como um símbolo mágico e místico (LEMOS, 2013, p.50).

Esta máquina representa uma mistura de convicções e sonhos da força racional do homem moderno. No entanto, o pesadelo tomou o lugar do sonho prometeico: poluição, caos urbano, violência e guerra. Atualmente, na dita pós-modernidade, volta a ênfase em um pensamento mítico. As referências míticas são as únicas que permitem compreender as novas tecnologias digitais, já que tocam a ubiqüidade que é atributo do divino, e não do humano.

Um dos principais pensadores da técnica, principalmente da tecnologia moderna, é Martin Heidegger<sup>8</sup>. Segundo Lemos (idem), Heidegger é um “filosofo da técnica” (p.15), um estudioso que vai à busca, filosoficamente, da *essência* da técnica. Heidegger vai apontar que a concepção instrumental não pode nos revelar toda a essência da técnica; e que a essência da técnica não tem nada de técnico. Vai também proferir que a exatidão do “saber fazer” ainda não nos traduz sua “verdade”. Como vimos, *tekhné é poiésis* - demiurgia (produção). Para Heidegger, na raiz latina, a palavra *produção* tem a ver com *veritas* (“verdade”). Logo, todo processo técnico é um modo de desvelamento de uma verdade, “um modo de existência do homem no mundo” (p.35). Além disso, segundo este pensador, a tecnociência tem como essência um modo de desvelamento baseado na ciência moderna, que é exercido como uma provocação da natureza. A essência da tecnociência está no que Heidegger chamou de *Gestell*

<sup>8</sup> Martin Heidegger ( 1889 - 1976) foi um filósofo alemão. Foi um dos pensadores fundamentais do século XX - ao lado de Russel, Wittgenstein, Adorno, Poper e Foucault - quer pela recolocação do problema do ser e pela refundação da Ontologia, quer pela importância que atribui ao conhecimento da tradição filosófica e cultural. Heidegger considerava o seu método fenomenológico e hermenêutico. Além da sua relação com a fenomenologia, a influência de Heidegger foi igualmente importante para o existencialismo e desconstrucionismo.

(*dispositivo* que provoca cientificamente a natureza), destino do ser do homem no mundo, perigo supremo da modernidade. Heidegger afirma que é no centro desse *Gestell* (perigo) que cresce aquilo que aniquila e o que também pode nos salvar. Conseqüentemente, a tecnociência moderna transmuta-se em operador privilegiado da potência racional e do *Gestell* heideggeriano.

### **Metalógica: a aproximação possível**

Como vimos, a essência da técnica está em seu próprio processo - a transformação científica do mundo. Neste mesmo sentido, Bachelard diz que o homem provoca e é provocado pelo mundo, e com isso transforma e se transforma<sup>9</sup>. Então, a imaginação produz a técnica, que produz imaginação, *ad aeternum*. Este é o fluxo da (re)criação. A técnica produz artefatos que estão constantemente em transformação, deformação e restauração, como a vida. No processo imaginativo e criativo, de fluxo, o tecnólogo capta e experimenta combinações diferentes de ideias do mundo e do inconsciente coletivo.

Bachelard foi um dos primeiros a perceber a força do fluxo dos novos tempos nos quais as ciências da natureza estavam vivendo uma nova revolução epistemológica. Com a proposta de *razão aberta*, ele dizia:

No século XIX [...] a ciência era real pelos seus objetos, hipotética pelas ligações estabelecidas entre os objetos [...] o novo físico inverteu a perspectiva [...] agora os objetos é que são representados por metáforas, e é sua organização que representa a realidade [...] a reflexão é que vai dar sentido ao fenômeno inicial, sugerindo uma sequência orgânica de pesquisas, uma perspectiva racional de experiências (BACHELARD, 2008a, p.13).

Assim, a investigação técnica de novos artefatos obriga a ciência a abandonar o absoluto de uma lógica redutora e a aceitar uma pluralidade de lógicas e razões. Razão e imaginação, técnica e imaginário já não se opõem tão radicalmente porque ambas evoluem por contradição e uso de metáforas. Desta nova revolução epistemológica vai resultar uma reinterpretação e uma nova compreensão dos procedimentos técnicos e imaginários. Na verdade, esta “razão aberta” atualiza certos tipos de relações holísticas, heurística e psicológicas entre as entidades técnicas e científicas que dependem das mesmas operações que a imaginação.

---

<sup>9</sup> “No reino da imaginação, pode-se dizer que a resistência real suscita devaneios dinâmicos ou que os devaneios dinâmicos vão despertar uma resistência adormecida nas profundezas da matéria” (BACHELARD, 2008b, p.20).

Mas, se a racionalidade está no mesmo passo que o imaginário, podemos dizer que existe uma unidade transcendental do espírito, enquanto “arte oculta” (WUNENBURGER, 2003, p.283) da formação das categorias mentais, capazes de ordenar o real a partir de mitos e arquétipos. Imaginação e razão, neste sentido, fazem parte de uma mesma atividade psíquica. A razão seria antes um modo de representação, que traduz aquilo que a imaginação propunha de acordo com representações simbólicas. Assim, a razão não é mais “senhora de si”, autônoma e reta. Mas sim é vista como uma atividade restrita do espírito, da qual a imaginação seria a forma amplificada e generalizada. “Afinal, o imaginário engloba muito mais a razão do que esta o imaginário” (idem, p.283), e cria uma *metalógica* (a união da razão com a imaginação e da técnica com o imaginário).

Com isso, finalizamos este devaneio compreensivo dizendo que os mesmos acontecimentos técnicos podem produzir-se simultaneamente em cada uma dos dois planos (razão/imaginação), o que acontece de fato em uma “sincronicidade metalógica”. Em síntese, este estudo leva-nos a pensar a técnica em termos de desenvolvimento psíquico, onde o trabalho da imaginação e o trabalho da razão são considerados duas faces simétricas em harmonia na contrariedade, como no caso do arco e da lira. Mas, não esquecemos, a contrariedade ainda impera. A secção cartesiana ainda parece natural. Bachelard, por exemplo, especulou durante um bom tempo de sua vida a questão dos “obstáculos epistemológicos” (ruídos que atrapalhariam a razão como a imaginação, o devaneio, a metáfora), mas, aos poucos foi notando que esses “ruídos” eram, ao fim e ao cabo, os hormônios da criação humana. Dizia ele então:

É necessário amar os poderes psíquicos com dois amores diferentes quando se ama os conceitos e as imagens [...] Compreendi isso tarde demais. Tarde demais conheci a tranquilidade de consciência no trabalho alternado das imagens e dos conceitos, duas tranquilidades de consciência que seriam a do pleno dia e a que aceita o lado noturno da alma” (BACHELARD, 2009b, p.32).

Terminemos a reflexão sobre as possíveis relações entre o imaginário e a tecnologia com a ajuda dos devaneios bachelardianos. A imaginação do trabalhador técnico é uma imaginação material. Uma imaginação não contemplativa que afronta a resistência concreta do mundo, em uma atitude dinâmica e transformadora, com vontade de criar. Assim, a união do imaginário e da técnica tem menos a ver com uma fenomenologia e mais a ver com uma

“dinamologia” (BACHELARD, 2009): jogo de forças, embate entre forças humanas e forças naturais, para o bem ou para o mal.

## REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. **A filosofia do não**. Lisboa: Presença, 2009a.  
\_\_\_\_\_. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2009b.  
\_\_\_\_\_. **Estudos**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008a.  
\_\_\_\_\_. **A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças**. São Paulo: Martins Fontes, 2008b.  
\_\_\_\_\_. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.  
\_\_\_\_\_. **O ar e os sonhos: ensaios sobre a imaginação do movimento**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- CASSIRER, Ernst. **Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.  
\_\_\_\_\_. **A imaginação simbólica**. Edições 70: Lisboa, 1993.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- LE MOS, André. **Cibercultura: tecnologia e vida social na cultura contemporânea**. Porto Alegre: Sulina, 2013.
- MAFFESOLI, Michel. **O conhecimento comum**. Porto Alegre: Sulina, 2007.  
\_\_\_\_\_. **O imaginário é uma realidade**. In: Revista Famecos, Porto Alegre, n° 15, agosto 2001. (pp.74-82).
- MITOLOGIA-GREGA. **Mitologia-grega.info**. In: <http://mitologia-grega.info/historias-mitologicas.html> [consultado em 12-07-2015].
- MOLES, Abraham. **A criação científica**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- PRIBERAM. **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa** [em linha], 2008-2013, <http://www.priberam.pt/DLPO/tecnologia> [consultado em 12-07-2015].
- RÜDIGER, Francisco. **Martin Heidegger e a questão da técnica: prospectos acerca do futuro do homem**. Porto Alegre: Sulina, 2014.
- SILVA, Juremir Machado. **As tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2003.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques. Imaginário e Ciências. In: ARAÚJO, Alberto Filipe e BAPTISTA, Fernando Paulo. **Variações sobre o imaginário: domínios, teorizações, práticas hermenêuticas**. Lisboa: Instituto Piaget, 2003. (pp. 265-285).



WUNENBURGER; ARAÚJO. Introdução ao imaginário. In: ARAÚJO, Alberto Filipe e BAPTISTA, Fernando Paulo. **Variações sobre o imaginário**: domínios, teorizações, práticas hermenêuticas. Lisboa: Instituto Piaget, 2003. (pp. 23-44).

## **Reportagem algorítmica: imagens de um jornalismo sem jornalistas**

## **Algorithmic reporting: images of a journalism without journalists**

## **Reportage algorithmique : images d'un journalisme sans journalistes**

Andriolli de Brites da COSTA<sup>1</sup>

Francisco dos SANTOS<sup>2</sup>

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil

### **Resumo**

Este trabalho pretende discutir as limitações e potencialidades do jornalismo contemporâneo, habitado pela técnica. Para tanto, se foca na repercussão gerada a respeito do algoritmo Quakebot, criado pelo jornal Los Angeles Times, capaz de escrever o lide básico de uma matéria jornalística a partir de dados de um sistema que mapeia terremotos nos Estados Unidos. O advento desse robô instaura uma verdadeira celeuma entre profissionais da área, que passam a questionar o fazer jornalístico. Em que medida este jornalismo realizado por robôs supera o jornalismo realizado por seres humanos? Que consequências da relação entre homem e técnica podem surgir do advento do Quakebot? Que imagens surgem dessa nova relação? Estas são algumas das perguntas que o artigo se propõe a abordar.

**Palavras-chave:** Jornalismo, Imaginário, Reportagem algorítmica, Técnica

### **Abstract**

This paper discusses the limitations and potentials of contemporary journalism, inhabited by technology. In this way, it focuses on the impact of Quakebot algorithm, created by the newspaper Los Angeles Times, which is able to write the basic lead of a news story gathering data from an earthquake-mapping system in the United States. The advent of this robot establishes a real stir among professionals, who begin to question the whole newsmaking process. How far this journalism made by robots exceeds the journalism made by humans? What consequences of the relation between man and technology may appear through the advent of Quakebot? What images come from this new relationship? Those are some of the questions faced by the article.

**Keywords:** Journalism, Imaginary, Algorithm reporting, Technic

### **Introdução**

Criado pelo Los Angeles Times, o Quakebot é um algoritmo programado para escrever notas tendo como fonte o sistema de bases de dados sobre terremotos nos Estados

---

<sup>1</sup> [andriolli\\_costa@hotmail.com](mailto:andriolli_costa@hotmail.com).

<sup>2</sup> [chico.f.santos@gmail.com](mailto:chico.f.santos@gmail.com).

Unidos. Seu surgimento, em 2013, e sua divulgação no ano seguinte, repercutiu nas mais variadas reações dentro e fora do campo jornalístico: de imagens apocalípticas, passando pelo salvacionismo, e a defesas classistas sobre o valor do jornalismo produzido por humanos. Este artigo parte dos textos produzidos pelo e sobre o Quakebot para refletir sobre estas imagens evocadas de um jornalismo que está por vir (MEDITSCH, 2012), problematizando os limites e possibilidades desse tipo de cobertura. Para tanto, ultrapassamos as dimensões da prática jornalística para pensar o Jornalismo nos campos do Imaginário, identificando, a partir de uma leitura mítica destes textos, as pulsões que os movem; conforme os caminhos traçados pela Teoria do Imaginário, de Gilbert Durand (1994; 1995; 1998; 2002).

Neste estudo, entretanto, o Imaginário “não é um objeto de estudo em si, e sim um ponto de vista sob o qual o pesquisador se coloca” (BARROS, 2010, p.127). Deste viés, depreende-se que a reportagem algorítmica vai ao encontro de um modelo ocidental de jornalismo que, desde a modernidade, vincula-se a uma lógica positivista, empirista e iconoclasta que estabelece a razão científica como único meio de ascender ou de legitimar o acesso à verdade (DURAND, 1994, p. 3), afastando e relegando a segundo plano o sensível, emocional, simbólico e o imaginário (MEDINA, 2008, p. 20).

Tal crença de que a realidade poderia ser entendida através da coleção, classificação e interpretação dos fatos passou a dominar diversas instâncias da sociedade. No Jornalismo, no fim do século XVII, ocorre a ascensão de noções objetivas: “o empiricismo, o levantamento de dados e o método científico” (SPONHOLZ, 2004, p. 147). Este modelo é reflexo de um pensamento tecnificado na ordem da eficiência, onde a complexidade dos processos tende a se estratificar em uma mentalidade reducionista.

A emergência do jornalismo robô tensiona o Jornalismo tradicional em sua dimensão ontológica, e nos leva a questionar: até que ponto as próprias rotinas jornalísticas não estão robotizadas? Se sensibilidade e subjetividade são os diferenciais do homem em relação à máquina, seriam estes valores estimulados pelo atual ecossistema midiático? Estas parecem perguntas muito mais relevantes para o campo do que o simples debate sobre os possíveis empregos colocados em risco pela nova tecnologia que se apresenta.

## **Repórteres e robôs**

Na manhã do dia 21 de julho de 2013, o Los Angeles Times foi o primeiro jornal a veicular a notícia sobre um terremoto que minutos antes acabara de atingir a Califórnia<sup>3</sup>. A matéria, que tinha como fonte a base de dados do Serviço de Notificação de Terremotos do *U.S. Geological Survey* (USGS), citava ainda outros terremotos que ocorreram na região nos últimos 10 dias, bem como as localidades afetadas por meio de imagens no Bing. Links no meio e no fim do texto redirecionavam para a cobertura completa, trazendo todas as matérias envolvendo terremotos no arquivo do jornal.

A postagem teria tudo para ser como qualquer outra matéria de *follow-up*, que daria sequência a novas matérias produzidas pela redação ao longo do dia, exceto pelo conteúdo de seu último parágrafo: “este post foi criado por um algoritmo, desenvolvido pelo autor”. Ken Schwencke, editor de conteúdo digital do Times é o autor em questão. Jornalista e programador, ele é criador não apenas do Quakebot – como o algoritmo é chamado, mas também do HomicideReport<sup>4</sup>, um *bot* que publica um lead básico de todas as ocorrências de homicídio registradas no condado de Los Angeles. Aquele foi o primeiro registro do *bot* no jornal, que já estava sendo pensado desde os terremotos no Japão, em 2011.

Em abril de 2014 o britânico The Guardian, que até então circulava nos Estados Unidos apenas na edição online, lançou uma edição impressa e mensal. Sua tiragem limitada, de 5 mil exemplares, é de distribuição gratuita para agências de mídia em terras norte-americanas. O jornal chama-se #Open001 e consiste em uma seleção de reportagens publicadas pelo The Guardian ao longo da semana, escolhidas por algoritmos de acordo com sua aceitação nas redes-sociais. Com a seleção feita, ARTHR, outro *bot*, diagrama as notícias nas páginas e as imprime. O processo de fechamento completo leva cerca de uma hora, e, de acordo com o desenvolvedor, pode ser feito por qualquer pessoa – mesmo as sem conhecimento formal em jornalismo<sup>5</sup>. Projeto semelhante já circula na Inglaterra desde dezembro passado, quando em uma parceria com o Newspaper Club, foi lançado o semanário The Long Good Read, com tiragem de apenas 500 exemplares.

Este trabalho surge na esteira do desenvolvimento e difusão desta nova modalidade do fazer jornalístico: o jornalismo semântico. Ao longo dos últimos anos, diversas experiências envolvendo o uso de algoritmos na imprensa geraram robôs (*bots*) capazes de redigir e

<sup>3</sup> LA TIMES. *Earthquake: 3.1 quake strikes near Greenville, California*. **LA Times**, Los Angeles, 21 Jul. 2013. Disponível em <http://articles.latimes.com/2013/jul/21/news/earthquake-31-quake-strikes-near-greenville-california-fmlbgn>. Acesso em 25 Ago. 2015.

<sup>4</sup> Acesse o blog do HomicideReport em <http://homicide.latimes.com>.

<sup>5</sup> Veja sobre o *The Long Good Read* em <http://bit.ly/guardiantlgr>.

selecionar notícias, traçar paralelos pelo uso de banco de dados ou mesmo diagramar e imprimir um jornal da primeira à última página. São conteúdos gerados por softwares semânticos de maneira automática, em uma velocidade muito superior ao trabalho que qualquer repórter ou editor humano seria capaz de acompanhar.

Conteúdo jornalístico produzido com o auxílio de softwares é utilizado há mais de 50 anos. Philip Meyer, difusor do chamado "jornalismo de precisão" já se utilizava destes recursos para produzir *data-driven journalism*. No entanto, a elaboração autônoma de conteúdo leva o papel da tecnologia a outro nível.

No universo acadêmico, muitos criticam a limitação que é encarar jornalismo apenas como "técnica", utilizando-se deste argumento inclusive para justificar a importância da formação universitária na área. Destaca-se o foco na sensibilidade e subjetividade do repórter, do "faro jornalístico" apurado, do traquejo do profissional ou mesmo do simples contato humano como determinantes para a construção social da notícia.

A notícia é elemento fundamental para o jornalismo, tanto enquanto teoria quanto prática. Mas o que acontece quando, por meio de algoritmos, a identificação e elaboração da notícia passa a ser mediada integralmente pela técnica? Por meio de parâmetros pré-estabelecidos, os *bots* tem autonomia para responder as indagações do lide básico – quem, quando, como, onde e por que – com precisão e eficiência inatingíveis pelos repórteres humanos. A problemática torna-se ainda mais complexa tendo em vista que Clerwall, em estudo realizado na Suíça, aponta que a percepção de uma notícia de "conteúdo autônomo" – como ele chama, é indiscernível da escrita por um jornalista. A pesquisa indica ainda que aspectos de qualidade como "clareza" e "leitura agradável" foram ligeiramente mais destacados em textos produzidos por humanos, enquanto que "confiabilidade", "informatividade" e "objetividade" se destacaram nos textos produzidos pelos algoritmos (2014, p.9). Se retomarmos a máxima já bastante questionável de Protágoras, segundo o qual "o homem é a medida de todas as coisas", além da agilidade sobre-humana, os *bots* são também mais precisos, mais diretos e confiáveis.

Se, por um lado, o jornalismo semântico desloca o antropocentrismo tradicional presente ao definir o que é e o que não é notícia, por outro, este papel social até então inquestionável da imprensa é também colocado em questão pela emergência e fortalecimento de diversos outros agentes que passam a coexistir e competir no atual ecossistema midiático.

Um contexto que o Tow Center, da Universidade de Columbia, nomeou em relatório de “jornalismo pós-industrial” (ANDERSON, BELL, SHIRKY, 2012).

O jornalismo é pós-industrial por que o capitalismo se tornou pós-industrial. Ou seja, ele transcende os limites da indústria de notícias. O relatório, que é “parte pesquisa e parte manifesto”, debruça-se sobre o atual papel do jornalismo, da imprensa e do jornalista em um mundo permeado pela lógica conectiva das redes sociais na internet – RSI; pela liberdade e alcance comunicativo do público (anteriormente “audiência”); por tecnologias e narrativas inovadoras criadas por startups ou iniciativas midiáticas independentes (op. cit., 2012).

Um mundo em que jornalistas precisam “concorrer” com conteúdo produzido por atores humanos e não-humanos, que ultrapassam os limites da antiga e coesa indústria de notícias. Para usar um exemplo brasileiro, um mundo em que a cobertura feita por “ninjas” nas ruas coexiste com a feita por *drones* no ar (BRASIL e FRAZÃO, 2013). É todo um universo de mudanças tectônicas que obriga profissionais de imprensa a repensarem seu próprio papel social.

### **Quakebot – Interfaces entre Humano e Não-Humano**

O evento que popularizou o Quakebot, dando origem a diversos artigos e interpretações sobre a sua relevância para o ecossistema midiático, foi o terremoto que ocorreu na Califórnia do Sul em 17 de março de 2014. Atingindo 4.4° na Escala Richter, ele foi considerado o mais intenso da região nos últimos quatro anos. Foi ainda o maior a acontecer logo abaixo das Montanhas de Santa Mônica desde que as mensurações deste tipo de fenômeno tiveram início nos EUA – há mais de 80 anos. Ao longo do dia, 5 matérias foram postadas pelo Los Angeles Times tendo por base o terremoto ocorrido. A primeira delas, escrita pelo Quakebot às 07h45 da manhã, não foi sobre o terremoto principal, que ocorreu uma hora antes, mas sobre o tremor secundário – em escala muito menor – ocorrido minutos antes em um distrito de LA.

Em *Earthquake aftershock: 2.7 quake strikes near Westwood* (LA TIMES, 2014a), o grande terremoto aparece apenas como um detalhe contextualizador, no terceiro parágrafo. O acontecimento está lá, registrado, mas a hierarquia dos fatos chama atenção. Quais critérios de noticiabilidade prevaleceram na decisão da máquina? Seria a *atualidade*, visto que um terremoto era mais recente do que o outro? O critério teria sido a *distância* da capital, Los Angeles? Certamente os parâmetros foram estabelecidos pelo programador, mas quando a

mediação do homem passa a ser apenas a decisão de apertar ou não o botão *Publicar*, percebemos a limitação do processo. A máquina disse ao homem que um fato era notícia, sendo que toda a cultura profissional do jornalista indicaria outro. Mesmerizados pela presença do robô, os leitores e mesmo os demais profissionais de mídia não se dão conta do ocorrido.

Um segundo detalhe, apontado pelo próprio jornal no caderno de Ciências, na matéria *Where exactly was the L.A. earthquake?*<sup>6</sup> faz notar que apesar das primeiras notícias apontarem *Westwood* como o principal foco do tremor, o distrito de Encino, ou mesmo o de Sherman Oaks, em verdade, foram os grandes afetados. A confusão, mais uma vez, se deu na instância da técnica. Um funcionário o USGS, procurado pelo jornal, esclarece: *Westwood* consta no banco de dados do serviço, enquanto as outras duas não.

“Ocorreu de *Westwood* ter sido a cidade mais próxima na lista”, explicou Hauksson. “Todo o processamento de dados em tempo real é feito automaticamente, então não há julgamento humano sobre qual a cidade mais importante” (LA TIMES, 2014c).

Enquanto o texto produzido pelo algoritmo falha ao se filiar na técnica e na centralidade do discurso científico – ao confiar em absoluto nas informações do USGS como fonte primária e exclusiva, as matérias produzidas pelos repórteres humanos realizam seus próprios deslizos. No primeiro texto publicado após o anúncio feito pelo Quakebot, *4.4 earthquake near L.A. could be 'foreshock' for bigger shake*, a reportagem se filia na coletiva de imprensa do serviço para alertar quanto ao risco de novos tremores. O risco, no entanto, era de apenas 5%, mas foi suficiente para uma chamada alarmista que apenas colabora para espalhar o pânico e a desinformação. Enquanto o lide da matéria trata da possibilidade, da especulação, os parágrafos finais – e, portanto, de menor relevância – revelam a inexistência da urgência da chamada na frase do especialista entrevistado: "Neste momento, no entanto, este parece ser um terremoto bastante típico" (LA TIMES, 2014b).

Outro detalhe que chama a atenção na cobertura humana diz respeito à relevância da narrativa construída. Ainda que este tenha sido um tremor de larga escala, o fenômeno basicamente não incorreu em nenhuma vítima ou dano. As matérias *L.A. earthquake leaves scientists surprised* (LA TIMES, 2014d) e *Is 4.4 jolt an end to Los Angeles' 'earthquake*

---

<sup>6</sup> LA TIMES. *Where exactly was the L.A. earthquake?* **LA Times**, Los Angeles, 17 Mar. 2014. Disponível em <http://www.latimes.com/science/sciencenow/la-sci-sn-la-earthquake-westwood-sherman-oaks-20140317-story.html>. Acesso em: 25 Ago. 2015..

*drought*'? (LA TIMES, 2014e), no entanto, esforçam-se em apresentar uma série de histórias de “interesse humano” em que os personagens, basicamente, ressaltam suas impressões vazias sobre o ocorrido, levando a um texto de *fait divers* com pouca informação agregada.

Aaron Green, 28, estudante de pós-doutorado em Química, estava dormindo em seu apartamento na avenida Landfair quando sentiu um tremor: bum-bum, bum-bum. "Na hora achei que eram meus vizinhos transando", ele conta. "Mas era meio que mais intenso que o normal. Bem surpreendente, e um pouco assustador também". (LA TIMES, 2014e).

O erro do algoritmo – e do jornalista que o programou e aprovou suas postagens – foi reiterado por outros veículos jornalísticos, que também se filiaram apenas no USGS como fonte, mostrando a dependência e fidelidade da imprensa no discurso científico. Por outro lado, o erro dos jornalistas humanos diz respeito ao sensacionalismo, a narrativa do desimportante e a necessidade mercadológica de explorar ao máximo um acontecimento até suas migalhas na busca pela audiência. A cruz do jornalismo pós-industrial, aqui, resume-se entre a tecnificação objetiva e o mercado.

Gilbert Durand esclarece que muito da aceitação deste discurso científico, objetivo e preciso nas sociedades ocidentais deve-se ao fato de esta ser regida, desde o período socrático, por uma lógica binária, onde só é concebida uma aceção ou totalmente falsa ou totalmente verdadeira (DURAND, 1994, p. 3). Esta iconoclastia ocidental é fortalecida com o pensamento iluminista e o cartesianismo, elevando o empirismo factual à categoria de verificação do real. Este se refere à necessidade de buscar apenas fatos concretos para que estes possam ser estudados sistematicamente (DURAND, 1994, p. 4).

Ao reconhecer a insuficiência do empreendimento iconoclasta, Durand (1994) propõe um olhar mais apurado às imagens, que compõem um arcabouço dinâmico, o imaginário, sendo este último nossa primeira interface de contato com o ambiente exterior – um amálgama entre as pulsões subjetivas e as coerções objetivas do meio natural e social. Nessa perspectiva, o ser humano não tem acesso total à realidade, esta é sempre mediada pela imagem, criada a partir de nossa faculdade fundamental: a imaginação simbólica. E ao estudar a anterioridade do processo imaginativo em relação ao pensamento racional, Durand (1995, p. 75) desloca a relação entre razão e imaginação: “não existe corte entre o racional e o imaginário, não sendo o racionalismo, entre outras coisas, mais do que uma estrutura polarizante particular do campo das imagens”.



Um dos elementos que contribuiu para a rápida apropriação da objetividade pelo jornalismo foi o fortalecimento da atitude empiricista e cientificista que gradualmente tomou conta do pensamento intelectual nos Estados Unidos e na Europa no século XIX. Todd Gitlin (1979), citado por Traquina, fala da ascensão de “um vasto movimento intelectual em direção ao distanciamento científico e à separação cultural dos fatos do valor” (TRAQUINA, 2004, p. 52). A incorporação dos ideais positivo-cartesianos, que norteavam o pensamento científico, não foi uma circunstância particular do jornalismo, mas reflexo de um espírito do tempo que afetou todas as áreas da sociedade. Mesmo a arte estava, naquela época, “dominada pela preocupação positivista com observações objetivas, análises e classificações da vida humana” (SCHUDSON, 1978, p. 72).

O motivo que levou estas atividades a buscarem respaldo por meio de metodologias científicas deve-se ao fato de que, a partir do século XVII, a ciência começou a estabelecer-se como o único método válido de acesso a verdade, pautando a estrutura de pensamento em diversas áreas de acordo com a sua lógica própria. A crença de que a realidade poderia ser entendida através da coleção, classificação e interpretação dos fatos passou a dominar a sociologia, a ciência política e a economia. Assim, segundo Mindich, em paralelo a estas mudanças nas ciências sociais, teve início também à ascensão de noções objetivas em jornalismo: o empiricismo, o levantamento de dados e o método científico (*apud* SPONHOLZ, 2004, p. 147).

A aproximação com a razão científica trouxe uma série de novas posturas para o jornalismo, e mesmo pesquisadores que se posicionam de maneira crítica quanto a ela, como é o caso de Cremilda Medina, são incapazes de negar.

A contribuição pragmática é, no entanto, incontestável. Que seria das narrativas da contemporaneidade se encontrássemos na mídia apenas discursos abstratos, opiniões difusas, argumentos imprecisos? A reportagem jornalística recupera a experiência humana e traz a cena viva em contraponto à abstração das ideias ou à vã erudição. Ao se firmar no terreno do fenômeno imediato, ao reunir dados precisos, ao se aproximar no tempo e no espaço do real concreto, o jornalismo expressa uma forma de conhecimento da atualidade (MEDINA, 2008, p 27).

A autora, no entanto, também apresenta uma série de desdobramentos que, a seu ver, se desenrolaram de maneira negativa. O discurso jornalístico, por exemplo, passou a fundar-se em um empirismo factual, inspirado na máxima de que era preciso se ater apenas aos fatos. A objetividade surge como ideal a ser perseguido, de modo a buscar maior correspondência na representação de uma realidade igualmente objetiva. “As técnicas jornalísticas, fixadas sob a

égide do paradigma positivo-funcionalista, tendem a se estratificar em uma mentalidade reducionista”, conclui Medina (1991, p. 195).

### **O limite da técnica**

A objetividade é uma instância da técnica jornalística. Técnica que, encarnada no homem, mas sobretudo na máquina, “se tornou o signo mais aparente de nossa relação com o mundo e a força a partir da qual procura se articular a sociedade contemporânea” (RUDIGER, 2006, p. 13). Para Rabot, esta se nutriu do imaginário, “nomeadamente do imaginário faustiano, que estipula a possibilidade de um progresso contínuo e simultâneo em todas as esferas de atividade” (2005, p. 87). No caso do jornalismo, a busca pela eficiência que vem desde a assimilação do discurso científico no século XVIII encontra seu ápice nas notícias de conteúdo autônomo. Eficiente, preciso e científico, o jornalismo algorítmico tem como limite apenas o próprio homem que o programa.

Conforme Galimberti, ao pensar a técnica, compreendemos “tanto o universo dos meios (as tecnologias), que no seu conjunto compõem o aparato técnico, quanto a racionalidade que orienta o seu emprego em termos de funcionalidade e eficiência” (GALIMBERTI, 2006, p. 9). Aplica-se a técnica como um meio para atingir um fim, para proporcionar determinada funcionalidade com direcionamento e eficiência. A técnica, de fato, “não promove um sentido, não inaugura cenários de salvação, não redime, não desvela a verdade: a técnica funciona” (Ibidem, p. 8). Isso não significa, no entanto, que esta seja neutra.

Os defensores desta ideia compreendiam a neutralidade da técnica, e que o responsável por transformá-la em benção ou maldição era o próprio homem. Heidegger questionava esta visão; para o filósofo, o homem experimentava sua própria condição humana a partir da própria técnica – revelando, desta forma, o vazio do sentido do existente (cf. Rudiger, 2006, p. 8). A inquietação de Heidegger não é de que o mundo se transforme em domínio completo da técnica, mas sim de que o homem não está preparado e nem tem consciência daquilo que emerge em nossa época.

Esta preocupação é atualizada por Galimberti, um dos mais importantes pensadores contemporâneos da técnica. Para ele, a grande questão é que o homem, inserido em uma sociedade tecnificada, não pode optar por servir ou não a técnica. Alerta ele: “A técnica não é neutra, porque cria um mundo com determinadas características que não podemos deixar de

habitar e que, habitando, nos levam a assumir hábitos que nos transformam inelutavelmente” (2006, p. 8).

Em diálogo com esta visão, tanto Peter Sloterdijk (2003) quanto Jacques Ellul (1968) vislumbram que na relação do sujeito (interioridade) com o universo ou o cosmos (exterioridade) existe uma mediação pela técnica. O humano é constantemente chamado pela infinitude, provocado por esta exterioridade que lhe preenche de medo e imensidão. Para proteger-se, conforme Sloterdijk, ao longo de toda a história vem se utilizando de uma série de “membranas”. No mundo ocidental, durante vários séculos esta membrana foi o Divino. No entanto, com a morte de Deus preconizada por Nietzsche, temos a formação de uma nova mediação, que é justamente a membrana da técnica. Esta não apenas cria as condições para a vida do homem, como também direciona sua forma de encarar o universo.

A técnica, que surge como criação do homem, passa a dominá-lo a partir do desenvolvimento de um mundo da máquina. Historicamente, a técnica precedeu a ciência, pois o homem primitivo conheceu técnicas. Afeita à práxis, esta quase não comporta fundamento científico. “A técnica, voltada toda para a aplicação, não conhece teorias gerais” (ELLUL, 1968, p. 28). Mais do que isso, diz Ellul, na civilização helênica, as técnicas orientais chegaram antes que a ciência pudesse compreendê-las e desenvolvê-las. No entanto, foi apenas com o progresso da ciência – e a emergência de sua forma pura, a *máquina*, que a técnica pode atingir o caráter determinante que possui hoje (ibidem, p. 6).

O marco histórico deste fenômeno não é outro que não a Revolução Industrial, que não foi marcada pelo uso do carvão, mas pela mudança de atitude de toda uma civilização em relação às técnicas – o que afeta não apenas os modos de fazer, mas a política, a economia, a religião e as relações humanas – todas passam a seguir a lógica da racionalidade e da eficiência (Ibidem, p 45). Quando a técnica penetra em todos os domínios e no próprio homem, ela passa a simbolizar a si mesma e coloniza o próprio imaginário (ELLUL, 1990, p. 77). Assim, conforme Galimberti:

Pelo fato de habitar um mundo tecnicamente organizado em todas as suas partes, a técnica não é mais objeto de nossa escolha, mas é o nosso ambiente, no qual fins e meios, objetivos e planejamentos, condutas, ações e paixões, até mesmo sonhos e desejos são tecnicamente articulados e precisam da técnica para se expressar. (GALIMBERTI, 2006, p. 9).

A técnica/tecnologia é eixo fundamental para compreender o desenvolvimento do jornalismo, tanto como prática profissional quanto como campo acadêmico. A cultura

profissional e o *habitus* do jornalismo vem da introjeção e internalização de técnicas de reportagem e entrevista. Da mesma maneira, é a introdução de novas tecnologias que permite que a imprensa se transforme e atualize, acompanhando a sociedade a qual faz parte tal qual produto cultural de seu tempo – da prensa de tipos móveis às rotativas, da fotografia à realidade aumentada. Ou ainda, do repórter ao algoritmo.

Inspirada em Teixeira Coelho, Barros afirma que é no desejo de “dar o real” que o jornalismo apela para a técnica. Nesta lógica, a técnica está inserida em um sistema que impõe um código, ao qual se estabelece na repetição e manutenção. Desta forma, “dar o real se torna uma tarefa burocrática, que poucas coisas vai colocar em relação, pois acaba podando tudo o que não está no formulário da técnica. (2008, p. 77)

Compreendemos que foi a tecnificação das organizações jornalísticas, inseridas na lógica da racionalidade econômica e da eficiência, que permitiram que o jornalismo atingisse o local onde hoje se encontra na sociedade pós-industrial. A colonização da técnica sobre o pensamento e o imaginário levou à maquinização do próprio trabalho do repórter.

Conforme Anderson (2008), durante muito tempo o jornalismo tem depositado sua autoridade nos pilares da reportagem original e da capacidade de identificar o que é ou não noticiável para o público. No entanto, como aponta Meyer (2007), a organização jornalística vive um ciclo sem fim de precarização, onde a perda de leitores leva à perda de anunciantes, que gera o sucateamento da infraestrutura das redações. Esta, por sua vez, reflete diretamente na perda de qualidade do produto jornalístico que, por fim, implica na perda de novos leitores. Anderson ressalta que estes fatores não devem ser vistos apenas como falhas de gestão ou insistência em tradicionalismo; mas numa crise de percepção. Isto porque os mesmos preceitos que hoje direcionam o trabalho dos jornalistas são responsáveis por bloquear a evolução da redação. “Para dar continuidade ao processo evolutivo, os jornalistas devem dar início a um processo árduo de repensar quem são, o que fazem e para quem realmente trabalham”. (ANDERSON, 2008, p. 5)

O reconhecimento destes processos não é suficiente para evitar o domínio da técnica. Entretanto, conforme Galimberti, oferece ao menos a consciência de sua influência e evita que, de condição essencial para a existência humana, a técnica se traduza em causa de sua extinção.

Com isso não pensamos ainda na supressão ‘física’ do homem, mas na supressão da sua cultura, da sua moral, da sua história. De fato, é preciso evitar que a idade da técnica marque esse ponto absolutamente novo na história, e talvez irreversível,

onde a pergunta não é mais: ‘O que nós podemos fazer com a técnica?’, mas: ‘O que a técnica pode fazer conosco?’ (GALIMBERTI, 2006, p. 829).

Enquanto a reportagem produzida pelos *bots* se atém exclusivamente aos fatos e é dotada de uma linguagem estritamente objetiva e empiricista, a repercussão acerca do Quakebot, algoritmo de Ken Schwenke, ganha notícias com novos contornos. Catherine Taibi, redatora do Huffington Post, traz uma manchete catastrófica: “Está tudo acabado: robôs estão escrevendo novas histórias, e fazendo um bom trabalho”. Ao longo da matéria, a jornalista põe a figura de Schwenke e “seu robô” em evidência, bem como pressupõe a futura obsolescência do trabalho do jornalista em comparação ao do robô. O cenário que se apresenta é trágico: existe uma batalha, uma dicotomia, uma disputa de poder entre o homem e a máquina. E mais: a editora complementa o brado da manchete, de que os robôs estão fazendo um bom trabalho, quando traz o testemunho do próprio Schwenke, o qual afirma reconhecer no algoritmo um instrumento de salvação, de antecipação. Visão, velocidade e previsão são imagens que aparecem no decorrer das matérias que tratam da discussão a respeito do Quakebot.

A jornalista Caroline O’Donovan, do Nieman Lab, mapeou a história a partir das postagens no Twitter de alguns jornalistas. O usuário Benny Spiewak brada “Todos saúdam a Ken Schwenke (@schwanksta) – nosso jornalista-robô suserano!” e Ben Welsh, editor do LA Times, brinca “Eu me pergunto se @schwanksta até mesmo acordou para ver o seu robô de estimação colher todos vocês [os dados]”. A notícia ganha um tom jocoso, apresentando o jornalista como alguém que tem a máquina para realizar o seu trabalho. A denominação dada a Schwenke como o suserano nos faz retornar à Idade Média, época do sistema feudal, apresentando o jornalista enquanto um grande suserano e os *bots* enquanto seus vassalos. Nessa mesma linha, Eric Levenson, editor do The Wire, traz a ideia de que é o robô quem realiza o trabalho para o jornalista: “o maior atraso para que a história fosse ao ar foi o tempo necessário para Schwenke levantar da cama, ligar seu computador, verificar a precisão do Quakebot e pressionar Publicar. [...] Tudo o que eles têm que fazer é revisar, checar o fato e levar ao público”. O robô faz o “trabalho sujo” e o jornalista só tem que se preocupar em pressionar um botão para publicar a matéria.

Por outro lado, Joanna Plucinska, editora do Columbia Journalism Review, é entusiasta em relação ao uso dos robôs. Na manchete e na linha de apoio de sua matéria já podemos perceber seu tom: “Como um algoritmo ajudou o LA Times a noticiar o terremoto

de segunda-feira. A todos, exceto os desk-diving anchors<sup>7</sup>”. Ao longo da matéria, a editora mapeia outras iniciativas parecidas e projeta o advento de novos projetos como o Quakebot. Percebemos nesta reportagem um elogio ao progresso tecnológico, materializado na relação harmônica entre jornalista e seu algoritmo. Nesse caso, a dicotomia homem vs máquina só se dá dessa forma para o jornalista que não está adaptado às possibilidades das novas tecnologias de informação e comunicação, sendo a simbiose uma tendência futura inevitável e desejável.

A reportagem realizada pelo Quakebot é um desdobramento de nossa cultura, onde a técnica permeia praticamente todas as instâncias da vida cotidiana, desde as relações produtivas até as relações sociais. Muitos se perguntam se um algoritmo pode fazer melhor seu trabalho que um jornalista, mas, dentro da lógica acima, fica a provocação: ao servir à técnica, de que forma um humano produz melhor jornalismo que um robô? Quantas vezes, dentro das dinâmicas das horas de fechamento, não nos deixamos robotizar, produzindo sem intuição ou reflexão, repetindo fórmulas, chavões e estereótipos? Para que e a quem serve um jornalismo como esse?

A matéria algorítmica é um mero apanhado de informações, que seguem uma sequência lógica, objetiva e sem floreios. Ela não demanda grande esforço intelectual, muito menos suscita desenvoltura da criatividade. O fato é que a repercussão a respeito da matéria feita pelo Quakebot suscitou uma miríade de imagens, essas sim, dotadas de grande potencial simbólico, espaço este que o robô (ainda) não consegue acessar. Enquanto a reportagem algorítmica é utilizada para conferir velocidade e acuidade à notícia com relação aos fenômenos da realidade, o jornalista – humano – pode encontrar na metáfora, na diversidade de conexões simbólicas e nas potencialidades interpretativas as possibilidades únicas que o ser humano pode desenvolver.

### Referências Bibliográficas

ANDERSON, C.W. **Rebuilding the News: Metropolitan Journalism in the Digital Age** (Filadélfia: Temple University Press, 2013)

ANDERSON, C.W; BELL, Emily; SHIRKY, Clay. **Post-Industrial Journalism – Adapting to the Present**. New York: Tow Center, 2012. Relatório. Disponível em <http://bit.ly/postindjorn>. Acesso em 17 Jun 2014. .

---

<sup>7</sup> O termo desk-diving anchors, em sentido literal “âncora mergulhado na mesa de escritório” diz respeito ao jornalista (âncora) que não vai a campo para verificar o fato, bem como aos profissionais que não se adaptaram às novas tecnologias.

BARROS, Ana T. M. Portanova. Comunicação e Imaginário – uma proposta metodológica. In: *Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, São Paulo, v.33, n.2, p.125-143, jul./dez. 2010. Disponível em <http://bit.ly/ATMPBI>. Acesso em: 16 Mai. 2015.

BRASIL, Antonio; FRAZÃO, Samira Moratti. Drones no ar e ninjas nas ruas: os desafios do jornalismo imersivo nas mídias radicais. In: *Sessões do Imaginário*, v. 18, n. 30, 2013. p. 127-136.

DURAND, Gilbert. *L'imaginaire: Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*. Paris: Hatier, 1994. Disponível em <http://bit.ly/durandim>. Acesso em 16 Mai. 2015.

\_\_\_\_\_. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 10, 1995.

\_\_\_\_\_. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.

ELLUL, Jacques. *The Technological System*. New York: The Continuum Publishing Corp, 1990.

\_\_\_\_\_. *A técnica e o desafio do século*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968.

GALIMBERTI, Umberto. *O Homem na Idade da Técnica*. São Paulo: Paulus: 2006

MEDINA, Cremilda. *Ciência e jornalismo – Da herança positivista ao diálogo dos afetos*. São Paulo: Summus, 2008, 116p.

MEDITSCH, Eduardo. *Pedagogia e Pesquisa para o Jornalismo que está por vir*. Florianópolis: Insular, 2012.

MEYER, Philip. *Os jornais podem desaparecer?* São Paulo: Contexto, 2007

RABOT, Jean-Martin. Técnica e imaginário na pós-modernidade. In: *Kalagatos*, Fortaleza, v. II, n. 4, 2005, p. 85-108.

RUDIGER, Francisco. *Martin Heidegger e a questão da técnica - Prospectos acerca do futuro do homem*. Porto Alegre: Sulinas, 2006

\_\_\_\_\_. *Elementos para a crítica da cibercultura*. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

SCHUDSON, Michael. *Discovering the news: A social history of American newspapers*. New York: Basic Books, 1978.

SLOTEDIJK, Peter. *Esferas I - Microesferologia*. Siruela: Editora Siruela, 2003

SPONHOLZ, Liriam. *As ideias e seus lugares: objetividade em jornalismo no Brasil e na Alemanha*. Centro Brasileiro de Estudos Latino-Americanos, 2004. Disponível em <http://bit.ly/lspohnholz>. Acesso em 16 Mai. 2015.

TRAQUINA, Nelson. *Teorias do jornalismo Vol. 1*. Florianópolis: Insular, 2004.

## Material de análise

LA TIMES. *Earthquake aftershock: 2.7 quake strikes near Westwood*. **LA Times**, Los Angeles, 17 Mar. 2014. Disponível em <http://www.latimes.com/science/sciencenow/la-sci-sn-la-earthquake-westwood-sherman-oaks-20140317-story.html>. Acesso em: 25 Ago. 2015.

\_\_\_\_\_. *4 earthquake near L.A. could be 'foreshock' for bigger shake*. **LA Times**, Los Angeles, 17 Mar. 2014. Disponível em <http://www.latimes.com/local/lanow/la-me-ln-earthquake-foreshock-20140317-story.html>. Acesso em: 25 Ago. 2015.

\_\_\_\_\_. *Where exactly was the L.A. earthquake?* **LA Times**, Los Angeles, 17 Mar. 2014. Disponível em <http://www.latimes.com/science/sciencenow/la-sci-sn-la-earthquake-westwood-sherman-oaks-20140317-story.html>. Acesso em: 25 Ago. 2015.

\_\_\_\_\_. *L.A. earthquake leaves scientists surprised*. **LA Times**, Los Angeles, 17 Mar. 2014. Disponível em <http://www.latimes.com/local/lanow/la-me-ln-la-earthquake-leaves-scientists-surprised-20140317-story.html>. Acesso em: 25 Ago. 2015.

\_\_\_\_\_. *Is 4.4 jolt an end to Los Angeles' 'earthquake drought'?* **LA Times**, Los Angeles, 17 Mar. 2014. Disponível em <http://articles.latimes.com/2014/mar/17/news/earthquake-47-quake-strikes-near-westwood-california-yxdnr8>. Acesso em: 25 Ago. 2015.

COLUMBIA JOURNALISM REVIEW. *How an algorithm helped the LAT scoop Monday's quake*. **Columbia Journalism Review**. Disponível em [http://www.cjr.org/united\\_states\\_project/how\\_an\\_algorithm\\_helped\\_the\\_lat\\_scoop\\_mondays\\_quake.php](http://www.cjr.org/united_states_project/how_an_algorithm_helped_the_lat_scoop_mondays_quake.php). Acesso em: 25 Ago. 2015.

HUFFINGTON POST. *It's All Over: Robots Are Now Writing News Stories, And Doing A Good Job*. **Huffington Post**. Disponível em [http://www.huffingtonpost.com/2014/03/18/la-times-robot-journalism-earthquake\\_n\\_4985929.html](http://www.huffingtonpost.com/2014/03/18/la-times-robot-journalism-earthquake_n_4985929.html). Acesso em 25. Ago. 2015.

NIEMAN LAB. *When robots help human journalists: "This post was created by an algorithm written by the author"*. **Nieman Lab**. 17 Mar. 2014. Disponível em <http://www.niemanlab.org/2014/03/when-robots-help-human-journalists-this-post-was-created-by-an-algorithm-written-by-the-author/>. Acesso em: 25 Ago. 2014.

THE WIRE. *L.A. Times Journalist Explains How a Bot Wrote His Earthquake Story for Him*. **The Wire**. 17 Mar. 2014. Disponível em <http://www.thewire.com/technology/2014/03/earthquake-bot-los-angeles-times/359261/>. Acesso em: 25 Ago. 2015.



## **Tecnologias do imaginário: o jornalismo como promotor das doenças mentais**

### **Imaginary technologies: journalism as a promoter of mental illness**

### **Technologies de l'imaginaire : le journalisme en tant que promoteur de la maladie mentale**

Denise Cristina AYRES GOMES<sup>1</sup>

Roberto José RAMOS<sup>2</sup>

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil

#### **Resumo**

Este artigo aborda o jornalismo como “tecnologia do imaginário” (SILVA, 2012), dispositivo que promove a classificação de afetos e comportamentos. A *Folha de S. Paulo* (FSP) traduz as doenças mentais em formas que circulam na sociedade, produzem sentidos, instituem práticas e constituem o imaginário. Utilizamos a noção de imaginário (2001) e a abordagem da sociologia compreensiva de Michel Maffesoli (2010) em duas matérias do ano de 2011. Identificamos as formas do imaginário através de metáforas em que se destacam o sentimento de grupo ou tribalismo (MAFFESOLI, 2006), o aspecto trágico (2003) e o presenteísmo (2003). A FSP promove a identificação do leitor/internauta com as doenças expressas nas matérias e tende a aumentar o número de pessoas que se consideram doentes ou doentes em potencial.

**Palavras-chave:** tecnologias do imaginário; jornalismo; doenças mentais.

#### **Abstract**

This article discusses journalism as "imaginary technology" (SILVA, 2012), *apparatus* that promotes the sort of feelings and behaviors. The *Folha de S. Paulo* (FSP) turns mental illness in ways that circulate in society, they produce meanings, establishing practices and constitute the imaginary. We use the imaginary notion (2001) and the approach of comprehensive sociology by Michel Maffesoli (2010) in two articles of the year 2011. We identify the imagery forms through metaphors on which stand the feeling of group or tribalism (MAFFESOLI, 2006), the tragic aspect (2003) and presenteeism (2003). The FSP promotes the identification of people with the disease expressed in materials and tends to increase the number of people who consider themselves sick and seeking help.

**Key words:** imaginary technologies; journalism; mental diseases.

#### **Introdução**

O século XXI ou pós-modernidade<sup>3</sup> marca o aumento do número de pessoas que sofrem de doenças mentais. De acordo com a Organização Mundial da Saúde (OMS, 2012),

---

<sup>1</sup>: [dayres42@gmail.com](mailto:dayres42@gmail.com)

<sup>2</sup> [rr@puers.br](mailto:rr@puers.br)

há cerca de 450 milhões de doentes no mundo, sendo 23 milhões no Brasil. A região metropolitana de São Paulo é considerada como a de maior incidência de transtornos mentais entre os países pesquisados.

Manifestações de comportamentos considerados estranhos ou que provocam sofrimento sempre existiram. Na Grécia Antiga, o louco é possuído por espírito divino. Na Idade Média predomina a concepção demonista das perturbações. O imaginário moderno instaura a concepção mecanicista do universo e o conceito de doença mental. Na pós-modernidade, o jornalismo, como tecnologia do imaginário (SILVA, 2012), torna-se um dos principais promotores do discurso da medicina.

O jornalismo integra o ambiente tecnológico pós-moderno em que a mídia se torna matriz de socialidade e promove a classificação de afetos e comportamentos. A *Folha de S. Paulo* traduz as doenças mentais em formas que circulam na sociedade, produzem sentidos, instituem práticas e constituem o imaginário.

Maffesoli (2001) concebe o imaginário como atmosfera que abarca as esferas lúdica, onírica, afetiva e simbólica e estabelece vínculos entre as pessoas. De acordo com Silva (2012), o jornalismo é uma tecnologia do imaginário porque utiliza a técnica própria da profissão para modificar, desvelar e atribuir sentido ao mundo. A atividade é produtora e produto do imaginário.

Selecionamos duas matérias de 2011, quando se comemoram os dez anos do início da pós-modernidade, conforme consideramos, e da aprovação da lei da reforma psiquiátrica no Brasil. Utilizamos a noção de imaginário (2001) e a abordagem da sociologia compreensiva de Michel Maffesoli (2010). Identificamos o imaginário através de metáforas, recurso próprio da metodologia adotada, em que se destacam o sentimento de grupo ou tribalismo (MAFFESOLI, 2006), o aspecto trágico (2003) e o presenteísmo (2003), noções que integram a pós-modernidade, de acordo com o autor.

### **As formas do imaginário pós-moderno e as doenças mentais**

O imaginário é atmosfera, construção mental que estabelece relações, espécie de aura circundante correlata à noção que Walter Benjamin referiu à obra de arte. Embora contenha fenômenos que possam ser descritos, o imaginário tem algo de imponderável, irracional e

---

<sup>3</sup> Os termos pós-modernidade e pós-moderno são considerados sinônimos neste trabalho.

abarca as esferas lúdica, onírica, afetiva e simbólica. Esse ambiente mobiliza os indivíduos e a sociedade em torno de valores e sentimentos comuns.

O imaginário é real porque fomenta processos interativos na esfera prática. “O imaginário é o estado de espírito de um grupo, de um país, de um Estado, nação, de uma comunidade, etc. O imaginário estabelece vínculo. É cimento social. Logo, se o imaginário liga, une numa mesma atmosfera, não pode ser individual”. (MAFFESOLI, 2001, p.76).

Utilizando o recurso da metáfora, característico da sociologia compreensiva de Maffesoli (2010), comparamos o imaginário pós-moderno a Dionísio, o deus do excesso, conjuntivo e carnal, trágico e presenteísta. Tal personagem ambivalente da Antiguidade grega traduz a pós-modernidade, ambiente que evoca o estar-junto, a vivacidade, os prazeres, a premência da forma corporal e a transitoriedade da existência. Distinguimos três formas que compõem o imaginário pós-moderno<sup>4</sup>: o tribalismo, o trágico e o presenteísmo.

O imaginário pós-moderno nos dá a sensação de que tudo é intercambiável, redutível e movediço. Nada mais parece ser produto da convicção, da certeza triunfante ou do caminho reto. O que nos move está na alçada do provisório ou obsolecente, que se satura devido à repetição e à intensidade. A urgência do presente inviabiliza qualquer adiamento do prazer ou atitude projetiva. O futuro nada mais nos promete.

Os modelos rígidos e universais cedem lugar a conexões emocionais que possibilitam identificações múltiplas e sucessivas. A decadência dos grandes modelos explicativos acarreta a relativização do conceito de verdade e a interpretação possível dos fenômenos, como aponta a sociologia compreensiva. “Na tradição compreensiva, que faço minha, procedemos sempre mediante verdades aproximativas. Isto é ainda mais importante quando se trata da vida quotidiana. Aí, mas do que em qualquer outra parte, não temos por que nos preocupar com o que possa ser a verdade última. No caso, a verdade é relativa, tributária da situação. [...]” (MAFFESOLI, 2006, p. 29).

A concepção mecânica e utilitarista, que separa o homem da natureza, sustentou o capitalismo até o século XX. O conceito moderno de indivíduo, considerado racional e unificado se satura e assume novas formas de contornos indefinidos que denominamos identificações. Ao invés do indivíduo que desempenha funções, temos a representação de papéis que se adequam às situações. Maffesoli (2006) propõe o termo pessoa (persona ou

---

<sup>4</sup> Este estudo considera as expressões pós-moderno e pós-modernidade como equivalentes.

máscara) para descrever o caráter efêmero do indivíduo, atrelado às circunstâncias e evoluindo para a representação de papéis que só fazem sentido em relação ao outro.

A persona possui estrutura plural, é abertura para a alteridade, um “efeito de composição” e move-se por uma lógica de identificação. Maffesoli (2006) denominou a tendência pós-moderna dos agrupamentos emocionais na forma do tribalismo. O ambiente pós-moderno distingue cada vez mais os sujeitos em tribos, grupos de ordem empática em que as pessoas se unem por afinidades, compartilham gostos e emoção ou, em nosso caso, procuram aliviar o sofrimento, ser solidárias.

Embora o sofrimento seja sentido no corpo individual, a doença participa de uma atmosfera de partilha. De acordo com a perspectiva orgânica adotada por Maffesoli (2006), a pessoa se inscreve em um todo coletivo, sinergia que fortalece o domínio da vida.

[...] podemos encontrar a mesma coisa referida a pesquisas sobre a medicina tradicional, as quais demonstram que o corpo individual só pode ser curado mediante o corpo coletivo. Trata-se de uma metáfora interessante. Sabemos que essa medicina considera cada corpo como um todo que é necessário tratar como tal, mas é igualmente necessário observar que essa visão global é frequentemente reduplicada pelo fato de o corpo individual total ser tributário do todo que é a comunidade. [...] (MAFFESOLI, 2006, p. 60).

O vitalismo que nos impele à comunhão é uma espécie de resposta ao sentido trágico da pós-modernidade, expresso na figura de Dionísio. Esse deus grego simboliza a desmedida, a emoção, a falta de limites, a união com a natureza e a ordem confusional. A forma trágica aceita o destino como inelutável, a impermanência de todas as coisas e a fragilidade do conhecimento. Daí a intensidade no viver, os excessos e os paroxismos que moldam as relações e os comportamentos cotidianos.

O trágico é a aceitação incondicional do caráter sofredor e absurdo próprio da existência humana. Viver é estar imerso na inconstância, à mercê dos acontecimentos incontrolláveis. A vida é considerada um fato, uma necessidade, então, resta vivê-la de modo intenso e sem adiamento. O homem se volta para o corpo, experimenta a alegria do viver, valoriza o prazer, a força e a saúde.

O turbilhão de interpelações que nos demandam todos os dias criaram um ambiente instável e emocional que reifica a ação instantânea. O transtorno mental pode afetar qualquer pessoa em algum momento da vida. Ninguém está imune e, portanto, mesmo aqueles considerados símbolos de sucesso, fama ou fortuna, são passíveis de ter transtornos.

O trágico provoca o retorno cíclico de todas as coisas e imobiliza o tempo, fazendo com que o instante seja vivido intensamente. Se a modernidade criou o tempo útil, produtivo, linear e progressivo, a pós-modernidade se depara com o presente, o constante pulular dos acontecimentos que nos conecta a tudo que é momentâneo. A ambiência que enfatiza o viver aqui e agora é expressa na forma do presenteísmo (MAFFESOLI, 2003).

Diante da fatalidade, existe a vontade de viver o presente que se exprime por uma intensificação da sensação e da ação. A descrença no futuro, a perda da força normativa da tradição, a falta de projeto, a impossibilidade do adiamento, a gratificação momentânea e a incerteza do porvir produzem as manifestações do excesso. “Viver a morte de todo o dia, talvez seja isso o que exprime melhor o que nós entendemos por intensidade e monotonia do presente”. (MAFFESOLI, 1987, p. 52).

A pós-modernidade enaltece o corpo, o fenômeno que dá forma à existência, a aparência que agrega, a materialidade que provoca sensações e implementa o imaginário. O presenteísmo acarreta a pregnância da forma, o corpo inscrito em uma localidade que o legitima. O corpo participa de uma espécie de encenação, espetáculo que produz socialidade, a emoção de estar junto.

O pensamento e a linguagem deixaram de ser preponderantes na descrição das patologias contemporâneas. O paciente não precisa mais recorrer a sua história de vida, articular episódios traumáticos para ressignificá-los, como requeria a psicanálise. As perturbações estão expostas no mal-estar corpóreo e na maneira como o indivíduo age. O corpo é instrumento performático, forma que revela sentimentos e emoções, portanto, está voltado para a alteridade.

[...] O encurtamento ou a condensação das formas de linguagem que a pós-modernidade reserva ao sofrimento parece ter redundado também em redução da extensão e em mutação na qualidade da queixa, sob a qual opera o diagnóstico. Temos agora novas patologias baseadas no déficit narrativo, na incapacidade de contar a história de um sofrimento, na redução do mal-estar à dor sensorial. (DUNKER, 2015, p. 33).

A pós-modernidade marca a explosão do número de pessoas afetadas por doença mental. Existem cerca de 450 milhões de indivíduos sofrendo de algum transtorno no mundo, sendo 23 milhões somente no Brasil (OMS, 2001). A região metropolitana de São Paulo é abordada em pesquisas internacionais por ter a maior incidência de transtornos mentais entre

os 24 países pesquisados. Os números são expressivos: 19,9% da população possui transtornos de ansiedade e 11% tem transtornos depressivos ( IPqUSP; OMS, 2012)<sup>5</sup>.

Os psicofármacos prometem alívio imediato para o mal-estar. O uso desses medicamentos tem se generalizado de forma indiscriminada para enfrentar as banalidades do cotidiano. A psicofarmacologia remete ao triunfo do discurso científico que afirma ser capaz de aliviar o mal-estar e explicar racionalmente, o lado irracional e afetivo do ser humano. O sofredor é um sujeito inadaptado à sociedade e precisa ser controlado.

[...] se vende a idéia (sic) de que os sujeitos sofredores não cabem mais socialmente, que é preciso coloca-los e mantê-los felizes dentro da ordem social, de outro, a utilização indiscriminada da medicação acaba por aprisionar o homem em suas condições limitantes. Não se objetiva a *cura* dos seus males, mas se visa apenas a encontrar a melhor e mais econômica maneira de administrar o mal-estar. (BOLGUESE, 2004, p.86).

É frequente o grande número de pessoas que tomam remédio para dormir, se acalmar, esquecer uma paixão, conseguir maior disposição para trabalhar, aumentar a concentração e até superar a timidez. O corpo é a ‘caixa de ressonância’ da ambiência pós-moderna, e o cotidiano é cada vez mais patologizado e medicalizado.

### **O jornalismo como promotor das doenças mentais**

A atividade jornalística é uma forma de conhecimento que parte da realidade factual e incorpora seus aspectos mais relevantes ou paroxísticos para transformá-los em notícia. Trata-se de dramatizar os fenômenos, teatralizar o cotidiano com o intuito de atrair a atenção, produzir sensações, informar e orientar o público e vender a notícia.

O jornalismo utiliza estratégias para dar credibilidade ao relato e obter o convencimento. A atividade tende a estabelecer o discurso como a própria realidade, trazendo consigo as marcas do apagamento do “hiato epistemológico”, isto é, a lacuna entre o fato em si e a notícia. “O noticiário sabe tornar sua mecânica quase invisível e, portanto, difícil de questionar. Ele se dirige a nós com uma voz natural e transparente, sem qualquer referência à própria perspectiva tendenciosa”. (BOTTON, 2015, p. 11).

---

<sup>5</sup> Dados da Pesquisa “São Paulo Megacity Mental Health Survey” realizada pela Universidade de São Paulo (IPqUSP) em parceria com a Organização Mundial de Saúde (OMS). O estudo colheu e analisou dados sobre transtornos mentais e comportamentais em 24 países.

O jornalismo promove interação social, modela a vida cotidiana e agrega a realidade fragmentada e diversa da experiência. A *FSP* dá forma, reconstrói e amplifica o discurso da medicina, característica de um ambiente estruturado pela mídia. Nesse caos evenemencial, o jornalismo tem importância preponderante como ordenador das concepções dos sujeitos acerca do mundo. As notícias dotam a realidade de sentido. “[...] Por meio dele [o noticiário], também esperamos ter revelações, aprender o que é certo e errado, conferir sentido ao sofrimento e entender como funciona a lógica da vida. [...]” (BOTTON, 2015, p. 11).

O jornalismo constrói a realidade social porque se constitui em fragmentos dessa realidade que são selecionados, recobertos de sentidos e circulam no social. Amparado pela técnica, o discurso jornalístico traduz o sofrimento em formas simbólicas partilhadas na sociedade produtoras de imaginário. Os sentidos se tornam vetores de interação social e tendem a promover a identificação do leitor/internauta com a doença expressa nas páginas do jornal, estimulando-o a considerar-se doente ou doente em potencial.

O jornalismo é uma “tecnologia do imaginário” (SILVA, 2012) porque tende a direcionar os sentidos no social, por isso, produz imaginário. Se a comunicação é “cimento social”, como compreende Maffesoli (2006), a atividade jornalística se constitui em uma das principais “argamassas” que une as pessoas em torno de sentidos comuns na pós-modernidade.

A técnica é “um modo de desvelar” o mundo (HEIDEGGER, 2007). A técnica jornalística traz à tona o que estava escondido e, ao revelar, modifica a realidade. Não se trata de estabelecer a verdade, mas enquadrar e produzir versões sobre os fatos. Embora a técnica seja instrumento e atividade do homem, não há como controlar seus efeitos e apropriações.

O grande problema do jornalista consiste em confundir “exato” e “verdade”. Quando um jornalista diz que sua função é informar, está correto. É exato. Quando garante que as técnicas do jornalismo servem para o cumprimento dessa tarefa, também é exato. Com frequência, o que é dito num jornal é exato. Mas não é a verdade. O jornalismo produz versões. Produzir, no sentido heideggeriano, significa fazer passar do estado escondido ao não escondido. Revelar. Essa seria a essência do jornalismo. (SILVA, 2012, p. 104).

Ao mesmo tempo em que desvela o mundo, a técnica jornalística afeta os fatos cobertos e o próprio sujeito. O apelo jornalístico não é apenas racional e opera na esfera da emoção e do irracional. Como tecnologia do imaginário, o jornalismo é um dispositivo de sedução que visa produzir sensação. A espetacularização seria intrínseca à atividade que faz

uso da dramatização, do pitoresco, da personalização e outras estratégias para seduzir (SILVA, 2012).

O sofrimento, quando enquadrado pela técnica jornalística, não é apenas um estado biológico e subjetivo, mas fenômeno que possui dimensão social e simbólica e normatiza condutas, institui práticas, desperta sentimentos, mobiliza pessoas, produz significados, implica valores e constitui o imaginário. O mal atinge as exigências e expectativas familiares e profissionais e concerne a valores e condutas partilhadas. O fenômeno excede o domínio do privado e resulta dos modos de existir de uma determinada sociedade.

Dito diferentemente, as perguntas relativas ao estado psicológico não podem ser decididas sem o reconhecimento das definições da realidade admitidas como verdadeiras na situação social do indivíduo. Expressando-nos de maneira mais precisa, o estado psicológico é relativo às definições sociais da realidade em geral, sendo ele próprio socialmente definido. (BERGER; LUCKMANN, 2012, p. 224).

O jornalismo emerge como narrativa característica da pós-modernidade e estimula a identificação e os laços sociais, orientando o indivíduo para se mover no mundo. Quanto ao nosso tema de estudo, compreendemos que o jornalismo tende a promover a medicalização e a patologização da sociedade no ambiente pós-moderno.

### **Tecnologias do imaginário: o jornalismo como promotor das doenças mentais**

Este estudo utiliza a abordagem da sociologia compreensiva de Maffesoli (2010) que procura descrever e compreender os fenômenos como eles são. Este enfoque não submete o objeto a leis ou deduz princípios, mas se debruça sobre a realidade manifesta, aquilo que se mostra à consciência.

Enquanto o pensamento tributário da modernidade separa o sujeito do objeto e tem a pretensão de explicar a totalidade das coisas, a sociologia compreensiva se funde ao objeto, adotando um ponto de vista metanoico. Esse procedimento se despe de interesses teleológicos, objetivos, utilitários e racionais e considera a relatividade de todas as coisas.

Adotamos o relativismo metodológico para dar conta do nosso tempo. Se as grandes narrativas constituíram o projeto moderno, a pós-modernidade implica a saturação dos esquemas totalizantes, a emergência do politeísmo de valores e o predomínio das emoções. “O relativismo a que vimos nos referindo reconhece, quanto a si, que a contradição é constitutiva do ser e que, por tal fato, é inexcedível [...]”. (MAFFESOLI, 2010, p. 62).



A vida social não pode ser mais concebida a partir de leis econômicas racionais e restritivas. O cotidiano se estrutura por meio da comunicação potencializada pelo desenvolvimento tecnológico. Os aspectos lógico e não lógico modelam o fenômeno, aquilo que se manifesta no cotidiano. Estudar as doenças mentais implica levar em conta o sentimento, o orgânico e a imaginação. A sociologia compreensiva “descreve o vivido naquilo que é/está.” (MAFFESOLI, 2010, p. 30). Ao rejeitar o dualismo sujeito/objeto, consideramos que o pesquisador se encontra implicado no objeto de maneira empática. O conhecimento somente pode ser algo comum, constituído por meio da intersubjetividade e o contato com a realidade dada.

Selecionamos a *Folha de S. Paulo* (FSP) por ser o jornal de maior circulação paga em âmbito nacional com média de 351.745 exemplares (ANJ, 2014). Além de ser veículo de referência nacional, a escolha considerou a facilidade de acesso ao arquivo digital do periódico que reproduz a versão impressa do veículo. O fato de a região metropolitana de São Paulo possuir o maior índice de doença mental entre os países pesquisados (OMS, 2012), também é significativo para nosso estudo.

Os textos compõem o arquivo digital da *Folha de S. Paulo* e foram escolhidos por meio dos recursos disponíveis no site “busca detalhada” e “frase exata”, utilizando as palavras-chave “doença mental”. As duas matérias se referem ao ano de 2011, quando se comemoram os dez anos do início da pós-modernidade, conforme consideramos, e da aprovação da lei da reforma psiquiátrica no Brasil. O tribalismo, o trágico e o presenteísmo são formas que expressam o imaginário pós-moderno e estão presentes nos textos estudados.

### **O tribalismo e as doenças mentais**

Observamos que a pós-modernidade distingue cada vez mais os sujeitos em grupos ou tribos. Neste estudo, as tribos são pessoas categorizadas segundo a mesma doença, identificando-se pelos sintomas. A abertura para compartilhar o sofrimento com o outro, falar do mal, procurar ajuda, tornar-se personagem de uma narrativa jornalística e buscar grupos de apoio são marcas da abertura para a alteridade.

A doença provoca empatia e solidariedade. Embora caiba à medicina a tarefa de distinguir as patologias, as pessoas têm o impulso vital de se reconhecerem no sofrimento e procurar ser solidárias para amenizar a dor. O jornalismo, como ordenador da vida social na

pós-modernidade, dissemina informações que circulam na sociedade e produzem ambiência, isto é, imaginário. O sofrimento se torna um fenômeno partilhado no coletivo.

Neste excerto, o personagem é atrelado ao grupo patológico. “Há um ano, Diogo, 12, também encara o tratamento recomendado – medicamentos como antidepressivos e terapia. Ele é da turma da limpeza, mas nada o atrapalha na escola, já que a região ‘contaminada’ está em casa”. (MALDJIAN, 2011). No exemplo, a “turma da limpeza” designa a tribo dos portadores de transtorno obsessivo-compulsivo (TOC). A personalização provoca empatia e reconhecimento, dá concretude ao sofrer e desperta sensações.

O cantor Roberto Carlos deu visibilidade ao transtorno obsessivo compulsivo (TOC) ao revelar ser portador da doença que dificulta as tarefas mais prosaicas. A exposição midiática do sofrimento do rei demonstra a abertura para o outro, o compartilhamento de experiências e afetos que produzem identificação. As pessoas que têm os mesmos sintomas se percebem mais próximas do ídolo, agrupam-se sob a mesma categoria de doença e sofrem de forma semelhante. O sofrimento é voltado para a alteridade e relatado para a mídia, familiares, amigos e o próprio médico.

A matéria mostra que a doença de Roberto Carlos, contada em uma revista, serviu de inspiração para que determinada mãe identificasse o transtorno da filha e buscasse tratamento. “[...] a mãe chegou em casa afobada, sacudindo uma revista. ‘Olha, Andressa, você tem a mesma coisa que o Roberto Carlos’”. (MALDJIAN, 2011). O discurso jornalístico promove a exterioridade, as trocas intersubjetivas, o compartilhamento de experiências e afetos que dotam o cotidiano de sentido.

Mais uma evidência de que o jornalismo promove a classificação de afetos e comportamentos se encontra neste trecho. “O primeiro remédio, na verdade, é a informação, explica”. (MALDJIAN, 2011). A fonte se refere aos exemplos de Roberto Carlos e Luciana Vendramini, divulgados em diversos veículos, e na própria *Folha de S. Paulo*, que incentivaram pessoas a buscarem tratamento. O trecho mostra a importância da mídia na disseminação de sentidos que intervêm no social. A narrativa jornalística produz imaginário que permeia e atua sobre o cotidiano. “O Roberto e a Luciana não têm ideia do quanto eles encorajam, até hoje, as pessoas [...]” (MALDJIAN, 2011).

A coluna, que compõe a matéria intitulada “SOS TOC”, enumera os “grupos de apoio e orientação de tratamento” (MALDJIAN, 2011). O texto incita as pessoas a se reconhecerem como pertencentes a grupos patológicos e buscar tratamento e apoio. Como afirma Maffesoli

(2006), a pós-modernidade é um ambiente emocional, em que as pessoas se juntam por empatia, são solidárias e, no caso deste estudo, partilham o mesmo sofrimento e atmosfera. Ainda que haja o poder institucional da medicina agindo sobre as pessoas, e o jornalismo prescrevendo o dever-ser, existe a identificação com o outro, a iniciativa de exteriorizar o sofrimento nas páginas do jornal e aliviar a dor alheia.

A matéria da *Folha de S. Paulo*, intitulada “O teste dos temperamentos” (VERSOLATO, 2011), enfoca o site criado por psiquiatras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) que traça o perfil psicológico e psiquiátrico dos internautas<sup>6</sup>. O texto jornalístico dá detalhes sobre o teste e explica os doze tipos de temperamentos considerados. A matéria afirma que mais de 30 mil pessoas já responderam às perguntas anonimamente.

Os psiquiatras citados concordam com a utilidade do teste. “Para Del Porto [psiquiatra], o serviço não tem a pretensão de servir como um diagnóstico, mas pode motivar a pessoa a procurar tratamento especializado, o que é positivo.” (VERSOLATO, 2011). A matéria ainda mostra dados de artigos científicos escritos a partir de informações colhidas do site.

Compreendemos que o jornalismo produz socialidades. Alguém que se percebe doente, ao ler um texto jornalístico referencia seu sofrimento ou de pessoas próximas e tende a procurar ajuda médica, buscar amparo entre familiares e grupos de apoio, enfim, participa de uma tribo. “Com o teste, pelo menos a pessoa pode perceber se tem algum problema.” (VERSOLATO, 2011). O sofrimento somente adquire sentido na intersubjetividade. Aquele que sofre partilha da atmosfera permeada de sentidos disseminados pelo jornalismo.

### **O trágico e as doenças mentais**

O sentido trágico pós-moderno permeia a questão das doenças mentais. A medicina admite o controle dos sintomas, já que não existe cura para muitas patologias. Trata-se de aceitar o diagnóstico e conviver com ele, procurando regular o mal-estar evidenciado no corpo e não precipuamente buscar a causa ou a cura da patologia. Como no exemplo: “Quando ele me disse que o TOC não tinha cura, eu comecei a chorar”, lembra””. (MALDJIAN, 2011).

---

<sup>6</sup> O teste ainda está disponível no site [www.temperamento.com.br](http://www.temperamento.com.br). Basta o internauta se cadastrar e ter disposição para responder 900 perguntas que pretendem, como informa o site, caracterizar o temperamento, comportamento e aspectos da vida pessoal e avaliar sintomas e transtornos psiquiátricos que a pessoa possa ter.

O trágico atesta o relativismo que afeta todas as coisas. Qualquer pessoa é passível de manifestar o transtorno, pois é constitutivamente paradoxal. A razão e a loucura são complementares, indissociáveis e integram o ser humano. O indivíduo deixa de ser considerado uma entidade monolítica. O homem é marcado pela ambiguidade e tenta se equilibrar entre o interior mental e a realidade objetiva, constituindo-se como *sapiens* e *demens* (razão e loucura).

Vivemos, de fato, num circuito de relações interdependentes e retroativas que alimenta, de maneira, ao mesmo tempo, antagônica e complementar, a racionalidade, a afetividade, o imaginário, a mitologia, a neurose, a loucura, e a criatividade humanas. (MORIN, 2007, p. 126 e 127).

E completa: “A loucura é um problema central do homem, não apenas o seu detrito ou a sua doença”. (MORIN, 2007, p. 128). O ser humano não pode ser tomado apenas como racional. Os componentes afetivos, emocionais e a imaginação integram os pensamentos, desejos e comportamentos. Uma parte não exclui a outra, mas interage e dá forma ao homem.

A ciência não deve ter a pretensão de abarcar todos os fenômenos à procura de estabelecer leis previsíveis e universais. Onde reina a ordem absoluta, não pode haver criação, não há espaço para possibilidades, apenas determinação. A figura de Dionísio expressa a ambiguidade pós-moderna, ambiente que intensifica o paradoxo, a presença dos opostos e a harmonia conflitual. A bipolaridade é o transtorno característico do paradoxo pós-moderno. A doença alterna episódios de extrema euforia e depressão, sendo a ciclotimia um dos subtipos. “[...] Se o resultado disser que sou muito instável, será que não tenho ciclotimia, um transtorno de humor?” (VERSOLATO, 2011).

O transtorno obsessivo compulsivo é classificado como um transtorno de ansiedade acompanhado de obsessões e compulsões que consomem tempo excessivo e causam sofrimento. O indivíduo é invadido por pensamentos, imagens repetitivas que o obrigam a criar rituais como tentativa de neutralizá-los. “Naquele tempo, criou outro comportamento repetitivo, engolir saliva olhando para cima, ‘para não absorver algo do inferno’”. “[...] Se eu não lavar as mãos, não vou conseguir conversar com você.”; “[...] Se eu tocar no chão, no rejunte dos pisos, por exemplo, acho que vou me contaminar”; “[...] No início, ela só conseguia dormir depois de ver três táxis amarelos. No auge, ficou dez horas no chuveiro, esperando um pensamento bom vir à mente.” (MALDJIAN, 2011).

Os exemplos mostram comportamentos típicos de pessoas que partilham do mesmo transtorno. As ações seguem uma lógica interna que somente faz sentido para quem participa

do ritual, uma tentativa de manutenção da vida. “A obsessão é aquele pensamento, mesmo sem sentido, que a pessoa não consegue tirar da cabeça. E a compulsão é o ritual feito para afastá-lo.”, explica Ana Hounie, psiquiatra do Hospital das Clínicas de São Paulo”. (MALDJIAN, 2011).

Outro indício do trágico é a manifestação dos transtornos mentais que irrompe e pode afetar qualquer pessoa em algum momento da vida, mesmo aquelas que antes eram consideradas normais. “Se o Rei tem TOC, qual o problema de nossos filhos e alunos terem, poxa? [...]” (MALDJIAN, 2011). Cabe lidar com o sofrimento, procurando minimizá-lo com remédios. Ninguém está imune às doenças mentais, sejam os personagens desconhecidos que ilustram as matérias, até as pessoas consideradas símbolos de sucesso.

### **O presenteísmo nas doenças mentais**

A corporeidade nos remete à presença, ao instante, à premência da forma. O corpo sintetiza a urgência de viver o aqui e o agora, é presença, volta-se para a exterioridade, é instrumento performático e passível de ser modelado. O registro corporal é investido de cuidados e permite não apenas a procura da boa forma, mas está ligado às emoções. “[...] No lugar das antigas modalidades de sofrimentos centrados no *conflito* psíquico, nos quais se opunham os imperativos das pulsões e os das interdições morais, o mal-estar se evidencia agora como dor, inscrevendo-se nos registros do *corpo*, da *ação* e das *intensidades*.” (BIRMAN, 2012, p. 65).

As doenças mentais se manifestam, portanto, no registro corporal. Os transtornos de ansiedade como síndrome do pânico, estresse pós-traumático ou transtorno obsessivo-compulsivo revelam um estado de alerta corporal que se traduz em batimentos cardíacos acelerados (taquicardia), dificuldade em respirar e inquietação. Os sintomas se relacionam ao corpo, ao excesso de excitação, ao desejo de esgotamento de tudo no agora. Os transtornos depressivos remetem, em geral, à nostalgia do passado, à falta de vitalidade, à apatia que acarretam sono excessivo, falta de apetite e de vigor para as atividades diárias e dificuldade de concentração. Os sintomas demarcam o déficit na ação e a baixa vitalidade corporal.

Nas matérias estudadas, verificamos essas formas de sofrimento expressas no mal-estar corpóreo e na performatividade da ação exacerbada. Como nos exemplos: “[...] o cantor não saía de um lugar pela porta que entrou, não usava marrom e não dizia palavras negativas:

parou até de cantar um dos seus sucessos, ‘Quero Que Vá Tudo pro Inferno’”; “[...] Como se não bastasse a fissura pela higiene, ela também se apega à simetria”. (MALDJIAN, 2011).

As pesquisas científicas conferem credibilidade à notícia e promovem a administração do corpo porque, além das causas genéticas, as doenças mentais estão relacionadas a hábitos de vida. Se o prazer corporal e a impulsividade se evidenciam na pós-modernidade, existe a necessidade de se evitarem os riscos, responsabilizar-se pelo cuidado com a saúde.

A cientificização do cotidiano por meio da divulgação midiática dos riscos é um dos modos de se promover o ajuste entre os vetores tecnológico e econômico. O corpo, virtualizado na forma de pesquisas sobre riscos associados a predisposições genéticas e hábitos de vida, é um bem a ser administrado [...]” (VAZ, 2006, p.55).

A matéria intitulada “O teste dos temperamentos” (VERSOLATO, 2011) divulga o site que traça o perfil psicológico e psiquiátrico dos internautas. Os dados são utilizados em pesquisas científicas. “A utilidade para a pessoa é relativa, é mais uma curiosidade. Já do ponto de vista científico é muito útil”. (VERSOLATO, 2011).

Observamos o presenteísmo na regulação do mal estar corpóreo. O tratamento ocorre principalmente através do uso de medicamentos, intervenção pontual de natureza neurobioquímica que atenua os sintomas corporais. A terapia desempenha papel coadjuvante na pós-modernidade, ambiente em que as pessoas procuram alívio imediato para o sofrimento. Os trechos ilustram o uso de medicação: “De imediato, Andressa procurou um psiquiatra e começou a se tratar com remédios”. (MALDJIAN, 2011). “Há um ano, Diogo, 12, também encara o tratamento recomendado – medicamentos como antidepressivos e terapia.” (MALDJIAN, 2011).

Diante da fatalidade, existe a vontade de viver o presente que se exprime por uma intensificação da sensação e da ação. A descrença no futuro, a perda da força normativa da tradição, a falta de projeto, a impossibilidade do adiamento, a gratificação momentânea e a incerteza do porvir produzem as manifestações do excesso. “Viver a morte de todo o dia, talvez seja isso o que exprime melhor o que nós entendemos por intensidade e monotonia do presente”. (MAFFESOLI, 1987, p. 52).

### **Considerações finais**

O jornalismo dá forma, expõe e explica os comportamentos patológicos no social. As histórias e personagens concretizam as doenças e os estudos e estatísticas virtualizam e

generalizam a realidade. A disseminação de sentidos sobre as doenças mentais provoca empatia, a identificação de pessoas como pertencentes a grupos patológicos ou como doentes em potencial, o que denominamos de tribalismo.

O sentido trágico da pós-modernidade implica aceitar o paradoxo constituinte do ser humano. Os afetos, a irracionalidade, a racionalidade são manifestações da nossa condição existencial. Qualquer pessoa, portanto, pode ser acometida de um transtorno que irrompe em determinado momento e pode se manifestar em vários momentos da vida. Algumas doenças são consideradas incuráveis, sendo passíveis de regulação.

O modo de expressão das patologias demarca o presenteísmo. O passado deixou de ser preponderante para o diagnóstico que passa a se basear na intensidade das manifestações. Não se tratam mais de conflitos psíquicos causadores das patologias, mas sintomas exteriorizados no corpo, que participa de uma espécie de encenação.

O jornalismo exerce papel preponderante na pós-modernidade ao informar, interpretar o mundo e orientar as pessoas na condução de suas vidas. A atividade oportuniza a conectividade, a exteriorização dos afetos e a criação de socialidades. Se antes havia o silenciamento dos doentes mentais nos manicômios, na pós-modernidade o discurso jornalístico reveste de sentido e tende a amplificar as patologias no social. Como tecnologia do imaginário, a atividade cria atmosfera propícia à identificação com as doenças e o consequente aumento do número de pessoas consideradas doentes ou doentes em potencial.

## REFERÊNCIAS

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE JORNAIS (ANJ). Brasília, 2014. Disponível em: <<http://www.anj.org.br/maiores-jornais-do-brasil/>>. Acesso: 15 jun 2015.

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade**: tratado de sociologia do conhecimento. 32. ed., Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

BIRMAN, Joel. **O sujeito na contemporaneidade**: espaço, dor e desalento na atualidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BOLGUESE, Maria Silvia. **Depressão & doença nervosa moderna**. São Paulo: Via Lettera; FAPESP, 2004.

BOTTON, Alain de. **Notícias**: manual do usuário. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. **Mal-estar, sofrimento e sintoma**: uma psicopatologia do Brasil entre muros. São Paulo: Boitempo, 2015.

HEIDEGGER, Martin. A questão da técnica. In: *Scientiae Zudia*. São Paulo, v.5, n.3, p.375-398, 2007.

INSTITUTO DE PSIQUIATRIA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (IPqUSP); ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DE SAÚDE (OMS). **São Paulo Megacity Mental Health Survey**. 2012. Disponível em <http://www.plosone.org/article/fetchObject.action?uri=info%3Adoi%2F10.1371%2Fjournal.pone.0031879&representation=PDF>. Acesso 15 abr 2014.

MAFFESOLI, Michel. **Dinâmica da violência**. São Paulo: Vértice, 1987.

\_\_\_\_\_. O imaginário é uma realidade. In: **Revista Famecos**. Porto Alegre: PUCRS, n.15, p. 74-82, ago 2001.

\_\_\_\_\_. **O instante eterno**: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas. São Paulo: Zouk, 2003.

\_\_\_\_\_. **O tempo das tribos**: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

\_\_\_\_\_. **O conhecimento comum**: introdução à sociologia compreensiva. Porto Alegre: Sulina, 2010.

MORIN, Edgar. **O método 5**: a humanidade da humanidade. 4. ed. Porto Alegre: Sulina, 2007.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE (OMS). **Relatório Mundial da Saúde**: saúde mental: nova concepção, nova esperança. Lisboa: OMS, abr. 2001.

SILVA, Juremir Machado da. **Tecnologias do imaginário**. 3. ed.; Porto Alegre: Sulina, 2012.

VAZ, Paulo. Consumo e risco: mídia e experiência do corpo na atualidade. In: **Revista Comunicação, Mídia e Consumo**. São Paulo: ESPM, vol. 3; n. 6, p. 37-61, mar. 2006.

#### **Matérias citadas**

MALDJIAN, Mayra. Viciados em manias. **Folha de S. Paulo**. 12 set 2011. Folhateen, p. 4-5.

VERSOLATO, Mariana. O teste dos temperamentos. **Folha de S. Paulo**. 25 abr 2011. Cotidiano, p. C10.



## **Imagens, tecnologias do imaginário e formação docente**

## **Images, imaginary technologies and teacher development**

## **Images, technologies de l'imaginaire et formation des enseignants**

Cláudia Mariza Mattos BRANDÃO<sup>1</sup>

Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, Brasil.

Gustavo REGINATO<sup>2</sup>

Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, Brasil.

### **Resumo**

Este artigo tem por objetivo refletir sobre os conhecimentos produzidos no âmbito do PhotoGraphein – Núcleo de Pesquisa em Fotografia e Educação (UFPel/CNPq), com base em estudos voltados para o desenvolvimento de sujeitos docentes capacitados ao reconhecimento da arte como expressão dos fundamentos das atitudes sociais, de mentalidades e comportamentos. Privilegiamos a exploração de meios alternativos de produção de imagens fotográficas, propondo um retorno às origens dos processos tecnológicos para entendimento da visualidade contemporânea, dos recursos de produção de imagens e suas reverberações nos espectadores e seus imaginários, e delimitação de metodologias possíveis para o desenvolvimento de práticas pedagógicas em artes visuais em consonância com as solicitações da contemporaneidade.

**Palavras-chave:** Fotografia. Tecnologias do Imaginário. Educação. Pesquisa.

### **Abstract**

This paper aims to reflect about the knowledge produced in the scope of PhotoGraphein – Research Core in Photography and Education (UFPel/CNPq), based on studies tuned with the development of teacher being capable to recognize art as an expression of social attitudes bases, the mentalities and behaviours. We privilege the exploration of alternative means of photographic image production, proposing a return to the origins of technological process, to understand the contemporaneity visuality, to the resources of image production and its reverberations on the viewers and their imaginaries, and possible methodological delimitations to the development of the pedagogic practices in visual arts in consonance with contemporaneity demands.

**Key words:** Photography. Imaginary Technologies. Education. Research.

O debate atual sobre a crise da educação no Brasil, muitas vezes ignora que os estudantes não são mais aquelas pessoas para as quais o nosso sistema educativo foi pensado.

---

<sup>1</sup> attos@vetorial.net

<sup>2</sup> gustavoreginato11@msn.com

Eles mudaram radicalmente, não somente nos hábitos comportamentais e na forma de vestir, como aconteceu com gerações passadas. A transformação ocorrida foi mais profunda e radical, uma descontinuidade muito singular, ocasionada pela chegada e rápida difusão da tecnologia digital nas últimas décadas do século XX.

Do nível inicial até a universidade esses estudantes representam as primeiras gerações que cresceram e se socializaram utilizando os computadores e outros brinquedos e ferramentas da *era digital*. Temos, portanto, novas máquinas e tecnologias, novíssimas formas de comunicação centradas na produção incessante de imagens. Num mundo no qual realidade e virtualidade/ficção se fundem, a imagem assume um papel de destaque ímpar que faz dela um tema fundamental a ser tratado na escola.

Na modernidade, marcada por um intelectualismo cartesiano e insuflada pela lógica capitalista (Belloni, 1998), a educação muito se afastou da noção de desenvolvimento integral, ideal educativo da Grécia Clássica, assumindo um caráter conteudista e operacional. Ao contrário, a escola que se quer construir deve ser autônoma em seu projeto político pedagógico para que esse corresponda à realidade da comunidade. Ela precisa orientar-se em prol da formação integral, da interdisciplinaridade contextualizada e da cidadania, além de oportunizar a problematização acerca das imagens que circundam o nosso cotidiano.

Frente às novas tecnologias e seus produtos imagéticos, um desafio que se apresenta à formação docente em artes visuais diz respeito à significação do manancial imagético produzido através dos novos aparatos. Isso compreende o entendimento da formação e leitura das imagens, em prol do desenvolvimento da sensibilidade ao visível de sujeitos ativos na transformação do mundo ao redor.

Este artigo tem por objetivo refletir sobre os conhecimentos produzidos no âmbito do PhotoGraphein – Núcleo de Pesquisa em Fotografia e Educação, do Centro de Artes, da Universidade Federal de Pelotas (Pelotas, Brasil) com base em estudos voltados para o desenvolvimento de sujeitos docentes capacitados ao reconhecimento da arte como expressão dos fundamentos das atitudes sociais, de mentalidades e comportamentos. Nesse sentido, privilegiamos a exploração de meios alternativos de produção de imagens, em especial as fotográficas, em contraponto ao uso dos meios digitais e de suas resoluções matemáticas. Tal proposta visa um retorno às origens dos processos tecnológicos para entendimento da visualidade contemporânea, dos recursos de produção de imagens e suas reverberações no

público escolar, e delimitação de metodologias possíveis para o desenvolvimento de práticas pedagógicas em artes visuais em consonância com as solicitações da contemporaneidade.

## **1. Fotografia e Imaginário no cotidiano da formação docente**

A importância e a centralidade diferenciadas das imagens (em especial as fotográficas) no cotidiano das sociedades ocidentais se devem não apenas à quantidade e diversidade de imagens a que cada indivíduo acede no seu dia-a-dia, mas também aos diversos fins para os quais elas são utilizadas. Percebe-se, portanto, a necessidade de estarmos atentos às pequenas figuras que povoam o cotidiano para entendermos o tempo presente. Isso, na compreensão de que com a explosão da “civilização da imagem”, a produção obsessiva das imagens distrai e banaliza intenções ocultas, obliterando a nossa percepção daquilo que nos constitui como sujeitos unos.

No contexto dessas relações, da “anestesia da criatividade imaginária” problematizada por Gilbert Durand (2000, p.36), a imagem fotográfica está presente e plenamente integrada em praticamente todas as esferas da vida em sociedade, desde as que permeiam o espaço de circulação, em especial o urbano, assim como as que pertencem à documentação pessoal de cada pessoa. Tal conjuntura nos convoca a refletir sobre a fotografia como um recurso de representação das pessoas e dos seus percursos (auto)biográficos, e, principalmente, de criação e acumulação de conhecimentos produzidos sobre os sujeitos/fotógrafos e seus imaginários.

Há muito tempo o imaginário deixou de ser fruto de uma percepção direta da realidade. Hoje, como nunca, ele se constrói através de uma visualização incessante das representações da realidade produzidas pelas imagens técnicas. Na análise desta situação é preciso considerar a existência de um campo de intercâmbio entre as imagens e os espectadores, constituído por estímulos e respostas. Assim se configura um “campo de jogo” estabelecido através da capacidade que temos de distanciamento perspectivo em relação ao meio, que permite a captação das realidades e a fundação da vida cultural através da ação criativa (Lopez Quintás, 1992).

Nas pesquisas desenvolvidas no PhotoGraphein privilegiamos o sentido de imaginário derivado de Gilbert Durand (2000), segundo o qual o Imaginário resulta do conjunto formado pelo percebido e o herdado. Portanto, ele pode ser considerado um substrato simbólico de

ampla natureza que admite a imagem fotográfica como parte integradora do “Museu do Imaginário”. Ele floresce das linguagens verbais e não verbais que nos possibilitam a leitura de um mundo. Através do imaginário é possível revelar e interpretar as modalidades de atuação e compreensão do ser no mundo, instaurando as diferentes formas de sentir, pensar e agir, como um canal privilegiado das relações do *sapiens* com o mundo e consigo mesmo.

Acreditamos que as imagens fotográficas são capazes de pré-formar em seu interior uma experiência posterior ancorada no passado. E como tal, elas se instituem como construções discursivas que precisam ser lidas, cotejadas e decodificadas, pois o que vemos não é nem a fotografia em sua inércia nem a realidade aprisionada no plano do papel sensível; é, sim, a imagem fotográfica traduzida nos termos de nossa própria experiência. São imagens que se encontram em algum lugar entre as percepções, entre o que lembramos e o que aprendemos.

E no que diz respeito às relações entre Fotografia, Imaginário e Educação algumas questões merecem a nossa atenção, em especial as relativas à abordagem antropológica da fotografia e ao estudo de sua dimensão simbólica como manifestação dos imaginários dos sujeitos/fotógrafos. A aproximação de tais relações é bastante profícua, e associada a uma perspectiva pedagógica e sociológica elas produzem novas demandas no que tange à análise do caráter simbólico manifestado pelas imagens.

Sendo assim, nas investigações interpretamos a fotografia como resultado de ações sociais de produção de sentido, simbólicas, pautadas em códigos estabelecidos pela técnica e pelos imaginários individuais e sociais. Com isso buscamos destacar a fotografia como uma mensagem metafórica que veicula um significado organizado, segundo as regras da produção de sentido de uma linguagem não verbal. E para a produção de tais imagens utilizamos “tecnologias do imaginário”, práticas artesanais que remetem às origens dos processos de reprodução técnica da imagem, assim como a câmera obscura, a fotografia *pin hole* e o zootrópio.

Consideramos que o imaginário nos faz criar perspectivas de vida diferentemente das impostas pela cultura dominante, como um novo caminho que nos permitir transgredir o que nos é imposto. Nesse contexto, as tecnologias do imaginário (Silva, 2006) são dispositivos que permitem a formação de laços sociais que produzem o simbólico da sociedade. Para Juremir Machado da Silva as tecnologias do imaginário são dispositivos de produção de visões de mundo, mecanismos imaginativos usados para a sujeição de indivíduos sem

destinatário, estratégias de cristalização do simbólico, das imagens e do afetivo, estimuladores de ações e dos sentidos.

Na busca de entender a essência da própria formação docente do arte/educador a maior motivação do grupo é o desenvolvimento de uma aprendizagem no contexto da pesquisa científica e da participação socialmente ativa, experimentando o mundo de forma significativa, interpretando os fatos cotidianos articulados aos conteúdos disciplinares. Com a histórica desvalorização das áreas das Humanidades face às Ciências Exatas e Tecnológicas, acreditamos ser fundamental investir em estudos na área, fazendo da Universidade um espaço de criação artística associada à pesquisa, contemplando contextos e atores plurais, visando um mercado de trabalho com intenções e audiências igualmente plurais.

## **2. Pesquisar, criar e (trans)formar através das “tecnologias do imaginário”**

Reunidos em torno da paixão pela linguagem fotográfica, o PhotoGraphein tem como objetivo geral desenvolver pesquisas voltadas às vivências da cultura urbana e seus cotidianos, nas quais a fotografia seja associada aos processos educativos e de produção artística relacionados ao desenvolvimento dos sujeitos contemporâneos, seus ambientes e suas representações. Além disso, consideramos ser de suma importância agregar as produções em Fotografia à reflexão acerca das possibilidades das Artes Visuais no âmbito da Educação Básica, instigando ponderações e ações que favoreçam a análise das transformações do mundo urbano contemporâneo e de suas respectivas representações. Como a nossa intenção é estimular o desenvolvimento de novos pensamentos, pluralistas e interativos, o desafio configura-se na criação de ambientes nos quais os sujeitos sejam capazes de questionar, refletir, assumir valores e, principalmente, exercitarem a autocrítica e a imaginação no intuito de transformar criativamente mentalidades e comportamentos.

Reconhecemos que a dimensão imaginária e simbólica da cultura está em constante movimento e presente nas inúmeras instâncias da interação social, no entendimento de que é fundamental impulsionar os processos (auto)formativos vinculando significativamente a fotografia com a discussão acerca da responsabilidade sócio-histórica (Benjamin, 1994) e o desenvolvimento integral dos sujeitos (Guattari, 1999).

Nesse sentido, a utilização das “tecnologias do imaginário” (Silva, 2006) permite a instauração de outro tempo nas práticas de pesquisas e extensão nas escolas. Um tempo mais lento que o vivenciado através das tecnologias digitais, que se descortina como reflexivo em

função da ruptura provocada pelo uso de recursos técnicos que trazem à tona os processos de formação das imagens.

É impossível negarmos o avanço tecnológico atingido pelas câmeras fotográficas nas últimas décadas. Porém não podemos esquecer que todas continuam baseando-se num princípio que remonta à Antiguidade: - controlar a luz para registrar o instante fugidio! Em nossas práticas optamos pelo retorno às origens da fotografia utilizando a *fotografia da lata* (*pin hole* ou pinhóle), um processo que começa com a construção da própria câmera, cujas imagens resultam surpreendentes (Fig. 1).



Figura 1: Claudia Tavares, *Praça Tamandaré*, fotomontagem, 2006.

Mais do que uma atitude romântica de abandono da tecnologia, o que motivou a nossa opção pela prática da foto da lata foi a atmosfera gerada, um clima que torna as imagens distintas de qualquer outra fotografia. Na complexidade do cotidiano, dentre tantos modos de se ver o mundo, essa é uma maneira mágica de aprisionar o tempo, de questionar a realidade, e de tentar reconstruí-la a partir de novos olhares.



Figura 2: Carine Rodriguez. *Estrutura da lata de sardinha*, fotomontagem, 2012.

As câmeras fotográficas artesanais, também conhecidas como câmeras pinhole, são câmeras que não possuem lentes e a captação de luz se dá apenas através de um buraco feito com qualquer objeto de ponta fina, funcionando como lente e diafragma fixo. Nas práticas do Núcleo usamos um tipo específico de câmera pinhole, caracterizada pela utilização de uma lata de sardinha (Fig. 2) como base para sua construção, e do uso de filme fotográfico como material fotossensível.

A construção e utilização de câmeras com materiais alternativos possibilitam a discussão acerca da produção da imagem em âmbito educacional, partindo do entendimento do método fotográfico. Comprovamos que através da construção de câmeras e do conhecimento dos processos manuais, físico-químicos, de geração das imagens fotográficas, é possível problematizar a instantaneidade dos processos digitais contemporâneos aos quais as novas gerações estão familiarizadas. Neste sentido, consideramos esta prática como um importante propulsor de atividades ligadas à educação estética, instigando a produção de imagens acompanhada de um processo reflexivo, já que estas, em especial:

Agem como dispositivos que estimulam a mente a sonhar, refletir, imaginar e produzir, a partir do repertório simbólico interior (mental) e do exterior (o ambiente), sobre instigações que trazem à tona um movimento de pensamentos e discussões internas a cada indivíduo (PERES, BRANDÃO, 2009:8).

Sendo assim, é possível considerar que as câmeras-sardinha promovem o desenvolvimento de produções poéticas, cujos resultados ocasionais comprovam que os conceitos emergem das experiências.

Com a utilização das “tecnologias do imaginário” todos têm as mesmas possibilidades de produção, indistintamente, entendendo à gênese das imagens, democratizando a construção do conhecimento de modo experiencial. Tanto a fotografia *pin hole* como o zootrópio nos convocam a refletir sobre o conceito de imagem e os seus processos de geração. Dispor-se a vivenciar os imprevistos propostos pelos processos aqui apresentados, é romper com a linearidade dos processos digitais contemporâneos em busca do sonho e do devaneio poético. Parâmetros, esses, alijados da realidade do ensino das Artes Visuais num número considerável de instituições escolares. Assim sendo, o PhotoGraphein, através de suas “tecnologias do imaginário” contribui para o desenvolvimento de novos olhares traduzidos em fotografias que frutificam da curiosidade dos sujeitos em interação com o mundo.

### 3. Considerações Finais

Sabemos que fotografias não são verdades absolutas, visto que resultam de visões parciais de um sujeito que *seleciona e recorta* referenciado em suas vivências pessoais. Além disso, elas também decorrem de pré-conceitos artísticos, estéticos e técnicos, mas ainda assim revelam o real e sensibilizam na medida em que tornam próximo aquilo que muitas vezes fazemos ser distante. Contudo, a imagem fotográfica tem o valor intrínseco de favorecer o reconhecimento da realidade e ampliar a consciência humana para os problemas que existem no mundo por nós partilhado. Acreditamos que revelar e revelar-se são exercícios coletivos sempre transformadores e construtivos, especulares mesmo. Precisamos dos outros, dos seus olhares para enxergar, para perceber, para constatar e encaminhar proposições.

No processo contra a fragmentação e a alienação do pensamento, característica marcante do nosso período histórico, a Cultura e a Arte se transformaram em fatores essenciais para a aproximação entre os homens. Como elementos determinantes para a estruturação de referências e a consolidação das identidades, fundamentam a formação de sujeitos críticos e reflexivos e possibilitam a compreensão da Educação a partir de suas múltiplas dimensões.



Aguçar os olhares, instigar o conhecimento, a percepção e a imaginação, e estimular transformações referenciadas na problematização das trajetórias individuais são, em síntese, os objetivos do PhotoGraphhein – Núcleo de Pesquisa em Fotografia e Educação. A docência apoiada nos próprios processos de formação, nas descobertas possibilitadas pelas experiências, destaca o exercício da reflexão crítica e da imaginação criadora como fundamentais para a compreensão dos próprios recursos e das fragilidades.

Através das redes significantes estabelecidas pelas pesquisas teóricas e estéticas desenvolvidas nos últimos dez anos, nós comprovamos ser possível o confronto com a lógica produtivista, que persiste nos ambientes escolares, inclusive nas universidades. A associação entre Educação, Fotografia e Imaginário desperta em cada um o sentimento de pertencimento e da participação responsável, conferindo aos participantes a capacidade de relacionarem, dialógica e dialeticamente, o eu, o outro e o mundo no acelerado compasso da homogeneização cultural que vivenciamos, e que precisa ser uma discussão recorrente nos bancos escolares.

### Referências:

BELLONI, M. L. **Tecnologia e Formação de Professores** – Rumos a uma pedagogia pós-moderna. Educação & Sociedade, Campinas: Cedes, n° 65, 1998.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas, Vol.1. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DURAND, G. **A imaginação simbólica**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2000.

GUATTARI, F. **As Três Ecologias**. Campinas, SP: Papyrus, 1990.

LÓPEZ QUINTÁS, A. **Estética**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1992.

PERES, L. M. V.; BRANDÃO, C. M. M. **A FOTOGRAFIA COMO GRAPHIAS DE MEMÓRIAS: das professoras em nós** In: Ferreira, M. O. V.; Fischer, B. T. D.; Peres, L. M.

V. **MEMÓRIAS DOCENTES: abordagens teórico-metodológicas e experiências de investigação**. Brasília: Liber Livro Editora Ltda, v.1, p. 35-50, 2009.

SILVA, J. M. **As Tecnologias do Imaginário**. 2ª ed. Porto Alegre: Editora Sulina, 2006.

## O inacabado: a estética no cruzamento tecnológico

### The unfinished: the aesthetic technological crossing

### L'inachevé : la croisée des chemins technologiques et esthétiques

Mágda CUNHA<sup>1</sup>

Paula VISONÁ<sup>2</sup>

PUCRS, Porto Alegre, Brasil

#### Resumo:

O aperfeiçoamento das técnicas, em decorrência do desenvolvimento da tecnologia, encontra no tempo presente um de seus mais agudos paradoxos: a frieza imparcial da sintetização de elementos, que acaba por fazer surgir o impuro, o precário. Tomando como perspectiva o cruzamento entre possibilidades seja na arte ou na comunicação, o resultado é uma estética do inacabado que, sob alguns pontos de vista, pode ser considerado a evidência do dinamismo da produção, mas sob outros, a revelação de obras inconclusas. Tais movimentos surgem à margem dos processos convencionais. São rupturas capazes de evidenciar tendências. No atual horizonte, tais processos têm forte mediação tecnológica nos seus desdobramentos de incorporação na sociedade e mudanças na cultura. No texto aqui apresentado, o objetivo é refletir sobre o paradoxo desta estética do inacabado, sua relação com a tecnologia e com a arte.

**Palavras-chave:** estética do inacabado; mediação tecnológica; tendências socioculturais; rupturas.

#### Abstract

The improvement of techniques, due to the development of technology, is at the present time one of its most acute paradoxes: the impartial coolness of synthesizing elements, which ultimately give rise to the crude, precarious. Taking the perspective crossing between possibilities is in art or communication, the result is an aesthetic of the unfinished that under some points of view, can be considered evidence of the dynamics of production, but in others, the revelation of unfinished works. Such movements occur outside the conventional processes. Breaks are able to show trends. In the current horizon, such processes have strong technological mediation in their incorporation of developments in society and changes in culture. In the text presented here, the aim is to reflect on the paradox of unfinished aesthetic, your relationship with technology and with art.

**Keywords:** Unfinished aesthetic; technological mediation; socio-cultural trends; ruptures.

---

<sup>1</sup> [mrcunha@pucrs.br](mailto:mrcunha@pucrs.br)

<sup>2</sup> [pvisionaria10@hotmail.com](mailto:pvisionaria10@hotmail.com)

## **O inacabado**

Falar sobre a obra inacabada pode remeter a conceitos caros à obra de arte. Uma narrativa nessa condição encontra ligações com o pensamento de Umberto Eco (1968), que ilumina mais os processos, relações e conseqüentemente propõe uma revisão nos métodos de interpretação do objeto. Na literatura, especialmente, a observação pela crítica genética vai além da análise de documentos. Busca, isto sim, os caminhos tomados pelo pensamento criativo. Salles (2004), apoiada em Tadié (1992), define que quando o estudo dos documentos ultrapassa a mera descrição de uma estrutura imobilizada, coloca-se sob o ponto de vista dinâmico. A introdução desta noção de tempo evidencia a continuidade, que leva à estética do inacabado.

Esta introdução traz uma aproximação entre perspectivas que investigam a obra de arte e suas relações com as teorias que propõem uma análise para além do que está apresentado na obra em si. O objetivo é trazer à tona a ideia da obra inacabada e a partir disso fazer escolhas que apontam para uma estética emergente como tendência. Entende-se aqui que para além da proposição dos estudos literários, a mediação tecnológica impõe uma abertura não apenas na interpretação, mas na esfera da própria produção, ao distribuir pedagogicamente modos de fazer. Nesta dimensão, acabam por alinhar-se público e artista.

O aperfeiçoamento das técnicas, em decorrência do desenvolvimento da tecnologia, encontra no tempo presente um de seus mais agudos paradoxos: a frieza imparcial da sintetização de elementos, que acaba por fazer surgir o impuro, o precário. Tomando como perspectiva o cruzamento entre possibilidades seja na arte ou na comunicação, o resultado é uma estética do inacabado que, sob alguns pontos de vista, pode ser considerado a evidência do dinamismo da produção, mas sob outros, a revelação de obras.....Tais movimentos surgem à margem dos processos convencionais. São rupturas capazes de evidenciar tendências. No atual horizonte, tais processos têm forte mediação tecnológica nos seus desdobramentos de incorporação na sociedade e mudanças na cultura. No texto aqui apresentado, o objetivo é refletir sobre o paradoxo desta estética do inacabado, construída, em certa medida, pela velocidade, facilidade do acesso à tecnologia e distribuição em larga escala de técnicas que geram obras, projetos ou narrativas inacabadas.

## **Ruptura e tendências**

A perspectiva de identificar uma estética emergente está intimamente relacionada a perceber movimentos de ruptura de padrões homogeneizantes. Podemos afirmar isso ao nos apoiarmos em algumas considerações tecidas a partir do que propõe Foucault. Particularmente, nos interessam aqui duas: da relação entre transgressão e limite, e da emergência do novo fora das esferas instituídas pelas sistemas. No primeiro caso o filósofo observa, de modo – digamos – poético, que transgressão e limite desenvolvem caminhos complementares nas relações socioculturais (e de outra ordem também). A ruptura, operada pelo movimento de transgressão de um limite existente, acaba por desenhar uma nova fronteira que, por sua vez, irá ser entendido como o novo limite estabelecido (Foucault, 2006). Essa complementaridade interrelacional é positiva, visto que se abrem novas perspectivas e, ao mesmo tempo, se estabelecem dinâmicas de reconhecimento do que rompeu o limite institucionalizado em si - a fronteira redesenhada é, por si só, uma forma de reconhecimento desse fator.

O olhar oferecido por Foucault para esses movimentos de ruptura nos auxiliam a compreender como, de tempos em tempos, podemos perceber a emergência de tendências, em diversos níveis. Nos interessam, nesse estudo, as tendências que operam em nível social, estimulando novos comportamentos para diferentes instâncias, produzindo elaborações correspondentes a vários campos, e que poderemos considerar como cultura. Portanto, estamos falando sobre tendências socioculturais. Esse tipo de tendência emerge, geralmente, da necessidade de ruptura de padrões estabelecidos em escala macro, impactando em instâncias como política, economia, tecnologia, arte, dentre outras (Massonnier, 2008). Os limites que serão estabelecidos por essas tendências serão reconhecidos pelas produções tangíveis e/ou intangíveis, potencializando a geração de novos hábitos, costumes, normas, processos, técnicas, etc. Ou seja, fatores que constituem a cultura, tanto em nível coletivo, como individual (Augè, 2001).

Estamos, então, argumentando que tendências socioculturais funcionam como mecanismos de compreensão de mudanças em níveis profundos. Claro, a percepção desses movimentos é uma tarefa que requer, como nos ensina Maffesoli (1988), a lapidação dos sentidos. O sociólogo irá considerar esse um fator importante para o investigador social que

busca estabelecer caminhos de proximidade com o espaço onde irão se desdobrar as grandes transformações sociais: o cotidiano de cada um.

“Há um estilo no cotidiano feito de gestos, de palavras, de teatralidade, de obras em caracteres maiúsculos e minúsculos, do qual é preciso que se dê conta – ainda que, para tanto, seja necessário contentar-se em tocar de leve, em afagar contornos, em adotar um procedimento estocástico e desvolto. (Maffesoli, 1988, p. :36)”

Quando o autor fala de obras em caracteres maiúsculos e minúsculos ele está considerando, por exemplo, que existem formas de não apenas *perceber* esses movimentos de ruptura, essas tendências: há mecanismos de *visualização* disso. Isso porque tendências socioculturais viabilizam a geração de novas produções humanas. Seguindo considerações de Berger e Luckmann (2009), iremos entender que essa instância de materialização de algo, a produção humana, é interindividual e intersubjetiva. Em outras palavras, é coletivizada. Portanto, quando percebemos que existe um novo traço estilístico, sendo utilizado na constituição de obras de um determinado artista – ou grupo de artistas – podemos considerar que aí há a ruptura de um determinado padrão vigente. É o início para a percepção de uma tendência sociocultural emergente, que será de fato identificada ao adotar-se o procedimento estocástico apontado antes por Maffesoli.

Não queremos nos aprofundar em uma discussão sobre metodologias de identificação de tendências, mas, podemos argumentar que esse procedimento acaba por levar o investigador a perceber repetições do dado traço estilístico que consideramos no parágrafo anterior – visto haver a imanente perspectiva intersubjetiva implicada no movimento de transgressão em si. Isso por entendermos tanto que rupturas estabelecem novos limites, como que a quebra de paradigmas (seja no nível que for), irá fazer surgir um novo paradigma. Portanto, um padrão estabelecido quando rompido irá ser *substituído* por outro padrão, subentendendo o alinhamento de características da produção gerada por indivíduos pertencentes aos mais diferentes campos. Perceber essa dinâmica de substituição é o princípio para identificar uma tendência. Mas, em um primeiro momento, o que será perceptível serão manifestações aparentemente independentes. Entretanto, ao olharmos essas manifestações de perto, iremos compreender a imanência, justamente, dos alinhamentos anteriormente anunciados, perceptíveis devido à sensibilização, já treinada, dos sentidos. Sem dúvida, a estética é um dos fatores mais pertinentes, visto ser reconhecível, principalmente, pelo olhar apurado do investigador dionisíaco (Maffesoli, 1988). Mas, onde surgem esses movimentos?

Ou, talvez a pergunta seja: onde se desenha o desejo de transgredir um padrão estabelecido? Novamente recorremos a Foucault.

Em sua obra *A Ordem do Discurso* (2008), o filósofo irá considerar a relação entre o novo e o discurso institucionalizado. Para ele, o novo não está no arranjo discursivo – portanto, naquilo que é dado e estabelecido, seja no nível que for. Ele está no acontecimento que se constitui fora dessas fronteiras (Foucault, 2008:p.28). O novo, que podemos considerar como o que inspira o desejo de ruptura de um determinado limite, se desenvolve fora dos padrões. Também podemos dizer que se desdobra às margens das estruturas que constituem os sistemas estabelecidos, funcionando como vias alternativas ao que é comum a muito indivíduos num dado período.

Seguindo esse raciocínio, vamos olhar para um exemplo ligado a uma efervescente instância do comportamento sociocultural contemporâneo: a moda. Em meados da década de setenta, uma jovem estilista rompeu os limites estéticos estabelecidos naquele período, não só na moda. Ao apresentar a coleção intitulada *Seditioners*, na Semana de Moda de Londres de 1976, Vivienne Westwood transgrediu as fronteiras dos padrões institucionalizados desde o final da década de sessenta, seja na moda, seja no design e nas mídias. Claro, ela foi uma ferramenta de materialização de um estado anímico que, certamente, a envolvia de modo íntimo, mas, que ao mesmo tempo já se materializa na ruas da capital inglesa – seja em gírias, cabelos, maquiagens, ou, música – inspirando outros indivíduos a operarem transgressões de várias ordens. Esse *ânima fluido* – termo que construímos a partir de outros argumentos oferecidos sobre o social por Maffesoli (2001) – era intitulado de movimento punk. Esse, por sua vez, possuía raízes de emergência na insatisfação, gerada devido a vários aspectos vigentes – portanto, institucionalizados – pela realidade hegemônica desse período (anos 60/70), principalmente, nos países do Reino Unido. A ruptura emergiu, então, totalmente a revelia dos sistemas estabelecidos – principalmente, no caso que estamos desdobrando, da moda e das mídias especializadas do campo.



Figura 1: coleção Seditoners, Vivienne Westwood, 1976

Fonte: De la Haye & Mendes, 2003: 225

Figura 2: cartaz que apresenta alguns aspectos relativos a cultura punk

Fonte: <http://www.viviennewestwood.com/history/430-kings-road>

Acessado em 11/02/2015

Claro, após a ruptura, novos limites são estabelecidos, e os campos, afetados mais imediatamente por esse movimento, acabam por se organizar de modo a assimilar o novo emergente. Foi o caso da estilista Zandra Rodhes, que em 1977 apresentou uma coleção de alta costura totalmente inspirada na nova estética apresentada um ano antes por Westwood. A estética punk iniciou, assim, uma longa caminhada rumo a ruptura de outros padrões, operantes em outras instâncias do comportamento sociocultural, até ser assimilada de modo massificado, gerando toda sorte de produções até os dias atuais.



Figura 3: Look de Zandra Rhodes, lançado em 1977  
Fonte: De La Haye & Mendes, 2003: 227

### Vanguarda e Limite

Analisando a questão da ruptura por esse viés, podemos dizer que a ideia de transgredir padrões vigentes acaba por confundir-se com a perspectiva de ir além do tempo, atuando de modo a construir novas fronteiras, portanto, agindo na vanguarda (*a frente da guarda*). Bourdieu (1996) nos apresenta argumentações que vão ao encontro dessas considerações, permitindo de um entendimento mais aprofundado do que ocorre ao se buscar estabelecer os alicerces de uma nova fronteira. Segundo o sociólogo, essa dinâmica tanto cumpre a diretriz de sinalizar um novo paradigma, como delimita posicionamentos àqueles que pretendem ser reconhecidos por estar na vanguarda, visto que “*marcar época é, inseparavelmente, fazer existir uma nova posição para além das proposições estabelecidas, na dianteira dessas posições, na vanguarda e, introduzindo a diferença, produzir o tempo*” (p.:181).



Nesse sentido, perceber uma tendência sociocultural emergente tem a ver com identificar os indivíduos que estão atuando como produtores desse novo tempo, assim como fez Westwood em meados na década de 70. Claro, identificar esses indivíduos, que estão sensibilizados por vários motivos (que não vem ao caso nesse momento) mas, que justamente por isso, são sujeitos às, digamos, ondulações do *ânima fluido* que serve de princípio para a objetivação de rupturas, não é uma tarefa simples. Seguindo as orientações de Maffesoli (1988): assumimos um procedimento estocástico para afagar os contornos do que se desenha como nova fronteira paradigmática, elegendo instâncias de objetivação que compõe o *socius* num dado contexto, a fim de identificar o novo emergente.

Tendo essa perspectiva em mente, podemos considerar que uma das instâncias de identificação do devir é a arte. Afirmamos isso nos apoiando no entendimento de que o campo da arte, principalmente desde a ruptura operada pela fotografia e o posterior advento da reprodutibilidade técnica, ser um espaço de estímulo a transgressão dos padrões vigentes, e, conseqüentemente, acolhimento e desdobramento de novas formas de representação de uma sensibilidade social emergente. Se para Adorno “toda arte autêntica opera uma revolução em si” (1970, p.: 256), para Bourdieu (1996) esta estabelece os alicerces para a construção de um novo tempo.

Nesse contexto, a arte serve aos nossos objetivos. Porém, sozinha ela não estabelece um novo limite, ou, podemos considerar, um novo padrão. Ela permite, isso sim – e muito bem – visualizar as formas de uma nova fronteira. Portanto, podemos partir desse campo, mas, precisamos estabelecer conexões com outras produções, objetivadas em outras instâncias que constituem o comportamento social de um dado período. Devido à interferência no que diz respeito a costumes, normas e hábitos, iremos introduzir a tecnologia como instância de observação do novo, legando maior atenção aos objetos tecnológicos presentes no cotidiano social de modo amplo (caso dos chamados *gadgets* como telefones celulares, computadores pessoais, tablets e, também, das interfaces operacionais desses dispositivos). Seguindo essa mesma premissa – interferência em aspectos que formam a cultura cotidiana – também iremos eleger a comunicação, tendo em mente mecanismo midiáticos pertencentes ao campo, como outra instância de observação de rupturas e estabelecimento do novos limites. Entendemos que algumas produções inerentes a esses campos irão nos auxiliar, a partir desse momento, a melhor expor nossa problemática investigativa.

## **A mediação da tecnologia**

No cruzamento entre arte e tecnologia, muitas são as variáveis que trouxeram as áreas até aqui. Como descreve Santaella (2003), foi a partir do Renascimento, que, no Ocidente, a arte visual se despreendeu da sua dependência religiosa, soltando-se dos murais e das paredes das igrejas. Nesse momento, migrou para as telas e tornou-se portátil e por isso necessitava de locais para seu armazenamento, preservação, manutenção e exposição. Surgiram das galerias privadas da aristocracia aos museus, e a consciência da necessidade de documentação em escritas que foi dando corpo à história da arte.

Santaella (2003, p.:151) destaca ainda que, em todos os tempos, a arte é portadora de valores presumivelmente universais, mas o aspecto material não pode ser desprezado, pois para ser produzida depende de suportes, dispositivos e recursos. “Ora, esses meios, através dos quais a arte é produzida, exposta, distribuída e difundida, são históricos.” Assim, cada período da história da arte no Ocidente tem sido marcado pelos meios que lhe são próprios.

Machado (2004, p.:2 e 3), por sua vez, discute as aproximações e as distinções entre arte e mídia e, no caso de nossa reflexão, neste texto, é citado pela aproximação do conceito de mídia na relação com a tecnologia. De acordo com o autor:

[...] a questão mais complexa é saber de que maneira podem se combinar, se contaminar e se distinguir arte e mídia, instituições tão diferentes do ponto de vista das suas respectivas histórias, de seus sujeitos ou protagonistas e da inserção social de cada uma.” (MACHADO, 2004, p.: 3)

Importante lembrar, na perspectiva de Machado (2004), que o suporte instrumental parece resumir o aspecto mais simples do problema, uma vez que a arte sempre foi produzida com os meios do seu tempo, na linha do que reporta Santaella (2003). O exemplo de Bach, sugerido pelo autor, relembra que suas fugas foram compostas para cravo porque este era o instrumento musical mais avançado da sua época, em termos de engenharia e acústica. O desafio enfrentado, reconhece, é sempre o mesmo: extrair o máximo das possibilidades musicais dos instrumentos recém inventados e que dão forma à sensibilidade acústica da época.

A apropriação que faz a arte do aparato tecnológico que lhe é contemporâneo, reflete Machado (2004), difere significativamente daquela feita por outros setores da sociedade, como a indústria de bens de consumo. Aparelhos, instrumentos e máquinas semióticas não são projetados para a produção de arte, pelos menos no sentido em que se constituiu no mundo moderno a partir mais ou menos do século XV. Entre as muitas maneiras de lidar com

estas máquinas disponíveis no mercado da eletrônica, a perspectiva artística é certamente a mais desviante de todas.

Diante disso, Machado (2004) define que um verdadeiro criador, em vez de simplesmente submeter-se às determinações do aparato técnico, subverte continuamente a função da máquina ou do programa de que ele se utiliza, maneja-os no sentido contrário de sua produtividade programada.

“Talvez até se possa dizer que um dos papéis mais importantes da arte numa sociedade tecnocrática seja justamente a recusa sistemática de submeter-se à lógica dos instrumentos de trabalho ou de cumprir o projeto industrial da máquinas semióticas, reinventando, em contrapartida, as suas funções e funcionalidades.” (Machado, 2004, p.:5)

Santaella (2003) aborda os processos de hibridização que também podem ser chamados de processos intersemiose e define as razões para este processo onde devem estar incluídas as misturas de materiais, suportes e meios, disponíveis aos artistas e propiciadas pela sobreposição crescente e sincronização consequente das culturas artesanal, industrial mecânica, industrial-eletrônica e teleinformática.

A autora sugere três campos que considera os mais significativos. Aponta as misturas no âmbito interno das imagens em todas as suas perspectivas, em segundo as paisagens sígnicas das instalações e ambientes que colocam em justaposição objetos, imagens artesanais bi e tridimensionais, numa arquitetura capaz de instaurar novas ordens de sensibilidade. Em terceiro, elege as misturas de meios tecnológicos presididos pelas informática e teleinformática que, por intermédio da convergência das mídias, transformou as hibridizações das mais diversas ordens em princípio constitutivo daquilo que vem sendo chamado de ciberarte. Tais cruzamentos, certamente, se constroem num processo que acompanha o desenvolvimento evidenciado pela história das artes e das tecnologias.

De certa forma, neste texto, nos interessa iluminar um pouco mais a perspectiva descrita por Santaella (2003, p.:146) como hibridismo digital. As mídias digitais, com suas formas de multimídia interativa, são celebradas por sua capacidade de gerar sentidos voláteis e polissêmicos que envolvem a participação ativa do usuário. As bases para isso, no entendimento da autora, estão na convergência das mídias antes separadas e na relação interativa entre o usuário e o texto híbrido que este ajuda a construir.

A convergência aqui entendida por Santaella (2003, p.:147) diz respeito à ligação sem precedentes da imagem fotográfica fixa, com mídias que antes lhe eram distintas, como áudio,

vídeo, gráficos, animação e outras espécies de dados nas novas formas de multimídia interativa. As forma de hibridização ainda artesanais, anunciadas nas vanguardas, alcançam agora uma constituição intrínseca. “A hibridização já está incorporada na essência da própria linguagem hipermidiática.”

A autora aposta nas novas perspectivas estéticas, culturais e comportamentais que se abrem com as mídias digitais. Parte do princípio de que a arte criada para os dispositivos de comunicação remota se faz a partir de uma integração de repertórios estéticos, tecnológicos, culturais e da publicidade conjugados a uma nova valoração da obra de arte, desconectada de sua função objetual. Não se trata, segundo ela, de mera exposição virtual, mas sim de uma teleintervenção pensada na escala inclusive das grandes cidades.

O pensamento de Benjamin (1990, p.:215), na combinação arte e técnica, demarca um pensamento que levanta a questão da autenticidade. Segundo ele, o que faz com que uma coisa seja autêntica é tudo o que ela contem de originalmente transmissível, desde sua duração material até seu poder de testemunho histórico. Mas ao falar da reprodutibilidade técnica da obra de arte, ressalta o desejo das massas, como assim define, de que as coisas se lhes tornem mais próximas, espacial e humanamente. Salaria que o público tende a acolher as reproduções, a depreciar o caráter daquilo que só é dado uma vez. Trazemos aqui o pensamento de Benjamin por apontar uma tendência que já se evidenciava na composição e na distribuição da obra de arte. Desenham-se, como reconhece o autor, com certa resignação, “duas tendências de igual força”.

Outro ponto relevante no pensamento de Benjamin (1990) diz respeito a ampliação da imprensa. De um pequeno número de escritores, diante de vários milhares de leitores, a diferença entre autor e público ficou reduzida, pois a todo momento, reflete, o leitor está prestes a se tornar escritor.

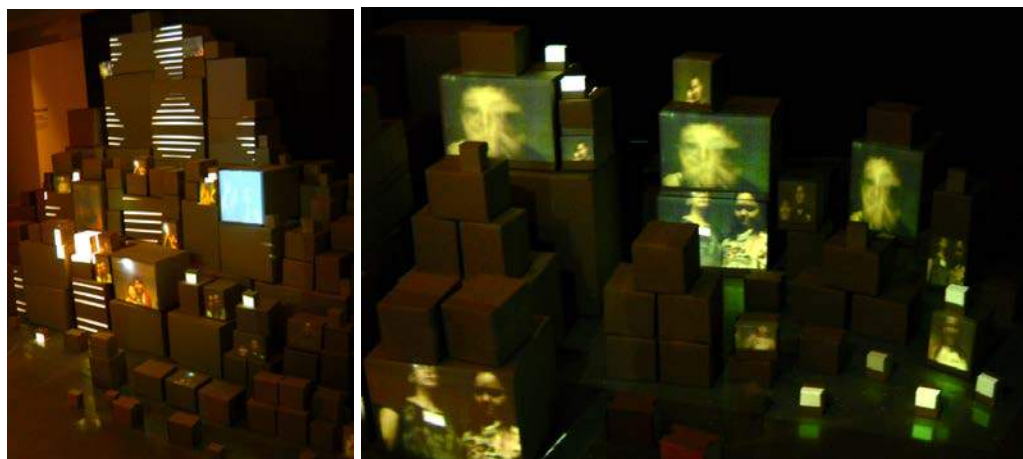
Como referido anteriormente, o pensamento de Benjamin (1990), descreve, de certa forma, uma fronteira de transformação quando estão envolvidos arte, produção, tecnologia e distribuição. A evolução dessa estética emergente, que estamos entendendo por inacabada, encontra na mediação tecnológica seu campo de aprendizado e disseminação, em escala variável, mas que pode assumir dimensões significativas. Neste tempo, a possibilidade de distribuição, mais do que em qualquer outro momento, é decisiva para as mudanças na cultura, especialmente em velocidade. As características da nova mídia, entendendo como

elemento ancorado na evolução tecnológica, tornam-se relevantes nesta análise. São marcas que determinam apropriações diferentes pela sociedade.

Manovich (2001) aponta que a nova mídia se caracteriza pela variabilidade. Todos esses processos passam pela automatização, pela computação. O princípio da variabilidade, exemplifica, evidencia como, historicamente, as mudanças das tecnologias midiáticas estão relacionadas com as mudanças sociais. Se a lógica da “velha mídia” corresponde a uma lógica de uma sociedade industrial de massa, a nova mídia serve à lógica de uma sociedade pós-industrial, com valores individuais desenhados. Na sociedade industrial todos deveriam, supõe-se, gostar das mesmas coisas e compartilhar as mesmas crenças.

Na sociedade pós-industrial, todos os cidadãos podem construir seu estilo de vida e selecionar suas ideologias a partir de um grande número, não infinito, de escolhas. Nesse sentido, as informações que estão sendo deixadas na rede ajudam a compor esta diversidade de informações individuais, ao gosto de cada um, mas especialmente relacionadas às experiências vividas que somadas determinarão uma rede de retroinfluências.

Essa perspectiva foi explorada por meio de várias obras expostas no F.I.L.E. – Festival Internacional de Linguagens Eletrônicas – no ano de 2011. Nesses casos, as retroinfluências, anunciadas acima e tão intimamente ligadas à estética do inacabado da qual estamos falando aqui, se materializaram por meio da interferência do público. Para tanto, muitas vezes a utilização de *gadgets* tecnológicos se fez necessária. Máquinas digitais, *tablets* e outros dispositivos de mediação serviram aos artistas cumprirem o objetivo de complementação de suas obras, sem que isso as esgotasse. Pelo contrário: a interação acaba por abrir a novas possibilidades exploratórias, sendo que algumas – podemos considerar – acabavam por ir além mesmo dos limites de formalização imaginado pelo próprio autor da obra.



Figuras 4 e 5: Obra exposta No F.I.L.E., ocorrido no ano de 2011, na cidade de São Paulo

Foto: acervo dos autores

Estamos argumentando, então, que a *estética do inacabado* permite a interferência de qualquer indivíduo, indo além da manipulação simplificada da interface em si. Essa característica potencializa o despertar da criatividade individual, sendo essa uma perspectiva amplamente desejada, e celebrada, no contexto sociocultural amplificado – portanto, envolvendo política, economia, filosofia, etc. Temos, aí, a caracterização de uma ruptura: uma tendência sociocultural emergente em si.

Mas, ao observar outras formas que a *estética do inacabado* pode assumir no contexto atual, nos deparamos com algo mais, digamos, popular: a *montagem*. Para ilustrar essa argumentação, iremos nos utilizar de uma imagem referente a uma obra de autoria do artista sul africano William Kentridge. A obra figurou na exposição intitulada *Fortuna*, abrigada pelo museu Iberê Camargo, na cidade de Porto Alegre, no início de 2013. Essa escultura, que simula um efeito 3D, serve como exemplificação de representação dessa perspectiva da *montagem*. Ao alisarmos alguns ângulos da obra, podemos considerar que é possível construir novas formas pela interferência que sugere a montagem em si. Essa interação é possibilitada quando é ativado o despertar do imaginário do expectador – agora, também autor – justamente, pela simultaneidade de fragmentos que compõe a obra em si. É algo como um quebra cabeças, porém, sem um limite estático, definido anteriormente por alguém que controla os possíveis resultados da montagem. É algo mais livre, que estabelece níveis de interação, real e imaginária, e potencializa o surgimento de outras formas.



Figuras 6 e 7: Vistas de obra de autoria de William Kentridge, exposta na na cidade de Porto Alegre, no início de 2013 (exposição *Fortuna*)

Foto: acervo dos autores

Essa mesma formalização da *estética do inacabado* por meio da *montagem* permeia o trabalho do designer de moda Filipe de Oliveira Baptista. O designer, de origem portuguesa, busca explorar mecanismo que promovam a interação entre roupa e usuário desta, utilizando-se de truques de modelagem para tal. A perspectiva que Baptista explora é de permitir novas construções morfológicas, desdobradas pela manipulação que o usuário de suas propostas poderá efetivar de modo intuitivo, modificando volumes, geometrias e outros recursos formais introduzidos em seus projetos.



Figuras 8 e 9: Vistas de uma proposta projetual de Filipe de Oliveira Baptista. A proposta figurou em uma exposição do trabalho do designer organizada pelo MUDE – Museu do Design e da Moda de Lisboa, Portugal, no início de 2014.

Fotos: acervo dos autores

### **Para sempre inacabado?**

A reflexão presente neste texto é motivada pelo cruzamento entre arte e tecnologia, apontando que o resultado desta aproximação revela, na contemporaneidade, a tendência por uma estética do inacabado. Não entendemos como nova esta evidência, mas como desdobramento da hibridização histórica entre os aparatos tecnológicos, o desenvolvimento da arte e o jogo paradoxal da assimilação e resistência dos movimentos artísticos em relação aos instrumentos disponíveis em cada época.

Para analisar o tema, buscamos muitas variáveis envolvidas na relação que se constrói entre arte e tecnologia. Em primeiro lugar, está o reconhecimento de que a arte será sim para o resultado do instrumental disponível, mas também está para a subversão pela mão do próprio artista. Conforme a metodologia de interpretação, a obra, pelos registros deixados em seu processo de produção, torna-se dinâmica e, em certa medida, inacabada. No desenvolvimento histórico surge também o conceito de autenticidade, tão bem trabalhado por Benjamin,

quando trata da reprodução da obra de arte. Mas há outra reflexão do autor que se torna cara a este texto sobre o inacabado: o entendimento de que o público deseja cada vez maior aproximação com os objetos artísticos.

Esse mudança da obra, que vai se tornando portátil, conforme define Santaella, a partir do afastamento da dependência religiosa, aproxima artista e público. No mesmo enredo da história está o desenvolvimento da mídia, que, por ser amigável tecnologicamente, exerce forte possibilidade de distribuição e pedagogia em torno dos fazeres. Quando falamos em precariedade ou obras inacabadas, falamos em algo produzido pelo próprio público. Na linha da análise de Manovich, na sociedade pós-industrial a mídia atende a valores individuais, gerando a estética até do “faça você mesmo”. O acabamento não mais é o artístico completo, mas o que atende o gosto do indivíduo, que aprende pela mídia e se serve da tecnologia para produzir.

E este é o contexto onde a obra de arte passa a existir: no limite entre a autenticidade, definida por Benjamin, e a interferência do público, aprendida e distribuída por intermédio das tecnologias e da mídia. A questão nos é cara aqui pela abrangência que é capaz de ter na contemporaneidade. Deuze (2012) diz que a mídia se multiplica na vida cotidiana, defendendo que é ubíqua e pervasiva, não podendo ser desligada. Neste sentido, pela expansão da tecnologia, amplia suas potencialidades e a arte não escapa disso. Deuze (2012) defende ainda que as relações existentes são claramente estruturais, ou seja, as máquinas são sociais na mesma medida em que são técnicas e reforça que as relações são altamente dinâmicas, já que a vivência da mídia não é a mesma para todos.

Nesse sentido, voltamos a considerar: o novo surge não que está institucionalizado, mas, no que rompe essas fronteiras (Foucault, 2008). Perceber uma tendência sociocultural emergente está relacionado encontrar os pontos de contato entre campos, mesmo que eles pareçam estar mais em tensionamento do que em harmonia. O que rompe e apresenta uma via alternativa, assim, permite a geração de múltiplas formas de expressão, representação e significação, desdobrando novos processos e técnicas que, contemporaneamente, permitem a interação – e intervenção – direta do indivíduo comum (ou, aquele que antes apenas apreciava/era passivo a obra).

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodore W. **Teoria estética**: São Paulo: Martins Fontes, 1970.



AUGÉ, Marc. **Ficciones de fin de siglo**. Barcelona: Gedisa, 2001.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. In COSTA LIMA, Luiz. **Teoria da cultura de massa**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1990.

BERGER, Peter. L., LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade**. Petrópolis: Vozes, 2009.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DEUZE, Mark. **Media Life**. Cambridge: Polity Press, 2012.

ECO, Umberto. **A obra aberta**. Coleção Debates, São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

FOUCAULT, Michael. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 16.ed. São Paulo: Loyola: 2008.

\_\_\_\_\_. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

MACHADO, Arlindo. Arte e mídia: aproximações e distinções. **Revista eletrônica e-compós**: <http://www.compos.org.br/e-compos> Ed. 1, 2004.

MAFFESOLI, Michel. **O conhecimento comum**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

\_\_\_\_\_. **O tempo das tribos**. 3.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

MANOVICH, Lev. **The Language of new media**. Cambridge: MIT Press, 2001.

MASSONNIER, Verónica. **Tendencias de mercado: están pasando cosas**. Buenos Aires: Ediciones Granica, 2008.

MENDES, Valerie, DE LA HAYE, Amy. **A moda do século XX**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

SALLES, Cecília. A. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano**. *Da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003

## O lugar místico da intimidade no imaginário contemporâneo: o parto como espetáculo

### The mystical place of intimacy in contemporary imagery: childbirth as a spectacle

### L'endroit mystique de l'intimité dans l'imaginaire contemporain : l'accouchement comme spectacle

Heloisa Juncklaus Preis MORAES<sup>1</sup>

Edla Maria LUZ<sup>2</sup>

Unisul, Tubarão, Brasil

#### Resumo

A visibilidade é marca da socialidade contemporânea e, junto com ela, a exposição da intimidade está cada vez mais presente. A relação entre imaginário e espetáculo (Debord, 1997) é possível graças à profusão de tecnologias do imaginário, dispositivos de vigília, submissão, mas também de prazer. Assim, intentamos analisar este contexto relacionando-o, sob a perspectiva da antropologia do Imaginário durandiana (2002), com as estruturas mística e sintética do Regime Noturno da Imagem. Sua teoria, que tem alicerce nos *schèmes*, arquétipos, símbolos e mitos, permite a discussão em torno da prática social proposta aqui: a filmagem, e todo o espetáculo envolvido, do parto em hospitais e maternidades. O espetáculo resgata as imagens arquetípicas da “grande mãe”, fomenta as práticas imaginativas da secreta intimidade, na entrada das profundezas do ser e, em última análise, negação da morte.

**Palavras-chave:** Imaginário; Espetáculo; Parto filmado; Regime Noturno.

#### Abstract

Visibility is a trademark of contemporary sociality and, with it, the exposure of intimacy is increasingly present. The relationship between imagination and spectacle (Debord, 1997) is possible thanks to the profusion of imaginary technologies, waking devices, submission, but also with pleasure. Thus, it is intended to analyze this context relating it, from the perspective of anthropology of Durandian imaginary (2002), with the mystical and synthetic structures of the Night Image regime. His theory, which has foundation in the schemes, archetypes, symbols and myths, allows the discussion around social practice proposed here: the recording, and all related show, childbirth in hospitals and maternity wards. The show rescues the archetypal images of “great mother”, fosters the imaginative practices of secret intimacy, at the entrance of the depths of being, and ultimately, denial of death.

**Key-words:** Imaginary; Spectacle; Recorded childbirth; Night regime.

---

<sup>1</sup> [heloisapreis@hotmail.com](mailto:heloisapreis@hotmail.com)

<sup>2</sup> [edla.luz@unisul.br](mailto:edla.luz@unisul.br)

## Introdução

A visibilidade é marca da socialidade contemporânea e, junto com ela, a exposição da intimidade está cada vez mais presente. Afirma Silva (2003, p.21) que “na era da imagem, o vivido tende para o espetáculo”. Esta relação entre imaginário e espetáculo (Debord, 1997) é possível graças à profusão de tecnologias do imaginário, dispositivos de vigília, submissão, mas também de prazer. O que os localiza, estes dispositivos, no “território anárquico da potência” (SILVA, 2003). Essas tecnologias produzem estilos de vida, buscam e despertam sensações no universo mental e provocam atitudes imaginativas.

Assim, intentamos analisar este contexto relacionando-o, sob a perspectiva da antropologia do Imaginário durandiana (2002), com as estruturas mística e sintética do Regime Noturno da Imagem. Sua teoria, que tem alicerce nos *schèmes*, arquétipos, símbolos e mitos, permite a discussão em torno da prática social proposta aqui: a filmagem, e todo o espetáculo envolvido, do parto em hospitais e maternidades. O espetáculo aparece como prática do imaginário, que coloca em cena imagens de uma potência. Ao mesmo tempo que resgata as imagens arquetipais da “grande mãe”, fomenta as práticas imaginativas da secreta intimidade, na entrada das profundezas do ser e, em última análise, negação da morte. O espetáculo do parto filmado faz sentido, em função do isomorfismo, convergência e totalidade das imagens, traços fundamentais da antropologia do imaginário.

O objeto de discussão é a prática da filmagem dos nascimentos e a discussão sobre as motivações sociais que a tornaram tão comum (e desejada). Aqui, alicerçamos a discussão na troca entre as pulsões subjetivas e assimiladoras (as imagens primordiais colocadas em cena) e as intimações objetivas vindas do leito social (a filmagem enquanto espetáculo e prática social), a que Durand (2002) chamou de trajeto antropológico. Os estudos do imaginário permitem entender os processos simbólicos que organizam a nossa práxis. No caso estudado, no embate contra os semblantes do tempo, o espetáculo coloca a vontade de potência no plano da continuidade do ser.

## O nascer transformado em espetáculo

Voltamos nosso olhar para o nascimento não somente como um evento médico tecnicista, mas como uma situação biológica transformada em evento sociocultural, de acordo com cada espaço ao qual está inserido. O processo sociocultural da gestação e, especificamente do parto, evoluiu historicamente. Desde um olhar estritamente biológico,

íntimo e natural e suas relações com a natureza e com o sagrado, até chegar no ambiente médico-hospitalar (e espetacular) que temos na contemporaneidade.

Neste processo evolutivo, ressaltamos os cuidados prestados pelas parteiras que também tiveram suas ações modificadas em função das transformações foram ocorrendo na sociedade.

Ao longo do que nos conta a história, existe uma representação do ofício do nascimento e parto reforçado pela tomada de decisões impostas à mulher e que desencadearam conflitos entre ciência médica e corpo feminino, formando um campo histórico de relações de poder com exercício de opressão e controle político (BARBOSA, 2006).

Várias institucionalizações foram relacionadas ao nascimento através do conhecimento em obstetrícia, e que passou a dar a posição do médico influências no cuidado com o corpo da mulher. Exerceu-se nas mulheres grávidas um poder de afastamento da corporeidade, ou seja, a mulher passa a ser controlada e desapropriada de suas vontades, seguindo uma lógica imposta pelo conhecimento produzido pela medicina.

O lugar do parto foi ocupado e instituído em fundamentação científica buscando o descrédito das questões dos saberes que não eram explicados e o conhecimento dos curandeiros e das parteiras passou a ser reconhecido pela comunidade científica como saber ingênuo, pouco fundamentado, idealizado por pequenas experiências do cotidiano, estando este saber precário ao nível que era admitido pela ciência.

Novos conhecimentos, com intervenção exclusivamente médica, novos atores que evidenciaram grandes mudanças no plano assistencial ao parto e ao nascimento, tornaram a aceitabilidade de uma nova assistência na forma de “gestar”, em que a mulher foi formatada em um corpo passivo (TORNQUIST, 2004).

De fato, as práticas médicas, incluindo a figura do hospital, em relação à gestação, ao nascimento e ao parto, passaram a ser caracterizados como corretos e que determinaram que a parteira e a casa da mulher não eram mais ideais para o processo do nascimento, cabendo agora ao hospital ser o local ideal para o trabalho de parto.

Cabe-nos refletir sobre todos os estudos realizados em relação à normatização de alguns saberes e práticas relacionadas às intervenções em saúde de que a normalização do saber/fazer no desenvolvimento histórico das práticas em saúde e em especial ao nascimento, inseridos na prática com as mudanças econômicas, sociais e culturais ao longo da história nas

sociedades, o que fez do hospital o local correto para o trabalho de parto, onde a história nos dá a ideia de que a hegemonia médica e o espaço hospitalar solidificaram-se, com recursos cada vez maiores dentro das ações intervencionistas, como o parto cirúrgico (cesariana), a partir da década de 1950.

Passa então a preocupação da utilização indiscriminada de procedimentos cirúrgicos via abdominal utilizada para o nascimento, gerando uma preocupação social que refletiu sobre uma técnica que seria utilizada para salvar vidas e acabou sendo empregada inadequadamente, independentemente de diagnósticos e processos clínicos, comprometendo a qualidade de diversas ações (MORAIS, 2010).

O nascimento filmado, disponível hoje em sua maioria em hospitais e maternidades privadas, se torna visível através das imagens e da importância que essas mostram: o parto, o nascimento e a vida. Não podemos deixar de refletir sobre os vários discursos que se produzem através dessas imagens enquadradas por câmeras, sonoplastia e formatação que nessa perspectiva está em associação com uma construção do que deve ser visualizado com o que podemos considerar o mais próximo daquilo que chamamos de realidade. Ou seja, a narrativa da representação do nascer.

O nascimento registrado e editado para ser visto, ser lembrado e porque não dizer, ser manipulado, e em alguns casos, com transmissão ao vivo em tempo real, acaba por resgatar o compromisso e a importância que se dá a esse registro pelas famílias e pelas equipes de filmagem que assumem a exibição através da exposição da intimidade. Não basta o nascimento como acontecimento natural, mas sim como ato simbólico, e para que seja significado, tenha que ser visualizado.

A construção desse acontecimento editado e em movimento, no ato do nascimento, como detentor de inúmeras formas de produção de sentidos e de representações simbólicas implicam também pensarmos na indústria cultural nesse universo da informação.

É novamente o espetáculo que tomou forma e conduz a vida através de uma linguagem e de um movimento cultural que é aceito e vendido em favor de partilhar vontades em comum, como no caso de filmar o nascimento, estimulando a venda, a ficção do real e o acontecimento comum em solenidade pública. Uma espécie de consolidações simbólicas refletidas nas potencialidades tecnológicas e submetidas a um espaço lúdico em evento com formato espetacular.

Esse formato transformado em espetáculo de filmar o nascimento, assim como a formatura, o casamento, os 15 anos se propaga em uma verdadeira espécie de glamour, mas no caso da exibição do nascer, o espetáculo acaba por exibir ambiente e situação médico-hospitalar cujas intercorrências nem sempre são controláveis. Ainda assim, o cenário e personagens são preparados para o registro do momento.

É sim a filmagem do nascimento um evento social na sociedade do espetáculo que assume a estratégia de atender aos desejos dos clientes, baseados na transformação voltada para a demanda e oferta, à exposição e veiculação de imagens comerciais de força simbólica.

As transformações das práticas discursivas determinadas pela indústria cultural e de consumo banalizam o próprio nascer e o transformam em espetáculo, fazem com que se adotem novos estilos de vida privada que colocam em cena o corpo no registro do acontecimento. Assim como proposto por Debord (1997), vemos que se cria através das aparências de uma história que se faz baseada na política do espetáculo, o rompimento do debate de ideias que faz do momento privado um evento público. A câmera explora através da intimidade e dos detalhes pessoais a narrativa que se coloca como a história de um nascimento. O parto não basta enquanto momento vivido, a ele é preciso conferir visibilidade.

Essa aparência baseada na imagem através do nascimento transformado em espetáculo faz com que essas técnicas audiovisuais também promovam uma pedagogia do gesto, da expressão e que faz do corpo um objeto-farol no veículo de ideias para a política da aparência, geradora de emoções (GREGOLIN, 2003).

Os muros que costumavam proteger a privacidade individual como o momento íntimo e de utilidade ética, no caso do nascimento, transforma-se em espetáculo e sofre as rachaduras de se deixar infiltrar pelos olhares tecnicamente mediados que alargam os limites do que se pode dizer e mostrar através de uma mutação profunda da produção de uma subjetividade baseada na dominação da economia e da imagem sobre a vida social (SIBILIA, 2008).

E como o processo de nascer transformado em espetáculo ocupa praticamente todo o espaço público e privado das grandes instituições hospitalares, especialmente as particulares, vale concentrarmos a atenção para a avassaladora ideia de que a filmagem do nascimento passa pela venda e que automaticamente não é acessível a todas as mulheres que porventura gostariam de registrar esse momento por qualquer razão.

Essa afirmação nas aparências e logo na imagem representada pela sociedade do espetáculo faz com que a cultura da mídia não represente apenas os grandes momentos da

vida comum, mas proporcione material ainda mais farto para fantasias e sonhos que modelam pensamentos, comportamentos e até identidades, na manifestação do espetáculo que “domina a produção do ser para o ter” (DEBORD,1997). Atualizamos que a mídia, ao contrário do que tinha como cenário Debord, está mais acessível à autodivulgação social. As redes sociais como tecnologias do imaginário (SILVA, 2003) permitem esta disseminação.

Essas ideias fazem-nos aprimorar os pensamentos em relação ao entretenimento popular que naturalmente teve suas raízes no espetáculo como tendência de “fazer ver” e que banalizou a vida de um universo totalmente especulativo, com um discurso baseado nas relações espetaculares a qual vivemos (DEBORD,1997).

Nesse contexto especulativo que a vida social é ocupada pela mercadoria e que por sua vez obtém satisfação em tudo que seja manifestado através de espetáculos, estes são fenômenos culturais da mídia e que se apresentam através de valores básicos da sociedade contemporânea e que em sua maioria definem o comportamento das pessoas.

Uma visibilidade que se apresenta ancorada através da “exposição de si”, estendida ao indivíduo comum, que só faz sentido na exposição pelo olhar do outro, e que retorna novamente a noção de espetáculo do que se vive em um mundo que se apresenta como forma de imagem e que torna a vida real espetáculo e por sua vez é experimentada através de fragmentos que “movem” o indivíduo a uma contemplação passiva de consumo de tudo o que talvez lhes falte na vida real.

É essa ideia de espetáculo na contemporaneidade que torna extremamente poderosa a possibilidade de que qualquer pessoa surja no espetáculo e que este lhe confira o direito de sair do anonimato com representações da vida ao invés de simplesmente escolherem vivê-la, a fim de apostarem no que faz aparecer e que se esvazia automaticamente pela aparência e toma como verdade somente o que lhe confere as aparências.

Nessa trajetória dependente da sociedade do espetáculo, o indivíduo acumula mais e mais espetáculos que sobrepõe à vontade de “aparecer” em uma realidade que é reproduzida por conta de aparências de uma realidade planejada de um distanciamento crítico que não produz diálogos e que produz sucessões de imagens dramatizadas e sem significações. O que realmente interessa é a vida alheia e íntima do indivíduo que se torna muito mais relevante dentro de uma proposta de visibilidade imediata.

Assim, o cenário do espetáculo de nascer, sendo ideia principal dos avanços que a tecnologia nos oferece, faz com que a banalização cultural predomine acima de qualquer

conhecimento que enfatiza apenas “farejar” a vida íntima e privada dos indivíduos para uma imensa modificação de como percebemos as coisas a fim de que se tornem realmente um surto de megalomania consentida e estimulada na cultura do espetáculo (SIBILIA, 2008).

É o que nos oferece o espetáculo social extremamente atraente e que evidencia novas formas de ser e estar inserido no mundo gerando novas práticas que incluem a exposição da própria intimidade como incentivos de novas construções na maneira como as pessoas são em suas “vidas privadas” à disposição de quem se submeta a olhar o outro e idolatrar a si próprio pelas imagens que acabam por estilhaçar as ideias de autoconstrução da vida e se remontam através de espetáculos de si mesmos em prol de uma exibição da intimidade reinventada. Sibilía (2008) nos chama a atenção para uma infinita exibição de imagens fielmente dirigida a realidade da vida privada, através de manifestações, registros e acontecimentos que se reconfiguram imagens reeditadas que “engolem” o que é referência ganhando maior realidade do que aquilo que realmente é.

Espetacularizar a própria vida parece desejo e práxis na contemporaneidade. O desejo de realidade acaba por incitar a visibilidade de vidas alheias e reais que vão se alargando nos limites do que se pode dizer e mostrar na esfera da intimidade exacerbada sob a luz de uma visibilidade que se deseja totalmente (SIBILIA, 2008).

Não se trata de produzir uma filmagem do nascimento, mas de encontrar no nascimento filmado a possibilidade de refletirmos e realizarmos discussões que suscitem que quanto mais o indivíduo se reconhece nas imagens, menos ele passa a compreender sua própria existência e sua própria vida.

Constatamos que aquilo que era tomado na ordem do privado – a intimidade – passa pela publicização. Na constituição da subjetividade moderna, a intimidade que era lugar de segredo, de recolhimento, de um espaço de certa opacidade, resistente até ao olhar do outro, passa a uma associação de liberdade ao olhar coletivo (CORBIN, 1991).

Esse nosso olhar coletivo faz com que o espetáculo da vida converta a realidade em encenação e interpretação de si mesmo inaugurando um círculo vicioso de que quanto mais nós vemos, menos vivemos e mais necessitamos estar na visibilidade do espetáculo contemporâneo. E quanto mais visibilidade maior se torna a invisibilidade e tanto menos nossa capacidade de olhar (BAITELLO JUNIOR, 2015).

São essas relações sociais que Debord (1997) já citava como sendo mediadas por imagens com uma total espetacularização do mundo e dos acontecimentos, com criação em



massa de novas subjetividades e imagens para serem disseminadas aos outros. Essas espetacularizações de novas subjetividades apontadas pelo autor se encaixam com a ideia de que se gerou um festival de “vidas privadas” aos olhares do mundo em palavras e imagens juntamente com instigantes novidades que vemos estilhaçar premissas de autoconstrução da própria definição do eu (SIBILIA, 2008).

Sim, um espetáculo vivido e experimentado e utilizado através de palavras sons e imagens que fazem a construção de um cenário de novas subjetividades que nutre um rico acervo de significações que a câmera permite documentar e registrar a potência da vida. A potência da imagem arquetípica da mãe contra os semblantes do tempo, como discutiremos adiante ao aproximar os sentidos simbólicos do espetáculo com o imaginário.

Há esse deslocamento em direção à intimidade com crescente âmbito da existência que costumava ser catalogado de maneira privada e observa-se esse alargamento em relação aos limites do que se pode dizer e mostrar em uma esfera da intimidade que exacerba a luz de uma visibilidade que se deseja totalmente e que desmancha a fronteira que separa os espaços do que é público e privado e que automaticamente desafia as velhas categorias e demanda a novas interpretações (SIBILIA, 2008).

A habitual espetacularização da intimidade na contemporaneidade com esse arsenal tecnológico que estiliza a vida e proporciona uma série de formações do real, padroniza uma série de narrativas que se multiplicam em diários íntimos na direção de um processo que banaliza a expressão maior do ser em ter e sem dúvida esse espetáculo acaba por promover a infinita proporção de “ser visto”.

Viver os momentos já não é mais tão importante quanto registrá-los para que se possa mostrar aos outros, o que se vive, como se vive e pra que se vive. O que torna os momentos de extrema importância nessa vascularização espetacular da vida são os registros que empreendemos dos momentos que vivemos e não basta apenas registrar para lembrar, o importante é que se registre para mostrar. Uma banalização que acaba por invadir as maiores proporções da vida e como ela se dá.

## **Imaginário**

Os traços fundantes da antropologia do imaginário proposta por Durand (2002) são a convergência, o isomorfismo e a totalidade das imagens simbolizadas no trajeto antropológico. Este, entendido como a “incessante troca que existe entre as pulsões subjetivas

e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (p. 41). Nesta perspectiva, parece conciliável discutir imaginário à luz do espetáculo, especificamente ao tratarmos do parto filmado. A práxis social que se faz presente e significada parece trazer à tona uma série de imagens isomórficas que despertam (ou convergem) para um mesmo sentido, ainda que atualizado histórica e culturalmente.

Antes de adentrarmos especificamente às imagens-símbolo que orientam o parto filmado para um espetáculo socialmente reconhecido, ou, como uma intimação do meio social, vale esboçar a teoria proposta por Durand (2002). O homem enfrenta a consciência do tempo e da morte criando atitudes imaginativas. A angústia existencial vem dos semblantes do tempo, o Cronos, para os quais cria representações.

As imagens motrizes prevem que há uma certa ligação entre os gestos do corpo, os centros nervosos e as representações simbólicas. Durand (2002) apresenta o *scheme* como a dimensão mais abstrata da imagem, corresponde o capital referencial do gesto. As representações simbólicas se integram naturalmente em três dominantes reflexas: postural, digestiva e rítmica, que são agrupadas em dois regimes Diurno (postural) e Noturno (digestiva e cíclica). O arquétipo aparece como substantificação dos *schemes*, conceito trazido de Jung, para a imagem primordial de caráter coletivo e inato e que ganham potência pelos símbolos. “Esse dinamismo antagonista das imagens vai possibilitar a compreensão das manifestações simbólicas de um povo, individuais ou coletivas, no decorrer da evolução das civilizações humanas (TURCHI, 2003, p. 37).

Os regimes diurno e noturno são esboçados a partir das estruturas, que são “certos protocolos de representações imaginárias, bem definidos e relativamente estáveis, agrupados em torno de *schemes* originais” (DURAND apud PITTA, 2004). Assim, as estruturas heroicas dizem respeito ao Regime Diurno; e as estruturas místicas e sintéticas, ao Regime Noturno. Interessa-nos, aqui, especialmente as estruturas místicas, já que prevemos o lugar místico da intimidade evocado no parto filmado como espetáculo.

No Regime Diurno, as estruturas sintéticas, a noção de potência combate a ameaça noturna, claridade que permite perceber a antítese. “Todo o sentido do regime diurno do imaginário é contra o semantismo da animalidade, das trevas e da queda, relacionadas ao tempo mortal” (TURCHI, 2003, p. 33).

As estruturas místicas do Regime Noturno aparecem a vontade de união e gosto pela secreta intimidade, busca pela harmonia para que a angústia e a morte não tenham espaço.

Apresentam-se signos da conversão e do eufemismo. Os símbolos da inversão e da intimidade apresentam-se em quatro subestruturas básicas: antífrase, viscosidade, realismo sensorial e miniaturização das imagens.

Nas estruturas sintéticas, a busca por dominar o tempo através da repetição de instantes temporais por duas categorias de símbolos: cíclicos e de progresso. Esforço de conciliar o desejo da eternidade com as instituições do devir através de quatro subestruturas: harmonização dos contrários, caráter dialético, coerência dos contrastes e hipotipose futura (intenção de domesticar o futuro pela imaginação).

Discutindo a intimidade, através das estruturas místicas do regime noturno, o simbolismo se liga à maternidade, à Grande Mãe, à doadora da vida, que aproxima o ventre, berço e túmulo, nascimento e morte, morte e nascimento. Estas estruturas são regidas pela dominância digestiva de compreender que orienta os arquétipos do profundo, do íntimo e do escondido e as estruturas sintéticas já se desenvolvem para a imagem dos ritmos que perpetuam nos ciclos, nos retornos e nas mudanças que se estabelecem.

Aproximando a discussão do parto filmado como espetáculo, vale pensarmos nos *símbolos de intimidade*, das estruturas místicas. A eufemização do regime diurno, agora, irá transformar o túmulo em local de repouso, retorno ao ventre materno, um isomorfismo entre sepulcro e berço, valorizando a morte, o suicídio, o sono e o sonho; igualmente, a caverna, a gruta, a casa, o sótão, a adega, o barco, o automóvel, o ovo, a concha, o vaso, a taça – refúgios íntimos, microcosmos do corpo humano e isomórficos ao ventre materno (GUIZZO, 2014).

A intimidade secreta faz parte de um silêncio que a envolve e que se traduz pela pureza mediante o regime noturno e seus significados na origem e na ingenuidade predominantemente embutida através do corpo e de sua interioridade nos níveis de significação e consideração.

Pensando no parto filmado, a face do misticismo que envolve o repouso e a divindade, a comunhão de simbolismos, exprimem a intimidade e sua potência, ligados à Grande Mãe e a figura feminina e de seu poder de fecundação. Os símbolos das grandes deusas, do feminino, “serão simultaneamente benéficas, protetoras do lar, doadoras de maternidade, mas, quando necessário, conservam uma sequela da feminilidade temível... a fantasia do Regime Noturno conservará da técnica polêmica a preocupação da couraça, a precaução da defesa e da ostentação” (DURAND, 2002, p. 200).

As atitudes imaginativas são desenhadas frente às faces do tempo, “consistindo em captar as forças vitais do devir, em exorcizar os ídolos mortíferos do Cronos, em transmutá-los em talismãs benéficos e, por fim, em incorporar na inelutável mobilidade do tempo as seguras figuras de constantes, de ciclos que no próprio seio do devir parecem cumprir um desígnio eterno” (DURAND, 2002, p. 194). A tendência da eufemização é a de tornar os temores em simples medos eróticos e carnis, nos símbolos femininos, a representação da impureza feminina. A libido aparece, segundo Durand, como um “impulso fundamental onde se confundem desejo de eternidade e processo temporal”. Pode, assim, ligar-se às coisas agradáveis do tempo, nos quais seus aspectos feminino e materno são valorizados.

A estrutura mística vem como uma necessidade de mistura e de união traduzida em intimidade e assimilação de partes que apresenta o arquétipo materno e vários simbolismos místicos que se traduzem através da imagem. O misticismo do regime noturno se encontra e se estabelece a partir da mãe terra e do arquétipo da Grande Mãe em sua disposição maternal que favorece a imagem como simbolismo místico através da intimidade que o regime noturno conjuga no ato da descida e do recolhimento de buscar o abrigo e a proteção no acolhimento maternal. Durand (2002, p. 235) afirma que “em todas as épocas, portanto, e em todas as culturas os homens imaginaram uma Grande Mãe, uma mulher materna para a qual regressam os desejos da humanidade”. Sugere a análise através do imaginário manifesto na filmagem do parto e dos sujeitos envolvidos no processo em que a imagem vem desempenhar uma importante função de simbolização de uma prática sociocultural. Ganha, de certa forma, pregnância simbólica. A imagem da mãe inverte a valorização dos semblantes do tempo. É a vida se sobrepondo à morte. A mulher, central e isomorficamente, colocada como potência.

O que nos interessa é o debate que envolve o lugar místico da intimidade no imaginário contemporâneo a partir do regime noturno e na imensidão de imagens que se propagam ou se cristalizam através da filmagem do parto. O parto como espetáculo, possível pela disposição das tecnologias do imaginário, é uma prática social atualizada, mas que apresenta um certo isomorfismo de uma constelação de imagens-símbolos

No espaço privado que arremessamos nossa vontade de pesquisa, o território em que transcorre a intimidade e que por ocasião e historicidade deveria requerer silêncio, passa a desenvolver na contemporaneidade um espaço de âmbito público em que a privacidade e a intimidade são condições estabelecidas para que se possa produzir através do parto filmado uma própria subjetividade mediada pelos modos de vida exibidos no mundo contemporâneo

em constante abertura a uma invasão da intimidade e de uma exposição voluntária e de visibilidade nos aspectos da vida que antes predominava a intimidade.

O lugar místico da intimidade no imaginário contemporâneo revela-se através do espaço privado em uma crise de exposição da intimidade e de uma intensa visibilidade e de exibição ordinária da vida humana impulsionada pelos regimes do imaginário criados e recriados de maneira em que somos e estamos no mundo e que faz da intimidade do outro por meio da exibição e de assuntos da vida privada dos sujeitos a construção de um debate em que se possa construir uma ideia baseada no regime místico em que envolve todo o processo já apresentado mediante ao arquétipo materno e os vários simbolismos místicos criados e traduzidos através da imagem e da filmagem do parto e de sua potência imaginária nos regimes estabelecidos pela contemporaneidade.

## Referências

BAITELLO JÚNIOR, Norval. **O olho do furacão**. A cultura da imagem e a crise da visibilidade. Portal de Comunicação Cultura e Mídia. Centro Interdisciplinar de Semiótica, da Cultura e da Mídia. Disponível em <http://www.cisc.org.br/portal/index.php/biblioteca/viewdownload/7-baitello-junior-norval/9-o-olho-do-furacao-a-cultura-da-imagem-e-a-crise-da-visibilidade.html>. Acesso em 2015.

BARROS, A. T. M. P. O sentido posto em imagem: a comunicação de estratégias contemporâneas de enfrentamento do mundo através da fotografia. In: **Revista Galáxia**, São Paulo, n.19, p213-225, julho 2010.

CORBIN, A. **História da vida privada 4**: da Revolução francesa à Primeira Guerra. São Paulo: Cia das Letras, 1991.

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

DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. **O imaginário**. 2.ed. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

GREGOLIN, Maria do Rosário. **Discurso e mídia**: a cultura do espetáculo. São Carlos:Clara Luz, 2003.

GUIZZO, Antonio Rediver. O jardim de si: o imaginário de Claudia Roquette-Pinto. **LETRAS & LETRAS**. v. 30, n. 1. jan./jul. 2014. Disponível em <http://www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras>

PITTA, D. P.R. Imaginário, cultura e comunicação. **Revista eletrônica do Centro de Estudos do Imaginário**. UFRO. Ano IV, n.6, jan-dez. 2004.

SILVA, J. M. **As tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2003.

TURCHI, M. Z. **Literatura e antropologia do imaginário**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.



# **Grupo de trabalho 2: Imaginário e cotidiano**

**Atelier de recherche 2 :  
Imaginaire et quotidien**

## **Imaginário pós-romântico entre travestis**

### **Post-romantic imaginary between transvestites**

### **Imaginaire post-romantique entre travestis**

Gustavo de CASTRO<sup>1</sup>

Victor STOIMENOFF<sup>2</sup>

Universidade de Brasília, Brasília, Brasil

#### **Resumo**

Durante dois anos foram entrevistadas cinquenta travestis no intuito de rastrear o imaginário do afeto romântico em sua relação com o sonho de constituir uma família. A relação dos movimentos gays com as travestis revela que aqueles que não se encaixam nas categorias tradicionais de gênero, como os gays, muitas vezes são flagrados em atitudes machistas. As distâncias entre um homossexual e um típico homofóbico pode não ser tão grande assim. A superação das distâncias entre o afeto romântico (encantado) e a crueldade das ruas e do estigma social (desencantado) é chamada de pós-romântica.

**Palavras-chaves:** imaginário; travestis; romantismo; vida cotidiana; amor.

#### **Abstract**

For two years fifty transvestites were interviewed in order to trace the imagery of romantic affection in their relationship with the dream of having a family. The list of gay movements with transvestites reveals that those who do not fit into traditional gender categories, such as gays, are often caught in male-chauvinist attitudes. The distances between a homosexual and a typical homophobic may not be as big. The overcoming of distances between the romantic affection (delighted) and the cruelty of streets and social stigma (disenchanted) is called post-Romantic.

**Key words:** imaginary; transvestites; romanticism; everyday life; love.

O imaginário é um sistema-poema (simultaneamente experiência/vivência transcultural e transcomunicacional nas imagens-ideias) que só pode ser acessado através do próprio imaginário ou do pensamento simbólico, ou da interpretação desse pensamento.<sup>3</sup> Ele revela os aspectos profundos da realidade, desafiando sempre qualquer outro meio de conhecimento (seja ele sensível, emocional, intelectual ou racional). As imagens, os símbolos

---

<sup>1</sup> gustavocastroesilva@gmail.com

<sup>2</sup> victorstoimenoff@gmail.com

<sup>3</sup> Cf. CASTRO, Gustavo de. (Org.). *Mídia e Imaginário*. São Paulo: Ed. Annablume, 2012.



e mitos não são apenas criações aleatórias da psique, sustentam/envolvem/dominam também nosso sistema de autoenganos e auto-revelações – definem até mesmo aquilo que entendemos por consciência do real.

Veremos aqui que nem sempre o imaginário do amor romântico<sup>4</sup> e o da abjeção se excluem. Eles se aproximam e aparecem na relação arquetípica do contraste puro x impuro (visto comumente no tratamento do sentimento marital como afeto de pureza e na traição como de impureza) ou da relação homem x mulher como “normal” e naquilo que está fora desta norma como desvio. O imaginário do que fica à sombra, fora, abaixo, sob o tapete ou do que é apagado, daqueles que estão à margem, os condenados da terra, os excluídos da terra de todas as espécies, revela que o puro e o impuro são arquétipos determinantes em nosso entendimento de mundo. O tema da bipolaridade residual – poluição e limpeza, poder de destruição e poder de renovação, resto e recomeço – pode ser encontrado nas mitologias e religiões. Temos a representação do resto após o dilúvio, que vem na forma de serpente e garante o renascimento. Os restos oferecidos a partir dos sacrifícios, em diversas religiões, são formas de restituição e harmonização com forças cósmicas. “Sobre o resto são baseados o nome e a forma, sobre o resto está a base do mundo. O outro e o não outro, todos os dois estão no resto, a morte, o vigor” (KRISTEVA, 1980, p. 91).

Em seu ensaio sobre a abjeção, Kristeva mostra que a ambivalência marca esta questão. Em *Powers of Horror: A Essay on abjection* (1980), Kristeva diz que não nos livramos jamais totalmente da sujeira. Ela sempre volta mais cedo ou mais tarde como em um ciclo em movimento que vai da rejeição e exclusão no domínio do oculto, passando por diversas formas de resistência e sobrevivência, voltando inevitavelmente, dotada agora de uma força vital recrudescente. Isso se verifica para os dejetos naturais, que se recompõe como húmus ao solo, se verifica com os dejetos industriais de que buscamos nos desfazer, e se estende para a sujeira social e espiritual. A este movimento cíclico inevitável da sujeira social que retorna constantemente nomeamos *Circulação*.

---

<sup>4</sup> Entendemos amor romântico aqui como o afeto circunscrito inicialmente nas últimas décadas do século XVIII e retomado no século XX pela indústria (de grande público e) de entretenimento, sobretudo no folhetim, no cinema e na telenovela. Como modelo social de relacionamento sustenta-se sobre pilares/premissas/promessas: “sofrer de amor”; “paixão arrebatadora”; “amor sonhado/realizado”; “a cara metade”; “o príncipe encantado”; “a fidelidade”; “o casamento”; “só a morte separa”. Mediante o cinema, no século XX, surgem outros pilares/premissas/promessas: “sexo voraz”; “o erotismo”; “o sensual quase vulgar”; “o belo rosto”, o “beijo na boca”, assim como outras partes do corpo, como bunda e seios, ganham importância.

A noção de circulação busca corrigir o fato de que as coisas são apreendidas em uma parte reduzida do seu trajeto, a compreensão do circuito efetuado pelas coisas é complexa e dificilmente é alcançada. Em geral, as coisas só são apreendidas por um momento e se perdem no caudal do seu curso. A circulação é uma noção que comporta várias possibilidades e muitas variantes, pois é a noção de *circularidade aberta*<sup>5</sup> que está em jogo, na forma de uma espiral. Na mitologia africana há uma divindade da forma circular, que é também a divindade do consumo no mercado, das trocas e da circulação: *Exu Akesan*. É ele que garante a circulação entre as diferentes esferas da existência. Mas esta divindade não é apenas exterior ao homem, faz parte dele. Desta forma, todo indivíduo conhece e experimenta a manifestação íntima desta divindade que rege a circulação de todos os fluxos vitais no corpo e preside o movimento. É quando o chamamos então de Exu Bará, o rei do corpo.

A palavra abjeto por sua vez deriva de *ab jectum* (para fora), impulso de extração. Jogar para fora é uma atitude do corpo. Suamos, espirramos, urinamos, defecamos, o corpo, essa bomba de carne e emoção, suga como esponja por um lado e, por outro, expele como jorro. Esse pathos formal do corpo faz crer falsamente que aquilo de expelimos “de dentro” possui caráter abjeto. O que vem para fora, seja fétido ou não, causa sempre algum tipo de incômodo e desconforto. A isso podemos também chamar de ex-pressão.

No cinema, a atração pela imagem do abjeto (babas, sangue menstrual, vômito, lixo e outros tipos de substâncias asquerosas) é recorrente na produção artística. Esses procedimentos delineiam um tipo de relação de polêmica com o espectador, sustentada por inspiração em Brecht, Artaud, Pasolini e Buñel, e numa releitura da “estética da fome” de Glauber Rocha.

Identificamos neste artigo que o imaginário da pureza e da impureza se cruza com o imaginário do amor puro e do romantismo televisivo a partir da relação dos travestis com o tema da circulação dos afetos. No cenário brasileiro, a abjeção aparece como paisagem simbólica significativa das restrições enfrentadas pelas “travestis” e “transexuais” do Setor Comercial Sul. Espaço de intensa circulação e movimento durante o dia, e por isso opressor para pessoas não identificadas com as construções sociais tradicionais de sexo e gênero, e que

---

<sup>5</sup> Em biologia chama-se “circulação aberta” quando o líquido bombeado pelo coração periodicamente abandona os vasos e cai em lacunas corporais. Nessas cavidades, as trocas de substâncias entre o líquido e as células são lentas. Vagarosamente, o líquido retorna para o coração, que novamente o bombeia para os tecidos. Esse sistema é encontrado entre os **artropodes** e na maioria dos **moluscos**. A lentidão de transporte de materiais é fator limitante ao tamanho dos animais. Além disso, por se tratar de um sistema aberto, a pressão não é grande, suficiente apenas para o sangue alcançar pequenas distâncias.

são vítimas de estigmatização e discriminação. Este tipo de “espaços abjetos” é muito comum nos grandes centros urbanos e transformam-se, à noite, no ambiente de trabalho das travestis (e também de algumas transexuais), que recorrem à prostituição como forma de sobrevivência.

Travestis são comumente associadas à noite e à prostituição e representadas desta maneira em produções midiáticas. É notório o estranhamento que ainda causam ao transitar por espaços onde inexistem no imaginário do senso-comum, como shopping-centers e restaurantes. Como afirma Luma (nome fictício), uma travesti que largou as ruas para trabalhar em um salão de beleza, a vida de uma "trava" seria previsível, com prazo de validade inescapável. “Um enredo de novela já escrito, travesti não dura muito, morre logo”. O fato é que a própria Luma, em momento subsequente, tenha se declarado exceção à regra:

Lugar de travesti é de noite e não no shopping e mãos dadas com o namorado. Não adianta esta história de bandeira se eu não posso nem andar de ônibus sem ser olhada como um ET. Mas eu já consegui, tive um namoro... tem essa novela (*Império*) cheia de bicha. Mas até isso na novela é mais fácil...

O relato inicialmente sugeriria que Luma estaria resignada, tomando para si o lugar que lhe é socialmente imposto, uma primeira impressão que se mostra logo enganosa:

Eu sou romântica, eu acho... Eu não nasci pra ser sozinha, se aconteceu uma vez, eu posso ter de novo, não é? Tudo o que eu queria era ser amada. Pra travesti é muito difícil, só tem cara problemático atrás da gente, nada de príncipe de cinema, tá mais pra *Cidade Alerta*.

Esta conversa deu-se logo depois de uma briga na rua e do término de seu relacionamento com um militar, que, segundo ela, fora o “grande amor” da sua vida. Apesar de carregar a marca de sua transformação física como um estigma, um relacionamento de um ano e meio, relativamente estável, pôde encontrar lugar no aparentemente mais improvável dos contextos: a vida de Luma. Segundo as palavras da entrevistada, “parecia coisa de filme, ele abria a porta do carro, dizia que eu era linda. Depois que começou a azedar, ele tinha vergonha de mim”. Obviamente que o determinismo derivado do pensamento tradicional acerca da sexualidade e das identidades a partir dela pressupostas não está superado. Richard Parker (1991) afirma que: “estamos todos familiarizados com a lógica cultural desse sistema tradicional de significados sexuais”.

Sabe-se que, como imperativos simbólicos tradicionais, constam a reprodução, a passividade sexual da figura feminina e a satisfação das necessidades dos homens, portadores de “instintos” a serem satisfeitos. Tais características, o caráter claramente utilitário e pragmático atribuído ao sexo neste pensamento dito tradicional, contribui para a organização de nossas experiências contemporâneas. Sendo assim, relações entre indivíduos homossexuais e entre travestis e homens podem não diferir muito das relações de um típico casal heterossexual, retratadas cotidianamente nos meios de comunicação tais como novelas e filmes para o grande público.

O trabalho na rua muitas vezes impõe às travestis que se comportem de forma caricata, representando papéis que correspondam às expectativas que recaem sobre elas. O binarismo está implícito nas formas com que concebemos o mundo.

O surgimento da categoria homossexual, do termo mais especificamente, é novo; consequência da noção de orientação sexual como um critério conferidor de identidade. Contudo, um lembrete importante feito por Michel Maffesoli em seu *No Fundo das Aparências* (1996) sugere que a dicotomia abrupta entre tradição e modernidade é também um projeto. O positivismo decretou a objetividade como o antídoto para o passado supostamente dominado pelo obscurantismo e assim negou a dimensão sensível. Urge não considerar a razão e o imaginário (ou sensível) como totalmente antagônicos. A emoção e o frívolo devem ser elevados à condição de objetos privilegiados de análise das relações sociais.

O desenvolvimento do imaginário e das representações de gênero no senso comum não é um processo de rupturas drásticas. Imagens-ideias como passividade e atividade coexistem ao lado da normalidade (puro) e anormalidade (impuro) e, mais modernamente, orientação sexual. Todos estes imaginários e práticas ao mesmo tempo compõem o quadro conceitual por meio do qual orientamos nosso pensamento a respeito da prática da sexualidade. Muitas vezes se torna difícil distinguir o que é tradicional daquilo que chamamos de moderno. Muitas mulheres, por exemplo, buscam a concepção moderna de igualdade nas suas relações afetivas de maneira consciente, mas, inconscientemente ou não, reificam muitos imaginários/discursos/valores comumente associados ao mundo tradicional e opressivo. É preciso lembrar que esses imaginários/discursos/valores hegemônicos referentes aos diferentes gêneros, sua hierarquia e expectativas naturais, não desaparecem, antes se fundem aos discursos tipicamente modernos, continuando a fazer parte deles. “As convicções mais seguras avizinham-se sem muitos choques de seus opostos, e as prescrições mais rígidas

devem se acomodar a uma multiplicidade de transgressões, que nem são mais sentidas como tais por aqueles que as praticam.” (MAFFESOLI: 1996, p. 17)

A crítica de Bendix (1996) a respeito da nossa distinção quase naturalizada de tradição e modernidade como mutuamente excludentes é um bom exemplo de exercício que pode trazer à tona as contradições confluentes nos imaginários sobre comportamento e identidade. Vários exemplos de confluência de estruturas tradicionais e modernas na ideia de gênero presentes em discursos com pretensões científicas podem ser atestados. Pode-se observar sem grande esforço que padrões de comportamento e pensamento surgidos num mundo de categorias binárias, parecem persistir revelando que ideias aparentemente contraditórias podem, lado a lado, fazer parte do imaginário que o indivíduo compartilha a respeito de si mesmo, da sua própria condição e do exercício da sua sexualidade/afetividade. Bendix (1996) e Maffesoli (1996) se aproximam quando criticam a separação entre razão e sensibilidade, atribuídas comumente ao mundo moderno e tradicional respectivamente.

Em poucas palavras, isto significa prestar atenção ao que, de um modo espantoso, levando em conta as diversas imposições sociais, equivale dizer sim, apesar de tudo, “a vida”. E isso não em função de qualquer otimismo de privilegiado. Mas considerando o sólido vitalismo social que, mesmo através das mais duras condições de vida, não deixa de se afirmar, mesmo que seja na forma da duplicidade. (MAFFESOLI, 1996, pág. 11)

Enxergar-se como um objeto de afeto e não só como objeto de desejo é tarefa difícil e, por vezes, penosa para as travestis entrevistadas no curso desta pesquisa. A maioria dos relatos sugere, inicialmente, uma resignação decidida; resignação esta que se mostra superficial quando confrontada com a rotina de resistência e as confissões derivadas da relação de confiança estabelecida durante o campo. O trabalho na rua mostra, nestes momentos, toda a sua vitalidade. Por meio de um trabalho contínuo, observações constantes e eliminação dos possíveis exotismos que podem saltar aos olhos, a real inserção no mundo de outrem revela muito mais do que ousaríamos supor inicialmente.

A travesti não está na propaganda de margarina, nem o casal gay. Importa saber, contudo, se a aludida propaganda de “padrão família” não se encontra introjetada (imaginada) nos gays ou travestis. Ou seja, se o modelo de família retratado no imaginário da publicidade, novelas, filmes, etc., não figura entre os elementos de felicidade que permeiam os sonhos daqueles que são colocados à margem da normalidade. O romantismo e o sonho de constituir uma família possuem um apelo inclusive para aqueles que seriam rechaçados destes desejos.

Cabe outra questão pertinente: quantos homossexuais e mesmos travestis e transexuais são flagrados em atitudes misóginas típicas de um heterossexual? Muitas transexuais se queixam inclusive de integrantes de grupos feministas que não as consideram mulheres. Afinal, estamos, obviamente, submetidos a uma reificação cotidiana desses valores. Não queremos dizer que os heterossexuais também não sejam oprimidos por esse imaginário de normas e compulsões. A dominação masculina tornou-se um fardo também para aqueles que seriam os seus beneficiários.

Relatos de gays assassinados em banheiros, apunhalados em chuveiros são um forte exemplo da associação quase natural das práticas homossexuais à clandestinidade, ao submundo da sujeira e da perversão. A lógica cultural tradicional do machismo e a questão da honra que a acompanha estão de tal forma implicitamente entendidos que muitas vezes escapam a uma análise consciente. Neste sentido, a distância entre um homossexual e um típico homofóbico não é tão grande assim. Às vezes eles podem ser a mesma pessoa. Homens casados com adesivos religiosos em seus carros, mulheres, pessoas que são retratadas como não desviantes, foram vistos, no curso desta pesquisa, frequentando o Setor Comercial Sul em busca de travestis para satisfazer desejos inconfessos.

É importante ressaltar que os imaginários e as práticas decorrentes desses imaginários são, em muitos casos, criadas a partir das categorias fielmente representadas e teatralizadas, influenciando e sendo influenciadas pela sua própria representação. Certos modos de inserção do sujeito no mundo são legitimados quando submetidos a alguma representação. A partir do momento em que se está vivendo (imaginalmente) sob determinada categoria suas ações são em larga medida condicionadas por ela. Não agir de forma tipicamente feminina ou masculina pode representar grande sofrimento, pois as expectativas sob as quais estes indivíduos conduzem a sua vida são altamente coercitivas, essa coerção pode inclusive manifestar-se na forma aparente de consenso compartilhado pelos próprios indivíduos submetidos à coerção.

A verdadeira rotina das travestis, principalmente a diurna, é desconhecida e sequer imaginada pela maior parte das pessoas. Mas a casa (o “lar”) aparece como espaço simbólico privilegiado, por representar, quase sempre, a única paisagem acessível durante o dia. É neste cenário que transexuais, transgêneros e travestis aparecem mais distantes dos estigmas e imagens preconceituosas que lhes são imputados. A representação política é admitida por lésbicas, gays, transgêneros, transexuais e travestis como importante, contudo categorizações a partir do critério orientação sexual, como afirmam representantes destes grupos, são muito

gerais e, por conseguinte, enganosas no caso das travestis. Não se trata de orientação sexual, como num caso de um gay masculino, por exemplo. As identidades de gênero não são estabelecidas em função da orientação sexual primordialmente.

Como Afirma Jurandir Costa filho<sup>6</sup>, a homogeneidade por muitos atribuída à homossexualidade só existe como criação do preconceito. As diferenças dentro da categoria gay são tão diversas que o apelo à identidade estável do homossexual acaba por desconsiderar algumas particularidades muito importantes para os indivíduos retratados e que são vistos pelo preconceito como um bloco homogêneo.

Não é possível falar numa única realidade sexual. Mais adequado a nossa proposta seria falar de um imaginário concreto de múltiplas realidades que compartilham de um discurso de busca de direitos, e que muitas vezes só possuem real interseção uns na vida dos outros quando do momento da militância. A palavra comunidade, segundo Bauman (2005.)<sup>1</sup>, sugere a segurança de um *nós*, um grupo que possua contornos nítidos, ao menos suficientemente para que se tenha uma ideia de segurança. Nas sociedades complexas, as fronteiras que dariam os contornos das comunidades estáveis são ambivalentes e em larga medida uma espécie de ideal a ser alcançado. Na realidade podem constituir não mais que idealizações/imaginações de um passado imemorial.

No interior dos movimentos sociais, que estão no turbilhão deste processo de visibilidade e luta por direitos humanos, é fácil perceber a reprodução de preconceitos contra lésbicas, homossexuais menos viris e travestis. A representação política busca estender visibilidade e conseqüentemente legitimidade à existência de grupos, práticas e discursos. Entretanto, é imprescindível a noção de que esta visibilidade se dá por meio de uma *“linguagem que revelaria ou distorceria o que é tido como verdadeiro”* (Butler 2003). A incompatibilidade das travestis e transexuais com a organização do sexo, gênero e desejo produz um estranhamento que repercute em exclusão pura e simples. O corriqueiro ato de adentrar um banheiro pode ser uma experiência extremamente opressora e isso pode se dar dentro de lugares ditos abertos às diferenças.

Praticamente impossibilitadas de conseguir empregos socialmente “respeitáveis”, as travestis e transexuais que transgridem e desafiam as construções sociais de gênero, têm suas possibilidades profissionais restritas a um reduzido universo de atividades, como trabalhos em salões de beleza e a prática da prostituição. Em nossa investigação nos deparamos com a

<sup>6</sup> COSTA, Jurandir Freire. “A inocência e o vício: Estudos sobre homoerotismo. Rio de Janeiro, Graal, 1979.

observação feita por uma travesti, sobre o fato de que “se ela fosse ao menos gay”, poderia ser apresentada para a família do namorado como amigo. Essa observação é um emblema das restrições cotidianas que sofrem os travestis.

A liberdade de trânsito entre múltiplas identidades é, com certeza, um ideal muito forte em nossos tempos de individualismo exacerbado. Mesmo que a menção incessante, e muitas vezes exclusiva, à sexualidade quando um gay é definido por terceiros pareça opressiva, como de fato é, existem situações muito mais cruéis do ponto de vista dos direitos humanos elementares. Um gay ou uma lésbica de classe média ou de altíssimo poder aquisitivo possui bom trânsito em um número grande de instituições das mais variadas, contudo, travestis e transexuais praticamente inexistem em filas de cinema, igrejas, caixas de supermercado, etc. No filme *Transamérica*, de Duncan Tucker (2005), a personagem Bree Osborne, uma mulher transexual, questiona em determinado momento: “só porque sou o que sou não tenho o direito de pertencer a uma igreja?”

O direito à tão celebrada individualidade possui contornos nítidos quando percebemos que uma travesti - para o senso comum - encarna uma figura, misto de curiosidade e repúdio, com possibilidades de circulação muito restritas e vista como um ente generizado. Para grande parte das pessoas e instituições, em suas práxis cotidianas, travestis e transexuais são “travecos” e nada mais. Seres abjetos e marginais por excelência, objeto de descaso do Estado e da Justiça. Provavelmente um rapaz gay receberia melhor tratamento em um pronto socorro – lugar apontado como humilhante pelas travestis – do que um “traveco”, termo que cerceia grande parte das possibilidades de trânsito dos sujeitos abrigados em seu interior de uma categoria vista por muitos como um bloco homogêneo.

Casar-se e constituir uma família não é um ideal esgotado ou desaparecido. Dentro dos movimentos LGBTT, o direito à união civil é visto como uma conquista. Um fato libertador, uma vez que tira a relação entre dois homens ou mulheres de um não lugar. Diversas travestis entrevistadas revelaram que desejavam encontrar seu “príncipe”, o que denota a força do imaginário romântico em um meio considerado abjeto. Algumas entrevistadas inclusive disseram que “as gays” são cada dia mais aceitas em contraste com as travestis, que estariam em clara desvantagem com relação àqueles e as lésbicas na conquista de direitos. O fato é que a expressão “namorado de travesti” está longe de conter o romantismo que o termo namoro evoca. Nas ruas, o termo refere-se a homens, em sua maioria michês, que são sustentados pelas travestis de maneira quase extorsiva. É comum, segundo travestis entrevistadas, que



estes relacionamentos levem a agressões físicas e assassinatos. "Namorado de travesti é chave de cadeia. Não tem nada de romântico...na verdade, quando falam namorado de travesti quer dizer um michê sustentado. Eles não colocam nunca dinheiro em casa não"(Fernanda).

Muitas travestis afirmam que seus companheiros agem muitas vezes como cafetões e não oferecem nada além de ameaças regulares quando elas não "rendem bem na rua." No contexto de disputas na rua existem conflitos entre mulheres e travestis. Muitas dessas mulheres prostitutas parecem repetir com as travestis estratégias de opressão tipicamente masculinas. "A naturalização do feminino e do masculino fica clara na seguinte fala relatada:A polícia transa com as prostitutas de graça em troca de proteção. Uma vez me pegaram. Como eu sou linda, não perceberam que eu não era mulher. Já iam me liberando quando umas mulheres gritaram: "bate, pode bater que é homem"!". (Ângela)

Muitas profissionais do sexo que trabalham no Setor Hoteleiro Sul encaram com naturalidade a presença das travestis que, majoritariamente, permanecem no Setor Comercial Sul. É óbvio que, como as áreas são muito próximas, muitas vezes acabam havendo disputas entre mulheres e travestis. "Dizem que vida de puta é difícil, mas vida de puta e travesti é muito pior. É raro um cliente que se apaixone pela agente (sic) e tire agente da rua. Sonhar com príncipe agente sonha, mas falta príncipe e sobra mariconas". (Ângela)

*Mariconas* é um termo utilizado pelas travestis para denominar os clientes que frequentam as ruas do Setor Comercial Sul. O termo denota uma espécie de desprezo por aqueles que pagam por seus serviços. É muito comum ouvi-las gritar para os ocupantes dos carros que rondam o Setor Comercial Sul: mariconas!!! Em tempos em que se discute Estatuto da Família na Câmara dos Deputados e do recrudescimento da disputa entre lideranças LGBT e a bancada evangélica da Câmara dos Deputados, fica claro que o imaginário familiar ainda constitui um ideal. Os diferentes arranjos familiares ainda carecem de reconhecimento para boa parte da classe política e da população brasileira. Neste contexto o imaginário do amor romântico não é somente negado às travestis mas visto como algo genuinamente feminino, estabelecendo assim uma continuidade naturalizada entre o sexo biológico e o gênero.

Muitas travestis e transexuais relatam o dilema criado em torno das cirurgias de transgenitalização. Possuir uma vagina tornaria as transexuais mais mulheres para boa parte da sociedade, embora muitas travestis e transexuais entrevistadas relatem ter desistido do procedimento "pela falta de prazer" decorrente da cirurgia. No filme *Transamérica*, a personagem faz um longo percurso até ter seu desejo realizado: a cirurgia que a tornaria uma

mulher completa. O pênis para ela causava incômodo e nojo. Contudo, é enganosa a diferença que existe no imaginário recorrente de que a diferença entre transexual e travesti se daria em função da última ser “operada”. Uma mulher “concreta” certamente não possui pênis, mas este critério mostra mais uma vez a força do compartilhamento das categorias da sociedade abrangente entre aqueles que destoariam do senso comum. Relatos de transexuais arrependidas da cirurgia mostram que a ideia de mulher rei ficada pela construção tradicional de gênero possui uma grande força entre transexuais e travestis.

Cris, uma travesti de 55 anos, que largou a rua e se diz aposentada, afirma que nunca teve vontade de fazer a cirurgia, embora se considere “mais feminina que muita mulher”:

Eu trabalhei na rua por muito tempo. Sobrevivi aos anos oitenta. A maioria das minhas amigas morreu de AIDS ou de pancada. Acho que nem todo mundo tem que aceitar não. Essas bichas hoje querem muitos direitos. As travestis da rua querem ser aceitas como mulheres. Besteira! Elas podem se sentir o que quiserem, mas um cara sadio, que gosta de mulher, não vai querer uma de nós. Até parece. Nunca vi...(Cris)

Cris mostra aqui o defendemos no início desta pesquisa, que nem sempre o imaginário da abjeção e da pureza se opõem, ao explicitar que “um cara sadio” (imaginário da pureza) não pode “querer uma de nós” (imaginário da abjeção). Do mesmo modo, Cris aproxima-se do imaginário/domínio masculino, conservador, quase homofóbico, reiterando a impossibilidade das “bichas” terem seus direitos reconhecidos. Questionar a materialidade/não-materilidade do sexo e do corpo ou “o que seria natural” não é o caminho. Oportuno seria discutir como se dá o processo de contínua reiteração e rejeição que cria e recria a própria materialidade ou que seria considerado normal (romântico) ou natural (puro). Todos, em níveis diferenciados, possuem inteligibilidade e, conseqüentemente, direitos efetivos dentro do sistema de conceitualização tradicional acerca da sexualidade e da identidade de gênero. Os sonhos, os desejos e as aspirações são compartilhados e, por isso, podem exercer um caráter altamente coercitivo.

Ao mesmo tempo em que o desejo de encontrar um grande amor, um príncipe encantado possui um apelo inegável entre as travestis entrevistadas, sua naturalização como “sonho tipicamente feminino” e conseqüentemente exclusivo das mulheres, parece produzir uma autointerdição, a consciência de sua impossibilidade entre as próprias travestis: “Querer não é poder. Isso eu aprendi bem cedo, quando fui expulsa de casa. Eu posso querer ser

normal, isso não quer dizer que eu seja. Assim como eu posso querer um marido bom, mas não vou ter. Isso é coisa pra mulher”. (Cris)

O abjeto e o desejo, ou o desejo pelo abjeto aparecem em diversos relatos de travestis a respeito de seus clientes. Ao mesmo tempo em que as travas revelam repúdio e abjeção por eles, os clientes também constam como portadores da ambivalência do desejo pelo abjeto. Ao mesmo tempo em que as travas revelam repúdio pelos clientes, vemos a porta entreaberta do desejo, revelando a possibilidade de um encontro familiar, definitivo, especial, como no cinema e na novela. Considerar-se impuro e ao mesmo tempo digno de uma vida imaculada pelo amor romântico não são comportamentos mutuamente excludentes, antes se fundem numa espiral que revela a complexidade da experiência humana.

Esta ambivalência e aparente contradição<sup>7</sup> revela a nosso ver um romantismo de outro tipo, próximo do que devemos chamar aqui de imaginário<sup>8</sup> pós-romântico, ou seja, uma vida cotidiana habitada/sustentada/dominada nas imagens-ideias da felicidade possível. Neste tipo de imaginário a experiência estética é fundamental pois é ela que mescla encanto-desencanto-re-encanto. A práxis cotidiana assim altera o modelo estanque e classificador dos afetos novelescos, revelando novos modelos, outros modos de “habitar” o romantismo, agora em parceria com a crueldade, a violência e a abjeção. A vida em seu fluxo cotidiano é capaz de se sustentar sob a mesma escala de valores, contradições aparentemente irreconciliáveis, como o ódio, a negação, o amor e a afirmação.

Se o romantismo (clássico) designava um estado de espírito e visão de mundo centrados no indivíduo, na felicidade pessoal, no voltar-se para si mesmo, participando do drama humano (trágicos, utópicos, idealistas, escapistas), amor marcado pelo iluminismo e pela razão, portanto, pela ideia de objetividade, vemos aqui um romantismo mantido pela espiral/circularidade (aberta) em que o sonho e o desejo (encanto) se mesclam à crueldade, à aceitação da solidão e a violência de uma vida à margem. Este pós-romantismo assume os ensinamentos da ‘escola’ do desespero<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> Necessária como substrato do imaginário de amor próprio, aquele sustentado pela literatura de auto-ajuda e pelo desejo de felicidade.

<sup>8</sup> Complexo trinitário que exemplifica a dinâmica de formação do imaginário e de sua influência sobre a vida dita real. Esse complexo seria composto de psicofera, sociosfera e noosfera. (Cf. Morin, E. O Método 4 – As ideias. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2004.

<sup>9</sup> Chamamos de “escola do desespero” àqueles autores que enfrentaram o tema, mesmo sem estarem reunidos em uma escola propriamente dita. São eles: Diógenes XXXXXXX, Empédocles de Agrigento, Sigmund

O termo *romântico* refere-se ao movimento estético, ou seja, à tendência idealista ou poética que carece de sentido objetivo. Mas vemos que esta definição também carece de sentido objetivo, já que a ambivalência do termo nos revela que ele não se restringe a isso. Octavio Paz<sup>10</sup> também encontrou, por outros meios, esta diferença na concepção de amor ao analisar as diferenças entre o oriente e o ocidente. No ocidente, diz ele, o amor é filho do sentimento poético e da filosofia, é pensado primeiramente por Homero, Empédocles e Platão, enquanto que no oriente o amor foi vivido e pensado dentro dos limites da religião, sendo uma confirmação dos ensinamentos do Taoísmo e do Budismo.

No oriente, o amor é um *destino* imposto desde o passado. Mais exatamente, é um *karma* ou o resultado de nossas vidas anteriores que, no presente, visam de alguma forma ajustarem-se. No ocidente, o amor é um *destino* livremente escolhido e, por mais que haja a influência da predestinação, há, na concepção ocidental de amor, a ideia de autonomia e escolha. Nas duas tradições, contudo, o amor possui valor de culto, sendo que tanto a literatura ocidental como a mística oriental são narrados como uma escola de desenganos, destino, busca da felicidade e como caminho de ascensão até a beleza. O ponto de interseção na noção de amor no oriente e no ocidente aparece justamente neste *nó entre destino imposto e liberdade*.

As travestis assumem abertamente seu *destino* (seja cruel, trágico, abjeto) sem abrir mão da *liberdade* (de sonhos, escolhas, reencantamentos). Erroneamente o imaginário sempre foi visto como o contrário da realidade, em certa medida, o imaginário não trata *da* realidade, mas, dos seus *níveis*: as travestis nos ajudam a revelar as várias máscaras da realidade e, neste sentido, não se opõem ao real, mas o complementam, criticam, consomem e realimentam. Assim apreendemos a partir delas aquilo que chamamos acima de imaginário pós-romântico.

## REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt, **Identidade**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 2005.  
\_\_\_\_\_. **Comunidade: a busca por segurança no mundo atual**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 2003.

---

Freud, Friedrich Nietzsche, Fernando Pessoa, Emil Cioran, August Strindberg, Albert Camus, Augusto dos Anjos, entre outros.

<sup>10</sup> Paz, Octávio. A dupla chama. Amor e erotismo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2001, p.35.

BENDIX, Reinhard, **Construção Nacional e Cidadania**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CASTRO, Gustavo de. (Org.). **Mídia e Imaginário**. São Paulo: Ed. Annablume, 2012.

COSTA, Jurandir Freire. **A inocência e o vício**: Estudos sobre homoerotismo. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade** São Paulo: Unesp, 1993.

KRISTEVA, Julia., **Powers of Horror**. New York: Columbia University 1980

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2004.

MAFFESOLI, *Michel* **No fundo das aparências**. Rio de Janeiro: Editora Vozes.- 1996.

PARKER, Richard. **Bodies, pleasures, and passions**: sexual culture in contemporary Brazil  
Boston: Beacon Press, 1991.

PAZ, Octávio. **A dupla chama. Amor e erotismo**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2001

SEGATO, Rita Laura. **Em memória de tempos melhores: os antropólogos e a luta pelo direito**. Série Antropológica - Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília, 2005.

## **A imaginação técnica e dialógica na sociabilidade dos *videochats* randômicos**

### **Technical and dialogic imagination in the sociability of randomized *videochats***

### **L'imagination technique et dialogique dans la sociabilité des *vidéochats* aléatoires**

Alex DAMASCENO<sup>1</sup>

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil

#### **Resumo**

Este artigo investiga o processo de produção de imagens – a imaginação – nos ambientes de *videochat*, especialmente naqueles que utilizam um sistema randômico (sites como *Chatroulette* e *Omegle*). A partir do pensamento de Flusser, são traçadas duas linhas de investigação. A primeira enfrenta o problema da técnica: como as imagens são codificadas e decodificadas. A segunda discute o transporte das imagens, na diferenciação dos métodos discursivo e dialógico de comunicação. Como conclusão, convergimos essas duas linhas e propomos que o *videochat* é formado por uma imaginação técnica e dialógica, utilizada para produzir presença e possibilitar a formação de relacionamentos entre pessoas distantes e desconhecidas.

**Palavras-chave:** imaginação; imagem; técnica; diálogo; *videochat*.

#### **Abstract**

This paper investigates the images production process – the imagination – in *videochat* environments, especially those that uses a randomized system (sites like *Chatroulette* and *Omegle*). From the thought of Flusser, we draw two lines of investigation. The first one faces the technical problem: how images are encoded and decoded. The second one discusses transportation of images, differentiating the discursive and the dialogical methods of communication. In conclusion, we converge these two lines and propose that the *videochat* is formed by a technical and dialogical imagination, used to produce presence and enable the formation of relationships between people that are distant and are strangers.

**Key words:** imagination; image; technique; dialogue; *videochat*.

#### **Introdução**

O presente artigo faz parte da nossa pesquisa de doutorado<sup>2</sup>, em que investigamos as imagens audiovisuais produzidas nos ambientes de *videochat*<sup>3</sup> que operam com sistema

---

<sup>1</sup> alefdamasceno@gmail.com.

<sup>2</sup> Pesquisa em andamento, iniciada em 2012 no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na linha de pesquisa Cultura e Significação. Ela tem financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, com as bolsas Capes/DS e Capes/PDSE.

randômico. O *videochat* é um serviço *on-line*, que utiliza as imagens para mediar relações entre pessoas geograficamente distantes: usuários trocam sinais de vídeo a partir de dispositivos com acesso à internet. O sistema randômico, por sua vez, não permite ao usuário a escolha do parceiro de interação e forma pares segundo uma lei de azar imposta pelo *software*. Trabalhamos na pesquisa com os dois sites mais populares que oferecem esse serviço: o *Chatroulette*<sup>4</sup> e o *Omegle*<sup>5</sup>. Contudo, embora as nossas reflexões tenham sido talhadas sobre a experiência com estes dois objetos empíricos, o foco do artigo, que esmiuçamos nos parágrafos seguintes, nos permite uma discussão mais abrangente: entendemos, assim, que as contribuições aqui oferecidas se aplicam a imagens produzidas nos mais variados ambientes de *videochat*.

Em outro artigo de nossa autoria (DAMASCENO, 2013), problematizamos, a partir da sociologia de Simmel (1983), as interações desses ambientes como resultantes do fenômeno da sociabilidade: defendemos que os participantes não são atraídos por conteúdos específicos dos relacionamentos, e sim são impulsionados pelo compartilhamento de um jogo social, uma forma lúdica de interação. Muitos estudos já enfocaram em diferentes dimensões da sociabilidade de *chats*: nos próprios relacionamentos (BAYM, 2010), na questão da intimidade (GREENBERG e NEUSTAEDTER, 2011), na linguagem conversacional (RECUERO, 2009) e nos usos educacionais (SILVA, 2011). Não encontramos, porém, trabalhos que se debrucem sobre a dimensão imagética do fenômeno. Este artigo se desenvolve nessa lacuna, reconhecendo a importância da imagem, entendida aqui como a peça com a qual o sujeito joga a sociabilidade. O objetivo, portanto, é problematizar e compreender o processo de imaginação, de produção de imagens audiovisuais.

Fundamentamos teoricamente o objetivo com o conceito de imaginação que permeia a obra de Vilém Flusser (1983; 1985; 2007; 2008). A partir do pensamento do autor, desenvolvemos duas linhas de problematização sobre as imagens de *videochat*, uma em cada tópico do artigo. Primeiramente, refletimos sobre a dimensão técnica da imaginação: os processos de codificação e decodificação programados por um aparelho. Propomos, então,

---

<sup>3</sup> O termo da língua inglesa "*videochat*" apresenta variações de grafia. Alguns autores, como Baym (2010) e Greenberg e Neustaedter (2011) optam por manter os dois substantivos separados (*video chat*). Outros, como Albuquerque (2006), unem os termos em uma só palavra por um procedimento de justaposição (*videochat*). Optamos aqui pela segunda grafia, pois entendemos que, de certa maneira, ela expressa melhor o caráter singular deste objeto ao mesmo tempo em que revela sua natureza mista.

<sup>4</sup> chatroulette.com

<sup>5</sup> omegle.com

que, ao se tratar de um relacionamento mediado por imagens, o olhar deve ser deslocado do sujeito para a técnica. No segundo tópico do artigo, problematizamos a mediação enquanto um método de transporte. Entendemos que as imagens de *videochat* são transportadas de acordo com um método de comunicação que desloca a imaginação do discurso para o diálogo. Como conclusão, articulando essas duas linhas (esses dois deslocamentos), defendemos que a imaginação do *videochat* é um uso diferenciado da técnica audiovisual, em que há uma prevalência do diálogo sobre o discurso; a imagem é produzida por diferentes processos de codificação e transporte que visam reproduzir, de modo simbólico, a estrutura do relacionamento face a face.

### **Do sujeito à técnica**

Na fenomenologia da imaginação de Flusser, a função atribuída às imagens é a de produzir “mediações entre homem e o mundo” (FLUSSER, 1985, p. 07). Qualquer imagem audiovisual, por exemplo, não recebe a classificação de “coisa”, de objeto do mundo material apreensível. Flusser (2007, p. 54) afirma: “as imagens eletrônicas na tela de televisão, os dados armazenados no computador, os rolos de filmes e microfilmes, hologramas e programas são tão ‘impalpáveis’ (*software*) que qualquer tentativa de agarrá-los com as mãos fracassa”. As imagens são descritas como “não coisas”: informações codificadas e decodificadas que, na maioria das vezes, visam a representar os objetos do mundo. É este processo de codificação e decodificação que Flusser nomeia de imaginação: ela abstrai as quatro dimensões de um objeto e as codifica em um plano (uma superfície); ela traduz coisas por não coisas. Concordamos com este ponto da teoria de Flusser e consideramos o *videochat* como um relacionamento mediado por imagens audiovisuais. O que queremos dizer com essa definição aparentemente simples é que, no *videochat*, o sujeito não se relaciona propriamente com um contrassujeito, e sim com uma imagem; não diretamente com um sujeito-no-mundo, e sim com um sujeito-na-imagem.

Para Flusser, a imaginação, assim como qualquer processo de comunicação humana, é fundada no conceito de código: como antecipamos no parágrafo anterior, imaginar é codificar e decodificar. No pensamento do autor, o código é um sistema de símbolos, ou seja, trata-se de um artifício, algo não natural. Codificar, nessa via conceitual, é organizar os símbolos, enquanto que decodificar, por sua vez, é interpretar os símbolos organizados. Baseado na forma como as imagens são codificadas e decodificadas, Flusser distingue dois tipos de



imaginação. No primeiro, é o homem quem desempenha o papel de agente codificador, como no caso do desenho e da pintura: são produzidas o que o autor denomina de “imagens tradicionais”. No segundo tipo, as imagens são codificadas por aparelhos provenientes de textos científicos. O agente humano não tem necessariamente o conhecimento desses textos (a caixa preta), ele apenas manipula de forma automatizada o *output* e *input* do aparelho, como no caso de um fotógrafo em relação à máquina fotográfica, um cinegrafista e a câmera de cinema. Desse modo, o sujeito que opera o aparelho – a quem Flusser nomeia de “funcionário” – desconhece “o processo codificador que se passa no interior da caixa preta” (FLUSSER, 1985, p. 12). O resultado desse processo é o que o autor conceitua por “imagem técnica”. Enquanto que nas imagens tradicionais o homem imagina o mundo, nas imagens técnicas são os “textos que concebem imagens que imaginam o mundo” (FLUSSER, 1985, p.10).

É importante esclarecer que o conceito de aparelho de Flusser, ao qual a definição de imagem técnica está vinculada, não pode ser tomado como um mero sinônimo de aparato tecnológico. Certamente que o *videochat*, pensado como um aparelho, tem elementos de *hardware* e *software* que permitem que os usuários produzam imagens. Mas a codificação dessas imagens também é resultante de programações relativas a aparelhos de outra natureza que estão hierarquicamente acima. Por exemplo, a *webcam* é uma parte do *hardware* que compõem o *videochat*. Contudo, a posição que ela ocupa nos *notebooks* atuais (centralizada na parte superior da moldura do monitor) é programada pelo aparelho da indústria de computadores que, por sua vez, segue a programação da econômica, da cultura etc. E esse posicionamento da *webcam* codifica a imagem: confere uma centralidade ao corpo humano que está na frente do computador. Ou seja, para Flusser (1985, p. 16), o código das imagens técnicas é resultante do programa do aparelho, sendo que o programa é programado por outros aparelhos (meta-aparelhos). O próprio agente programador também é programado por outros programas (metaprogramas). Por isso que o aparelho não tem um dono, apenas funcionários.

O conceito de aparelho, assim, está atrelado ao conceito de programa. Isso não implica em uma total ausência do agente humano no processo de codificação das imagens técnicas. Segundo Flusser (1985), a melhor definição de aparelho, em função da sua relação com o homem, é a de brinquedo. Forma-se um jogo entre eles: ao ter um domínio do *input* e do *output*, o homem domina o aparelho, mas ao desconhecer sua caixa preta, ele também é dominado. Com isso, o homem não é completamente submisso ao aparelho, e sim se encontra

no interior dele: “Trata-se de função nova, na qual o homem não é constante nem variável, mas está indelevelmente amalgamado ao aparelho” (FLUSSER, 1985, p. 15). Parece-nos que o programa do *videochat* e de outros webvídeos ilustra de forma evidente (mais do que o do cinema e a TV) esse amálgama. Isso porque, motivado em entrar em um relacionamento de *videochat*, na maioria dos casos, o sujeito opera o aparelho ao mesmo tempo em que é imaginado por ele. No audiovisual, usualmente, o funcionário é aquele que está posicionado literalmente “por atrás das câmeras”. Ninguém ocupa essa posição nas imagens geradas por *webcams*: o aparelho transforma o funcionário em um objeto imaginado. Em outras palavras e em um sentido mais geral: o sujeito se torna o objeto do aparelho que ele mesmo manipula. Por outro lado, o funcionário pode jogar contra a programação. Podemos citar como exemplo o ensaio fotográfico intitulado *Pulsão Escópica*, de João Castilho<sup>6</sup>. O fotógrafo brasileiro expôs imagens que capturou em diferentes ambientes de *videochat*, com o uso da tecla *printscreen* do computador. Para concretizar o seu projeto artístico, Castilho reprogramou vários elementos do aparelho: transformou o ambiente *on-line* em um estúdio, o computador em uma máquina fotográfica, as imagens de *videochat* em telas expostas em galerias de arte, como pode ser visto na *Figura 1*.



**Figura 1:** Exposição *Pulsão escópica*  
**Fonte:** <<http://www.joaocastilho.net>><sup>7</sup>

Ao introduzirmos os conceitos de imagem técnica e de aparelho na discussão sobre as imagens de *videochat*, pensando que o relacionamento entre duas pessoas ocorre segundo uma programação, a autonomia do *ego* não é mais um pressuposto teórico viável. A imagem técnica ocupa uma centralidade no relacionamento de *videochat*: ela não apenas produz

<sup>6</sup> O ensaio foi publicado por Castilho (2012) em formato de livro com o mesmo título.

<sup>7</sup> Acesso em 11 fev. 2014.

presença entre um *ego* e um *alter ego* espacialmente distantes; ela é, efetivamente, um agente programador de consciências. Na verdade, no mundo contemporâneo (pós-histórico, nos termos de Flusser), cujas relações sociais são cada vez mais construídas por intermédio de aparelhos, parece-nos impensável pressupor que o homem tenha a autonomia das suas ações e motivações. Como coloca Flusser (2007, p. 159): “os novos meios, da maneira como funcionam hoje, transformaram as imagens em verdadeiros modelos de comportamento e fazem dos homens meros objetos”. Isso não significa que a tecnoimaginação desumaniza os homens: o que presenciamos “é a emergência de um nível de consciência novo” (FLUSSER, 2008, p. 41-42). Por isso, o autor aponta que uma abordagem fenomenológica da sociedade pós-histórica necessita de um desvio de olhar do homem para as imagens e seus aparelhos:

(...) a visão fenomenológica concentra seu olhar sobre as imagens, e não sobre os homens dispersados; assim, pode vislumbrar a estrutura da sociedade informática emergente. Todo engajamento político futuro deve necessariamente assumir tal tipo de visão, desviando o olhar do homem para o *gadget*. Todo engajamento político futuro, se quiser ser “humano”, deve deixar de ser antropocêntrico e “humanista”, no significado antigo do termo (FLUSSER 2008, p. 67-68).

Esse novo nível de consciência é decorrente da própria natureza da técnica. Pois, como descreve Flusser (2008, p. 50), o homem histórico “tem uma consciência estruturada linearmente por textos”: ele age em função de códigos que precisam ser lidos, decifrados. A consciência pós-histórica, por sua vez, é programada pelas imagens técnicas. Elas, ao imprimirem de forma automática significados objetivos referentes ao mundo, se apresentam com um caráter aparentemente não simbólico: o homem as vê como janelas, e não como códigos; ele não acha necessário decifrá-las. É o que já havia dito Baudrillard (1991, p. 13): as imagens técnicas são como simulações, à medida que negam o valor do signo; elas não representam uma realidade, mas constituem um simulacro puro, uma realidade em si mesma. Ou o que havia dito Metz (1980, p. 140), sobre a técnica cinematográfica: as imagens operam um “pequeno milagre” de encarnação (uma impressão mais forte de realidade) que tem como efeito a ruptura da solidão. No caso do *videochat*, em que as imagens são centradas na figura humana, abre-se, então, uma janela de um homem para outro. Mais do que isso, como a maioria das interfaces gráficas dos servidores de *videochat* exibe simultaneamente o fluxo audiovisual recebido e enviado, as imagens também assumem a função de espelho: o sujeito vê o outro ao mesmo tempo em que vê a si mesmo. Quem utiliza o *videochat* olha para a tela

do computador como se estivesse olhando para uma janela e um espelho, e não para imagens. A essa relação de crença, no qual o homem acredita que vivencia o mundo por meio de imagens, Flusser dá o nome de idolatria. O idólatra é aquele que “confia nas imagens técnicas tanto quanto ele confia nos seus próprios olhos” (FLUSSER, 1985, p. 8). O relacionamento de *videochat*, portanto, só se concretiza na idolatria das imagens. Os usuários têm fé no simulacro, acreditam em um milagre da técnica que torna o outro presente.

### **Do discurso ao diálogo**

“Existem técnicas que permitam reunir os dispersados?” Esta pergunta de Flusser (2008, p. 56) insere na discussão da imagem técnica um problema de transporte. Para o autor, qualquer imagem é uma mensagem que “tem um emissor e procura por um receptor” (FLUSSER, 2007, p. 152). A questão é: como elas são transportadas de um para o outro? O que Flusser defende é que o modelo de transporte das imagens técnicas estrutura a sociedade contemporânea, ao produzir uma dispersão que desintegra os vínculos sociais e torna os indivíduos solitários. Para sustentar esta tese, ele cita exemplos de meios audiovisuais: em uma sala de cinema, os indivíduos são ordenados pelas poltronas para dirigir a atenção à imagem (ao filme), e não uns para os outros; no momento em que uma família se reúne para ver um programa de TV, os laços intra-humanos são suspensos e a atenção se volta igualmente para o televisor. Desse modo, a indagação supracitada de Flusser reflete acerca de um estágio da técnica que programa a dispersão dos indivíduos: as imagens técnicas se tornam “cada vez mais transportáveis, e os receptores cada vez mais imóveis, isto é, o espaço político se torna cada vez mais supérfluo” (FLUSSER, 2007, p. 153). É neste ponto que iniciamos a discussão que nos interessa neste tópico: vamos defender que a imagem de *videochat* é uma resposta afirmativa para a pergunta de Flusser. Evidentemente, trata-se de uma técnica de imaginação que ainda isola o indivíduo (que dirige sua atenção para o computador). Mas, ao mesmo tempo, por meio do simulacro, o *videochat* também aproxima os indivíduos e forma vínculos sociais. Portanto, se a imagem de *videochat* compartilha parte de sua codificação com outros webvídeos (como o posicionamento da câmera, como mencionado anteriormente), defenderemos aqui que a sua especificidade reside na maneira como ela é transportada. Nossa argumentação terá como base outros dois conceitos de Flusser, utilizados pelo autor para diferenciar dois modelos da comunicação humana: o discurso e o diálogo.

De acordo com Flusser (1983), a comunicação discursiva se caracteriza pelo transporte das informações em direção a uma memória: sua função é acumulá-las. A comunicação dialógica, por sua vez, sintetiza as informações disponíveis para criar novas: sua função é produzi-las. Discurso e diálogo, embora sejam métodos diferentes de comunicação (o primeiro é distributivo, enquanto o segundo é sintético), assumem funções complementares no transporte: todo o processo comunicacional é composto por esses dois aspectos. Isso porque qualquer discurso pressupõe o diálogo, pois armazena informações que foram previamente sintetizadas (uma vez que elas não surgem do nada), e todo o diálogo pressupõe o discurso, à medida que as informações produzidas precisam ser distribuídas para chegarem aos receptores. Com isso, “a sociedade humana se revela destarte tecido comunicativo, no qual discursos e diálogos interagem dinamicamente” (FLUSSER, 1983, p. 58). Mas Flusser conclui que a sociedade pós-histórica é caracterizada pela prevalência da comunicação discursiva sobre a dialógica e que tal desequilíbrio é perigoso. E é este ponto de discussão sobre os conceitos que retoma o que abordamos inicialmente: o resultado do desequilíbrio em favor do discurso é a dispersão social. “A solidão da massa é consequência da dificuldade crescente para entrarmos em comunicação dialógica uns com os outros. Sob o bombardeio cotidiano pelos discursos extremamente bem distribuídos dispomos, todos, das mesmas informações” (FLUSSER, 1983, p. 59).

O transporte de informações audiovisuais é predominantemente discursivo. Flusser (1983) classifica com maior precisão o modelo característico das mídias audiovisuais como discurso anfiteatral<sup>8</sup>, que se caracteriza pela ausência do emissor no espaço em que a mensagem é transportada: “não há nele [no cinema] palco com emissor que enfrenta os receptores. Há nele aparelho que projeta imagens de um emissor ausente” (FLUSSER, 1983, p. 67). Com isso, não é possível que o receptor estabeleça um diálogo com o emissor. As informações são irradiadas pelo espaço de modo que podem ser captadas por “quem flutuar em tal espaço e estiver sincronizado, sintonizado, programado para tanto” (FLUSSER, 1983, p. 61). O único diálogo que é possível neste modelo de transporte é aquele que se estabelece em rede entre receptores. São, todavia, diálogos programados pelo próprio discurso anfiteatral, já que os participantes portam as mesmas informações: como coloca Flusser, são

---

<sup>8</sup> Além do anfiteatral, Flusser classifica outros três tipos de discurso: o teatral, no qual o discurso está sempre aberto ao diálogo (os receptores podem contestar os emissores, como em uma aula); o piramidal, no qual os emissores são inacessíveis aos receptores (como no caso da religião, em que o autor da mensagem é um deus); e o discurso em árvore, que é ramificado e só pode ser decifrado por especialistas (como no caso da ciência, em que o discurso é resultado de diálogos circulares entre participantes de um mesmo ramo).

diálogos que não produzem informações novas, e sim apenas geram um *feedback* que é recapturado pelo emissor. Desse modo, impulsionados pelo pensamento de Flusser, chegamos à premissa teórica da nossa argumentação: a imagem audiovisual é discurso anfiteatral que programa diálogo em rede.

Essa crítica de Flusser ao discurso anfiteatral se centra nos meios audiovisuais de massa, cinema e televisão. Mas pensamos que, ao adentrarmos o território da *web*, a característica discursiva do audiovisual segue prevalecendo. Kilpp e Fischer (2010) observaram os diferentes ambientes em que encontramos audiovisuais na internet e descreveram de forma preliminar este cenário em cinco usos: 1) redes *peer-to-peer* (como o *Torrent*) utilizadas para distribuição de audiovisuais (em muitos dos casos, relacionadas à pirataria); 2) sites de grandes empresas de comunicação que retransmitem e produzem conteúdo audiovisual (como o *Globo.com*); 3) sites de compartilhamento, que permitem a inserção e a visualização de vídeos (como o *Youtube*); 4) sites que organizam e filtram o conteúdo dos sites de compartilhamento (como o *Weshow*); 5) serviços *on-line* que permitem a edição e publicação de vídeos (como o *Jumpcut*). Em todos esses cinco casos, os usos do audiovisual na internet estão ligados à distribuição e acumulação da informação. Certamente que a *web 2.0* democratizou o polo de emissão, o que gerou múltiplos discursos e novos (e mais efetivos) canais de *feedback*. Mas, como podemos notar, o webvídeo é, na maioria dos casos, tão discursivo quanto à televisão e o cinema.

Por outro lado, como vimos antes, a *web 2.0* é um espaço que possibilita interações interpessoais recíprocas, sendo o *chat* um exemplo notório de método de comunicação dialógico. Então, a questão que enfrentamos no caso específico do *videochat* é: o que ocorre quando o audiovisual, um método usualmente discursivo, adentra um espaço da *web* que é fundado no diálogo? É importante sustentar essa pergunta com o seguinte esclarecimento: para Flusser, o audiovisual (ou qualquer outro meio) não tem uma técnica essencialmente ligada a um método discursivo. Na verdade, o discurso anfiteatral é um uso da técnica motivado por uma intenção subjacente. Flusser (2007, p. 158) acredita que os meios “podem ser dispostos diferentemente (até mesmo para se tornarem mais eficazes), a saber, não como feixes que ligam o emissor a inúmeros receptores, mas como uma rede que conecta os indivíduos uns com os outros. (...) Não como a televisão, mas como a rede telefônica”. No caso do *videochat*, observamos essa outra possibilidade da técnica, na qual o diálogo prevalece sobre o discurso. Como método de comunicação, sua função principal não é

distribuir e armazenar a informação em mensagens audiovisuais. O que ocorre é um processo de produção de informação na síntese de duas ou mais imagens. Foi neste sentido que anteriormente afirmamos que o *videochat* é um uso da técnica que responde afirmativamente a pergunta de Flusser que abriu este tópico: é uma imaginação que não está associada ao método de comunicação discursivo que dispersa a sociedade. Ao contrário, ao ser fundado no diálogo, o *videochat* produz vínculos intersubjetivos na síntese das informações transportadas nas imagens.

Isso não quer dizer que o *videochat* não tenha também um caráter discursivo. Reiteremos: para Flusser, discurso e diálogo são dois aspectos que interagem em um processo comunicacional. Alguns servidores de *videochat*, principalmente os que são vinculados a grandes corporações de internet, têm como política a gravação das imagens em um banco de dados. O *Skype*, por exemplo, em sua Política de privacidade<sup>9</sup>, revela que as conversas por vídeo são armazenadas por “no máximo de 30 a 90 dias, salvo permissão ou obrigatoriedade contrária estipulada por lei”. Quando um usuário adere a essa política para poder utilizar o serviço, ele sabe que as informações audiovisuais que ele envia não se dirigem apenas ao outro usuário, mas também para uma memória. Mas não se trata aqui de uma memória coletiva ou pública, nos termos de Halbwachs (2006), que pode ser socialmente acessada, como no caso dos serviços *on-line* de compartilhamento de vídeos. Trata-se de uma memória de dados cuja posse é dos servidores (das empresas). Castells (2003, p. 144), em sua análise sobre o funcionamento da economia do comércio eletrônico, mostra como a oferta de um serviço na rede tem como contrapartida a transformação dos dados pessoais dos usuários em “propriedade legítima das firmas de internet e de seus clientes”. Os clientes, nesse caso, não são os usuários, e sim as empresas de publicidade e marketing para quem as informações são, aí sim, distribuídas. Nessa mesma esteira, como prevê o trecho citado da Política de privacidade do *Skype*, Castells (2003, 145) mostra como o Estado, ao aplicar sua legislação vigente sobre as corporações de internet, tem o poder de acessar os dados armazenados e manter vigilância sobre a rede. Ou seja, na verdade, quando apontamos que o *videochat* desloca o audiovisual do discurso para o diálogo não consideramos que seja um processo emancipatório, que liberta o audiovisual de uma função perigosa. O desequilíbrio em função do diálogo é igualmente perigoso: torna as informações audiovisuais que são produzidas em um relacionamento pessoal acessíveis às corporações de internet e ao Estado, que as

<sup>9</sup> Disponível em: <<http://www.skype.com/pt-br/legal/privacy/>> Acesso em: 26 de mar. 2014.

distribuem de acordo com seus objetivos estratégicos. O discurso do *videochat* se difere radicalmente da modalidade anfiteatral: as imagens não são irradiadas; as informações não circulam socialmente; elas são armazenadas para o uso exclusivo de grupos políticos e comerciais.

Além disso, é preciso dizer que os próprios usuários, com o uso de diferentes ferramentas (que não necessariamente fazem parte do serviço), podem gravar as imagens que enviam e recebem, transformando o diálogo em discurso. Com isso, o trânsito das informações em direção a uma memória não se dá apenas no esquema usuário-servidor, mas também pode ocorrer entre os próprios usuários, no interior do Nós recíproco. Tal processo se dá em um plano intermediário da memória, entre a posse individual e a coletiva, aquele ao qual Ricoeur (2007) conceitua como “memória dos próximos”: no relacionamento de *videochat*, quando um usuário grava a imagem que recebe de um próximo, ele pode tanto fazer um uso individual dela, armazenando-a em um arquivo pessoal, como pode torná-la pública. Não faltam exemplos de casos de circulação social de imagens de *videochat*, principalmente envolvendo celebridades praticando o cibersexo. Ao estar associado a uma memória dos próximos (e não diretamente a uma memória pública, como o discurso anfiteatral da televisão e do cinema), o trânsito de informações do *videochat* adquire uma dimensão fiduciária: a interação que os usuários vão estabelecer depende de um grau de confiabilidade presumida, pois a circulação das imagens pode eventualmente causar danos pessoais. Não é por acaso, portanto, que nos relacionamentos entre estranhos ou mesmo nas relações íntimas entre pessoas que se conhecem, muitos sujeitos não revelem o rosto e optem pelo anonimato.

Mas voltemos à questão da prevalência do diálogo: qual a mudança que o audiovisual sofre para efetuar um transporte dialógico? O método de comunicação do discurso anfiteatral pode ser dividido no audiovisual em três etapas básicas. Em primeiro lugar, as imagens são produzidas: captadas e gravadas em um suporte (que pode ser óptico ou digital). Por segundo, elas são montadas em uma determinada sequência para compor uma unidade (um filme, um programa de TV, um vídeo postado no *Youtube*). Dubois (2004, p. 76) descreve a relação entre os procedimentos dessas duas primeiras etapas: “Cada bloco em que consiste um plano se acrescenta a outro bloco-plano, até que se construa o bloco-filme, sólido como rocha, cimentado como um muro, funcionando como um Todo”. Nas tecnologias atuais, a montagem é quase sempre realizada digitalmente, com o uso de *softwares* especializados, ou seja,

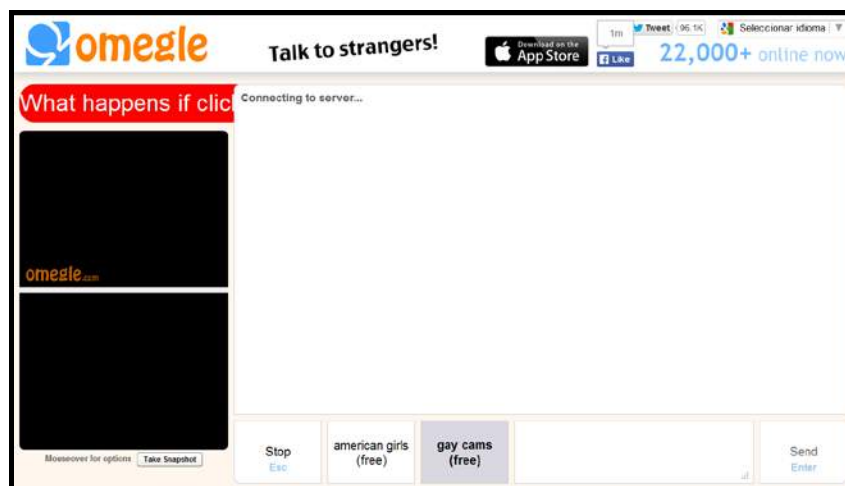


independente do suporte de captação e da forma de irradiação, a formação do discurso audiovisual passa pela intervenção digital (cf. KILPP e FISCHER, 2010, p. 36). Por fim, o bloco de imagens é irradiado para inúmeros receptores (na exibição cinematográfica, na transmissão televisiva, no compartilhamento de vídeos na internet). Assim, o discurso anfiteatral audiovisual pode ser descrito na seguinte linha de procedimentos: captação/montagem/irradiação. É o que garante que as informações sejam sempre distribuídas em blocos. O transporte dialógico, que se baseia na síntese de informação – e não na formação de blocos – implica em uma revisão desses procedimentos.

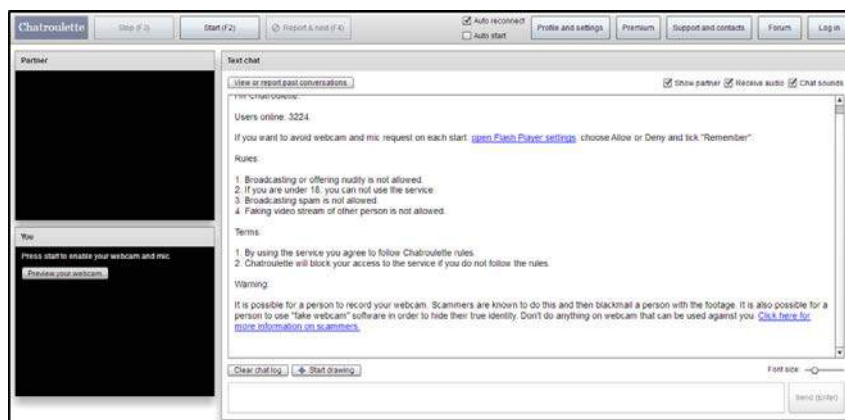
Em relação à captação, sabemos que o *videochat* não grava previamente as imagens para depois veiculá-las, e sim opera uma transmissão em tempo presente: a imagem é captada ao mesmo tempo em que é emitida para o receptor. Contudo, é evidente que não só o *videochat* explora essa característica; a televisão, por exemplo, é um meio que recorrentemente transmite em tempo real. No caso da TV, a transmissão ao vivo está associada a um processo em que não apenas os procedimentos de captação e irradiação são operados simultaneamente, mas também o de montagem: as imagens são igualmente organizadas em uma sequência em tempo presente. Ou seja, o “ao vivo” da TV utiliza os mesmos procedimentos do discurso anfiteatral e a informação continua sendo montada e distribuída em blocos.

Por essa via, parece-nos que um uso dialógico da técnica audiovisual requer, além de uma captação e transmissão em tempo presente, um procedimento que seja distinto da montagem. Dubois (2004) mostra como também é uma característica da estética do vídeo o uso de formas de mixagem de imagens que se diferenciam da ordenação sequencial típica da montagem. O autor lista três procedimentos de mixagem: 1) a sobreimpressão, no qual ocorre uma fusão de imagens sobrepostas; 2) os jogos de janela, em que as imagens são posicionadas no interior do quadro, cada uma mantendo um limite geométrico em relação à outra (como em uma tela dividida); 3) a incrustação, no qual cada imagem é uma diferente camada do quadro (como no uso de *chroma-key*, na inserção de caracteres etc.). Na verdade, esses três procedimentos de mixagem podem ser entendidos ainda como montagem, não mais no sentido de ordenação sequencial das imagens, e sim, nos termos de Manovich (2000), como uma relação espacial: uma montagem que é interior ao próprio quadro, que adiciona e distribui as imagens em uma mesma tela. É no uso desses procedimentos de mixagem que temos a possibilidade de um método dialógico de comunicação audiovisual.

Em nossa observação de diferentes ambientes de *videochat*, descartamos o uso de sobreimpressão: as imagens jamais se fundem, cada uma é um sinal de vídeo que mantém uma posição no interior do quadro que é determinada pela interface. Dependendo da interface, esse posicionamento pode ser tanto como janela, como por camadas (incrustações). Vejamos os dois exemplos seguintes. O primeiro é a partir das interfaces do *Omege* (Figura 2) e do *Chatroulette* (Figura 3), sites que fazem parte do nosso *corpus*. Ambos dividem os dois sinais de vídeo em janelas posicionadas uma acima da outra (é a disposição mais comum). O segundo exemplo é a interface do *Skype* (Figura 4), o mais popular serviço de *videochat*. Diferente das anteriores, ela posiciona uma imagem menor (o sinal enviado) sobre outra maior (o sinal recebido), como duas camadas de um mesmo quadro.



**Figura 2:** Interface de *videochat* do *Omege*  
Fonte: captura de tela do endereço <<http://omege.com>><sup>10</sup>



**Figura 3:** Interface de *videochat* do *Chatroulette*  
Fonte: captura de tela do endereço <<http://chatroulette.com>><sup>11</sup>

<sup>10</sup> Acesso em 11 fev. 2014.

<sup>11</sup> Acesso em 11 fev. 2014.



**Figura 4:** Interface de *videochat* do *Skype*  
**Fonte:** frame de vídeo promocional do *Skype* editado pelo autor

Como podemos notar nas *Figuras 2, 3 e 4*, os sinais de vídeos do *videochat* são mixados no interior de um quadro maior, como janelas ou camadas. Segundo Manovich (2000), a montagem espacial é uma lógica de organização típica das imagens de computador: a Interface gráfica do usuário (tradução do inglês *Graphical user interface*, GUI) não disponibiliza o acesso sequencial de uma imagem por vez, e sim permite aos usuários a execução de uma série de aplicações de *softwares* ao mesmo tempo. Como define o autor: a GUI “usa a convenção de múltiplas janelas sobrepostas para apresentar dados e controle” (MANOVICH, 2000, p. 326). A montagem do *videochat* segue, assim, a lógica espacial, ao invés de reproduzir o procedimento cinematográfico. São imagens que estão integradas à cultura do *software*: quando a interface do *Skype*, por exemplo, é minimizada durante um relacionamento, a imagem do contrassujeito é incrustada às outras janelas que estejam abertas na GUI, inclusive à própria Área de trabalho (o *desktop*).

Os sinais audiovisuais que são espacialmente montados (ou mixados) só são recebidos pelos sujeitos que estão naquele espaço e que participam do relacionamento. Portanto, não podemos pensar que as imagens audiovisuais são irradiadas pelo *videochat*, tal como acontece no discurso anfiteatral. A princípio, entendemos que a melhor forma de descrever o processo do método dialógico do *videochat* é recorrendo à noção de emparelhamento – um conceito de Husserl (2013) que compõe a teoria da intersubjetividade. O emparelhamento é conceituado pelo autor como o componente de associação que constitui a percepção do contrassujeito. É, sobretudo, um processo de síntese que faz com que dois elementos formem “uma unidade por semelhança e, por conseguinte, sejam sempre constituídos como uma parilha” (HUSSERL,

2013, p. 151). E o autor completa no trecho seguinte: “se houver aqui mais de dois, então constitui-se um grupo fenomenalmente unitário, uma pluralidade, fundada em emparelhamentos singulares” (HUSSERL, 2013, p. 151). Pensamos que esse é o melhor caminho para iniciarmos a compreensão do transporte dialógico das informações no *videochat*: as imagens não são irradiadas para vários receptores por um emissor que está ausente; elas são emparelhadas numa interface para que dois ou mais sujeitos se associem em um relacionamento. Enquanto a irradiação das imagens isola o sujeito e o torna solitário, o emparelhamento das imagens o aproxima com um outro.

Dessa maneira, como tentamos descrever aqui, o deslocamento do discurso para o diálogo na técnica audiovisual é decorrente da mudança de procedimentos: da captação e gravação das imagens à transmissão em tempo presente; da montagem como ordenação de planos à montagem espacial (mixagem de sinais por janelas ou camadas determinadas pela interface); da irradiação para inúmeros receptores ao emparelhamento em um relacionamento. São essas mudanças que permitem que a mensagem audiovisual deixe de ter como função principal o armazenamento e distribuição das informações. No método de comunicação audiovisual do *videochat*, as mensagens audiovisuais são dialogicamente transportadas na síntese das imagens.

### **Considerações finais**

Sintetizamos, a seguir, as duas linhas de discussão que traçamos neste artigo, sobre as duas dimensões do processo de imaginação (a técnica e a dialógica) presentes no *videochat*. Enfatizamos, nestas considerações finais, a artificialidade que ambas engendram.

Em primeiro lugar, seguindo o pensamento de Flusser (1983; 1985; 2007; 2008), entendemos “imaginação” como o processo de codificação técnica de imagens. No caso dos *videochats*, a imaginação é utilizada para formar relacionamentos entre sujeitos distantes. Já nos casos dos *videochats* de sistema randômicos, mais do que distantes, são pessoas que não se conhecem no mundo concreto. Portanto, são vínculos sociais reais inaugurados a partir de uma presença imaginada, artificial, produzida simbolicamente. A presença do outro só é produzida em decorrência de uma idolatria: os sujeitos acreditam que a imagem torna o outro presente, que o torna próximo, enquanto que, na verdade, o relacionamento é fundado no distanciamento e, nesse sentido, eles permanecem solitários em frente a um computador. Podemos citar vários aspectos que evidenciam como essa presença imaginada, quando

comparada à situação face a face, dá sinais de sua artificialidade: os corpos são planificados numa superfície (sem volume), recortados por enquadramentos e têm uma diferente escala de tamanho. Além disso, em uma interação de *videochat*, a própria presença do outro deve ser questionada. É possível, através do uso de determinados *softwares*, que se envie uma imagem audiovisual gravada no computador, ao invés da imagem produzida em simultaneidade vívida. Assim, um sujeito pode enganar o outro, ao enviar uma imagem que não é sua e que não está sendo transmitida em tempo presente. O sujeito que envia a imagem gravada pode sequer estar no ambiente de *chat*. As mensagens escritas que ele envia podem ser simuladas com o uso de um *bot*: um programa automático que se comporta como um usuário (cf. ALBUQUERQUE, 2006, p. 19-20). Alguns servidores, como o *Chatroulette*, alertam, em suas *homepages*, essa possibilidade do outro estar ausente. Na verdade, a artificialidade da imaginação técnica do *videochat* ilustra, de modo literal, o problema da não comprovação da realidade do outro, colocado por Husserl (2013, p. 05): “o ser do mundo não poderá mais ser, para nós, um fato óbvio, mas apenas um problema de validade”.

Em segundo lugar, defendemos que o *videochat* é um uso diferenciado da técnica audiovisual, em que há uma prevalência do diálogo sobre o discurso: as imagens não são gravadas, montadas e irradiadas, e sim são transmitidas em tempo presente, mixadas e emparelhadas. Esse método dialógico de comunicação produz um espelhamento entre dois sujeitos-na-imagem, na reprodução da estrutura de um relacionamento face a face. Contudo, a concretização de uma situação face a face, nesses casos, depende de uma reciprocidade tecnológica entre os usuários: como explica Albuquerque (2006, p. 30), a taxa de transmissão das imagens de *webcam* em *frames* por segundo (FPS) varia conforme a capacidade do computador, o tipo de câmera, o tamanho selecionado para a imagem e a velocidade de conexão da internet. Caso, por exemplo, um dos sujeitos tiver uma conexão de internet consideravelmente inferior ao outro, sua imagem é transmitida com um atraso em relação à imagem do outro. Perde-se, com isso, a simultaneidade efetiva dos fluxos audiovisuais necessária para a formação de um relacionamento face a face. Por isso que, como coloca Albuquerque (2006, p. 22), as aplicações com *webcam* trabalham com uma baixa taxa de FPS: os servidores de *videochat* garantem, assim, uma transmissão síncrona entre a maioria dos usuários. Além disso, é importante dizer que, mesmo quando a situação face a face se efetiva em um ambiente de *videochat*, ela ainda mantém diferenças em relação ao mundo concreto. Por exemplo, apesar de termos um espelhamento mútuo, a conexão de olhares entre dois

sujeitos é sempre problemática. Ocorre que a câmera e a tela de visualização ocupam pontos diferentes de observação: se os dois sujeitos olharem para a câmera na tentativa de conectar o olhar, eles necessariamente deixarão de observar a imagem do outro (veriam apenas a câmera). Se os dois não olharem para a câmera, e sim para a tela (o que usualmente acontece), os olhares não se cruzam. Portanto, a artificialidade dos relacionamentos de *videochat* não se resume a presença produzida pela imaginação técnica, mas também se faz ver no espelhamento das imagens decorrente do transporte dialógico.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, A. L. P. **Um modelo para visualização estereoscópica utilizando webcams**. 2006. 130 f. Tese (Doutorado em Computação Gráfica) – Programa de Pós-Graduação em Computação Gráfica. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

BAYM, N. K. **Personal Connections in the Digital Age**. Cambridge: Polity Press, 2010.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d'água, 1991.

CASTELLS, Manuel. **A galáxia da internet: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

CASTILHO, João. **Pulsão Escópica**. Belo Horizonte: Edição do autor, 2012.

DAMASCENO, Alex. A interação entre estranhos no Omegle.com: sociabilidade, relacionamento e identidade. in **E-compós**, vol. 16, n. 3, 2013, p. 1-14.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, Vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FLUSSER, Vilém. **Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar**. São Paulo: Duas cidades, 1983.

\_\_\_\_\_. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Hucitec, 1985.

\_\_\_\_\_. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

\_\_\_\_\_. **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2008.

GREENBERG, Saul; NEUSTAEDTER, Carman. **Shared Living, experiences, an intimacy over video chat in long distance relationships**, 2011. Disponível *on-line*: <http://grouplab.cpsc.ucalgary.ca/grouplab/uploads/Publications/Publications/2011-SharedLivingVideoChat.Report2011-1005-17.pdf>

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HUSSERL, Edmund. **Meditações Cartesianas e Conferências de Paris**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

KILPP, Suzana; FISCHER, Gustavo. Janelas de Flusser e Magritte: o que, afinal, é um webvídeo? in **Intexto**. vol. 2, n. 23, 2010, p. 36-49.

MANOVICH, Lev. **The language of new media**. London, England: The MIT Press, 2000.

METZ, Christian. **O significante imaginário: psicanálise e cinema**. Lisboa: Livros horizontes, 1980.

RECUERO, Raquel. Diga-me com quem falas e dir-te-ei quem és: a conversação mediada pelo computador e as redes sociais na internet. in **Revista Famecos**, vol. 1, n. 38, 2009, p. 118-128.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. São Paulo: Editora Unicamp, 2007.

SILVA, Jesiel Soares. Tecendo novas possibilidades na rede: o chat randômico como alternativa de interação e aprendizagem autônoma de língua. In: ENCONTRO ESTADUAL DE DIDÁTICA E PRÁTICAS DE ENSINO, 4. **Anais...** Goiânia: Centro de Estudos e Pesquisa em Didática, 2011.

SIMMEL, Georg. **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1983.

**Ambientes, dissensos e fricções docentes nas artes visuais:  
*Vivendo e experimentando* na casa de Bachelard**

**Environments, disagreements and teaching frictions in the visual arts:  
Living and experiencing Bachelard home**

**Ambiances, dissensions et frictions enseignantes dans les arts visuels :  
Vie et expérience dans la maison de Bachelard**

Jonara ECKHARDT <sup>1</sup>

Leonardo CHARREU <sup>2</sup>

Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, Brasil

**Resumo**

Proponho construir a partir da “metáfora da casa” de Bachelard (1998) diferentes ambientes para pensar a docência em Artes Visuais. Me aproprio de um conceito da Física: a *fricção* e utilizo-o para dialogar com o campo das ciências humanas, considerando as forças invisíveis existentes no sistema educacional que causam choque entre aquilo que me constitui como professora e o que está imposto. A *casa* é então pensada como imagem poética e como esqueleto formativo. Articulo-a como espaço físico e conceitual, procurando a oportunidade de disparar possibilidades de experiência, de modo que a minha escrita contenha sonoridades verdadeiras que nos fala Barthes (2004). À minha experiência vivida, encontrei respaldo na investigação educacional de Van Manen (2003), sustentando o que procuro explorar a partir do que vivencio com a prática educacional no campo das Artes Visuais.

**Palavras-Chave:** experiência docente; artes visuais; metáfora; fricção.

**Abstract**

I propose to build from the Bachelard (1998) "metaphor of the house", different environments to think about Visual Arts teaching. I appropriate from a concept of physics - the friction - and I use it to dialogue with the field of human sciences, bearing in mind the invisible forces existing in the educational system that conflicts with what constitutes me as a teacher and what is imposed. The house is then thought as poetic image and as formative skeleton. I articulate it as physical and conceptual space, looking for the opportunity to shooting experience possibilities, so that my writing contains real sounds that tell us Barthes (2004). To my lived experience, I found support in educational research of Van Manen (2003), holding what I try to explore from what I experience with educational practice in the field of Visual Arts.

**Keywords:** teaching experience; visual arts; metaphor; friction.

---

<sup>1</sup> [jonarars@hotmail.com](mailto:jonarars@hotmail.com)

<sup>2</sup> [leonardo.charreu@gmail.com](mailto:leonardo.charreu@gmail.com)



Nossa escrita não é neutra, é contaminada pelas leituras que realizamos, pelos coletivos dos quais participamos. Nossos textos são nossos até se tornarem públicos. Quando são publicados deixam de nos pertencer, e passam a ser do mundo. Somos cobrados pelo que escrevemos e respondemos por isso (OLIVEIRA, 2015, p. 444).

Mas como tem se percebido ser difícil essa prática. Algo que necessita aprender, exercitar, renunciar, aceitar, errar, rasgar, apagar e começar de novo. Quanto tempo permanecemos/perdemos frente ao computador ou com o lápis a mão para extrair algo e... não sai nada. Se torna uma tortura cognitiva, violência contra os pensamentos, “espremer” até a última partícula neurológica possível, fazendo com que aquilo que se escreve, seja mais seu, do que dos autores e leituras que lhe alimentam.

Essa *escrita*, se apresenta ainda como esboço de uma pesquisa que se encontra permanentemente em movimentação. Os primeiros passos de uma aventura rumo a mundos desconhecidos, espaços dentro e fora de mim que ousou ver e rever, experimentar e vivenciar. Espaços para transitar, pertencer, construir vínculos afetivos e profissionais.

Promover esta escrita permite um retorno a certos acontecimentos pois ela é carregada de força(s) pela própria investigação que procuro desenvolver, considerando os diferentes polos existentes no sistema educacional. A maneira como exerço uma prática de pesquisa em que preciso forçosamente colocar em palavras, linhas e parágrafos o que até então era significativo apenas para mim, está intrinsecamente relacionado com minhas experiências e vivências.

Assim, justifico a problematização trazida inicialmente neste artigo que representa as primeiras inquietações da minha pesquisa de mestrado: a necessidade de começar uma escrita para o projeto de dissertação. Em meio aos estudos e leituras iniciais, veio ao meu encontro a “metáfora da casa” de Bachelard. Casa que sempre se fez presente em meu imaginário e que agora metaforicamente poderia ser povoada e construída a partir de minhas indagações, aflições e devaneios. Casa agregada ao elemento da madeira que insiste em se prender as minhas percepções.

Em algum lugar novo, desconhecido, no percurso que se faz necessário percorrer até chegar ao destino, meu olhar me puxa, visualizo com atenção nos segundos que se fazem possível ver, os galpões, as cercas, árvores antigas, que pelo tempo transcorrido criam uma

certa imponência que tudo envolve, desde as casas mais simples, cabanas, até aos mais modernos chalés contemporâneos.

Casa, pensada como uma imagem poética, articulada como espaço físico, mas também como espaço conceitual, trazida como esqueleto formativo, como um alinhamento de ideias, amenizando um pouco a dificuldade que se instaurava na ação: escrever...

Como aspecto característico, minha investigação consiste em uma evolução contínua de perguntas, entendimentos e compreensões que, por sua vez, provocam ainda mais questões. Considerando ainda, como minhas intervenções afetam os outros e a mim mesma. Uma abordagem metodológica que é diferente da pesquisa tradicional, pois está baseada no conceito de que o sentido não é encontrado, mas construído e que o ato da interpretação construtiva é um acontecimento criativo.

Investigação que se desenvolve por entre os diferentes ambientes da casa, e onde em cada um se faz presente minha voz e de autores convidados a dialogar na pesquisa. Debatendo conceitos e possíveis problematizações sobre minha movimentação no campo educacional, onde o *ser* professora é trazido todo instante para a discussão. Sendo que, “[...] a casa é uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos [...]” (BACHELARD, 1998, p. 26).

Porém, percebi no transcorrer do processo que os espaços do porão, do andar intermediário e do sótão (espaços que são apresentados por Bachelard), não dariam conta de articular os diferentes redutos de compreensão conceitual que propunha explorar, senti necessidade de agregar mais dois ambientes: o quarto (refúgio e abrigo ocasional, lugar de nossos devaneios íntimos, guarda nossas lembranças mais secretas e que não as confidenciamos facilmente, nem para qualquer um), e o alpendre (local que estabelece marcadamente a divisão/união entre o espaço interior e exterior de uma casa, protegendo-a das intempéries climáticas).

Desta forma, há mais possibilidades de *perder-se* em meio aos aposentos, corredores, se aconchegar em algum quarto, descobrir passagens secretas, revirar os armários, e talvez reencontrar em meio as gavetas, tesouros ocultos, bibelôs, objetos antigos, mas que atualizem sentimentos no presente. Uma movimentação com maior leveza, porém não sem a ausência de amarras, ou seja melhor pensar em laços e fitas que não prendem mas enfeitam.

Nem todas as mudanças são de imediato bem vindas ou bem vistas, para algumas delas se olha com tom de indiferença ou mesmo de desconfiança. Para outras olhamos como

quem enxerga uma possibilidade a mais de produzir, de pensar, de agregar significados diferentes para os papéis que desempenhamos cotidianamente.

Busco, na intensidade dessa transitoriedade, um processo de escrita que faça dela única, “produzir uma língua dentro da nossa língua” (OLIVEIRA, 2015, p. 453). Permeada com minhas digitais, degustada de sabores próprios, com sons do campo e cheiro de madeira. Que faça desviar o fluxo comum do pensamento e aderir a novas percepções, podendo haver rachaduras, rupturas, lágrimas ou incisões no que busco transcrever. Mas, sendo que as fissuras me ajudam a ver além do que é naturalizado, presumido, dado como consumado.

Posso sem dúvida escolher hoje para mim esta ou aquela escrita, e nesse gesto afirmar a minha liberdade, pretender buscar um frescor ou uma tradição; já não a posso desenvolver numa duração sem me tornar pouco a pouco prisioneiro das palavras de outrem e até de minhas próprias palavras. (BARTHES, 2004, p. 15-16)

Uma investigação que se edifica principalmente a partir das diferentes intensidades de força que vem ao meu encontro, onde muitas vezes sinto o efeito, mas desconheço a causa. Contato que ocorre através do processo de fricção, no sentido de atrito, resistência, força que surge em sentido contrário ao movimento, e que mesmo assim faz meu corpo se deslocar, sair da inércia. Territórios pessoais, imagéticos, teóricos e conceituais pelos quais tenho transitado e, onde nem sempre as aberturas, as direções que se apresentam a minha frente, são as que realmente quero percorrer. Paisagens, pelas quais sou atraída, provocada, domesticada e, principalmente, desestabilizada.

Tensão entre potências de força, que provem de conflitos de opiniões, de gerações, da multiplicidade cultural, dos “muitos mundos num só” (OLIVEIRA, 2015, p. 450). O dissenso, que faz procurar habitar a zona de fronteira, produzir aprendizagens e saberes a partir do impensado, que “[...] não consiste em trabalhar dentro de limites fechados e que não poderiam ser ultrapassados, mas em trabalhar transpondo limites, aprendendo a aprender” (KASTRUP, 2001, p. 24). Onde muitas vezes, tenho percebido que a *resistência passiva* é uma das maneiras mais efetivas de enfrentar aos caprichos temporários do sistema educacional.

Pretendo agora, nas linhas que se seguem, direcionar a lente de foco para os dois cômodos (quarto e alpendre), ambientes estes que incorporei a minha casa. Espaços que são pensados mais intimamente e aos quais detive um olhar especial, no sentido de apreender, reflexionar as distintas imbricações do meu *ser* professora. Lugares que permitiram

intensamente lembrar, rememorar momentos, as experiências vividas, que me possibilitou viver em um mundo de intervalos, tomar um fôlego, dar um tempo.

### **Para além das situações vividas, necessitamos descobrir as situações sonhadas**

Sigo em direção ao meu quarto. Porém, ele não se encontra nos lugares habituais de uma casa. Ele é no sótão! Sempre achei incrível a proximidade do teto, o desenho que as vigas criam, a possibilidade de riscar, prender objetos e olhar pra fora por aquela única janela retangular que também é a única que possibilita a passagem de luz.

Conceitualmente no meu quarto/sótão também guardo meus objetos, meus tesouros secretos. Às vezes começo a revirar, procurando redescobrir o que há tanto tempo tenho deixado ali parado, e até esquecido. A luminosidade que passa pela janela nem sempre é suficiente para conseguir ver com nitidez, mas que o torna encantador, pois tem vezes, que descubro estar ali o que nem pensava em encontrar.

Permaneceram escondidos por um determinado tempo, e onde, em alguns momentos procuro também me esconder. Lugar do meu silêncio, da tranquilidade física, de poder me recolher ao meu canto, “não como uma fuga, mas como uma tomada de fôlego; não para alienar-se, mas para *dar um tempo*” (BARTHES, 2007, p. 92).

Tentando prepotentemente ser autora da minha própria história. Nesse espaço, procuro de certa forma, realizar a diluição do meu excesso de incertezas, clarificar impressões que me parecem tortas, desfocadas. Ou, me fazer perceber que pode ser a minha lente que esteja embaçada, suja.

Uma pesquisa que me desafiou e constantemente é um desafio, pois não há dados a serem analisados, coletados e categorizados partindo de uma observação estrangeira. Torno-me corpo integrante da investigação, onde inclusive eu própria sou o maior questionamento, a pergunta, no sentido de formação como docente, como ser humano.

Sendo a linguagem escrita, as palavras e a fala insuficientes para dar conta de muitas destas experiências, tende a ser insatisfatória a real sensibilidade da experiência. Em seu livro onde procura desenvolver uma aproximação a essa investigação, Van Manen (2003) exemplifica esse fenômeno da dificuldade na linguagem para se fazer entender, “que palavra(s) utilizo para descrever esta experiência?” (p. 16). Como posso significar em palavras expressões, gestos, risos, olhares, toques, empurrões, barulhos, murmúrios, carinhos, silêncios, isolamentos, afagos, cheiros, sabores, delicadezas?

Parece que com as palavras criamos algo – como, por exemplo, conceitos, intuições, sentimentos – que de nada, é dizer da experiência vivida, pois estas palavras serão sempre insuficientes para mostrar nosso objetivo. Talvez seja porque a linguagem tende a intelectualizar nossa consciência, porque a linguagem é um aparato cognitivo. (MANEN, 2003, p. 16)

Por isso essa escrita, se faz como lugar de desconforto, de estranhamento e pensamentos suspensos, sem conclusões ou fechamentos. Palavras que possuem a força de multiplicar os silêncios, problematizações que surgem como trampolim. Ambientes sujeitos a múltiplas modificações, ampliações.

## REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo. Martins Fontes, 1998.

BARTHES, Roland. **O Grau Zero da Escrita**. Seguido de novos ensaios críticos. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. **Aula**. Aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. São Paulo: Editora Cultrix, 2007.

KASTRUP, Virgínia. Aprendizagem, arte e invenção. In: **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 6, n. 1, p. 17-27, jan./jun. 2001.

MANEN, Max Van. **Investigacion Educativa e Experiencia Vivida: ciencia humana para uma pedagogía de la acción y la sensibilidad**. Barcelona: Idea Books, 2003.

OLIVEIRA, Marilda Oliveira de. Como “produzir clarões” nas pesquisas em educação? In: **Revista Educação Pública**. Cuiabá, v. 24, n. 56, p. 443-454, maio/ago. 2015.

## **Paisagens sensíveis e flutuantes: o imaginário da cidade na era da imaginação<sup>1</sup>**

### **Sensible and Floating Landscape: the urban imaginary at imagination's era**

### **Paysages sensibles et flottants : l'imaginaire de la ville à l'ère de l'imagination**

Valéria Cristina Pereira da SILVA<sup>2</sup>  
Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Brasil

#### **Resumo**

Esta pesquisa consiste em um estudo das transformações na paisagem urbana contemporânea e sua relação com a imaginação e o imaginário da cidade. Brasília, Goiânia e Belo Horizonte consistem no cenário desta investigação. Hoje, muitas transformações estão ocorrendo no mundo urbano a partir de mudanças estéticas, culturais, atitudinais. As paisagens tornam-se fluídas, flutuantes, oníricas e cada vez mais imaginárias interferindo na nossa sensibilidade. Como as nossas cidade planejadas estão recebendo esse movimento é a questão central desta investigação que tem as teorias do imaginário como a base para a compreensão deste fenômeno.

**Palavras-chave:** paisagem urbana; imaginário; sensibilidade.

#### **Abstract**

This research is a study about the contemporaneous urban landscape transformations and their relation with the city's imagination and imaginary. Brasília, Goiânia and Belo Horizonte are the investigation's scenery. Today, many transformations are being happening at urban world and they are esthetical, cultural and attitudinal changing. The landscapes are turning in fluid, floating and oneiric and this changing are affecting more our sensibility. As our planned cities are receiving this movement is the capital question of this research that has de imaginary theories as fundaments to the comprehension of this phenomena.

**Key words:** urban landscape, imaginary, sensibility.

#### **1. Introdução**

As novas paisagens urbanas que estão emergindo no cenário internacional comportam imagens múltiplas de escultura em dobras brancas como velas ou reluzentes, flutuação de nuvens, de tecidos brilhantes, ilusionismo, onirismo, cromatismo, perspectivismo, sonoridades, instabilidades semióticas em edifícios tortos, vertiginosos, texturas e todos os

---

<sup>1</sup> Este trabalho consiste em resultados parciais do projeto em desenvolvimento, intitulado: *De cidades planejadas à metrópoles contemporâneas: novas sensibilidades urbanas e transformações na paisagem em Goiânia, Brasília e Belo Horizonte*, com financiamento do CNPq.

<sup>2</sup> [vpcsilva@hotmail.com](mailto:vpcsilva@hotmail.com).

artifícios da imaginação para afetar a subjetividade e os sentidos. As inspirações vem do cinema, dos mitos, dos romances de todas as fontes do imaginário, Arantes (2012). A estrutura intelectual dos desenhos e das imagens que partem da racionalidade é abandonada em função da área da sensibilidade, da emoção e das sensações Consiglieri (2007, p.22). No cenário internacional, por exemplo, essas transformações na paisagem já são mais visíveis em imagens advindas da arquitetura e do urbanismo, mas também expressa-se nas artes visuais de modo geral.

Como observa Pitta (2013, p.22) o espaço fantástico é a forma a priori da esperança, a função fantástica do espaço é a reserva infinita de eternidade contra o tempo. Nos perguntamos assim, quais transformações nestas paisagens urbanas possibilitaram mudanças na forma de perceber o espaço e no próprio imaginário dessas cidades? Partimos do pressuposto que parte da energia do moderno arrefece-se e novas sensibilidades interveem nestes espaços. Essas novas sensibilidades unem temporalidades não-lineares e o passado distante encontra as mais novas tecnologias e suas realidades fluidas e flutuantes. O imaginário tem um papel preponderante no elo de tempos múltiplos que repercutem detendo o tempo linear, progressista e finalista da modernidade. Na dinâmica do imaginário, como afirma Bachelard (2000, p.19), as imagens não aceitam ideias tranquilas, nem ideias definitivas e incessantemente a imaginação nutre-se, enriquece-se com novas imagens. Assim, para compreender as transformações urbanas, como sensibilidades forjadas na atualidade, as teorias do imaginário fornecem o campo teórico-metodológico profícuo para interpretar as novas formas espaciais, urbanísticas, arquitetônicas, artísticas e culturais que alteram o olhar e o habitar a cidade contemporânea.

Quando observamos as novas paisagens urbanas em suas múltiplas dimensões parece que estamos vivendo o imaginário da cidade no tempo da imaginação propriamente dita. Em toda parte, a emergência da fantasia e a quebra da razão cartesiana são princípios deste tempo. De acordo com Bachelard (1989) a imaginação criadora nos permite abandonar o lugar comum das coisas, pois, esta tem um papel de sedução e nesse percurso é preciso saber abandonar o que se vê e o que se diz, em favor do que se imagina. Toda imaginação é uma viagem que pressupõe um espaço a ser percorrido. Muitas dessas novas concepções consistem em abordagens a partir de várias formas de imaginação do espaço, onde intervenções como patrimonialização, culturalização, virtualização e toda emergência de sentidos passam a ocupar a cena urbana.

## **2. Paisagens fluidas e flutuantes: a cidade depois da pós-modernidade**

Parte das forças responsáveis pela constituição das novas paisagens urbanas, a Arquitetura, as Artes, o Urbanismo, as tecnologias digitais e as demais disciplinas que interferem diretamente no espaço urbano tem-se voltado como um empuxe para o imaginário, o fantástico e o irracional – no sentido em que rompe com a razão moderna – e instala a surpresa, o aguçar dos sentidos. Arantes (2012), embora numa crítica distinta da nossa, lança uma interessante compreensão sobre o comportamento dessas novas manifestações, por exemplo, no campo da arquitetura que tem criado novas paisagens, com mais visibilidade, hoje, no cenário europeu, mas que nos ajuda a pensar o significado dessa emergência do imaginário nas formas urbanas. Segundo Arantes (2012, p.17), quanto mais polimorfo, retorcido, desconstruído ou liquefeito for o edifício arquitetônico, maior o seu sucesso de público e o seu valor como imagem. Com uma crítica severa, este autor mapeia a inventividade contemporânea, e é sobre tal mapeamento que nos detemos no exame minucioso desta obra. Pois ela revela o fenômeno que também detectamos: a criação de paisagens imaginárias fluídas e flutuantes que transformam o mundo urbano em imagem com intensa preocupação estética, emocional e simbólica e que procura tangenciar diversos modos de sentir.

A sensibilidade da interação digital amplia-se, criando cenários sensíveis e espetaculares, chegando mesmo a transformar o modo de gerir as cidades. Como afirma Arantes (2012) a renda que geram não é mais a renda da fundiária, mas uma renda intrínseca a sua forma, sua paisagem espetacular, segundo o autor, o cubo modernista foi desmontado e em seu lugar o aparecimento de uma pluralidade de novas formas surgiram. Trata-se de uma ruptura maior do que aquela ligada, historicamente, ao modernismo. Depois da pós-modernidade que inicia rupturas importantes no modo como apreendemos espaço e tempo, a adoção de um tempo não-linear, de um espaço não-euclidiano, e a própria mudança na estrutura do sentimento, como revelou Harvey (1992) acentuam-se e um novo modo de percepção e recepção, que tem na cidade e no urbano sua maior ressonância, aflora. Voltará a cidade ter um valor de obra de arte? Que elementos profícuos essa profusão imaginária poderá revelar? O que significam essas novas obras que reacendem o encantamento pela paisagem? ...Edifícios que desaparecem em meio a nuvens ou tornam-se etéreos como balões, paredes móveis, torres que só existem por efeitos de luz...(ARANTES, 2012, p.19).



Essa paisagem fluída e flutuante, por vezes, imaterial e complexa a estimular os sentidos e interferir no sentimento dos habitantes, observadores e visitantes certamente tem um significado cultural e temporal mais amplo do que unicamente seu impacto econômico. Embora, este último não seja de se desconsiderar, pois, como expõe Arantes (2012 p.21) os efeitos espetaculares dos edifícios singulares na paisagem são capazes, por si só, de ativar economias fragilizadas, atrair turistas e investidores, e redefinir a identidade de sociedades inteiras, devido ao grande poder simbólico que exprimem.

Um exemplo deste efeito, amplamente estudado por Arantes (2012) como obra-símbolo é o museu Guggenheim de Bilbao, projetado por Frank Gehry ao qual Arantes, analisa o fenômeno, também chamado-o de Efeito Bilbao, destacando ao longo de toda a sua obra e apontando inclusive suas influências no Brasil, como o Guggenheim projetado para a área portuária do Rio de Janeiro pelo arquiteto francês Jean Nouvel, projeto que encontra-se interdito, ou a Casa da Música na Barra da Tijuca de autoria de Christian de Portzamparc, ou ainda o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura em Fortaleza, que de acordo com Gondim (2007) trata-se de um empreendimento com operação equivalente ao Guggenheim de Bilbao na Espanha. São transformações significativas na paisagem, sobretudo, em complexos de vocação cultural como museus, casas da música, espaços para artes, encontros e atividades culturais diversas.

Não acreditamos, porém, que este fenômeno seja puramente mercadológico. O fato dessas paisagens, imagens e edificações atenderem à uma necessidade em primeiro lugar emocional e perceptiva, em vez de racional ou simplesmente funcional, denuncia, ao contrário, a emergência de um afloramento da sensibilidade, do encontro com sentidos que foram perdidos na racionalidade exacerbada da modernidade. Na nossa análise estamos iniciando um período profundamente ligado à imaginação e a necessidade criar.

### **3. O conceito de imaginário e imaginário da cidade**

O conceito de imaginário adquiriu uma valorização ontológica através da fenomenologia bachelardiana, mas também pela vanguarda dos estudos promovidos pela psicanálise, pelo surrealismo. Esse movimento procurou propor respostas às questões de um tempo fundamentalmente moldado pelo exacerbado racionalismo científico. A tentativa de construção epistemológica do imaginário traz um conjunto de outros conceitos e termos que lhe são inerentes, tais como imagem, imaginação, símbolo, signos, significados entre outros.

O imaginário, de modo geral, como as diversas formas de manifestação da imagem, por exemplo, os arquétipos - imagens fundamentais da imaginação humana - emergem resolutamente no mito, na literatura, nas artes, na poesia, nos processos simbólicos do cotidiano e até mesmo na ciência. Podem ser trabalhados por campos disciplinares distintos como a Filosofia, a Antropologia, a Sociologia, a História, a Psicologia, a Geografia, entre outras disciplinas e também transdisciplinarmente.

Mafesoli (1995) destaca que, “em toda história, há um quarto de realidade, pelo menos três quartos de imaginação” e afirma que não é de maneira alguma sua parte imaginária que, em todos os tempos, agiu menos poderosamente sobre os homens. No trajeto firmado em sua obra chega ao entendimento de que a ênfase dada ao mito, no presente, traz a lembrança que a imagem que lhe serve de suporte é um elemento essencial em toda estruturação social. Deste modo, após mais de dois séculos de dominação econômico-política, é preciso também saber explorar o vasto domínio do imaginário coletivo que embora não seja pensado, é amplamente vivido na vida cotidiana. Assim, antes mesmo que uma sociedade reorganize sua vida material, antes que ela elabore uma ideologia e tenha um projeto político-econômico ou constitua seu poder, precisa da potência simbólica e de todas as coisas que podem ser resumidas sob o termo “imaginário social”. Em cada grupo sólido, forte e dinâmico (político, cultural, religioso), e em que repousa um ideal partilhado, a força viva de dado conjunto, certamente, é o imaginário que o constituiu. E quando esse imaginário enfraquece-se, a estruturação social, em questão, perde sua força e tende a se desagregar.

Determinados fluxos de pensamentos ligam-se às práticas simbólicas, como práticas construídas socialmente e que orientam o comportamento e as ações. Em outros momentos, seguindo as correntes da psicologia analítica ou o trajeto antropológico trilhado por Gilbert Durand (1997), as imagens arquetípicas são representadas por um conjunto de símbolos produzidos pelo inconsciente coletivo. A origem dos arquétipos perde-se no tempo e na diversidade cultural, nas quais as imagens remontam ao surgimento do próprio homem. Muitas dessas imagens sobrevivem atualmente como símbolos nas artes, nos medos e nos desejos coletivos e ajudam a explicar a permanência de algumas representações simbólicas ligadas aos mitos mais universais, que pouco variam de sociedade para sociedade. A teoria do imaginário, apesar da pluralidade semântica dos conceitos que abarca, sobretudo, o conceito de imagem e a infinidade de imaginários possíveis, converge para um ponto fundamental: o

imaginário está ligado as criações da imaginação, Bachelard (1974) e tais criações tem no devaneio sua força primordial.

Malrieu (1996) também destaca que o imaginário frequentemente consagra-se por estudos que se dedicam a imaginação criadora. Os sujeitos operam criações sensíveis, que não são reproduções de objetos ou de situações vividas, tais como, os sonhos, as representações míticas e as artes plásticas. Esta questão, porém, não é estudada independente de outra: a reprodução de imagens.

Neste ponto, temos uma conexão fundamental que se estabelece entre o imaginário e o espaço. Gaston Bachelard foi o filósofo que mais contribuiu para fundamentar a metafísica da imaginação e também a relação instauradora entre imaginário e espaço. Na obra *A Poética do Espaço*, o imaginário tem na dimensão espacial seu principal elemento constitutivo. Bachelard (1974) tomando a casa como “corpo” de imagens, acredita ser seu dever ir até o fundo delas. Utiliza-se da imagem do porão e do sótão para analisar os sonhos e os medos que habitam a casa. O “espaço simbólico” - descortina-se nas imagens da intimidade a partir das relações de topofilia, nome que Bachelard (1974) dá as investigações do espaço íntimo, o qual o autor também denomina de espaço feliz. O seu método ocupa-se da aderência das imagens e evoca as relações entre espaço vivido e o sonhado e seu cosmo: observamos que um fluxo de imagens “forjadas ou desgarradas” do devaneio movimentam-se na construção de um “espaço imaginário” de profunda ressonância simbólica que toma na “vigília” o “sonho”. Este espaço simbólico, compreendido por Bachelard, traduz o modo como nossa civilização racional não perdeu sua dimensão imaginária, embora ela tenha sido negada: “em nossa civilização que põe luz em todos os cantos, que põe eletricidade no porão, não se vai mais ao porão segurando uma vela. O inconsciente não se civiliza: apanha o castiçal para descer ao porão...” (BACHELARD 1974, p. 368).

O filósofo da imaginação alerta que, além das situações vividas, devemos descobrir situações sonhadas e também devemos reabrir o campo das imagens primitivas que foram talvez os centros de fixação das lembranças deixadas na memória. Seu pensamento repousa na concepção de que “a imaginação é esse dinamismo organizador”, ou seja, além da faculdade de criar imagens, a imaginação é potência, responsável por deformar as cópias fornecidas pela percepção, e esse dinamismo reformador das sensações torna-se fundamental, pois, quando se fala em imaginário, fala-se em criação, poesis, mas também em afetividades e em pulsões, como os medos e sonhos. Tuan (1980) retomou o conceito bachelardiano de “Topofilia” como

o elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou o conceito, vívido e concreto como a experiência pessoal. A partir daí discorre sobre as distinções entre ver e o olhar e como o “mundo” percebido é tanto mais abstrato e complexo que o “mundo” conhecido através de outros sentidos: ... “topofilia é um neologismo, útil quando pode ser definida em sentido amplo, incluindo todos os laços afetivos dos seres humanos com o meio ambiente material”. (TUAN, 1980, p. 107).

A relação de afinidade com o lugar, denominada topofilia, não se restringe a uma forte emoção, pois, quando o lugar é tomado com impetuosidade pelo sujeito, ele é percebido como um símbolo. A afeição ao lugar deriva em muito da consciência do passado. Como exemplo, a história visível dos monumentos petrificados na paisagem é menção memorativa à sacralidade dos heróis sob o solo. Mas antes disso, o autor aponta que o sujeito investe grande parte da sua afetividade com o lócus no próprio invólucro do lar, posteriormente em seu bairro e em extensão a sua cidade, Tuan (1980).

No que corresponde ao imaginário da cidade, uma forte relação estética também é estabelecida: varia do efêmero prazer que se tem de uma vista até a sensação de beleza, igualmente fugaz, mas muito mais intensa, que é subitamente revelada, ou ainda, a resposta pode ser tátil - o deleite de sentir os valores, as memórias, as representações de uma cidade e todos os sentimentos que temos para com ela por ser também o lócus de reminiscências as quais são possíveis de expressar-se. K. Lynch (1997) aborda essa dimensão do deleite que a imagem da cidade pode provocar e sobre o modo como através da imagem da cidade todos os sentidos estão em operação, assim, as imagens ambientais correspondem a um processo de interação entre o observador e aquilo que ele vê na paisagem, por isso também, a importância da qualidade da imagem urbana, ela deve ser aprazível aos sentidos. A criação de paisagens contemporâneas correspondem a essa expectativa e liga-se inteiramente as discussões do imaginário. De acordo com Pitta (2006) a preocupação dos arquitetos hoje para com as paisagens contemporâneas é criar espaços lúdicos que alimentam-se do imaginário, afetam a percepção e a emoção, atingem os sentidos, suas dobras, por exemplo, tem dimensões aéreas são fluidas e flutuantes, segundo a autora, ligando razão e emoção.

A afetividade do espaço poético apresentado por Bachelard (1974); que toma a casa como cosmo da intimidade e espaço imaginário por excelência; ramifica-se para além de telhados, de portas, de aposentos secretos de um passado latente e por analogia podemos

estende-lo para a cidade: um ambiente construído tão mais complexo e repleto de memórias e de imagens, também ligado pela emoção e pela capacidade de significar.

Os estudos dos imaginários urbanos são um exemplo da relação contundente que pode ser estabelecida entre espaço e imaginário. As contribuições teóricas, aqui apresentadas, auxiliam tanto a investigação das inteligibilidades urbanas, como suas imagens e suas sensibilidades.

A cidade, desde sua origem, é criada de uma forma mítica, como no mito de Babilônia – a cidade maldita – como estabelece Pesavento (1999), até a Jerusalém Celeste – cidade ideal, verificam-se os aspectos da emergência simbólica da cidade e a partir destas narrativas em que lhe estão presentes os sentidos mais remotos, identificamos que toda cidade comporta, em grande parte, estes significados arquetípicos que também compõem o seu imaginário. Plena de possibilidades, a cidade é revisitada a partir de suas imagens e de sua memória. A cidade subjetiva, a princípio, surge do afloramento de um desejo e dos modos de pensá-la, de vivê-la e de sonhá-la, tal como definiu Pesavento (1999).

A imagens da urbe são plenas de valores, das mais tangíveis, como as cenas que reúnem a arquitetura, os monumentos e toda a textura ou ausência de textura desdobrada no espaço que se vê, que se toca e habita-se até as imagens mais próximas da cidade que se sonha, da poesia, da fotografia, da pintura, do romance até o ponto em que todas essas imagens articulam-se. Composições imaginárias da cidade, na qual se apresenta a cidade mesma em suas múltiplas dimensões. De acordo com Pesavento (1999) a sensibilidade especial, capaz de firmar-se como paradigma é a percepção do poeta, do pintor, do literato que sente ao seu modo a inteligibilidade da urbe. A esse respeito, Pesavento (1995) diz que o “cidadão comum” pertence ao circuito cultural que une os “produtores” e “consumidores” da cidade, a variação de sensibilidade dar-se-ia pelos diferentes tipos de educação do olhar que se dirige ao espaço. No campo da intertextualidade, a imaginação urbana vem à tona quando se cruzam as percepções e formam um único nó, tão fino quanto complexo. Por exemplo, quando os homens da cidade, sujeitos inseridos num conjunto de relações tensas, dadas por esse espaço, são tomados como personagens do romance. Ler pela ficção a realidade, são nestes intertextos um conjunto de imagens que passa a fazer sentido e a interagir para uma interligação dos mitos, símbolos, emblemas e sinais, clarificando numa síntese o imaginário da cidade. Segundo Bastos (2000) quando os olhares cruzam-se na linha do mesmo horizonte e não se sabe mais quando a realidade tornou-se ficção, neste interregno a cidade é representada.

Bastos (2000) considera os discursos que se fazem sobre a cidade, mas fundamentalmente a cidade como geradora de discursos, entre eles a literatura, nessa via de mão-dupla: sobre a cidade e próprio dela mesma. Assim, a cidade dos contos é uma forma de organização humana no sentido físico e topográfico, mas também político e artístico. A cidade imaginária também figura como polis.

A realidade urbana precedente à sua manifestação visível e palpável, a realidade que experimentamos como imaginação e vivenciamos na construção material, expressa a experiência sensível e simbólica - a cidade real/ideal - nos seus sentidos e metáforas que formam o imaginário. De acordo com Pesavento (1999, p. 8), nossa contemporaneidade é dominada por imagens na criação de um mundo que se parece mais real que a própria realidade resultante de uma representação originada entre os estímulos sensoriais e a sedimentação primordial da cultura. Quando se associa a emergência destes fenômenos que atravessam o nosso tempo no lugar em que essas coisas acontecem, chegamos à cidade contemporânea, que se impõe como tema de reflexão e campo para os estudos do imaginário.

Ferrara (2000), por sua vez, também apresenta a cidade como objeto de estudo extraordinariamente complexo e instável, que suscita a emergência da imagem da cidade, criadora de identidades e de significados urbanos. A inteligibilidade da imagem urbana exige, segundo esta autora, mais do que o descrever as particularidades das suas várias manifestações, exige-nos entender seus significados e possibilidades que se faz representar pelas suas imagens. Ou seja, imagens urbanas são signos da cidade e atuam como mediadoras do conhecimento dela. Esta compreensão pressupõe, além de ver a imagem, discriminar suas características num quadro generalizante a revelar a outra face da cidade que impõe discernir. Uma observação analítica para distinguir imagens dentro de imagens e exige-se também um deslocamento da imagem visual para a criação imaginária. Conforme aborda Ferrara (2000), transformando, assim, a imagem numa outra categoria de análise do fenômeno urbano na qual imagem e imaginário urbano correspondem a manifestações de dupla mão, ambos referem-se àquele espaço; de um lado ambos correspondem a desafios perceptivos, de outro, enquanto categorias de análise, não tem na cidade apenas um lugar de manifestações, ao contrário, eles a qualificam, são informações, são significados urbanos produzidos na cidade. Ferrara (2000).

Como movimento de percepção e recepção, é possível falar na experiência de uma fruição coletiva na qual, como apresenta Ferrara (2000), “ver não é constatar”, mas “produzir informação urbana”. Pensar é refletir, é ação e estímulo que formula uma poética da cidade,

como a figura do flâneur, que em lentos passos pode viver e sentir a experiência urbana, buscando cotejá-la entre o passado e o presente. Caracterizar as treliças que sustentam o imaginário urbano, como fisionomia e sentido constituintes da cidade, ligando fragmentos, os discursos e narrativas é o trajeto que liga a paisagem aos sujeitos no contexto urbano, tais sujeitos são ao mesmo tempo, construtores, observadores, emissores e receptores. O cientista, o arquiteto, o geógrafo e o poeta encontram-se afinal na mesma cidade! Auxiliados pelo viver na urbe, transformam, criam e a recriam em narrativa.

No que corresponde a metodologia deste trabalho, ela consistirá na análise que considere o tripé: a semiótica da imagem urbana correlacionada a análise fenomenológica do imaginário da cidade e a emergência de novas formas na paisagem advindas da arte e da arquitetura. No que corresponde a semiótica da paisagem urbana, Ferrara (2000), esclarece que a imagem urbana nasce da interpretação de sua visibilidade e chega mesmo a dizer que não há leis gerais que determinam uma metodologia do modo de observar ou comparar as imagens da cidade. São muitas as possibilidades que, segundo a autora, a cidade como fenômeno orgânico e subjacente à natureza de sua imagem, coloca a imprescindibilidade da contextualização. Deste modo, compreendemos que não há uma gramática estabelecida para o entendimento dos signos e do imaginário urbano. Assim, partiremos do registro fotográfico e de outras imagens visuais para a análise de conteúdo da paisagem. Seguimos na busca documental por imagens que revelem as transformações nestes espaços no qual poderemos empreender uma investigação da imagem e do imaginário urbano nessas cidades.

#### **4. Cidades planejadas: um imaginário em construção**

Vislumbramos nesta análise um estudo das cidades planejadas: Goiânia-GO, Brasília-DF e Belo Horizonte-BH visando compreender a relação existente entre a paisagem urbana e o imaginário social, sobretudo a partir das transformações que essas cidades sofreram nas últimas décadas. Tais cidades surgiram para abrigar um contingente populacional de aproximadamente 50 mil habitantes e hoje possuem mais de um milhão de habitantes cada uma delas. São cidades que se expandiram quantitativamente, fraturaram seus tecidos e resultaram na proliferação de diversos problemas sociais. No plano teórico muitas críticas e soluções interventivas foram pensadas por diversas áreas do conhecimento que abarcam os estudos urbanos, sobretudo, na Arquitetura e na Geografia, mas também na História, na Sociologia. Muitas foram as discussões feitas sobre o pós-modernismo tanto no que se referiu

a suas críticas, quanto as concepções e modificações que esse novo modo de pensar promovera nas paisagens urbanas. Atualmente, assistimos às recentes inovações que alteram de um modo novo o espaço, promovendo transformações técnicas, estéticas, estilísticas e imaginárias na paisagem cuja abordagem está presente, por exemplo, como já vimos nas obras de Fiori Arantes (2012), Consiglieri (2007), como também nas obras de Felice (2009), Araújo (2011), Harvey (1992), Colin (2004), Coelho (2011) tais autores fornecem-nos um quadro teórico para reconhecer que muitas inovações estão ocorrendo no mundo. Muitas dessas inovações também vem acompanhadas de mudanças atitudinais caracterizadas, por exemplo, pela emergência da questão ambiental, pela preocupação com a escala humana, com o emocional, subjetivo e perceptivo nas criação de novas paisagens. Nos perguntamos assim, como e quais dessas inovações tem penetrado nas nossas “cidades modernas” do interior do Brasil – Goiânia, Brasília e Belo Horizonte? - Cidades que surgiram sob o signo de serem, a princípio, capitais administrativas e hoje, cada vez mais, são também capitais financeiras e culturais. Desse modo, quais inovações nestas paisagens urbanas possibilitaram transformações no modo de vida e no próprio imaginário dessas cidades? Partimos do pressuposto que parte da energia do moderno com a qual foram concebidas essas cidades (Goiânia, Brasília e Belo Horizonte) arrefece-se e tais mudanças geram novas sensibilidades que interveem nestes espaços. A cidade na era da imaginação é nossa premissa fundadora. A imersão na fantasia, como preconizou Bachelard (1989) nunca fora tão atual, estamos cada vez mais em busca de operadores de imagens que durem. O que observamos mais precisamente é a paisagem urbana, sobretudo suas transformações a qual interpretamos como novas sensibilidades urbanas forjadas na atualidade. Tais transformações consistem em novas formas espaciais, ambientais, urbanísticas, arquitetônicas, artísticas e culturais inseridas na paisagem nesse momento contemporâneo.

O conceito de sensibilidade o qual lançamos mão para pensar as potenciais inovações nas cidades advém de autores como Olalquiaga (1998), Harvey (1992), Pesavento (1999). Trata-se de uma abordagem sobre as transformações culturais da cidade e a emergências de novas sensibilidades que correspondem à rupturas nas concepções modernas tais como: a racionalidade, o progresso, a fragmentação, o apagamento das marcas do passado sob as quais Goiânia, Brasília e Belo Horizonte foram gestadas. As transformações das paisagens no interior das mesmas trazem também novas formas de relações entre os habitantes e a cidade. Muitas dessas novas concepções consistem inclusive, paradoxalmente, na preservação do



passado e na valorização da memória urbana a partir das várias formas de patrimonialização. A questão da memória urbana nunca foi uma preocupação no processo de criação das cidades modernas. Tanto a modernidade como uma mentalidade, e a modernização como prática dessa mentalidade consistira em apagar o passado, e criar “eternamente” novo. O novo da modernidade, como observara Arantes nos seus estudos (1998) passa a envelhecer e novo da atualidade, na pós-modernidade, figura como pós-vanguarda. Na nossa visão a pressão de uma certa temporalidade nessas cidades novas passa a alterar as paisagens dando a elas novos e múltiplos significados sociais. A paisagem e o imaginário dessas cidades serão assim, analisadas, a partir de seus respectivos espaços urbanos representativos e de modo teórico em cotejo com fontes documentais e bibliográficas onde o viver urbano e as imagens da cidade são representadas.

As palavras sensibilidade e sensível tem aparecido reiteradamente na produção acadêmica dos últimos anos, tanto em textos de autores nacionais como estrangeiros. Mas o que é sensibilidade nesta perspectiva contemporânea? Antes de explorar o sentido que essa expressão tem tomando, como característica do momento em que vivemos é preciso redescobri-la como um conceito. A palavra sensibilidade ficou gasta na modernidade e, por vezes, foi mal interpretada. Sensibilidade antes de tudo, liga-se a percepção, a capacidade de apreender o mundo fora de uma lógica exclusivamente racional e, ainda assim, dotá-la de sentido. A sensibilidade como síntese da percepção, antecede a formação do imaginário e da memória, para em seguida articular-se com esses conteúdos.

Harvey (1992), Mafesoli (2004, 2008), Olalquiaga (1998), Coelho (2011) são autores que introduzem o termo sensibilidade para permitir uma compreensão do que sejam as transformações no mundo contemporâneo. Sendo o conceito de sensibilidade uma palavra-chave para compreender estes novos conteúdos, pois, Harvey (1992, p.19, 45, 49) delinea a transformação cultural da nossa época como uma mudança na estrutura do sentimento, uma notável mutação da sensibilidade. Mafesoli (1998) apresenta as “formas sensíveis da vidas social” e o desafio do nosso tempo: como ligar o conhecimento, o social, a razão e os sentidos. Destaca a importância de uma razão sensível na qual a valorização do lúdico faz-se em oposição ao racionalismo dominante e destaca também um aspecto essencial na instauração da “razão sensível” cujo caráter é essencialmente geográfico: o modo como o lugar permite o elo social e o policulturalismo do território. Para Mafesoli (1998, 2004) o localismo é uma das principais marcas da nossa época e remete a um sentimento de inserção, de compartilhamento

emocional e ainda uma relação de proximidade. Olalquiaga (1998) destaca uma outra forma de sensibilidade, a sensibilidade vicária, compreendendo isso como uma predisposição coletiva para certas práticas culturais, uma sensibilidade em que a experiência é vivida indiretamente, através da intersecção da tecnologia.

Pesavento (1999), por exemplo, apresenta que: analisar a cidade a partir de suas representações, implica em conferir sentidos e resgatar sensibilidades do urbano. Cientistas diversos, por exemplo, antropólogos como Cenevacci (1998) afirmam que existe uma comunicação dialógica entre artefatos urbanos e a sensibilidade de um cidadão que elabora percursos absolutamente subjetivos e imprevisíveis.

São muitas as intervenções urbanas que alteram os conteúdos modernos das paisagens e observamos pela revisão bibliográfica que há um caráter profundamente estético nessa transformação e construção de novas sensibilidades.

A experiência de criação dessas cidades – Goiânia, Brasília, Belo Horizonte como uma transformação espacial completa e simultânea independente da diacronia, os desenhos e mesmo o seu “planejamento” há muito já se transformaram e não correspondem mais as ideias originais. Suas transformações também convergem na geração de imagens. Tais cidades foram construídas, principalmente, para abrigar a vida moderna que as antigas capitais (Ouro Preto e Cidade de Goiás) não mais comportava como é o caso de Belo Horizonte e Goiânia. Brasília, Freitag (2006). Por sua vez, detentoras de uma enorme complexidade, responsáveis pela dinamização da ocupação do Brasil central, hoje, essas cidades são metrópoles regionais contemporâneas. A similitude entre essas e cidades tais como a simultaneidade com que foram criadas, o rótulo e o significado de serem modernas, bem como as temporalidades vão alterando esse significado e marcando as rupturas que estabelecem com a modernidade. A hipótese de que há novas sensibilidades agindo nesses espaços a partir de uma inter-relação entre a paisagem, as formas de intervenção e interação com essa paisagem e o papel do imaginário também consistem num ponto fundamental da vida urbana.

Autores como Lynch (1997), Rossi (2001) já propuseram mudanças na perspectiva das concepções modernas da cidade. Felice (2009) aponta novas formas de habitá-la, como também novas formas que modificam a paisagem contemporânea das cidades. Em todos esses autores parece haver um fio condutor: um conteúdo estético parece tomar o lugar da lógica da funcionalidade e da racionalidade. As paisagens com o decorrer do tempo podem mudar

radicalmente de sentido e adquirir novas representações? É importante salientar que a cidade muda pela transformação da sua paisagem, mas também pela reinterpretação das suas paisagens, imagens e sentidos, assim como, pela definição de novas permanências.

As cidades planejadas surgem num ponto do tempo com efeito de extensa temporalidade devido a ilusão que causam – a emergência de uma construção urbana total e simultânea no espaço – entretanto, a partir daí apenas iniciam sua história provocando um impacto intelectual e perceptivo, conformando um espaço sinuoso quanto à identidade e quanto ao universo simbólico que elas engendram.

A compreensão de uma cidade liga-se aos significados que são elaborados socialmente no tempo, assim, os marcos urbanos tem uma profunda relação com a história que se desdobra, com a passagem do tempo e com os acontecimentos. Muito das transformações dessas cidades são ainda enigmáticas. As inovações geram outras experiências e novas representações. Entre o passado e o presente, elas são cidades cuja metalinguagem está ligada aos conceitos de tempo e imaginação.

### **5. Cidades Sensíveis – imagens entre o pretérito e o futuro**

Em Goiânia podemos assinalar duas experiências, ainda tímidas, de transformação na paisagem que rompem, em parte, com as formas modernas e instauram novas perspectivas. A primeira delas que destacamos é a Vila Cultural – um espaço destinado à exposições artísticas e a contemplação. A Vila Cultural foi inaugurada quando a cidade fez 80 anos e começou com uma interessante exposição que acreditávamos, seria permanente. Apresentava a história da cidade, com imagens e textos de interface digital interativa, semelhante àquela que existe no hoje no Museu da Língua Portuguesa em São Paulo<sup>3</sup>, assim como, uma série de documentos, livros e cartões postais que datavam dos primeiros anos da cidade. Pretérito e futuro estavam assim entrelaçados no acervo e nas formas de entretenimento que a Vila Cultural reunia. Este espaço trazia as inovações nas suas formas interiores e convidava muitos a visita-lo, a contempla-lo, delineando um espaço de memória e identidade que ainda não havia sido inaugurado em Goiânia. Contudo, por questões políticas, essa exposição que poderia e mesmo deveria ser permanente, foi retirada, deixando um enorme vazio no espaço que agora abriga exposições temporárias e, por enquanto, não preenchem sua amplitude.

3

O Museu da Língua Portuguesa está localizado na Praça da Luz – Centro, São Paulo.



Figura 1 – Vila Cultura em Goiânia – Exposição Goiânia 80 anos, 2013. Foto da autora, 2013.



Figura 2 - Vila Cultura em Goiânia – Interface digital com demonstração interativa dos espaços e história de Goiânia. Exposição Goiânia 80 anos, 2013. Foto da autora, 2013.



Figura 3 - Vila Cultura em Goiânia – Cartões Postais - Exposição Goiânia 80 anos, 2013. Foto de Givaldo F. Corcinio Jr. 2013.

Outra criação foi o Shopping Passeio das Águas inaugurado em 2013, com seu formato de borboleta ele também cria uma nova paisagem em Goiânia e rompe com as imagens modernas características da cidade, com forte impacto visual esse espaço tanto interna, quanto externamente é repleto de cores, formas, desenhos. Contudo, o empreendimento do Shopping não conseguiu romper o modo com o qual, ao longo da modernidade, e sobretudo, nas cidades brasileiras relaciona-se com a natureza. Como outros Shoppings na cidade brasileira e em Goiânia ele fora construído sob uma área de cursos d'água, não os integrando-os na paisagem e preservando-as, mas canalizando e suprimindo. Por isso, a timidez com que essas novas formas chegam a Goiânia, não rompendo além das aparências com velhos paradigmas.

Consideramos importante a superação da modernidade no que ela trouxe de resultados nefastos. O progresso material no mais das vezes não resultou em ambientes saudáveis, agradáveis e equilibrados, um racionalismo exacerbado alijou valores humanos, sentidos, saberes e os próprios homens a condições precárias. Partimos para uma era cultural, onde os valores simbólicos e outros que foram esquecidos tornam-se importantes. Mas concordamos que é preciso inovar na forma e no conteúdo e a percepção do sujeito que habita a urbe é muito importante nesse processo.



Figura 4- Shopping Passeio das águas visto aérea durante a construção. Fonte: site: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=679616>. Acesso em 21 de março 2015.



Figura 5 – Fachada do Shopping Passeio das Águas – Goiânia construído pelo Grupo SONAE/Portugal. Fonte: site: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=679616>. Acesso em 21 de março 2015.



Figura 6 – Maquete eletrônica do Shopping Passeio das Águas – Goiânia construído pelo Grupo SONAE/Portugal inaugurado em 2013. Fonte: site: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=679616>. Acesso em 21 de março 2015.

Todos os dias nessas cidades, Brasília, Goiânia, Belo Horizonte nos deslocamos em transportes públicos de má qualidade, lotados, em extenuante horas. As ruas, por vezes, são desagradáveis não apenas pelas enormes fraturas que levam a cidade a um gigantismo sem qualidade, mas pela irregularidade do calçamento, pela falta de arborização em trechos longuíssimos que deixam o trajeto ao sol insuportável, mas também pelo encolhimento dos espaços públicos transitáveis, tudo está tomado pela velocidade num trânsito insolúvel, numa vida de má qualidade. O trajeto muitas vezes sem imaginabilidade, tal como define Lynch (1997), com paisagens monótonas, sem identidade, salvo os poucos fragmentos de uma memória em construção que rompe com a homogeneidade impetuosa das torres de concreto que se proliferam pela cidade nas áreas centrais. As áreas “periféricas” são cidadelas também precárias em estrutura e infra-estrutura. Essa perspectiva analítica parte do pressuposto que as inovações tem que ocorrer respeitando também uma nova ética social, ambiental, cultural que se convergem em paisagem. E que tais inovações que movem Bilbao não necessitam ter a mesma escala deste para acontecer nas nossas cidades. É preciso desmentir também que as nossas cidades não tem solução! É neste exato ponto que a imaginação e o imaginário tem um grande papel, por vezes, aprendemos mais com Calvino (1990) nas suas invisíveis cidades que com os livros técnicos de planejamento. Pois tal como disse Calvino (1990) quando nos deparamos com o mal estar em nossas cidades existem duas maneiras de se comportar:

...a primeira é fácil para a maioria das pessoas: aceitar o inferno e tornar-se parte deste até o ponto de deixar de percebê-lo. A segunda é arriscada e exige atenção e aprendizagem contínuas: tentar reconhecer quem e o que, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo, e abrir espaço. (CALVINO, 1990, P. 150).

Pensar as cidades, exige imaginação constantes. No sentido Bachelardiano podemos conceber as paisagens urbanas como um operador de sonhos e estamos num momento de renascimento simbólico onde a palavra cultura parece ocupar um lugar de destaque até mesmo em áreas estratégicas. Começa a surgir de maneira mais efetiva a ideia de *cidadania cultural*, conforme denomina Bonduki (2010). Belo Horizonte, por exemplo, transformou todo o seu centro histórico com funções administrativas em espaços culturais, museus, casa de espetáculos, bibliotecas, galerias de arte, teatro entre outros, ou seja, um centro histórico cultural por excelência.



Figura 7 - Museu das Minas e do Metal em Frente a Praça da Liberdade em Belo Horizonte –Espaço Culturais. Foto: Givaldo Corcinio Jr. 2015.





Figura 8 – Passeio na Praça da Liberdade em Belo Horizonte –Espaços Culturais. Foto: Givaldo Corcinio Jr. 2015.

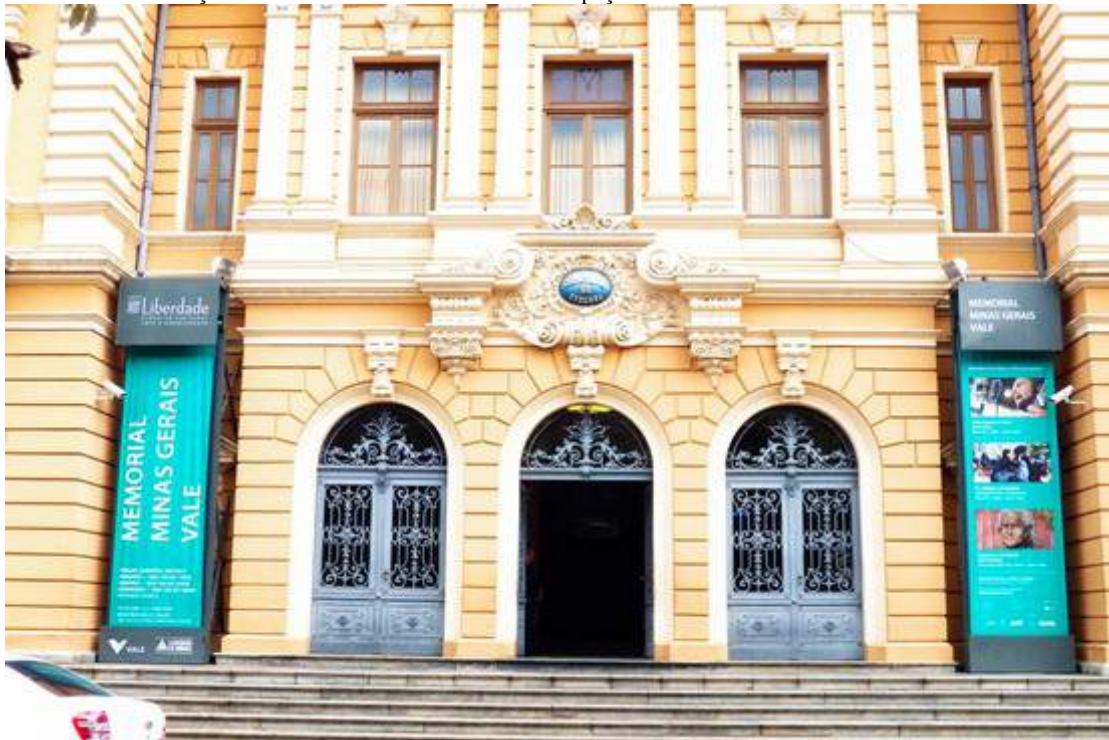


Figura 9 – Memorial Minas Gerais em Frente a Praça da Liberdade em Belo Horizonte–Espaços Culturais. Foto: Givaldo Corcinio Jr. 2015.

Brasília, por sua vez, permite compreender o apogeu do modernismo, e também a sua decadência, a cidade fordista de por excelência, não tem mais as utopias que hidrataram a

arquitetura e o urbanismo no século XX. E, atualmente, encontra a condição pós-utópica e pós-moderna com a qual as cidades se deparam. Em Brasília cidade, a arquitetura e o urbanismo de Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, entrelaçadas à vanguarda que as gerou encontram o paradoxo, de hoje, de serem tombadas pelo Patrimônio Histórico. Podemos observar a rigidez e a materialização do conceito de superquadra; observar, inclusive, a obsolescência do moderno tal como definiu Arantes (2000) e a perda da função e prestígio inicial de alguns espaços, ou ainda, as novas formas que ressemantizam e dão continuidade as curvas de Brasília, como a Ponte JK projetada pelo arquiteto Alexandre Chan em 2002, Silva (2010). Brasília figura como uma das cidades mais paradoxais pelo que apresenta de surpresa, de rigidez conceitual, da falência da utopia social, de superação e de mudança paradigmática que coloca o seu devir histórico como inacabado, merecendo, hoje, outras interpretações possíveis.



Figura 10-Catedral de Brasília e Museu da República,2007. Fonte: Livro Palmas, a última capital projetada do séc. XX: uma cidade em busca do tempo -Cultura Acadêmica, 2010, p. 85.



Figura 11 - Ponte JK em Brasília - Fonte Palmas, a última capital projetada do século XX: uma cidade em busca do tempo, 2010, p.88.

## 6. Considerações Finais

Esse trabalho está em construção e no momento ainda temos mais perguntas do que afirmações, mas consideramos que as paisagens urbanas estão transformando-se a luz de um novo paradigma. Talvez um paradigma estético como denominou Guattari (1992) ou como temos chamado um paradigma da sensibilidade, que embora com nomenclaturas diferentes, operacionaliza um mesmo quadro de referências. As paisagens contemporâneas caminham para o reino da estética e do devaneio, perscrutando a natureza plural e intertextual da cultura, articulam imagens que afetam os nossos sentidos e aprofundam o imaginário. Contudo, é preciso perceber em cada contexto temporal e cultural e ambiental as escalas e as identidades locais que necessitam ser consideradas. No Brasil as paisagens mudam muito lentamente, sobretudo nas cidades planejadas, criadas sob a égide da modernidade, com alto grau de racionalismo nas paisagens, as mudanças são ainda mais tímidas, cabendo examiná-las mais profundamente, bem como, as práticas e comportamentos além dos impactos perceptivos das transformações. É importante salientar também que essas cidades Brasília, Goiânia e Belo Horizonte, embora tenham sido planejadas sofreram sob as sinuosidades políticas e os interesses privados, concorrendo para expansões exacerbadas segundo lógica capitalista. Ou seja, os planos não foram suficiente para conter essa condição e contorná-la é um caso de imaginação, de ética, e de novos paradigmas.

## 7. Referências

ARANTES, Pedro Fiori. **Arquitetura na era digital-Financeira: desenho, canteiro e renda da forma.** São Paulo: Ed 34, 2012.

ARANTES, Otilia. **Urbanismo em fim de linha.** São Paulo: Edusp, 2001, 2ª ed. rev. 224p.  
\_\_\_\_\_. **Urbanismo em fim de linha.** São Paulo: Edusp, 1998, 1ª ed. 220 p.

BACHELARD, Gaston. **A Chama de uma vela**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.  
\_\_\_\_\_. **A poética do espaço**. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

BASTOS, Hermenegildo. *Ficção e verdade nas cidades de Murilo Rubião*. In: LIMA, Rogério & FERNANDES, Ronaldo Costa (org.). **O Imaginário da Cidade**. Brasília: UNB, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000, p.37-65.

BONDUKI, Nabil. **Intervenções urbanas na recuperação de centros históricos**. Brasília: Iphan/Monumenta, 2010.

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

COELHO, Teixeira. **Moderno Pós-moderno: modos & versões**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

COLIN, Silvio. **Pós-modernismo: repensando a arquitetura**. Rio de Janeiro: UAPÊ, 2004.

CONSIGLIERI, Victor. **As metáforas da arquitetura contemporânea**. Lisboa: Editorial Estampa, 2007.

DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_. **A imaginação simbólica**. Lisboa: Perspectivas do Homem/Edições 70, 1993.

\_\_\_\_\_. **Campos do imaginário**. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

FELICE, Massimo Di. **Paisagens pós-urbanas: o fim da experiência urbana e as formas comunicativas do habitar**. São Paulo: Annablume, 2009.

FERRARA, Lucrecia D'Alessio. **Os Significados Urbanos**. São Paulo: USP/FAPESP, 2000.

FREITAG, Bárbara. Prefácio. In: MELLO, Márcia Metran de. **Goiânia: cidade de pedras e de palavras**. Goiânia: UFG, 2006, p. 11-13.

GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. São Paulo: ed.34, 1992.

GONDIM, Linda Maria de Pontes. **O dragão do mar e a Fortaleza pós-moderna: cultura, patrimônio e imagem da cidade**. São Paulo: Annablume, 2007.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. **A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise da modernidade**. Belo Horizonte: UFMG, 2002, 316 p.

LIMA, Rogério & FERNANDES, Ronaldo Costa (org.). **O Imaginário da Cidade**. Brasília: UNB, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MALRIEU, Philippe. **A construção do imaginário**. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

- MAFESOLI, Michel. **A contemplação do mundo**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.
- \_\_\_\_\_. **O Elogio da razão sensível**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Territórios e policulturalismo**. In: Ciclo De Estudos Sobre O Imaginário, 13, 2004. Recife. Anais. Recife 2004.
- PESAVENTO, Sandra Jatay. **Muito Além do Espaço: por uma história cultural do urbano**. Estudos Históricos, vol. 8, no 16. p. 279-290.
- \_\_\_\_\_. **O Imaginário da Cidade: visões literárias do urbano**. Porto Alegre: UFRGS, 1999.
- PESAVENTO, Sandra Jatay. *Sensibilidade no tempo, tempo das sensibilidades* In: Colóquio **Nuevo Mundo, Mundos Nuevos**, n. 04, 2004. Disponível em <http://nuvomundo.revue.org/documento229.html>. Acesso em 25 de março de 2008.
- OLALQUIAGA, Celeste. **Megalópolis: sensibilidades culturais contemporâneas**. São Paulo: Studio Nobel, 1998.
- PITTA, Tania Rocha. Variações em torno do espaço construído e do espaço natural. In: **Ciclo De Estudos Sobre O Imaginário**, 14, 2006. Recife. Comunicação. Recife 2006.
- \_\_\_\_\_. Percepção e simbolização do espaço. In: CORCINIO JR. Givaldo Ferreira & SILVA, Valéria Cristina da (org.). **Natureza e representações imaginárias**. Curitiba-PR: Appris, 2013, p.21-34.
- ROSSI, Aldo. **A arquitetura na cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- SILVA, Valéria Cristina Pereira da. **Palmas, a última capital projetada do século XX: uma cidade em busca do tempo**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. Disponível em: [http://www.culturaacademica.com.br/catalogo-detalle.asp?ctl\\_id=128](http://www.culturaacademica.com.br/catalogo-detalle.asp?ctl_id=128)
- TUAN, Yi-fu. **Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente**. São Paulo: Difel, 1980.

## **Saúde integral e imaginário: uma proposta de tecnologia social e comunitária**

### **Integral health and imaginary: a proposal for a social technology and community**

### **Pleine santé et imaginaire : une proposition de la technologie sociale et communautaire**

Adilson MARQUES<sup>1</sup>

ONG Círculo de São Francisco, São Carlos, Brasil

#### **Resumo**

Esta comunicação visa apresentar a metodologia de trabalho da ONG Círculo de São Francisco, na cidade de São Carlos, criada em 2003 para difundir e popularizar as práticas naturais, integrativas, complementares e populares, atendendo gratuitamente a comunidade. Essa metodologia denominada Essência, pode ser considerada uma tecnologia social e está relacionada diretamente ao imaginário noturno, do tipo dramático, segundo nomenclatura de Gilbert DURAND (1997), estimulando uma perspectiva holonômica de atendimento à saúde, na linha sugerida por José Carlos de PAULA CARVALHO (1990).

**Palavras-chave:** imaginário; tecnologia social; saúde integral.

#### **Abstract**

This communication aims to present the work methodology of the *ONG Círculo de São Francisco, in São Carlos city*, established in 2003 to disseminate and popularize natural, integrative, complementary and popular treatments. This methodology called “essence”, can be considered a social technology and is directly related to nocturnal imagery, according to Gilbert DURAND (1997), or a holonomic perspective of health care, according to José Carlos de PAULA CARVALHO (1990).

**Key words:** imaginary; social technology; integral health.

#### **Introdução**

A ONG Círculo de São Francisco, na cidade de São Carlos, vem se consolidando, desde 2003, como um centro de referência comunitária no atendimento da população com práticas naturais, complementares, integrativas e populares. Em 2013, criou o Programa Essência, buscando atuar através de uma nova metodologia de trabalho que, do ponto de vista das estruturas antropológicas do imaginário, parece apontar para as imagens noturnas, do tipo *dramáticas* ou *disseminatórias*, utilizando a nomenclatura proposta por Gilbert Durand

---

<sup>1</sup> Adilson Marques: [asamar\\_sc@hotmail.com](mailto:asamar_sc@hotmail.com)

(1997), uma vez que parecem salientar a coerência dos contrários ou a energia móvel na qual a adaptação e a assimilação se harmonizam.

O Programa Essência pode ser considerado uma tecnologia social, cuja metodologia consiste em integrar as diferentes abordagens terapêuticas oferecidas na ONG, de forma que toda a equipe de voluntários participe do diagnóstico, da elaboração do plano de tratamento e da avaliação de cada paciente, discutindo cada caso e adequando o plano de tratamento às necessidades do cidadão que busca atendimento de saúde na ONG.

A proposta surgiu com a intenção de superar o *cartesianismo*, ou a “redução pelas partes”, sem, porém, cair no outro polo, o da “redução pelo todo”, quando se perde as singularidades de cada caso, para valorizar uma perspectiva holonômica, segundo a proposta de Paula Carvalho (1990). Em outras palavras, é como se o primeiro polo visse apenas as “árvores”, enquanto, o segundo, apenas a “floresta”. A proposta holonômica visa religar os dois polos, valorizando, simultaneamente, as “árvores” e a “floresta”.

O atendimento na ONG tem como finalidade promover a autoconsciência (também chamado de processo animagógico, uma etapa que consideramos posterior ao processo de individuação), valorizando o processo natural de manutenção e/ou recuperação da saúde, tanto na dimensão física, mental, emocional e espiritual, mas, sem esquecer ou desmerecer a social e a ambiental. E as modalidades terapêuticas atualmente oferecidas são: homeopatia, terapia floral, acupuntura, auriculoacupuntura, naturopatia, yoga, arte-terapia, terapia cranio-sacral, TVI, reiki, shiatsu, constelação familiar, entre outras, através de profissionais habilitados, mas que prestam serviço voluntário na organização.

Quase todos os voluntários atendem particularmente em seus consultórios. Porém, na ONG, se envolvem em uma diferente forma de trabalho. Pela metodologia do Programa essência, as pessoas atendidas passam, inicialmente, por uma triagem para que sejam apuradas suas queixas principais, assim como dados de sua história pregressa. Após essa primeira etapa, a equipe de saúde, em sua reunião semanal, discute o caso e elabora um programa de tratamento, individualizado e personalizado, que será discutido e aprovado também pelo consulente.

O Programa Essência começou a ser discutido e planejado em 2013, envolvendo a participação de vários voluntários da ONG. A ideia básica era a de começar um atendimento multidisciplinar na ONG. Apesar de oferecer várias práticas naturais, integrativas, complementares e populares, cada voluntário, até aquele momento, organizava o seu próprio

horário e realizava seu trabalho de forma independente e sem envolvimento com o trabalho de outro terapeuta voluntário.

A integração das práticas, quando acontecia, era feita pelo próprio consulente que, muitas vezes, inscrevia-se em várias atividades oferecidas, sem que houvesse um acompanhamento por parte da equipe de voluntários para avaliar cada caso.

O Programa Essência foi colocado em prática, experimentalmente, no início de 2015 com a participação inicial de seis voluntários, sendo um médico, um fisioterapeuta, duas psicólogas, uma enfermeira e uma fonoaudióloga, todos com especialização em alguma prática natural, integrativa, complementar ou popular. A ONG tem, até o momento, condições de atender até 50 pessoas, semanalmente, dentro da proposta do Programa Essência, em sua sede.

### **Problematização: Qual é a relação do Programa Essência com a temática da tecnologia social e do imaginário?**

Desde 2013 a ONG participa das atividades do projeto Mapeamento de Práticas Populares de Saúde e Educação, da UFSCAR, realizando palestras e oficinas que valorizam e divulgam várias práticas integrativas e complementares, entre elas, a Terapia Vibracional Integrativa (TVI), criada e sistematizada na ONG, para diferentes bairros da cidade e outros municípios. Com uma maior difusão de seu trabalho, a ONG passou a integrar o Conselho Municipal da Saúde. Estes fatos estimularam uma reflexão sobre o andamento dos trabalhos e apontou para uma necessidade de mudar a metodologia de atendimento na ONG.

Apesar da ONG ter nascido em 2003, propondo uma diferente forma de encarar a saúde, contrapondo-se ao modelo biomédico que enfatiza o tratamento das doenças de forma fragmentada, focando principalmente na doença e, raramente, no doente, o trabalho oferecido também era fragmentado, sem interação da equipe de terapeutas.

Desde o início, a proposta da ONG sempre foi a de pensar que o doente é um ser espiritual vivenciando uma experiência humanizada na qual está ligado a um corpo físico e a uma mente, e que se emociona e vivencia esta experiência humanizada em um ambiente natural e social muitas vezes insalubre, inseguro e estressante. Essa proposta, durante os doze primeiros anos de atuação com as práticas integrativas, complementares, naturais e populares, atraiu a atenção de profissionais interessados em atuar como voluntários, mas sem que o



mesmo se envolvesse com o trabalho dos demais, pautando, assim, sua prática por um isolamento profissional, realizando o seu trabalho sem se vincular com os demais terapeutas. Em outras palavras, a organização do trabalho da ONG ainda era predominantemente "diurna", apesar da proposta "noturna" de atendimento à comunidade. Assim, cada profissional atuava de forma isolada, mesmo dominando várias práticas terapêuticas e valorizando a saúde de forma integral, dedicando-se à recuperação do bem-estar e saúde de seus pacientes com o uso de técnicas e terapias não-convencionais.

O Programa Essência, nesse sentido, foi proposto para ser uma tecnologia social que visa modificar a forma de trabalho, introduzindo um tratamento multidisciplinar, e estimulando também a integração dos profissionais/voluntários envolvidos na ONG.

A proposta do Programa Essência procura valorizar uma visão holonômica do processo organizacional, oferecendo uma forma de trabalho distinta da dominante, na qual predomina o "imaginário heroico", ou seja, de isolamento e de separação. E, ao integrar os terapeutas da ONG Círculo de São Francisco para que possam atuar em equipe, levantamos a hipótese que esse método apenas favorece o atendimento, pois vai ao encontro das necessidades do paciente, que continua sendo pensado como um todo, em seus aspectos físicos, emocionais, mentais, espirituais, sociais e ambientais.

## **Conclusões**

Há evidências que o corpo físico tende à auto-cura quando os impulsos naturais ressoam no sentido de estimular a saúde. As terapias naturais, integrativas, complementares e populares, de forma geral, são de baixo custo quando comparadas à medicina alopática. Porém, uma grande parcela da população não tem acesso a elas por motivos de desconhecimento ou por questão financeira. Os atendimentos particulares costumam ser caros e elitizados e são poucos os equipamentos de saúde pública equipados para disponibilizar amplamente estas terapias.

Essa situação está mudando com a política nacional das práticas integrativas e complementares, instituída em 2006, e várias cidades já possuem um programa municipal de atendimento à população. Porém, não temos conhecimento da existência de trabalho similar ao que a ONG Círculo de São Francisco vem colocando em prática, na cidade de São Carlos. Talvez essa proposta iniciada pelo Programa Essência seja original dentro da saúde pública e privada, mesmo em escala nacional.

Nossa hipótese de trabalho é que o Programa Essência apresenta uma metodologia original, que pode ser identificada com o imaginário "noturno" do tipo "dramático" e que se constitui, também, em uma importante tecnologia social, considerando que este conceito aborda não só produtos, mas também métodos, processos ou técnicas criadas para solucionar algum tipo de problema social e que atendam aos quesitos de simplicidade, baixo custo e aplicabilidade e impacto social comprovado, seja no âmbito da educação, da saúde, do meio ambiente etc.

A metodologia aqui apresentada tem como principal objetivo um tratamento holonômico capaz de compreender o ser humanizado que busca auxílio de forma integral, respeitando todas suas funções orgânicas, bioquímicas, físicas, energéticas, sociais e como um ser integrado à natureza e ao meio ambiente.

Além disso, visa também integrar os profissionais de saúde em uma equipe multidisciplinar, com um objetivo comum de recuperação da saúde da população através de atividades naturais, integrativas, complementares e populares, constituindo-se em uma forma de atendimento mais adequado à população, especialmente aquela que não tem acesso às clínicas particulares.

Essa compreensão holonômica e "noturna" de acolher a pessoa enferma pode ser pensada em duas dimensões complementares, o *qualitum* e o *quantum*. Na primeira, ampliando o autoconhecimento (animagogia) e facilitando o despertar espiritual. E, na segunda, diminuindo os custos em medicamentos com pouca ou nenhuma reação adversa, estimulando e promovendo o reequilíbrio das funções orgânicas, mentais, emocionais e espirituais fortalecendo o compromisso com um ambiente natural e social mais saudável, fraterno, cooperativo e de paz.

## REFERÊNCIAS

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ONG Círculo de São Francisco. **Animagogia: educação espiritual para um mundo em regeneração**. São Carlos, BN editora, 2015.

PAULA CARVALHO, José C. **Antropologia das organizações, um ensaio holonômico**. Rio de Janeiro, Imago, 1990.

**O imaginário nas narrativas visuais do cotidiano:  
contribuições para a retomada de uma educação reencantada**

**The imaginary in everyday visual narratives:  
contributions for the retake of a reenchanting education**

**L'imaginaire dans les récits visuels du quotidien :  
contributions à la reprise d'une éducation réenchântée**

Lisandro Lucas de Lima MOURA<sup>1</sup>  
Instituto Federal Sul-rio-grandense - IFSul, Bagé, Brasil  
Universidade Federal de Pelotas - UFPel, Pelotas, Brasil

**Resumo**

O estudo aborda a construção de experiências educativas em Sociologia a partir de narrativas visuais do cotidiano da cidade de Bagé (RS). Tem como referencial teórico a fenomenologia poética de Gaston Bachelard (2008a), a ciência do homem e da tradição de Gilbert Durand (2008) e a Sociologia do Cotidiano de Michel Maffesoli (1988, 1995, 2001). O objetivo é identificar o modo pelo qual o ensino da Sociologia pode contribuir para o processo de reencantamento do mundo e da educação. Metodologicamente, foram extraídos núcleos simbólicos que remetem aos temas recorrentes da experiência formativa com fotografias: enraizamento, laço e tradição. O resultado aponta para a importância do imaginário e das narrativas visuais do cotidiano para a construção do olhar criador (*atenção imaginante*), capaz de ressignificar o espaço da cidade e restituir o sentido simbólico da educação.

**Palavras-chave:** Imaginário; Cotidiano; Educação; Narrativas visuais; Reencantamento do mundo.

**Abstract**

This paper broaches the construction of educational experiences in Sociology based on the everyday visual narratives in the city of Bagé (RS). Its theoretical references are Gaston Bachelard (2008)'s poetical phenomenology and Michel Maffesoli (1988, 1995, 2001)'s Everyday Sociology. It aims to identify by which way the teaching of Sociology can contribute to the reenchanting process of the world and the education. Methodologically, it was taken out symbolic cores that refer to the recurring subjects of the educational experience with photographs: rooting, bond and tradition. The result points out the importance of the everyday imaginary and visual narratives for the construction of the creator vision (imaginative attention), able to redefine the space of the city and restore the symbolic sense of education.

**Key words:** Imaginary; Everyday; Education; Visual narratives. World enchantment.

---

<sup>1</sup> [lisandromoura@gmail.com](mailto:lisandromoura@gmail.com) / [lisandromoura@ifsul.edu.br](mailto:lisandromoura@ifsul.edu.br)

## Apresentação

Fotografar o cotidiano foi meu passatempo favorito desde que retornei à cidade de Bagé, no interior do Rio Grande do Sul. Eu vagava com displicência pelos vilarejos, estradas e ruelas da cidade e do campo, como quem adentra regiões profundas do inconsciente, e deixava meu olhar vagabundo se entregar à simplicidade das casas circundantes, das pessoas comuns e da paisagem onírica. Bachelard (2008a) me ensinou que o espaço não é somente algo que possamos reduzir a um objeto físico e geométrico. É também um fenômeno da imagem poética, ou seja, “quando a imagem emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade.” (BACHELARD, 2008a, 02).

A fotografia como narrativa visual desempenha, neste trabalho, um papel de guia imaginário: é conhecedora dos caminhos e auxilia-me na tarefa de percorrer a cidade para melhor conhecê-la. Não sendo fotógrafo de formação nem de profissão, considero o ato fotográfico como velho hábito espontâneo de registro de impressões, como se a fotografia tivesse o poder de me fazer ver melhor, de intensificar o instante e, também, de projetar pensamentos sobre aquilo que vejo. Utilizo a câmera como forma de me aproximar das coisas e das pessoas, como se fosse uma justificativa para meu olhar intruso. O ato fotográfico, nesse caso, intensifica o instante poético e assinala minha presença no tempo mesmo da imagem.

As fotos expostas neste trabalho são parte do meu trajeto de formação como habitante da cidade, como sociólogo interessado nas “formas sensíveis da vida social” (SANSOT, 1986) e como professor de Sociologia no IFSul Câmpus Bagé. Elas compõem também parte do meu percurso de pesquisa no mestrado em Educação, desenvolvido no Grupo de Estudos e Pesquisas sobre Imaginário, Educação e Memória (GEPIEM/UFPel). Ao trazer as imagens fotográficas para este texto pretendo explorar novas formas de aproximação com o cotidiano da cidade e, conseqüentemente, explorar novas experiências de ensino em Sociologia. É quando a experiência pessoal do professor e seu estranhamento visual da cidade se tornam motivos simbólicos para o trabalho na escola, apresentando aos estudantes uma nova maneira de viver a urbe, a partir da ótica do imaginário.

Feito isso, será possível identificar o modo pelo qual o ensino da Sociologia pode contribuir para o processo de reencantamento do mundo, da educação e dos próprios estudantes. Assim como é possível habitar a cidade com alma, como nos lembra Hilmann

(1993), é possível também retomar o sentido simbólico da educação. Para isso, tomo como referencial teórico os estudos do Imaginário, dentre eles a fenomenologia poética de Gaston Bachelard (2008a) e a Sociologia do Cotidiano de Michel Maffesoli (1988, 1995, 2001). Este último é o grande responsável, atualmente, por retomar as bases pulsantes de uma Sociologia do Imaginário, uma sociologia que sugere um novo olhar sobre os fenômenos sociais, fundamentado na aproximação intuitiva entre sujeito e objeto.

Ao se utilizar dos estudos do Imaginário, a ideia central da pesquisa é buscar conhecer, através das narrativas visuais (fotografias), a dimensão do instante poético, tradicional e comunitário do cotidiano, para, assim, aproximar os estudantes do contexto fantástico da cidade. Com o auxílio da fenomenologia da imaginação de Gaston Bachelard (2008a), foram extraídos núcleos simbólicos que remetem aos temas recorrentes da experiência formativa com narrativas visuais: *enraizamento*, *laço* e *tradição*. A fenomenologia, nesse caso, sugere um trabalho metodológico minucioso ao nível das imagens produzidas no decorrer da prática de ensino e observadas em sua profundidade e ingenuidade (BACHELARD, 2008a). Desse modo, foi possível apostar num percurso formativo diferenciado para a Sociologia, fundado na “atenção imaginante” e na admiração ao mundo circundante (poética do enraizamento), sem refutar os conteúdos específicos da Sociologia no ensino médio, também contemplados nesta proposta: diversidade cultural, interculturalidade, patrimônio imaterial, saber local, cultura popular, comunidades tradicionais etc.

### **O imaginário nas narrativas visuais**

A fotografia é entendida aqui como ato instaurador de narrativas visuais. A fotografia não captura só o instante presente, ela tem a pretensão também de contar uma história. Uma história feita de fragmentos instantâneos. Para além de ser um hábito e uma paixão que me acompanha há bastante tempo, vejo na fotografia uma possibilidade de ensinar sociologia com imaginação, para além de “fatos sociais” e conteúdos curriculares. A função da imaginação na fotografia (*imaginação fotográfica*) está no fato de que ela não mostra só o que foi visto num determinado instante, mas revela também o invisível (MARTINS, 2008). Ela compõe um cenário mítico para além do cenário objetivo. De acordo com Brandão (2012), o ato fotográfico “está mais para o plano simbólico do que para o real que lhe referencia. A imagem fotográfica não é um duplo reprodutivo do visível, não é mimese, acima de tudo, é criação.” (BRANDÃO, 2012, p.72).

Nesse sentido, assim como a imaginação, a fotografia tem característica eufêmica. Araújo e Teixeira (2009) afirmam, com base nos fundamentos da antropologia do imaginário de Gilbert Durand, que a natureza eufêmica da imaginação tem a ver com a função fantástica, criadora, de transformação do real pelas ordens do desejo: “a função da imaginação é antes do mais uma função de eufemização.” (p.09). Neste sentido, seguem os autores, “o imaginário, devedor da imaginação criadora, visa à transformação eufêmica do mundo e, na qualidade de *intellectus sanctus*, procura subordinar o ser às ordens do melhor. É, pois, neste fim último que reside o projeto da função fantástica.” (ARAÚJO; TEIXEIRA, 2009, p.11).

Sendo assim, a fotografia é pensada em acordo com esses atributos da imaginação criadora, em que a principal característica é a eufemização. Eis a relação da imagem fotográfica com o imaginário. Ambos participam de uma ordem simbólica cuja característica é a transcendência da realidade que parte mesmo dessa realidade. Ela revela a profundidade da superfície e do real, dotando-o de um caráter ficcional, tal como a imaginação transcende a objetividade das imagens e transforma o mundo segundo a vontade e o desejo.

Podemos pensar também, de acordo Barros (2009), que a fotografia é a resposta a uma angústia primordial associada à recusa da passagem do tempo e ao medo da morte. Por isso faz parte daquilo que Durand (1997) denomina de “regime diurno da imagem”, associada à estrutura heroica ou esquizomorfa do imaginário. Recusar o acontecimento trágico é o mesmo que eufemizar. É transformar o insuportável em suportável.

Nas narrativas visuais o processo de eufemização está relacionado ao aspecto simbolizante e poético das imagens fotográficas criadas durante as experiências de ensino expostas neste artigo. A qualidade inventiva da fotografia pode ser conquistada mediante a “atenção imaginante”, que nada mais é do que uma entrega afetiva ao cotidiano, cujo objetivo é dotá-lo de uma realidade fantástica.

### **A atenção imaginante como poética do cotidiano**

A noção de *atenção imaginante* tem origem na fenomenologia poética de Gaston Bachelard, no seu livro intitulado *La poétique de l'espace*. O autor afirma: “a atenção imaginante prepara os nossos sentidos para a instantaneidade” (BACHELARD, 2008a, p. 99). Fiel a sua origem, mas adaptada aos propósitos deste trabalho, a *atenção imaginante* é uma forma especial de atenção ao mundo e aos fenômenos do cotidiano. Utilizo este princípio como uma das finalidades da Sociologia na educação básica. Estar atento ao mundo

circundante é a condição sumária de todo o estudante de Sociologia, que desde o início é chamado a desenvolver alguns procedimentos de observação do mundo social.

Foi pensando nesse propósito que eu selecionei algumas imagens que marcam o meu retorno à cidade de Bagé, depois de onze anos morando fora. Esse retorno se caracteriza pelo estranhamento do olhar, como prenúncio do meu reencantamento pelos lugares outrora habitados por mim. O *estranhamento* com relação à visualidade da cidade foi indispensável para o posterior *entranhamento*, quando a atenção imaginante provoca a adesão à cidade via projeto de ensino-aprendizagem com estudantes do ensino médio.



1. La pampa



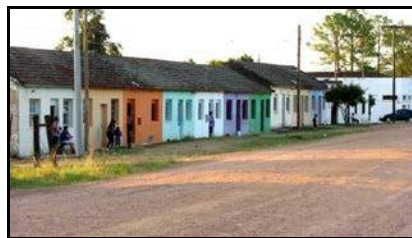
2. Ruelas



3. Centauros do pampa



4. Cores de algodão



5. Boa vizinhança



6. Proximia



7. Cadeiras na calçada



8. El gaucho



9. Inverno evocado

As imagens fotográficas correspondem a um ensaio narrativo sobre aquilo que me desperta a atenção na cidade. São narrativas visuais construídas pelo meu olhar, e têm a força de atrair imagens da simplicidade. Quanto mais simples elas são, maiores as minhas lembranças. O primeiro estranhamento foi, então, puramente visual. Acostumado com os prédios altos, com os muros de pedra, o olhar estreito, o trânsito ensandecido, o ritmo veloz da cidade grande, experimentei imagens repletas de horizontes e arcaísmos. Não sabia direito se eu havia regressado até o passado ou se meus olhos é que haviam mudado.

Bachelard insiste para atentarmos à “localização das lembranças”, o que ele chama de *topoanálise*: “o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima”. Não é meu intuito fazer uma topoanálise da cidade de Bagé, apenas chamo a atenção para o seu significado em mim, pois, sem saber muito bem como, ela me faz reviver fantasias de lembranças: “o inconsciente permanece nos locais. As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem localizadas.” (BACHELARD, 2008a, p.28 e 29).

Podemos pensar, assim, no papel que o cotidiano desempenha na memória individual e coletiva, tal como afirmou Halbwachs (2006, p.157): “as imagens habituais do mundo exterior são partes inseparáveis do nosso eu”. É na visualidade do cotidiano de Bagé que guardo minha memória afetiva. Ao retornar ao pago, visitei lugares onde vivi quando criança, a primeira casa onde morei, as ruas por onde passei, o arroio que já secou, os trilhos por onde passava o trem e ainda passa. Em Bagé, o vendedor de algodão doce, o picolezeiro, o caminhão de melancia e as cadeiras nas calçadas animam as ruas tranquilas.

Fotografar é saber olhar para as coisas como quem as sente. Eu poderia passar despercebido por essas cenas do cotidiano, aparentemente banais? O que há por trás da minha lente? Quando eu clico o botão da máquina fotográfica, quem clica por detrás de mim? Se eu não estivesse com a câmera em mãos, eu teria visto o que vejo agora? Sinto-me dentro dos versos do poeta confuso: “Sou o ser que vê. E vê tudo estranho (...) Tudo é ilusão. Sonhar é sabê-lo.” (PESSOA, 1990, p.142).

Ao meditar sobre as imagens fotográficas, penso que a noção de *atenção imaginante* pode auxiliar no redescobrimto da cidade através de procedimentos pedagógicos valiosos. Porque a *atenção imaginante* é um exercício situado entre a visão objetiva e o devaneio visual. Ou seja, o termo é composto por duas palavras que se colocam semanticamente em polos distintos e ao mesmo tempo complementares: a “atenção”, da ordem da prudência e da vigilância (observação); e a “imaginação”, da ordem da fantasia ativa, das imagens poéticas, da meditação, da contemplação, do sonho e do devaneio.

Esse exercício pode muito bem devolver à educação os valores constituintes do pensamento simbólico. Em outras palavras, quero dizer que a prática pedagógica centrada na *atenção imaginante* necessita devolver à imaginação o lugar principal no desenvolvimento da pessoa, sem com isso excluir as funções da razão e da observação na constituição do pensamento. Pois o desenvolvimento do ser integral se expressa na totalidade das



manifestações humanas, tanto aquelas expressas pela ordem do “conceito” quanto àquelas representadas pelo mundo das “imagens”. Conforme Bachelard (2008b, p.28),

(...) é preciso voltar às primeiras formas do devaneio subjetivo, aos momentos gratuitos das escolhas visuais, quando nosso olho, ainda pouco tocado, desperta um desejo moderado, quando afagamos com um olhar uma imagem entre outras imagens e nos firmamos na posição instável em que podemos tudo pegar e tudo desdenhar.

Misto de acolhimento e desprezo, um devaneio poético que transita entre o espaço material (geométrico) e o espaço simbólico, a *atenção imaginante* é uma postura “instável” de quem realmente está presente diante das coisas e do mundo, capaz de admirar-se e de espantar-se com o mais simples e banal acontecimento. Levando em conta o bem-estar bachelardiano, aproximo a *atenção imaginante* da ideia de um *olhar sociológico vagabundo*, que ao passear vagamente sobre a superfície da “socialidade”<sup>2</sup> (MAFFESOLI, 2010) mergulha na imagem profunda do cotidiano.

É na visualidade do cotidiano que se pode compreender o fundamento das ações e das relações sociais de um determinado contexto. Através das imagens fotográficas podemos fazer uma Sociologia do Cotidiano, atenta aos pequenos rituais, tal como a proposta por Michel Maffesoli (2001) e tantos outros<sup>3</sup>, que nos sugere um novo olhar sobre os fenômenos sociais. Isso porque a Sociologia, diferentemente de outras ciências consideradas “duras”, não está interessada em fazer descobertas: “a sociologia bem compreendida visa, em vez disso, aprofundar a compreensão de fenômenos que muitos já conhecem.” (BECKER, *apud* MAFFESOLI, 2001, p.128). Com o auxílio do método fenomenológico e compreensível, a Sociologia, mais do que suspeitar ou demonstrar/provar, deve primeiro, *mostrar*, dar a ver o que está posto, descrever o social na sua aparência, porque é na aparência (patente) que se revela o oculto (latente). Nas palavras de Maffesoli (2001, p.181), “antes de poder ser pensada em sua essência, a existência social ou individual se dá a ver em sua aparência.”. Precisamos,

<sup>2</sup> Michel Maffesoli cunhou o termo “socialidade” em oposição à “sociabilidade” para distinguir processos sociais racionalizantes, institucionais e normatizantes (sociabilidade) dos processos mais ligados à ideia de pertença, sentimento comum, ou seja, o lado mais imaginal e emocional das relações sociais, representados na noção de “socialidade”. (ver MAFFESOLI, 1988, 2001, 2003, 2010).

<sup>3</sup> A constituição de uma Sociologia do Cotidiano tem, por princípio, a retomada de pressupostos já alicerçados, de forma implícita, nos clássicos do pensamento sociológico: Durkheim, Marx e Weber. Constitui-se, hoje, como um campo importante de análise e compreensão do social, chamando a atenção de autores importantes, das mais diversas correntes teóricas: George Simmel, Jürgen Habermas, Henri Lefebvre, Karel Kosik, Agnes Heller, Anna Arendt e Michel Maffesoli. Para saber mais sobre os paradigmas que constituem o campo da Sociologia do Cotidiano, ver Tedesco (2003).

em outras palavras, “voltar à própria coisa”, (op., cit., p. 115). A sociologia que se pretende criadora não descobre nada, ela recria a partir das coisas que já estão aí. A *atenção imaginante* deve, portanto, nos fazer ver o que já é, mas que nem sempre se mostra como tal. Para penetrar o segredo, é necessário partir do próprio véu que o cobre.

A partir dessas considerações de ordem teórica, penso ser possível justificar a importância de se trabalhar a *atenção imaginante* como uma das principais finalidades da sociologia na escola. Educar o ser humano para uma atitude imaginante pode ser um dos caminhos para o *reencantamento do mundo*.

### **A *atenção imaginante* como poética do enraizamento: laço e tradição na educação reencantada**

Com o propósito de desenvolver uma educação pautada pelos valores de uma pedagogia simbólica (PERES, 1999) centrada na *atenção imaginante*, dedico este tópico a expor e a refletir, sob o ponto de vista da fenomenologia das imagens fotográficas, sobre o projeto de ensino criado em 2011, quando ingressei no Instituto Federal Sul-rio-grandense (IFSul). A proposta chama-se *Narradores de Bagé* e foi inspirada e motivada pelas imagens do meu retorno à cidade.

O enraizamento, o laço e a tradição constituem-se como núcleos simbólicos do *reencantamento do mundo* e, conseqüentemente, deste trabalho de pesquisa, que versou sobre como o ensino da Sociologia potencializa os elementos simbólicos na trajetória de formação dos sujeitos. Utilizo a ideia do *reencantamento do mundo*<sup>4</sup> como metáfora equivalente a um processo de remitologização, crença no poder do ritual, enraizamento, intuição do instante, agir cotidiano, momentos espontâneos, entusiasmo primordial, razão sensível e romantismo das ideias.

Os aspectos comunitários do laço social e da tradição cultural bageense são representativos da experiência de ensino-com-pesquisa construída a partir dos Narradores de Bagé e que envolvem os elementos do reencantamento do mundo. Nele, 24 estudantes do ensino médio e técnico do IFSul entraram em contato com o cotidiano profundo da cidade, até

---

<sup>4</sup> O termo “reencantamento do mundo” é utilizado aqui em contraposição à noção de “desencantamento do mundo”, que aparece de forma mais explícita na sociologia compreensiva de Max Weber (2004). Desencantamento, no sentido etimológico (*Entzauberung*), significa “desmagificação” e, portanto, “refere-se ao mundo da magia e quer dizer literalmente: tirar o feitiço, desfazer um sortilégio, escapar de praga rogada, derrubar um tabu, quebrar o encanto, quebrar o encantamento.” (PIERRUCCI, 2003, p.172). A desmagificação significa a hegemonia do racional sobre todas as coisas.

então desconhecido para muitos deles. O modo de vida da comunidade quilombola de Palmas, as carreiras de cavalo em cancha reta, as características dos povos ciganos, a prática das benzeduras, o futebol na várzea e os atos de fé serviram de motivos para a aprendizagem da atitude sociológica voltada para o reencantamento do mundo. O objetivo era identificar, na simplicidade da vida cotidiana, o imaginário da cultura local e da tradição popular bajeense, bem como narrar as expressões culturais vivas do município, através da imagem poético-fotográfica.



10. Quilombo<sup>5</sup>



11. Carreiras de cavalo<sup>6</sup>



12. Benzeduras<sup>7</sup>



13. Dona Doninha<sup>8</sup>



14. Cigana Anita<sup>9</sup>



15. Atos de fé<sup>10</sup>



16. Dona Onélia e Seu Alcibio<sup>11</sup>  
Ogum<sup>13</sup>



17. Futebol de várzea<sup>12</sup>



18. Festa de

<sup>5</sup> Foto da aluna Fernanda Machado.

<sup>6</sup> Foto da aluna Judiélen Leal.

<sup>7</sup> Foto da aluna Natalie Scherer

<sup>8</sup> Foto da aluna Andressa Lencina

<sup>9</sup> Foto da aluna Luciana Gonçalves

<sup>10</sup> Foto do aluno Marcelo Froes

<sup>11</sup> Foto da aluna Daiane Peralta

<sup>12</sup> Foto do aluno Matheus Araújo

<sup>13</sup> Foto do aluno Marcelo Froes

As fotografias que resultam desse projeto são figurações expandidas e imaginadas sobre o cotidiano da cidade. A narrativa visual em torno das benzedeadas, das comunidades quilombolas, das carreiras de cavalo, das ciganas, do futebol de várzea e dos atos de fé, representam o anseio da escola em se reaproximar daquilo que mais pulsa no contexto da cidade, que é o saber popular, o saber da tradição. Não a tradição estereotipada pelas ideologias regionalistas, mas a tradição de uma ordem interna que subsiste, apesar dos tempos, nas nossas representações imaginárias e que “preexiste a toda ‘formação do espírito científico’” (DURAND, 2008, p.103).

As imagens falam de uma tradição popular que ainda subsiste no imaginário local. É justamente a ideia de “laço” que define a figura tradicional do homem, tão estudada por Durand (2008). Este laço característico do viver da tradição está representado aqui na experiência de iniciação à pesquisa sociológica visual que propus ao grupo de alunos. O laço amarra o saber popular ao espaço da escola. É a religação do conhecimento acadêmico com conhecimento tradicional. De um lado, estão os saberes legitimados pelas teorias científicas e organizados em áreas específicas do conhecimento. De outro, estão os saberes comunitários enraizados na vivência cotidiana do espaço-tempo da tradição. O laço simboliza, portanto, o fim da distinção hierárquica entre conhecimento científico e o universo cotidiano do homem e da mulher simples. É o fim da separação e dos rompimentos ocasionados pela educação moderna, que via no senso comum algo a ser ultrapassado pela ciência esclarecida.

Neste caso, praticar uma sociologia do cotidiano pode nos dar os elementos necessários para a compreensão do social na sua dimensão poética e reencantada. A fotografia, como narrativa visual, ajuda a exercitar a *sociologia do instante*. Sendo assim, a fotografia é então o ato visual instantâneo que marca a presença do sujeito no momento presente. O olhar fotográfico participa do instante, ou melhor, intensifica o instante. É nesse tempo imobilizado que a experiência sociológica, com o auxílio da câmera fotográfica, encontra o seu potencial próprio. Não estamos apenas *no* cotidiano, contemplando-o. Estamos *com* o cotidiano, vivendo-o e recriando-o. Como nos ensina a fórmula de Ernest Junger (*apud* Maffesoli, 2001, p.125): já “não se fala do objeto, mas sim através dele”.



19. Anita e a câmera



20. Mapeando a várzea com a câmera



21. Doninha e a câmera

As imagens cumprem também a função de interrogar-nos sobre o “fazer-se” do ensino da Sociologia na escola para além da escola. Tornam visíveis os nossos procedimentos de aproximação às pessoas e ao universo da cidade, com o auxílio das câmeras digitais. São narrativas visuais que alargam nossas fronteiras em direção ao tema da cultura popular de Bagé. A Sociologia passa-se nas ruas. O território da cidade é a extensão da escola.

No encontro com as comunidades, o que se destaca é o papel fundamental que a presença das câmeras adquire na construção do conhecimento. Além de nos forçarem a ver com atenção, as câmeras nos dão autoridade para narrar. Sobre esse ponto, estamos amparados nos trabalhos desenvolvidos por Luciana Hartmann (2012; 2009), que sugerem múltiplas reflexões sobre as implicações do uso da fotografia e da filmadora nas pesquisas acadêmicas, especialmente na área da Antropologia. Segundo a autora, a utilização do audiovisual em trabalhos de campo facilita a comunicação com os sujeitos, mediante o fortalecimento dos laços com a comunidade.

Da mesma forma, a simples presença dos aparelhos audiovisuais não só estimulou os alunos a saírem a campo como também permitiu o contato mais seguro com os seus interlocutores. Eles conversaram com pessoas, observaram comportamentos, ouviram histórias, enfim, protagonizaram situações diversas com o pretexto de fotografar e filmar. Pois, quando se está com a câmera fotográfica em mãos, tem-se o dever de estar atento, como nos sugere um dos personagens de Julio Cortázar (2010), ou seja, tem-se o dever de não perder sequer o movimento das mãos, a expressão do olhar, o suspiro do silêncio.

Entre as muitas maneiras de se combater o nada, uma das melhores é tirar fotografias, atividade que deveria ser ensinada desde muito cedo às crianças, pois exige disciplina, educação estética, bom olho e dedos seguros. Não se trata de estar tocando a mentira como qualquer repórter, e agarrar a estúpida silhueta do personagem que sai do número 10 de Downing Street, mas seja como for quando se anda com a câmara tem-se o dever de estar atento, de não perder este brusco e delicioso rebote de um raio de sol numa velha pedra, ou a carreira, tranças ao

vento, de uma menina que volta com o pão ou uma garrafa de leite. (CORTÁZAR, 2010, p.72).

Com o despertar da *atenção imaginante* do olhar fotográfico é possível transformar as minúcias do cotidiano e dos gestos aparentemente banais em experiências formadoras significativas.



22. La mirada de Anita<sup>14</sup>



23. Mãos de benzer<sup>15</sup>



24. Mãos de ler<sup>16</sup>

A sociabilidade de um determinado espaço é composta por situações imperceptíveis, aparentemente triviais, mas sem as quais não se pode compreendê-la adequadamente. Se dermos a atenção merecida ao imaginário e ao poético podemos compreender a trama dos grandes fatos da vida contida nas pequenas histórias vividas no cotidiano. O instante captado pelas fotografias acima denota o sentimento de religação ao espaço. A *atenção imaginante*, neste caso, é o exercício que possibilita o reconhecimento da alma do lugar, a sensibilidade que concretiza a entrega do sujeito ao espaço imaginado nos pequenos gestos.

A importância da dimensão poética da vida social nos fala de situações lúdicas, oníricas e afetuais, tais como estas que foram vividas pelos estudantes durante o projeto Narradores de Bagé.

### Fenomenologia da imaginação fotográfica

Em *A poética do devaneio*, o Bachelard “noturno”<sup>17</sup> retoma a fenomenologia (diferentemente da fenomenologia de Husserl) para repensar a imagem poética. Nesta obra de profunda reflexão criativa, Bachelard revê algumas questões abordadas em obras anteriores e

<sup>14</sup> Foto da aluna Natálie Scherer.

<sup>15</sup> Foto da aluna Luciana Gonçalves.

<sup>16</sup> Foto da aluna Amanda Thomazi

<sup>17</sup> A expressão “Bachelard noturno” está referida aqui em oposição à “Bachelard diurno”, termos utilizados por Pessanha (1985) para caracterizar as vertentes epistemológicas que acompanham a obra de Bachelard. Por **diurno**, entendemos a fase conceitual, científica e apolínica de Bachelard (fase solar, o homem da cidade); já a vertente **noturna** refere-se à fase da imaginação poética, do onirismo e do devaneio (fase lunar, o homem do campo).

passa a compreender o olhar como “princípio cósmico” e não mais como vício – o vício de ocularidade. O olhar deixa de ser cisão entre ser e mundo para converte-se em atividade, em vontade: “o olho já não é então o mero centro de uma perspectiva geométrica. Para o contemplador que ‘constrói o seu olhar’, o olho é o projetor de uma força humana. (...) O olhar é um princípio cósmico” (BACHELARD, 2009, p.175-176).

Com efeito, desde a perspectiva da *atenção imaginante*, as narrativas visuais expostas por meio de fotografias não são meras reproduções do real, tampouco são oriundas da mera percepção visual. Elas são, ao contrário, imagens criadas pela vontade do olhar. Essa vontade de olhar, como disse, nasce da contemplação e da entrega do sujeito àquilo que observa. Pensada sob a perspectiva da fenomenologia poética, a aprendizagem da imaginação sociológica parte do olhar contemplativo e da distração lúdica para o olhar ativo e transformador – o onirismo criativo. Um leva ao outro; a contemplação do mundo leva à adesão do ser ao mundo.

Essa postura que mistura contemplação e criação requer a ruptura com o princípio de causalidade, pois este reduz a dinâmica do mundo em sistemas lógicos. É recomendável amplificar um fenômeno partindo da singularidade da sua imagem. Por isso, neste trabalho, a imaginação sociológica está mais na intimidade da imagem do que propriamente no seu contexto social. A contextualização histórica, social e econômica do objeto de estudo é de extrema importância no pensamento sociológico, mas fugiria dos objetivos propostos nesta pesquisa. Essa tarefa fica a cargo da tradição sociológica clássica.

O trabalho da fenomenologia é mais modesto, como afirma Bachelard (2008a, p.09). O aprendiz que avança na observação das determinações contextuais comumente esbarra numa atitude crítica de separação ao mundo, uma atitude que pensa o cotidiano como espaço de alienação e, portanto, como algo a ser combatido pela razão esclarecida: “a atitude ‘objetiva’ do crítico abafa a ‘repercussão’, rejeita, por princípio, essa profundidade onde deve ter seu ponto de partida o fenômeno poético primitivo” (BACHELARD, 2008a, p.08). Frequentemente, ao analisar e interpretar um objeto de estudo, o sociólogo o traduz para a linguagem racional do *logos* e, assim, perde a novidade da imagem e o instante poético (a *sublimação pura*) que só podem ser observados se houver uma atitude de admiração e adesão ingênua à imagem.

Assim, quando se pensa no objeto como imagem poético-fotográfica, à luz do Imaginário, o cotidiano passa a ser visto, na sua singularidade, como espaço do devir e não

como espaço de alienação e de controle ocasionados pela composição da estrutura social. Conforme Bachelard (2008a), a imagem poética não é consequência de um passado e tampouco produto direto das múltiplas determinações causais. “Por princípio, diz Bachelard (2008a, p.16), a fenomenologia liquida um passado e encara a novidade”.

Esta entrega à novidade de uma imagem isolada pode ser proporcionada, nos termos desta pesquisa, pelo ato fotográfico que intensifica o instante poético e assinala a presença do sujeito no tempo mesmo da imagem.

### Considerações finais

Como se pode ver, busquei, até aqui, recuperar mediante o olhar (*atenção imaginante*) a união entre duas atitudes aparentemente opostas, a *contemplação* e a *criação*. Há o olhar contemplativo que observa; e há também o olhar incisivo, aquele que cria. Mesmo que este artigo contemple apenas um recorte da experiência de ensino com o projeto Narradores de Bagé<sup>18</sup>, foi possível demonstrar a importância do imaginário e das narrativas visuais do cotidiano para a construção do olhar criador, capaz de ressignificar o espaço da cidade e restituir o sentido simbólico da educação.

Portanto, as narrativas visuais conformam um universo figurativo de produção de conhecimentos, em que a ficcionalização do trajeto formativo em Sociologia têm a ver como o ato de imaginar e simbolizar o trabalho docente de forma sintonizada com os elementos do reencantamento do mundo. Diante do exposto, a poética do cotidiano ganha destaque no trabalho do professor-pesquisador, abrindo possibilidades infindáveis para se pensar o ensino da Sociologia através da visualidade do social e também pensar uma “pedagogia simbólica” (PERES, 1999) do encontro com a cidade e com a educação reencantada.

### REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Alberto Filipe; TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez. **Gilbert Durand e a pedagogia do imaginário**. Letras de Hoje, Porto Alegre, v. 44, n. 4, p. 7-13, out./dez. 2009.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- \_\_\_\_\_. **A poética do devaneio**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- \_\_\_\_\_. O mundo como capricho e miniatura. In. BACHELARD, G. **Estudos**: apresentação de Georges Ganguilhem. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008b.

<sup>18</sup> Para saber mais sobre a experiência contida neste artigo, ver Moura (2013).



- BARROS, Ana Taís Martins Portanova. A permeabilidade da fotografia ao imaginário. **Revista Fronteiras - estudos midiáticos**, São Leopoldo, v. 11, n. 3, set./dez. 2009. p. 185-191.
- BRANDÃO, Cláudia Mariza Mattos. **Entre Photos, Graphias, Imaginários e Memórias: a (re)invenção do ser profess@r**. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, 2012.
- CORTÁZAR, Julio. As babas do diabo. In: CORTÁZAR. **As armas secretas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. [pp.69-86].
- DURAND, Gilbert. **Ciência do homem e tradição: o novo espírito antropológico**. São Paulo: TRIOM, 2008.
- \_\_\_\_\_. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.
- HARTMANN, Luciana. Revelando Histórias: os usos do audiovisual na pesquisa com narradores da fronteira entre Argentina, Brasil e Uruguai. **Campos - Revista de Antropologia Social**, América do Norte, 5, jul. 2004. Disponível em: <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/campos/article/view/1621/1363>. Acesso em: 13 Mai. 2012.
- HILLMAN, James. **Cidade & alma**. São Paulo: Studio Nobel, 1993.
- MAFFESOLI, Michel. **O conhecimento comum**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- \_\_\_\_\_. **A Contemplação do Mundo**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Elogio da razão sensível**. 2ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.
- MARTINS, José de Souza. **Sociologia da Fotografia e da Imagem**. São Paulo; Contexto, 2008.
- MOURA, Lisandro L. L. **O imaginário como mística do ensino em Sociologia: sobre a atenção imaginante nas narrativas visuais de Bagé**. Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em Educação da UFPel. Pelotas, 2013.
- PERES, Lúcia Maria Vaz. **Dos saberes pessoais à visibilidade de uma pedagogia simbólica**. Porto Alegre: FAGED/UFRGS, (Tese de doutorado em Educação), 1999.
- PESSANHA, José A. Motta. Bachelard: as asas da imaginação. In: BACHELARD, G. **O direito de sonhar**. São Paulo: DIFEL, 1985.
- PESSOA, Fernando. Cancioneiro. In: **Obra poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990.
- PIERUCCI, Antônio Flávio. **O Desencantamento do Mundo: todos os passos do conceito em Max Weber**. São Paulo: Editora 34, 2003.
- SANSOT, P. **Les formes sensíveis de la vie sociale**. Paris, PUF, 1986.
- TEDESCO, João Carlos. **Paradigmas do Cotidiano: introdução à constituição de um campo de análise social**. 2ed. Santa Cruz do Sul: Edunisc; Universidade de Passo Fundo, 2003.
- WEBER, Max. **A ética protestante e o 'espírito' do capitalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

## **Imaginários da cultura brasileira: a educação e a ancestralidade nas rodas de Capoeira Angola**

**Imaginary of Brazilian culture: education and ancestry on Capoeira Angola rodas.**

**Imaginaires de la culture brésilienne : l'éducation et l'ascendance dans les cercles de Capoeira Angola**

Angelita HENTGES<sup>1</sup>  
UFPEl, Pelotas, Brasil

### **Resumo**

Apresento neste texto reflexões sobre a educação e a ancestralidade nas rodas de Capoeira Angola<sup>2</sup>. Neste assumo como pressuposto, a partir de G. Durand, de que imergir no universo cultural é encontrar-se com o berço de sentido da existência humana, que é o Imaginário. Investigo a roda da Capoeira Angola, manifestação cultural do imaginário afro-brasileiro, reconhecendo-a como espaço constituído de simbolismos de educação, como ação simbólica de formação humana ancorada em práticas culturais efervescentes dos modos de viver dos grupos/sociedades que compõem uma nação. Neste texto apresento algumas análises a partir de dados levantados na pesquisa, acerca destas rodas como metáforas da circularidade e do renascimento.

**Palavras-chave:** educação; imaginário; rodas de capoeira angola.

### **Abstract**

In this text I present reflections on education and ancestry on Capoeira Angola rodas, which are based on my doctoral research. In the development of this text I assume as presupposition, from G. Durand, that to immerse in the cultural universe is meeting itself with the birthplace of meaning of human existence, considered by the author as the Imaginary. And it is based on this I investigate the Capoeira Angola roda, a cultural manifestation of Afro-Brazilian imaginary, recognizing it as a space constituted of education symbolisms, which I understand as a symbolic action of human formation, ride in effervescent cultural practices of the ways of living of the groups/societies that compose a nation. What I have been building as thesis is that these rodas are supported by reservoirs of imaginary pregnant of symbolism, that can throw the player-capoeiristas to recognize in the culture that that is (re)presented to him. In this paper I present analysis, from data collected in the survey about these rodas as metaphors of the circularity and the rebirth.

**Key words:** education; imagination; capoeira angola rodas.

---

<sup>1</sup> hentges.angelita@gmail.com

<sup>2</sup> “As rodas na Capoeira Angola: Imaginários fermentadores de Educação”, desenvolvida no PPGE/FAE sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lúcia Maria Vaz Peres da Universidade Federal de Pelotas e vinculada ao Grupo de Pesquisa Imaginário, Educação e Memória – GEPIEM.

As considerações deste texto, que objetiva refletir sobre a educação e a ancestralidade nas rodas de Capoeira Angola, tem como base a pesquisa de doutoramento “As rodas na Capoeira Angola: Imaginários fermentadores de Educação” desenvolvida no PPGE/FAE sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lúcia Maria Vaz Peres da Universidade Federal de Pelotas e vinculada ao Grupo de Pesquisa Imaginário, Educação e Memória – GEPIEM. Na elaboração deste texto, tenho como pressuposto que imergir no universo cultural é encontrar-se com o berço de sentido da existência humana, considerado por Gilbert Durand como o Imaginário, que consiste na “incessante troca que existe entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas, que emanam do meio cósmico e social, e que pode indistintamente partir da cultura ou do natural psicológico” (DURAND, 2002, p.41-42). É tendo por base essa concepção durandiana que investigo a roda da Capoeira Angola, uma manifestação cultural do imaginário brasileiro embalada pela ancestralidade africana e recheada de simbolismos de educação. Também, na elaboração desta escrita, baseio-me no entendimento de que a educação constitui-se na manutenção/transformação de práticas culturais, efervescentes dos modos de viver dos grupos/sociedades que compõem uma nação. A partir desta ideia de educação e entendendo as rodas de Capoeira Angola como formas de organização gestadas no interior da cultura miscigenada brasileira é que compreendo as mesmas como *lócus* simbólico, ou seja, como um espaço-tempo que possibilita ao jogador-capoeirista reconhecer-se na cultura que lhe é re(a)presentada pelo desenrolar das rodas.

A fim de cumprir com o que proponho no desenvolvimento desta escrita, apresentarei, inicialmente, as rodas de Capoeira Angola como constituintes da alma brasileira; em seguida, a compreensão da ancestralidade africana presente nestas rodas; e, finalmente, reflito sobre as rodas como metáforas da circularidade e do renascimento, elementos estes imprescindíveis na formação humana e, portanto, na educação.

A base teórica que sustenta as considerações aqui tecidas consiste na compreensão de que é do Imaginário que provém os deuses, deusas, heróis e heroínas que povoam a imaginação e pelos quais o *antropos* torna-se humano e humanidade e é por este Imaginário que cada novo ser se reconhece enquanto partícula de um grupo ou de uma comunidade e se move em direção ao futuro, fazendo avançar o sonho da humanidade. A partir disso, tenho como premissa que as rodas da Capoeira Angola são manifestações simbólico-culturais, embaladas por imaginários que possibilitam ao jogador-capoeirista enraizar-se na esfera mítica, constituinte da alma brasileira.

O nascedouro destas rodas mescla-se como o próprio nascimento do Brasil “descoberto” e principia-se no trajeto do povo africano, trazido a “contragosto” a estas terras. As rodas de capoeira surgiram como instrumentos de libertação do povo escravizado, pois foram criadas em frente às senzalas, embaladas pelos toques dos atabaques, e dali tornaram-se berçários para o candomblé, para a congada, além da capoeira e de outras manifestações culturais, formadoras da alma brasileira.

Desde os primeiros registros da capoeira, no século XVIII, passando pelas gravuras de Rugendas, no século XIX, até a atualidade (em 2008 ela se torna patrimônio imaterial brasileiro e, em 2014, patrimônio mundial pela UNESCO), demonstram que ela passou por muitas modificações: desde sair da marginalidade até ter sua prática disseminada por todo o planeta. No entanto, apesar de suas modificações, ela se mantém fiel aos seus preceitos originais e é na roda da Capoeira Angola, reconhecida como a “capoeira-mãe” por ser a “primeira”, que encontramos sua forma mais ancestral e enraizada no povo africano (GOMES, 2012).

O entrelaçamento do imaginário feminino brasileiro com o imaginário que embala estas rodas referenda-se a partir da feminilidade que as sustenta e que também alimenta o imaginário brasileiro. Sobre o Brasil e a feminilidade, descreve Durand:

O imaginário novo do Brasil está enterrado na gigantesca terra [...] tão variada que se estende da Amazônia ao Rio Grande do Sul. Imaginário da terra, e quem diz terra, diz feminilidade. Pura constelação imaginária à partida, onde a fecundidade agrícola, a fecundidade fluvial e a fecundidade florestal se conjugam com o ventre mineiro do Eldorado. Em seguida, conjugação histórica e cultural, tal como sublinhou o grande brasileiro Gilberto Freyre (traduzido para a língua francesa pelo ilustre etnólogo das “Américas Negras” o meu amigo e mestre Roger Bastide), conjugação com o estatuto da mulher brasileira. No paternalismo sem racismo da grande colonização que se seguiu à conquista, a mulher indígena, e depois escrava negra, foi o cadinho onde se gerou a raça do *homo novus bresilensis*. Mulher plural que cedo assustou o macho português. Numerosos provérbios ilustram esta pluralidade da feminilidade do subcontinente; “A negra para trabalhar, a mulata para amar e a mulher branca para desposar...” Esta pluralidade da *anima* feminóide teria seguramente preenchido e simultaneamente esclarecido a teoria de Jung. A *anima* não é a única em si, sobretudo no inconsciente brasileiro! Pelo contrário, longe de desvirilizar o conquistador, esta pletera de feminilidade ainda veio encantar a sua onipotência imaginária e funcional (DURAND, 1996, p. 200).

Durand, conforme a citação acima, aponta para o imaginário brasileiro feminino figurado pelas matas, pelas águas e terras abundantes. Ainda, para o autor, a “Mulher” e “a

Mãe” são arquétipos “substantivos” constelados no regime noturno, nas estruturas místicas, domínios das Grandes Deusas, que nessa constelação substituem o Grande Soberano do regime diurno (DURAND, 2002, 1988). Aparecem simultaneamente como benéficas e protetoras do lar, dadoras de maternidade, mas também como terríveis e sanguinárias, transfigurando mais profundamente a “preocupação da couraça, a precaução da defesa e da ostentação” (DURAND, 2002, p.200). Denotam num difícil e lento percurso ao centro, ao calor e a umidade do interior da terra, que também é o ventre da Grande Mãe – estas representadas por tudo que acolhe e, também, que contém, como a moradia, o centro, o alimento, o recipiente e a taça.

A investigação das rodas de Capoeira Angola vem apresentando o que Durand já evidenciou sobre o imaginário brasileiro, exposto acima, ou seja, a vastidão das terras, das matas e das águas embalam uma imaginação feminina que essas rodas re(a)presentam simbolicamente. Reconheço a feminilidade presente nessas rodas a partir de vários símbolos, dos quais apresentarei apenas dois em função do espaço de escrita. O primeiro símbolo assenta-se no sentido descrito por Gomes (2012) de ser esta “a roda da capoeira-mãe” e o segundo símbolo no instrumento principal que organiza os jogos, com sua música “dolente e chorosa” que é o berimbau.

Consiste o berimbau num instrumento musical, composto pela beriba, verga que sustenta a corda de aço, percutida por uma baqueta. Tem seu som amplificado pela cabaça e o uso de um dobrão possibilita a mudança de tom ao encostar-se à corda. Quem empunha o berimbau é o mestre do jogo, considerado pelos outros jogadores como o mais experiente, possuindo mais sabedoria para encaminhar o desenrolar das rodas. A visão do jogador tocando o berimbau lembra a de um guerreiro empunhando sua espada, o que o coloca, numa primeira interpretação, na estrutura heroica do regime diurno da imagem. No entanto, a profundidade mística do instrumento é possível ser contemplada analisando a cabaça e a musicalidade que ela transmite.

Pelas mitologias africanas, o berimbau torna-se um instrumento simbólico com profunda força mítica, como, por exemplo, na mitologia *Bantu-Nguni* conta-se que, após uma terrível batalha, a deusa protetora transformou o arco do guerreiro no primeiro instrumento musical da tribo para que a música e a paz substituíssem as armas e as guerras para sempre. A força feminina que o instrumento carrega também se percebe pela simbologia da “cabaça” que no berimbau tem o papel de amplificação do som, o qual enlaça a todos, acolhendo,

integrando e ligando os jogadores na roda. Rastreado o simbolismo da cabaça, aparece em Chevalier e Gheerbrant que a mesma é:

Símbolo feminino e solar entre os dogons, cujo sistema simbólico é de predominância lunar. [...] é um símbolo da luz, do verbo, da água, do esperma, dos princípios fecundantes. O carneiro mítico, primeiro filho do Sol, traz entre seus chifres, uma cabaça pintada com óleo vermelho do **sa**, que nada mais é do que a matriz solar. Esse carneiro, representação do princípio água-terra, fecunda a cabaça-matriz por meio de um falo que se ergue em sua testa. O *Nommo, deus da água*, grande demiurgo da cosmogonia dos dogons, apresenta-se as vezes na terra sob a forma de uma cabaça. [...] a cabaça é a imagem do corpo inteiro do homem, e do mundo em seu conjunto.

Entre os bambaras, símbolo do ovo cósmico, da gestação, do útero em que se elabora a vida manifestada. Os bambaras chamam ao cordão umbilical a corda da *cabaça* da criança (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p.151).

A cabaça-matriz é, portanto, um símbolo poderoso, pois contém o *axé* veiculado pelos três sangues e é isso que mantém a harmonia entre os mundos. Conforme Santos (2008), a “grande cabaça” representa a terra, que ao ser fecundada pela água-sêmem (sangue branco) torna-se um ventre fecundado de onde “tudo nasce” e se expande nos planos da existência. Luz (1995) relata sobre a cabaça:

[...] *igba-du*, a cabaça da existência. A parte de cima da cabaça representa *Obatalá*, poder genitor masculino, a de baixo *Oduduwa*, poder genitor feminino; na parte que liga uma a outra, estão desenhados triângulos em sucessão, representando o casal e o procriado *Exu*, 3=1, 1=3, linhagens em expansão sucessiva. No interior da cabaça, substâncias simbólicas portadoras de *axé*: *Efun*, de cor branca, poder genitor; *iwaji*, de cor preta, direção; e *osun*, de cor vermelha, sangue circulante; e ainda lama, matéria primordial (LUZ, 1995, p.41).

A cabaça contém um grande poder, que é o poder da criação. Na arquetipologia de Durand (2002, 1988), a cabaça é um símbolo constelado nas Estruturas Místicas de Regime Noturno, que são imagens da mãe, da mulher, da noite e do recipiente. A cabaça é um recipiente que contém e de onde provêm os elementos criados. No mito acima, *Odua*<sup>3</sup> (poder genitor feminino) recebe a cabaça com uma advertência para que seja prudente com o poder dela, portanto, é dela o poder da criação.

A cabaça completa a imagem simbólica feminina do berimbau, pois está na ordem da

<sup>3</sup> As palavras escritas em Yorubá e/ou Bantu aparecem com grafias diferentes nos diferentes autores pesquisados. Assumo como grafia nas citações diretas as do autor citado, e, nos comentários que faço tomo como base a autora de “Os Nágó e a Morte”, Juana Elbein dos Santos.

gestação da vida e da existência. O berimbau orchestra a roda, organiza-a, orienta-a e embala os jogos. Nestas rodas, o jogador-capoeirista é envolto numa atmosfera acolhedora-feminina que enlaça e embala com sua música e que é ponte ao imaginário brasileiro. As rodas de Capoeira Angola, que tem na feminilidade um dos seus polos de força, também impulsionam a transformação, pois o feminino-terra-cabaça que gesta a vida e acolhe na morte torna-se metáfora da circularidade existencial, contemplada nos jogos de Capoeira Angola pelas quedas, por reinícios e recomeços constantes nas rodas. Essa circularidade também se percebe presente, analisando a ancestralidade afro-brasileira.

A matriz africana das rodas de Angola reporta a uma mítica ancorada na ancestralidade, a qual atribui sentido e impulsiona os grupos que por ela pautam sua existência. Compreende-se a ancestralidade num imaginário que enlaça o mundo africano e, por conseguinte, o mundo afro-brasileiro baseado no culto aos ancestrais. Estes são aqueles que deixam a condição de pré-ancestral e passam a habitar a existência invisível, denominada pela mitologia *Nagô/yorubá* como o *Òrun*, e através de cultos específicos surgem para manter a ordem e organizar as sociedades. O ancestral é o responsável pela relação entre o mundo visível e o mundo invisível e é ele, conforme Oliveira (R., 2012), aquele que liga o humano ao sagrado. A importância da ancestralidade aparece nas palavras de Munanga:

Esse é um dado das africanidades, essa questão da ancestralidade. Está em todas as sociedades africanas, em todas as culturas africanas. O que é um ancestral? O ancestral nada mais é que um criador. Pode ser um ancestral feminino ou masculino, dependendo da sociedade, se é uma sociedade matrilinear ou patrilinear. Quer dizer, o ancestral é aquele que tem estatuto de fundador. Fundador de um clã, da linhagem, que foi uma personagem importante, que é a origem, a fundação, o fundador de tudo, uma pessoa cuja memória é simplesmente rememorada, ritualizada em todos os momentos (MUNANGA apud OLIVEIRA, J., 2009, p.201).

Conforme coloca Munanga, a ancestralidade está em todas as culturas africanas, pois o ancestral habita o imaginário de seu povo, clã ou linhagem e são seus feitos, rememorados ritualmente, que vão enlaçando miticamente os grupos.

O Imaginário da ancestralidade é elemento constituinte da cultura afro-brasileira, o que se percebe pela mitologia *Nagô/yorubá* muito difundida nestas terras, para a qual a existência se desenvolve em dois níveis simultaneamente: O *Aiyê* e o *Òrún*. O *Aiyê* corresponde ao plano terreno da existência ou mundo visível e o *Òrún* refere-se ao espaço espiritual ou mundo invisível de onde provêm os seres sobrenaturais, que são os *orixás* e os

*Égúns*. São dois planos da existência que coexistem e se relacionam na figura de *Égún* – ancestral – e na incorporação dos *orixás* (LEITE, 2008).

Conforme Santos (2008), os *orixás* são genitores divinos e criadores simbólicos e espirituais da humanidade, dos quais cada indivíduo é descendente. São, ainda, considerados ancestrais divinos e cada indivíduo terá um *orixá* como seu pai (*Baba mi*) ou sua mãe (*Iyá mi*), de cuja matéria simbólica – água, terra, árvore, fogo – ele será um pedaço. Para Verger (2002, p.19) cada *orixá* é definido como sendo “uma força pura, imaterial que só é perceptível aos seres humanos incorporando-se em um deles”. Assim, conforme Oliveira (J., 2013), cada família, no sentido africano, contempla os pais, irmãos, avós, tios, primos e outros agregados e tem um patriarca simbólico e divino na linhagem, ou seja, um *orixá*, que representa uma força e um valor universal que interioriza no ser humano elementos da natureza de pertença a uma ordem cósmica e que regula as relações do sistema como totalidade.

Os *Égúns* são espíritos de alguns mortos masculinos que, conforme Santos (2008), podem, por ritos específicos, tomarem forma corporal e serem invocados. São genitores humanos, seres de existência visível – concretos, reais, patriarcas – cultuados em datas e lugares diferentes e possibilitam ao indivíduo interiorizar o pertencimento a uma estrutura social que regula as relações entre os humanos, como a ética, a disciplina e a moral de um grupo. Os mitos que envolvem *Égún* tem várias narrativas. Nesta que transcrevo abaixo, ele aparece na criação do mundo:

Três orixás, *Odùà*, *Òbàrisà*(=Obàtálà=Òrìsàlá) e *Ógún* vem do *òrun*, instalar-se sobre a terra. *Odùà* é a única mulher e ela se queixa a *Olórun* por não ter nenhum poder. Este elege-a mãe por toda a eternidade. Entrega-lhe *àse* sob a forma de uma cabaça contendo um pássaro e recomenda-lhe que se mostre prudente no que se refere ao uso do poder que lhe outorga. Todos os lugares de adoração encontram-se em seu *Ika*, no quintal onde *Òbàrisà* não pode penetrar. Este, vendo seu poder diminuído, consulta *Ifá* e é aconselhado a fazer uma oferenda constituída de *ìgbín*- caracóis – e um *pasòn*, uma haste de *àtòrì*. *Ifá* adverte-o para que tenha muita paciência e astúcia para conquistar *Yiá-mi* e sair vitorioso. Com efeito, *Yiá-mi* esquece as recomendações de *Olódùmarè* (*Olorun*) e abusa de seu poder em relação a *Òbàrisà*, sempre prudente. Finalmente *Yiá-mi* insiste para que vivam juntos em sua morada já que juntos vieram de *Òrun* e já que *Ógún* está ocupado com suas ferramentas e suas guerras. *Òbàrisà* concorda. Uma vez na vivenda, adora sua cabaça com os *ìgbín* e bebe sua água. Ele oferece a *Odùà* que, negligentemente aceita. A água parece-lhe deliciosa e ela também come, com *Obàtálà*, a carne dos *ìgbín*. *Òbàrisà* se queixa: ele lhe revela todos os seus segredos e ela continua a esconder-lhes os seus. *Odùà* o conduz ao *Ika*, descobre para ele a vestimenta de –símbolo- de *Égún*. Quando *Odùà* sai, ele apanha as vestimentas, as modifica, veste-as e tomando do *pasòn* na mão, sai a percorrer a cidade. Sabe falar como os *Ará-*



*òrun*. Todos reconhecem-no como verdadeiro *Égún* e o aclamam. *Odùà* reconhece seus ‘panos’ e admite que *Òbàrìsà* torna presente *Égún* melhor que ela. Ela ordena a seu pássaro de pousar no ombro de *Égún*; com o *asé* de *Eléye*, tudo o que *Égún* prognostica e diz ser realizará. *Égún* está completo. *Eléye* e *Égún* andarão juntos. Quando *Òbàrìsà* regressa, *Odùà* entrega-lhe o poder de dominar *Égún* e se retira para sempre de seu culto. Só *eléye* indicará seu poder e marcará a relação entre *Égún* e a *Yyá-mi*. *Òrìsàlá* aceita e rende homenagem ao poder de gestação da mulher (SANTOS, 2008, p.109-110).

Nesta narrativa do mito da criação aparecem os *orixás Odùà* (ou *Oduduwa*), que é a representação do poder feminino, e *Obarisá* (ou *Obatalá*, ou *Orisanla*, ou *Oxalá*), que é a representação do poder masculino. *Oxalá* foi o *orixá* enviado pelo deus supremo *Olórum*, responsável pela criação do ser humano. Enquanto ela, *Odùà*, foi a responsável pela criação da terra e *Ogun*<sup>4</sup>, ferreiro, responsável pela criação de artefatos necessários a vida. Na narrativa mítica ela é a mulher que vem a terra e faz queixa a *Olórum* (deus supremo) de que não tem poder algum. Ele, então, elege-a mãe e a entrega uma cabaça contendo um pássaro, recomendando cuidado com todo o poder que isso tem. Essa recomendação de *Olórun* se justifica porque a cabaça contém o poder da criação.

*Oxalá* se sente diminuído diante do poder feminino e pede ajuda ao oráculo de *Ifá*, que o orienta a presentear-lhe com *ìgbins* – caracóis que representam o sangue branco (sêmem) que fertiliza a terra. *Oxalá* deseja conhecer os segredos que *Odùà* guarda em seu terreiro e após cortejá-la, dando-lhe de beber seus *ìgbins*, ele pede que ela mostre seus segredos, afinal ele mostrou o dele. Ela, então, o conduz ao terreiro e o apresenta, dentre outras coisas, as vestes de *Égún*. Numa distração dela, ele as veste e sai, sendo aplaudido por todos. *Odùà*, ao vê-lo, percebe que as vestes de *Égún* lhe caem muito bem e ela então lhe entrega o poder de cultuá-lo e se retira para sempre de seu culto. *Égún*, um ancestral, é filho da terra (*Odùà*) que o entrega a *Oxalá*. *Oxalá* agradece e rende graças ao poder da gestação da mulher, que cria a vida e também a recebe de volta.

É a figura mítica de *Égún*, como ancestral, que carrega o poder de estabelecer a circularidade entre a existência visível e a existência invisível. É ele o organizador da ordem social e regulador das ações entre os humanos, que possibilita a interiorização do sentido de

<sup>4</sup> OGUN – considerado irmão de Exu. É o primogênito, o primeiro nascido, princípio do desbravamento. Está relacionado com o ferro e é patrono dos ferreiros, que conhecem o segredo da metalurgia, ou seja, da transformação do minério em metal. Ele caracteriza a passagem da civilização da pedra para a civilização dos metais. É também guerreiro e caçador, habitante das florestas e conhecedor dos mistérios das ervas e poções medicinais. Está relacionado com o mistério das árvores. Seu culto é feito aos pés do dendezeiro (*igi-ope*) e as folhas (palmas recém-nascidas) deste são de grande significação para o culto de *Égún* (LUZ, 1995).

pertencimento a um grupo/sociedade. Na citação abaixo, Santos apresenta a força do ancestral na ordem das comunidades:

O poder que detêm, a função de garantir a imortalidade individual e a imortalidade da comunidade preservando sua estrutura social através da imposição e observância dos costumes e preceitos morais, fazem-nos os zelosos guardiães da comunidade. É preciso evitar descontentá-los ou irritá-los, se se quer assegurar a continuidade normal da existência [...] compreende-se facilmente que o Òjè-àgbà munido de tal responsabilidade e da manipulação de tais poderes sobrenaturais deva possuir uma personalidade muito marcante. Geralmente silenciosos e observadores, habituados a tratar com a morte, a invocar os mortos, possuem profunda sabedoria da vida e encaram todos os acontecimentos com uma calma e naturalidade extraordinárias (SANTOS, 2008, p. 128).

A ancestralidade é uma simbólica instituinte da existência harmônica e complementar entre os dois planos – do *Aiyê* e do *Órun* – e na qual também está veiculado o renascimento. Este é fundamentado no entendimento de que o ser humano é composto pelos elementos vitais ou princípios vitais<sup>5</sup>. O princípio vital é denominado de *Ara*, que significa “o corpo”, representação visível, externa e interna, no qual o complexo externo é percebido pela figura, distinguindo-se a cabeça (*Ori*) e os pés (*Ese*) do restante do corpo. A distinção da cabeça talvez se deva por esta aparecer primeiro nos partos e os pés pela noção de movimento que eles possibilitam (LEITE, 2008). Conforme Leite (2008), os pés (*Ese*), principalmente os dedos maiores, têm uma posição diferencial relacionada aos ancestrais. Segundo o autor:

Um dado não negligenciável a respeito de *Ese* é registrado no reino de Ifé, centro do mundo espiritual Iorubá, onde o rei, *Ooni*, tem, à sua morte, esses dedos dos pés unidos por uma pequena corrente metálica, e assim é enterrado. Dessa maneira *Ese*, liga-se a uma concepção de espiritualidade do homem, manifestada na instância material do corpo e à sua capacidade de realização, contendo em si uma dimensão ligada aos ancestrais da família (LEITE, 2008, p.29).

Essa prática mostra a ritualização para integrar o pré-ancestral ao mundo do *Órún*, assim como para integrar a pessoa à sociedade na existência visível (no *Aiyê*). São elaboradas

---

<sup>5</sup> O complexo interno do corpo liga-se a noção de entranhas, organizadas como sistema de energia vital, baseada na ideia de *Okan* – “coração”, que corresponde a um sistema vital instituidor da dimensão física e espiritual do humano, não relacionado ao órgão propriamente. É uma ideia de alma e de consciência, implicando a noção de interioridade. Outro princípio vital é o *Emi*, que consiste no sopro vital, na alma, no espírito, que confere ao humano a condição de “ser”. Ele é o que possibilita a existência em sua forma visível e consiste no sopro divino, que anima a criação dos seres da terra. Estes são moldados da lama (terra) e recebem o sopro divino de *Oludumare* (*Oxalá*). Pelo sopro vital o “ser” é divino. O *Ori* (cabeça) é o princípio vital da individualização da personalidade e do destino. Sua noção vai além da cabeça física, embora a tenha como sede, pois é algo superposto a ela. Cada ser deve escolher sua cabeça interna livremente, adotando o *Ori* de sua preferência (LEITE, 1988).

práticas socioculturais de integração, também, na instância da morte – as práticas são no sentido de integrar a pessoa no mundo dos ancestrais.

Dentre os yorubanos, a vida no *Aiyê* (existência visível) depende dos ancestrais e todo renascimento está ligado a eles, pois o renascimento depende da morte, numa eterna relação entre os dois planos da existência. Por isso, “Morte” é um símbolo importante, representada pelo orixá *Ikú*, que tem o papel de restituir a terra o que a ela pertence, permitindo, assim, os renascimentos. Conforme Santos (2008), *Ikú* é uma representação coletiva, concebido como um homem (Morte é uma representação masculina). A figura de *Ikú* é a de um guerreiro que segura um *òpá- Kùmón* – maço de cerca de trinta centímetros, as vezes com a cabeça talhada, lembrando um crânio (SANTOS, 2008).

No mito da criação *Nagô/yorubá*, *Ikú* está muito profundamente ligado a terra e a criação do ser humano, pois é ele que toma a lama e o molda, mas é, também, por isso que a ele cabe a tarefa de retornar o humano à lama. Isso se vê na narrativa mítica de *Ikú* transcrita abaixo:

Quando *Olórun* procurava matéria apropriada para criar o ser humano (o homem) todos os *ebora* partiram em busca da tal matéria. Trouxeram diferentes coisas: mas nenhuma adequada. Eles foram buscar lama, mas ela chorou e derramou lágrimas. Nenhum *ebora* quis tomar da menor parcela. Mas *Ikú* apareceu, apanhou um pouco de lama e não teve misericórdia de seu pranto. Levou-o a *Olódumarè*, que pediu a *Òrìsàlá* e a *Olúgama* que o modelaram e foi Ele quem lhe insuflou seu hálito. Mas *Olódumarè*, determinou a *Ikú* que, por ter sido ele a apanhar a porção de lama, deveria recolocá-la em seu lugar a qualquer momento, e é por isso que *Ikú* sempre nos leva de volta para a lama (SANTOS, 2008, p.107).

É *Ikú*, o orixá que cria o humano, conduzindo-o de uma existência a outra, proporcionando o renascimento e, por isso, em sua mítica, morte e renascimento são complementares. Os ancestrais, pela ritualização da morte, entram no *Órún*, e retornam na figura mítica de *Égún*, estabelecendo a circularidade, possibilitando o renascimento. Assim, a ancestralidade torna-se um tecido produzido no tear africano, entrelaçando os fios do tempo e do espaço, criando o tecido do mundo e articulando a existência (OLIVEIRA, E., 2007).

A ancestralidade é a atmosfera nas rodas de Capoeira Angola. É ela que envolve os jogadores-capoeiristas, dando sentido profundo ao que aprendem no desenrolar das rodas. É possível reconhecer a relevância dos ancestrais, logo no início destas, num momento denominado de ‘chula’ ou de ‘louvação’, em que o mestre da roda ou um jogador mais velho na capoeira, empunhando o berimbau principal, em sua fala relembra algum ancestral.

Exemplos citados são os *mestres* Pastinha, grande angoleiro, e Bimba, responsável por contribuir para que a capoeira saísse da marginalidade, pois representam a manutenção dos valores reconhecidos como essenciais para a organização social e a luta pelos direitos dos afro-brasileiros.

O sentido profundo da ancestralidade contém, dentre outros elementos, conforme apresentei acima, a circularidade da existência. Isso aparece na figura de *Ikú* (morte), a qual carrega consigo o ‘sentido profundo’ da circularidade, que junto aos traços míticos de *Ègún*, ancestral responsável pela ligação entre os dois planos e pelas relações sociais entre os humanos no que se refere à ética, a disciplina e a moral, reportam a simbólica da iniciação.

As rodas de Capoeira Angola são banhadas por imaginários que denotam a circularidade e o renascimento, que tem seu berço de sentido profundo na existência humana, pois são símbolos das mudanças e transformações que o *antropos* vivencia ontologicamente e como espécie. A cíclica da vida é também dos acontecimentos, que geram a renovação. Enfim, é condição humana que gera humanidade. Por fim, são esses elementos simbólicos que associados à feminilidade presentes nestas rodas possibilitam outros “pensares” e outros “sentires” à educação brasileira.

## Referências

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 26ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

DURAND, Gilbert. **A Imaginação Simbólica**. São Paulo: Cultrix, 1988

\_\_\_\_\_. **Campos do Imaginário**. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

\_\_\_\_\_. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GOMES, Fábio J. C. Gomes. **O Pulo do Gato Preto**: estudos de três dimensões educacionais das artes-caminhos marciais em uma linhagem da capoeira angola. 2012. 169f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Tese de doutorado.

LEITE, Fábio. **A questão ancestral**. São Paulo: Palas; Athena: Casa das Áfricas, 2008.

Luz, Marco Aurélio. **AGADÁ** – dinâmica da civilização Africano-Brasileira. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA: Sociedade de Estudos da cultura Negra no Brasil, 1995.

OLIVEIRA, Eduardo. **Filosofia da ancestralidade**: corpo e mito na filosofia da educação brasileira. Curitiba: Gráfica Popular, 2007.

OLIVEIRA, Julvan Moreira de. **Africanidades e Educação**: Ancestralidade, Identidade e Oralidade no pensamento de Kabengele Munanga. 2009. 298f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

OLIVERIA, Julvan Moreira de. A ancestralidade na cosmovisão africana. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL EDUCAÇÃO, IMAGINÁRIO, MITANÁLISE E UTOPIA, 5, 2013, Niterói-RJ. **Anais...** Niterói-RJ: CIMNE, 2013.

OLIVEIRA, Ricardo Moreira de. Rituais aos mortos da tradição do batuque e do candomblé. **Habitus**, v.10, n.2, p.259-270, jul.-dez. 2012.

SANTOS, Juana Elbein. **Os Nãgó e a Morte**. São Paulo: Vozes, 2008.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás** – deuses iorubás na África e no Novo Mundo. Salvador: Corrupio, 2002.

**As faces de saturno: imaginário, melancolia e mal-estar na escola**

**Faces of saturn: imaginary, melancholy and unease at school**

**Les visages de Saturne: imaginaire, mélancolie et malaise à l'école**

José Aparecido CELORIO<sup>1</sup>

Lúcia Maria Vaz PERES<sup>2</sup>

Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, Brasil

**Resumo**

Nossa tentativa aqui é apresentar como algumas faces de Saturno nos ajudam a pensar em uma razão melancólica que possibilita compreender o mal-estar que assola a escola contemporânea. Partindo de estudos sobre Saturno e a Melancolia e dos aportes teóricos do campo do Imaginário e da Psicologia Arquetípica, buscamos, no aspecto múltiplo do *Cronos-Saturno* mitológico e astrológico, a melancolia como uma perspectiva capaz de nos fazer enxergar o mundo e a escola em sua profundidade. Esse modo especial de "olhar", de algum modo, desvela um sentido atrás do mal-estar, abrindo possibilidades para que a imagem da escola, como lugar onde as almas poderiam entrar em comunhão, pudesse ser revista.

**Palavras-chave:** Educação; Imaginário; Melancolia; Saturno; Escola.

**Abstract**

Our aim here is to present the way in which some of the faces of Saturn aid us in conceiving a melancholic reason that enables an understanding about the unease that ravages contemporary schools. From studies about Saturn and Melancholy and the theoretical perspectives of the fields of Imaginary and of Archetypal Psychology, we seek to present, in the multiple aspects of mythological and astrological Chronos-Saturn, melancholy as a perspective that is able to make us see the world and school in all their depth. This special way of "seeing", in a way, reveals a sense behind the unease, opening possibilities for the image of school, as a place where souls could commune, to be renewed.

**Key-words:** Education; Imaginary; Melancholy; Saturn; School.

Apresentamos aqui uma ideia que vem permeando parte das discussões do processo de doutoramento<sup>3</sup>, qual seja: compreender o mal-estar na escola. Em nosso entender é mais uma

---

<sup>1</sup> polaris.astro@gmail.com

<sup>2</sup> lp2709@gmail.com

<sup>3</sup> "Narrativas e Imaginários de Professoras Readaptadas: uma abertura para o cultivo da alma?", em desenvolvimento no Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de Pelotas, sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lúcia Maria Vaz Peres e vinculada ao Grupo de Estudos e Pesquisa em Imaginário, Educação e Memória - GEPIEM. A pesquisa conta com o

forma de olhar, sentir e problematizar do que explicar uma determinada realidade. A partir de um tema amplo, como o mal-estar docente, desenvolvemos a ideia de que uma perspectiva melancólica - noturna - possibilita orientar nosso olhar para detalhes que o olhar de soslaio não permite. Assim, a melancolia pode ser tomada como uma sabedoria, visto que sua postura de contemplação, seguida de ação, encara realidades e as enxerga por dentro e, através de suas vestes, consegue perscrutar lugares impenetráveis pelo espírito mais afoito. Ao mesmo tempo em que tomamos a melancolia como sabedoria, também fazemos um elogio ao seu grande representante dos céus, Saturno. Planeta este considerado pela tradição astrológica e médica medieval e renascentista como indicador dos estados de mal-estar do ser humano na sua relação com o mundo.

Quando a tristeza, a angústia, o medo e o desespero são empurrados à força para longe de nossa vida diária, o céu perde suas estrelas, o arrebol não é mais sinal dos fins que se renovam, a aurora não marca mais as lembranças de uma esperança, mesmo que incerta, e o crepúsculo deixa de ser um alento para uma nova vida. Quando extirparmos as faces indesejadas da vida, isentamos nossa existência da presença das deidades, minando qualquer perspectiva de ver nossa vida ser preenchida de momentos felizes. E se consideramos a felicidade como aquele momento em que descobrimos o que fazer com a tristeza, um dia entregue à tristeza também é um dia potencialmente feliz para viver um momento feliz. Esse texto não trata, especificamente, da felicidade, mas, de certa forma, de como hoje estamos vivendo na escola e suas relações formadoras. Também, de como o ser humano pode “olhar” o mundo e “vê-lo” por entre suas entranhas, suas amarras e nós, por entre seus semblantes de azul pálido e de vermelho rubro, de modo que o mal-estar adquira algum sentido. Em uma época que se exige mais rapidez no olhar, convidamos o leitor a diminuir o ritmo e a encurtar os passos. Convidamos o leitor a ver o mundo da esfera do senhor do tempo quase imóvel, daquele tempo que valoriza a morosidade nas ações, o refletir antes do agir, o contemplar antes do fazer.

Ver o mundo desde as faces de Saturno é exercitar o olhar na perspectiva da melancolia, é poder despertar a atenção para os detalhes da vida que se perderam nas corridas peremptórias de uma época destemperada pela ânsia muda, é poder ouvir a pulsão do corpo, os passos do pensamento, as comédias e tragédias de um sono sem pressa, é poder enxergar os tornos e contornos de uma vida alheia, a semelhança com os semblantes que se avizinham, do

reconhecimento de um parentesco distante e de uma amizade outrora desaparecida em meio aos ventos fugazes. Qualquer tentativa de evitar essa teia mundana é uma forma de fugir de nós mesmos, de negar a nossa face múltipla, ora clareada pela Luz reluzente do sol, ora umidificada pela luz sonífera da Lua... Qualquer tentativa de evitar caminhar sobre os mistérios da terra, feitos imagens, é uma forma de se isolar da trama alheia, das suas glórias e das inglórias, que também nos pertencem e nos fazem ser o que somos.

O velho Saturno é o patrono da melancolia, o mais alto dos planetas conhecidos até o início da Modernidade, marcador do tempo e donos de passos vagarosos, regente dos homens e das mulheres cujas vidas são marcada pela sensatez, pela prudência e também pela angústia e tristeza. É senhor dos passos lentos e do olhar atento e, por isso, capaz também de acobertar e aquecer os corações gélidos e carentes de essencialidades. É senhor da ciência e dos intelectuais, o conhecimento construído sob sua égide é aquele que segue os passos vagarosos da boa reflexão, com atos prudentes e cautelosos. Dante Alighieri (1265-1321), pensador emblemático e ainda mergulhado na cosmologia medieval, alojou na Sétima Esfera - a de Saturno - aqueles inclinados à contemplação, aos sábios de razão forte (ALIGHIERI, Canto XXI). Saturno, senhor dos ermitãos e edificador da Sabedoria, cuja imagem é multifacetada, também é o planeta da melancolia, daquele estado de ser que ora nos entrega os ditames da fúria interior, ora nos desperta o sentido da vida. É, também, imagem de constância e discernimento, distopia ou revelação de um novo mundo e é, pois, senhor da arte do cultivo, dado que a "semente que morre é a que frutifica; foice, símbolo da morte, torna-se o instrumento que colhe os frutos e o alimento" (VITALE, 1979, p. 33). Algumas faces do velho ermitão dos céus, que apresentamos aqui, leva-nos a pensar em algumas atitudes melancólicas que convidam as pessoas a participar dessa vida "tramática" - envolvida em teias e expostas em tramas: a melancolia como ação diante o consumidor do tempo e da vida, a melancolia como contemplação de um mundo banido pela desatenção e a melancolia como seiva imaginal, como modo de reencantamento. Partindo dessa ideia, não temos somente uma melancolia como sabedoria, mas uma razão melancólica capaz de encontrar a força nas maiores fraquezas, a quietude no maior dos percalços e a poesia nos imbróglis eloquentes. Trazer a melancolia como ato sábio e ensinante pode desvelar caminhos insuspeitos, encontrar grutas onde está guardada a sacralidade de cada um de nós. Em especial, nas relações escolares onde, genuinamente, encontra-se o *locus* de formação, transmissão e construção de conhecimentos e onde permanecemos em constante cultivo das nossas imagens fundantes,



como se estivéssemos sendo embalados ao som da formidável *Spiegel im Spiegel*, de Arvo Pärt<sup>4</sup>.

O caráter paradoxal de Saturno, antigo deus romano da Agricultura, encontra fundamento nos ecos do mito de *Cronos*, outrora destronado pelo seu filho Zeus. Antes do seu ato sanguinário, recebera de seus pais o vaticínio de que iria ser destronado pelo próprio filho. Ele, em um golpe certo com sua foice de pedra, castrou seu pai Urano “apanhando seus testículos com a mão esquerda (que tem sido desde então a mão de mau agouro) e os atirando depois, junto com a foice, ao mar, perto do cabo de Drépano” (GRAVES, 2008, p. 45). Desse ato libertador nasce Afrodite, a deusa do Amor. *Cronos*-Saturno, de algum modo, também é responsável pelo nascimento do amor, por esse ato de comunhão com outro, porém, da mesma forma que a autoridade e a escassez impostas por *Cronos*-Saturno, o amor também exige renúncias: não é um caminho árduo que exige sacrifício e vontade de permanecer na presença do outro, em alguns "abandonos" estão as verdadeiras provas de amor, do cuidado em forma de exigência e cobrança, da proteção em forma de lei e da entrega de um filho ao mundo como forma de liberdade. *Cronos*, como vaticinado pelos pais, foi destronado pelo seu filho Zeus, foi "transportado para o sítio em que ele, *Crono* - e com a Idade de Ouro - ainda existe: na mais extrema borda da terra, nas Ilhas dos Bem-aventurados. [...] Ali ele é rei, marido de Réia, a deusa entronizada, suprema entre todas" (KERENYI, 1993, p. 30). Assim como *Cronos*, o tempo, seu súdito, pode também desvelar as nossas venturas e desventuras, lançar a vida monótona, permeada por visões unilaterais. Ao contrário, defendemos uma vida de aventura aberta às variações do ser imaginante que proclama os amores mais insuspeitos, condenando os de ordem abusiva e salvando os fracos das mãos dos beligerantes. Não seria este a função equilibradora da escola na formação humana?

Sendo *Cronos* o tempo, é ele quem nos redime dos pecados, mostra-nos a justeza do caráter e nos entrega para o único fim que nos espreita, a morte. Também é ele que nos faz empunhar o gládio e beber da taça para regurgitar o medo diante do fim, do destino aniquilador. No entanto, cabe à imaginação, com sua função eufêmica, atenuar o mal-estar na escola lutando "contra a podridão, exorcismo da morte e da decomposição temporal" (DURAND, 2002, p. 406). *Cronos*, Tempo e Morte são embalados ao ritmo do imaginário, seu filho mais pródigo, cujos bens recriam e reatualizam a existência no mesmo instante que anunciam a eminência do seu fim. “Ao mesmo tempo que [Saturno] é pai de tudo, a tudo

---

<sup>4</sup> Do álbum "Alina", do compositor estoniano Arvo Pärt (1935- )

consome; ao viver de e a partir de sua paternidade, se alimenta insaciavelmente da generosidade de seu próprio parternalismo. Saturno é a imagem tanto *senex* positivo quando do negativo” (HILLMAN, 1998, p. 25).

É por isso que ele é orador do tempo, meditador paciente, medidor dos passos. É lembrador de histórias para tornar vivo o que parece morto. É limítrofe, mas sábio sobre os limites da vida. É o mais alto planeta, dono da mais alta sabedoria, sabedoria de velho, do antigo, da Tradição. É olhador do passado e mantenedor do presente, resiste ao futuro ao exigir paciência. Como um anjo, é senhor da temperança, é sonhador do céu, que se recolhe em si para buscar forças. No seu vagar pesado, de conteúdo “chumbólico<sup>5</sup>”, é forte, seus filhos são fortalezas e mourões, suportes para quem não suporta a dor, mestres daqueles que escorregam nas lágrimas da injúria e do sofrimento. É aquele que “cronifica” a vida, a torna dura, mas a mantém cheia de alma atenta. Saturno, com sua imagem anelar, melancoliza o mundo, nos torna leitores imersivos, leitores adoradores de fendas e leitores alvos da plenitude. O senhor dos nós confere-nos o destino de sermos leitores de nascimentos e leituras da morte – enquanto lemos o nascer de ser, a morte lê a passagem daquilo que tem sido. A cada passo lento, ele, o senhor das distâncias, caminha para mais uma revolução, a cada novo ciclo, uma nova descoberta, um novo nascimento e um novo fim.

Em *Cronos*-Saturno e na escola, filha do tempo, habita, portanto, uma chave para compreender os ditames de um mundo contemporâneo governado por ações impacientes, por atos que exigem o caminhar ligeiro para um lugar não anunciado, talvez nem mesmo existente. Esse andar fugaz para o vazio talvez não busque o encontro, mas o desencontro de algo que atormenta e que isola as pessoas de sua própria interioridade e do seu entorno. É fuga da mesquinhez intelectual, da presunção afetiva e da leviandade do caráter. É uma fuga que nos faz cair no caos inóspito de uma vida em busca de prêmios e títulos, glórias e riquezas que não passam de subterfúgios falsos para poder existir, para ter sentido. É desse modo que as relações humanas entraram em colapso, perdendo o semblante da convivência – estilhaços de vidros quebrados foram lançados para perfurar o outro em suas diferenças e semelhanças. A escola, como filha do tempo e instituição humana, é parte dessa estrutura e reverbera o mal-estar coletivo que paira sobre o nosso mundo assombrado pelos mandos e desmandos do espírito *hubrístico*. A nosso ver, a expressão mal-estar engloba várias situações críticas na escola, desde o adoecimento de professores até problemas de infraestrutura. Por isso, a escola

---

<sup>5</sup> Utilizamos esse neologismo para fazer uma referência ao chumbo, metal que está sob a regência de Saturno, e seu valor simbólico.

contemporânea vive um mal-estar que se ramifica em outros mal-estares. Também se relaciona a uma sensação de incômodo diante de algo que não está localizado em apenas um, mas em vários lugares. O mal-estar docente é uma face de um mal-estar nascido no mesmo processo cujo sonho foi de uma sociedade sem dores, feliz, segura e produtora de riquezas e não excludente – a escola é um dos portais para isso. Entretanto, na esteira desse "progresso", houve um esquecimento do outro como ser existente, da dor alheia como dor coletiva. O terror diurno chegou ao seu limite de brutalidade, esterilizou as imagens oníricas e endureceu o lado visionário e sonhador do ser humano. É drástico, mas não é o fim. A imaginação como ato criador (DURAND, 1988) é um *locus* de esperança. Segundo Hillman (2010), é possível encontrar sabedoria atrás de cada melancolia presente no mundo. É o que apresentamos a seguir: as três faces da melancolia sustentadas pelo velho Saturno.

Desde a teoria dos humores de Hipócrates até a medicina renascentista, a melancolia e o temperamento melancólico foram amplamente considerados nos tratados médicos e teológicos, sem esquecer da famosa passagem de O Problema XXX, 1, de Aristóteles, em que ele considera os melancólicos homens de exceção<sup>6</sup>. A melancolia também foi associada à *acedia*, termo que, mais tarde, foi associado ao pecado capital da preguiça, carregando faces que desde Aristóteles, no seu importante Problema XXX, parecem ser paradoxais. Ainda sobre a *acedia*, para além da preguiça, é posta pelos doutores da Igreja "sob o signo da angustiada tristeza e do desespero" (AGAMBEN, 2012, p. 27). A *acedia* "trata-se da perversão de uma vontade que quer o objeto, mas não quer o caminho que a ele conduz e ao mesmo tempo deseja e obstrui a estrada ao próprio desejo (AGAMBEN, 2012, p. 29). Por isso, a sua posterior transformação em preguiça transforma aquele a quem é tomado pela *acedia*, desistente dos fins que almejava. Diferentemente do que se apregoa sobre o preguiçoso, o desejo ainda permanece no "acidioso". Quanto mais tenta negar o caminho para se chegar ao fim, mais esse fim é ligado ao desejo do acidioso. De forma semelhante, nos estados melancólicos - inibições, desânimos, desespero e desalento - "existe uma consciência subjetiva de tristeza, ligada a um sentimento de impotência ou incapacidade de se usar as próprias faculdades" (VITALE, 1979, p. 14).

Nesse sentido, a melancolia, na sua convergência com a *acedia*, não seria a perda do desejo de atingir algo, mas a negação da maneira como esse algo pode ser atingido. No

---

<sup>6</sup> A passagem é: "Por que razão todos os que foram homens de exceção, no que concerne à filosofia, à ciência do Estado, à poesia ou às artes, são manifestamente melancólicos, e alguns a ponto de serem tomados por males dos quais a bile negra é a origem, como contam, entre os relatos relativos aos heróis, os que são consagrados a Hércules?" (ARISTÓTELES, O problema XXX, 1).

contexto brasileiro, por exemplo, tanto a escola quanto a universidade, principalmente a pública, veem-se em meio a exigências de produção científica e cumprimento de metas que, cada vez mais, tencionam as relações no próprio trabalho e entre o trabalho e a vida privada. O desejo pelo conhecimento e pela ampliação de saberes, o desejo de ver seus alunos crescer emocionalmente e intelectualmente, pode ser esmorecido diante de uma pressão externa que exige do ser humano um ritmo para além do suportável. Alguns suportam, sacrificando-se muito ou pouco, outros se negam e correm o risco de perder certos "privilégios", outros, ainda, por mais que tentem, são vencidos pelo dilaceramento físico e mental.

A melancolia pode ser um modo de resistência diante daquele que consome o tempo e a vida – é, talvez, o ato de enfrentar o *senex* negativo daquela face de Saturno que, com sua natureza fria e seca<sup>7</sup>, é "uma estrela seca e gelada, o pai dos deuses destronado, castrado, aprisionado nas entranhas da terra. A mentalidade coletiva o associa, portanto, à velhice, à invalidez, às contrariedades, aos sofrimentos e à morte" (DELUMEAU, 2003, p. 327). A melancolia, travestida com a face mais dramática de Saturno, não é um vício ou uma doença, mas uma virtude, um modo, mesmo que a princípio desistente, de conceber um mundo que decepa com sua lâmina afiada qualquer possibilidade de criação livre. São nos momentos em que a imaginação aflora em intenso movimento criativo que surge a figura sanguinolenta de *Cronos*-Saturno, do pai devorador que procura cercear o nascimento de um caráter genuíno. Ele impõe um padrão que todos devem seguir da mesma maneira. Por isso, o deus destronado é avesso às diferenças e o que foge àquilo que ele impôs é condenado à anormalidade. Essa face, quando incorporada pela escola, recusa em reconhecer que a "infância é um país independente de tudo" (RILKE, 2007, p. 125) e que a ingenuidade infantil é também um modo de imaginar. É nessa manifestação mais dura e intolerante que "o *senex* negativo é o *senex* separado de seu próprio aspecto *puer*. Ele perdeu sua 'criança'" (HILLMAN, 1998, p. 33). E ainda, podemos dizer, perdeu sua capacidade de se apaixonar pelo mundo. Parece difícil conceber que a escola, grosso modo, deixou de se apaixonar pelo outro e a universidade, também, grosso modo, deixou de se apaixonar pelo conhecimento. Aquele sentimento de encantamento diante da *physis*, dos antigos filósofos, tende a se mostrar ausente diante da face mais sisuda e intransigente do grande monstro devorador.

Entretanto, Saturno, na tradição astrológica, rege o signo de capricórnio e de aquário, o que vai ao encontro do seu aspecto paradoxal herdado da antiguidade - no mito de *Cronos*-

---

<sup>7</sup> Da mesma forma que a bile negra - melancolia - é a predominância dessas qualidades - frio e seco.

Saturno - e também da concepção que alguns teólogos medievais tinham a respeito da melancolia e, antes dela, da *acedia*. Para Guilherme de Auvergne (875-918), o humor melancólico "apartaba a los hombres de los placeres materiales y la agitación mundana, preparaba la mente para el influjo directo de la gracia divina y la elevaba, en casos de especial santidad, a visiones místicas y proféticas (KLIBANSKY; PANOFISKY; SAXL, 2012, p. 92). Em relação à *acedia*, os "Padres colocam, ao lado da *tristitia mortifera* (ou *diabolica*, ou *tristitia saeculi*), uma *tristitia salutifera* (ou *utilis*, ou *secundum deum*), que é realizadora de salvação e 'estímulo áureo' e, como tal, 'não deve ser considerada vício, mas virtude'" (AGAMBEN, 2012, p. 31). No Renascimento, Marsilio Ficino (1433-1499) (apud KLIBANSKY; PANOFISKY; SAXL, 2012, p. 254) disse sobre a bile negra que ela "obliga al pensamiento a penetrar y explorar el centro de sus objetos, porque la propia bilis negra tiene afinidad con el centro de la tierra. De la misma manera eleva el pensamiento a la comprensión de lo más alto, porque corresponde al más alto de los planetas". E da mesma forma, Dante Alighieri, como referido anteriormente, tem em Saturno a esfera dos mais sábios e é de lá que vislumbra a escadaria dourada que o levará ao encontro com Deus. Como diz Delumeau (2003, p. 331), "para os espíritos que se fixam nas esferas sublimes, até mesmo Saturno é um pai benfeitor". Apesar da forte ligação entre vício e doença, a melancolia ainda era um estado em que aquele dominado pelo humor da bile negra possibilitava o saber pacioso que dá acesso à beleza do mundo, no caso específico da medievalidade, à beleza divina.

O planeta Saturno e a melancolia guardam em si a condição trágica das pessoas que se veem estranhas a um mundo que exige uma rapidez que ela não tem e uma reflexão ligeira que contradiz a própria ação reflexiva, que necessita de um tempo lento para voltar-se para o que está em si e o que está no outro. A pressa, avessa do humor melancólico, deixa o mundo em desatenção, as relações humanas deixam de ser humanas para serem relações apenas de trabalho, de negócios e de viagens turísticas. A amizade, aquele sentimento que exige sinceridade e fidelidade entre duas pessoas, passa a ser substituído por um coleguismo de mercado, ou seja, por relações de interesse. Diante disso, algumas pessoas somente se interessam pelas outras e criam supostos "laços de amizade" apenas se houver algum ganho. As relações humanas deixam de ter gratuidade e passam a ser regidas pela obrigatoriedade, pelo menos até os interesses serem satisfeitos. A perspectiva melancólica, como mantenedora dos laços afetivos positivos, condena as relações que se produzem sob intenções escusas. A melancolia, receosa dos olhares apressados, condena a agitação incessante que domina os

corpos e as mentes na sociedade contemporânea. A alma melancólica quer o tempo para ser em sua multiplicidade e esse tempo não é o que ceifa vidas e sonhos, mas o que permuta com o mundo um gesto de cumplicidade. É ser engajado na trama da vida, pois "tudo o que é saturnino remete para as profundezas da Terra, pois é aí que se conserva a natureza do velho deus das sementeiras" (BENJAMIN, 2013, p. 159). É ser fiel às coisas da terra e às origens e reconhecer o instante como permanência da eternidade.

A melancolia, sob a égide do senhor sábio das essencialidades - Saturno -, faz-nos compreender que as epifanias dos mistérios que nos circundam não são uma revelação que vem do alto, mas de algo que emerge das entranhas e que carrega arcaísmos outros que dão sentido e fundamento para a vida material. Diante de um mundo maltratado pelas ações faustianas e prometéicas, de ações que desencantam o mundo e as pessoas que nele vivem por meio de progresso alienante e perverso, a melancolia "traí o mundo para servir o saber. Mas o seu persistente alheamento meditativo absorve na contemplação as coisas mortas, para as poder salvar" (BENJAMIN, 2013, p. 164). A melancolia, como seiva do imaginal, vê as ruínas como imagens vivas e anuncia um novo mito, "o da ligação entre as diferenças, da mediação entre próximo e distante, o das fronteiras, dos limites que sozinhos definem encontros e encruzilhadas..." (DURAND, 2008, p. 263). É, portanto, enfrentar o terror diurno da *hubris* sem controle e reconhecer nos pesadelos as imagens que outrora foram negadas. Parece-nos que a escola, grosso modo, também tem esse papel e, por isso, poderia rever sua imagem como um lugar onde as almas poderiam entrar em comunhão.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias**. A palavra e o fantasma na cultura ocidental. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. Tradução de Fábio M. Alberti. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

ARISTÓTELES. **O homem de gênio e a melancolia**. O problema XXX, 1. Tradução do grego, apresentação e notas de Jackie Pigeaud. Tradução para o português de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

DELUMEAU, Jean. **O pecado e o medo**. A culpabilização no Ocidente (séculos 13-18). v. 1. Bauru: EDUSC, 2003.

- DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Cultrix, 1988.
- \_\_\_\_\_. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Introdução à arquetipologia geral. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Ciência do homem e tradição**. O novo espírito antropológico. São Paulo: TRIOM, 2008.
- GRAVES, Robert. **O grande livro dos mitos gregos**. São Paulo: Ediouro, 2008.
- HILLMAN, James. Senex e puer: um aspecto do presente histórico e psicológico. In: \_\_\_\_\_. **O livro do puer**. Ensaios sobre o arquétipo do *puer aeternus*. São Paulo: Paulus, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Re-vedo a psicologia**. Petrópolis: Vozes, 2010.
- KERÉNYI, Karl. **Os deuses gregos**. São Paulo: Cultrix, 1993.
- KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. **Saturno y la melancolia**. Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte. Madrid: Alianza Editorial, 2012.
- RILKE, Rainer Maria. **Cartas do poeta sobre a vida**. A sabedoria de Rilke. Organização de Ulrich Baer. Tradução de Milton Camargo Mota. São Paulo: Martins, 2007.
- VITALE, A. O arquétipo de saturno ou a transformação do pai. In: HILLMAN, J.; et al. **Pais e mães**. Seis estudos de psicologia arquetípica. São Paulo: Símbolo, 1979. p. 13-51.

**Pescadores em busca do seu Touro: regência, sabência e sofrência no imaginário da Ilha dos Lençóis – MA**

**Fishermen in search of their Bull: regency, wisdom and suffering in the imaginary of the Lençóis Island - Maranhão State, Brazil**

**Les pêcheurs à la recherche de leur Taureau : régence, sagesse et souffrance dans l'imaginaire de l'île Lençóis, Etat de Maranhão, Brésil**

Fabio José CARDIAS GOMES<sup>1</sup>  
Universidade Federal do Maranhão, Imperatriz, Brasil

**Resumo:** O objeto deste estudo é a dimensão simbólica do Touro encantado em relação com os pescadores da Ilha dos Lençóis e o Mito do Rei Sebastião. O objetivo foi compreender, refletir e relacionar aspectos simbólicos das *crenças-imagens* da *poética-brincante* do sebastianismo da Amazônia atlântica, a partir da simbólica do Touro negro, em sua regência, sua sabência e sua sofrência. A metodologia utilizada envolveu observação direta, de cunho etnográfico, com visitas locais, como ao Memorial Rei Sebastião, escutas e conversas informais entre os ilhéus-súditos. Resultados ilustram que a simbólica cumpre funções da imaginação simbólica durandiana, mas conclue-se que o retorno do rei acontece não mais de forma salvacionista, mas de integração comunitário-libertária de um povo oprimido e sofrido.

**Palavras-chave:** sebastianismo; simbólica taurina; encantaria amazônica.

**Abstract:** The object of this study is the symbolic dimension of the Bull delighted in connection with the fishermen from Ilha dos Lençóis and the myth of King Sebastian. The goal was to understand, reflect and relate the symbolic aspects of the poetic and beliefs-images of Sebastianism in the Atlantic Amazon, from the symbolic of the black Bull, in his rule, wisdom and suffering aspects. Methodology involved direct observation, ethnography, as local visitations, such as to the Memorial King Sebastian and informal talks between the islanders-subjects. Results illustrate that fulfills symbolic functions of durandian symbolic imagination, but we conclude that the return of the king does not happen over Salvationist way, but in community-libertarian integration of an oppressed and suffering people.

**Key words:** sebastianism; bull-symbolism; Amazonian enchantment.

*Rei, ê rei, Rei Sebastião*

*Rei, ê rei, Rei Sebastião*

*Se desencantar Lençóis*

*Vai abaixo o Maranhão.*

(Doutrina popular para o Rei Sebastião)

---

<sup>1</sup> E-mail: [cardias.fabio@gmail.com](mailto:cardias.fabio@gmail.com)



## 1. Introdução

*Nenhum homem  
é uma ilha,  
fechada sobre si;  
todos são parte  
de um continente,  
uma parcela  
da terra principal*  
**Carl Gustaf Jung**

O objeto deste estudo<sup>2</sup> é, especialmente, a dimensão simbólica do Touro encantado em relação com os pescadores da Ilha dos Lençóis e o Mito Sebastião, da referida comunidade da ilha encantada. Partirmos de contribuições, conceitos e noções fundamentais da teoria do imaginário durandiano para compreender esta simbólica, especialmente em Durand (1988, 2002 e 2008). Conjugamos outras contribuições de estudiosos do imaginário como Paes Loureiro (2008), Ferreira-Santos e Almeida (2012), do sebastianismo como em Silva (2010), Ferreti (2013) e da poética sebastiânica lusobrasileira como em Gullar (2002) e Pessoa (2007).

Assim, considerando espaço e tempo, tivemos como objetivo: compreender, refletir e relacionar os aspectos simbólicos das *crenças-imagens* da *poética-brincante* do sebastianismo maranhense, ou da Amazônia atlântica, a partir da simbólica do Touro negro encantado, em sua regência, sua sabência e sua sofrência, sendo o Mito é resumidamente assim apresentado:

O rei Sebastião, monarca português do século XVI, viveu apenas 24 anos e se tornou não apenas símbolo da nação portuguesa, mas ícone da cristandade. Antes mesmo de nascer, recebera o epíteto de “O desejado”, e após sua possível morte, na batalha de Alcácer Quibir, em 1578, passou a ser “O encoberto”. O sebastianismo - a crença na volta do rei - foi transplantado para todas as colônias portuguesas, suscitando na gente simples a promessa de ser para sempre livre do julgo da opressão. Passados cinco séculos, o rei ainda é esperado e lembrado com muito vigor. No Brasil, duas ilhas maranhenses dizem abrigar o corpo místico do encoberto: a Ilha de São Luís e a Ilha de Lençóis. O rei surge metamorfoseado num touro ou num pássaro, trajando uma veste real abrasileirada, e convida todos para o seu desocultamento. Para ele são entoados doutrinas, cantos e toadas, no rito afro-brasileiro do tambor de Mina e na manifestação popular do bumba meu boi. O reino sebastião é apresentado na poética da Encantaria. (SILVA, 2010, p.7)

<sup>2</sup> Este trabalho intitulado *Pescadores em busca de seu Touro*, é fruto do projeto de extensão-pesquisa intitulado *Projeto Ilha de Lençóis: estabelecendo trocas e redescobrimo um paraíso*, coordenado pelo professor Carlos Alberto Claudino Silva, colaboradores e parceiros, sediado na Universidade Federal do Maranhão (UFMA), campus Imperatriz, e na Ilha de Lençóis, arquipélago do Maiaú, município de Cururupu, Maranhão<sup>2</sup>. Contamos com colaboradores da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA).

Ao que vale avisar ao leitor menos atento sobre a *mitopoética-brincante* da *Encantaria*:

No Maranhão, o termo encantado é utilizado nos terreiros de mina, tanto nos fundados por africanos, como a Casa das Minas, quanto nos mais novos e sincréticos, e é também utilizado nos salões de curadores e pajés. Refere-se a seres espirituais africanos (voduns e orixás) e não africanos, recebidos em transe mediúnico nos terreiros, que não podem ser observados diretamente, mas que se afirma poderem ser vistos, ouvidos em sonho ou por pessoas dotadas de poderes especiais e podem ser observados por todos quando incorporados. (FERRETI, 2003b, p.120).

Ou, bem como relembram Ferreira-Santos e Almeida (2012), o autor e poeta Paes Loureiro (2008) amplia a investigação sobre o imaginário Amazônida, na Amazônia belenense, ao usar o termo encantaria como conceito básico:

As encantarias amazônicas são uma zona transcendente que existe no fundo dos rios, correspondente ao Olimpo grego habitadas pelas divindades encantadas que compõem a teogonia amazônica. É dessa dimensão de uma realidade mágica, que convergem para a superfície dos rios e do devaneio, os botos, as iaras, a boiúna, a mãe do rio, as entidades dos fundos das águas e do tempo. Penso que representam o maravilhoso do rio equivalente à poetização da história promovida pelo maravilhoso épico. Esses prodígios poetizam os rios, os relatos míticos, o imaginário, a paisagem – que é a natureza convertida em cultura e sentimento. (PAES LOUREIRO, 2008, p.8)

Ao que Ferreira-Santos e Almeida complementam:

As encantarias, como conceito estético-religioso, partem da premissa de Paes Loureiro de que toda manifestação da arte e, portanto, também das suas pregnâncias míticas são o resultado da materialização do poder da linguagem em uma obra, seja ela no âmbito das artes ou das figuras míticas. (FERREIRA-SANTOS; ALMEIDA, 2012, p.139).

No trabalho do historiador Figueiredo (2008), sobre pajelança, feitiçaria e religiosidade popular na Amazônia (1870-1950), não faltam exemplos destas figuras míticas, do tempo ancestral, das imagens arquetípicas amazônidas e suas mitologias europeizadas. Dentre as encantarias que bem descreve está a da princesa da misteriosa ilha de Maiandeua, ou da cidade encantada de *Mayandeua*, um dos édens amazônicos, como descreve, em sua importante obra *A Cidade dos Encantados* (2008):

A narrativa trata da viagem noturna pelo rio Maiandeua e do encontro fantástico com a ilha encantada, que mais parecia “um ponto branco, que avultava pouco a pouco à proporção que a barquinha voava às sopapadas das vagas de revés, o soprar gigante da ventana”. A beleza do lugar atraía o

viajante, proporcionando a visão de “marinos bandos alados” e tristes *alciones*, que despediam sobre a embarcação “o grito de alerta que ecoava naquela imensa solidão”. Sgnarello diz que chegou a esquecer o caminho que percorria tal o encantamento com a “abóbada estrelada” que pairava sob sua cabeça. Acordou com o grito do piloto: Mainadeua! De onde estavam o que se podia ver era um “ponto branco que aparecia, onde o luar escorria, dando àquilo tudo um aspecto fantástico”.

...

Os pescadores que aportavam nas enseadas da ilha, “em busca de tainhas”, juravam terem visto “pela praia, os rastros de um pequeno, elegante e mimoso pé de moça, que chamam as pegadas da princea do Maiandeua”. Ela era “uma moça mais alva que a areia, com cabelos mais dourados que o sol da manhã” e sempre aparecia sentada numa rocha branca, “em completo estado de nudez”. Uma imagem fascinante que *Sganarello* tinha como “mais formosa que as madonas de Rafael”. Se o leitor, como eu, estava esperando a descrição de uma bela morena índia amazônica, enganou-se. Pádua Carvalho declara as belezas dessa ilha, onde os moradores, “em plena noite de prata, quando o luar parece fundir as encostas dos montes arenosos”, podiam apreciar a passagem de “galeras imensas, de mastreação bem trabalhada, panos empinados em direção da ilha, tendo por marinhagem moças da cor das lúcidas espumas, de cabelos louros, solto sobre as espáduas”. Eram da cidade encantada que por ali existia. [...] (FIGUEIREDO, 2008, p.57)

Vários elementos são comuns no imaginário amazônico que se encontram nas passagens acima: ilhas encantadas, lagoas encantadas, a influência da lua cheia, a abóbada estrelada, a praia branca, o sincretismo mitológico europeu com o nativo, a mulher branca.

Na Amazônia araguaiana temos a cidade encantada na profundidade do rio Araguaia entre o povo Karajá, ou o povo da água, oriunda daquela, seu mito de origem. Ou, em geral pelo Brasil afora, como a própria lenda da *Teiniaguá*, a Princesa Moura transformada em lagartixa pelo Diabo Vermelho dos índios, o *Anhangá-Pitã*, que vive na lagoa no Cerro do Jarau, confinada na caverna profunda: *Salamanca do Jarau*. Nossa anfitriã fantástica deste importante evento sobre o imaginário, nesta bonita cidade de Porto Alegre, 2015.

O Mito sebastiânico também apresenta elementos arquetípicos e sincréticos da encantaria, presente na Amazônia atlântica, tanto no Maranhão como no Pará, estados de mútuas influências históricas, os quais já foram um só estado-país. Os estudos de Ferreti (2013) apontam que as crenças-imagens sebasticas maranhenses são de “sincretismo afro-cabloco”, com inovações ao agregar religiosidade africana e ameríndia. Mas desconfiamos que no caso paraense também haja sincretismos das três raças originárias, em que pese o autor não aprofundar esta questão, que faremos tarefa nossa futuramente.

Enfim tudo isso é uma desculpa ou um exemplo encantador para reafirmarmos, reconhecermos - na verdade lembrarmos-nos - o homem como sendo “*antropocósmico*”, usando um termo de Durand (2008), ao que ilustra e nos sintonizamos, abaixo:

A verdadeira “figura” do homem consiste naquilo em que o corpo e o mental são o reflexo deste intelecto-coração, “o coração está escondido no homem, ao passo que a cabeça e o corpo (o mental e o corpo) são visíveis externamente” (Schuon, p. 103). O “coração-intelecto” não é nada menos do que a presença do princípio de Unicidade do homem, seu “Santo Espírito”. Consequentemente, a pluralidade sentida na psique se unifica – ou como diz a psicologia das profundezas, se “individua” – porque ela se percebe como uma ordem comparável à ordem do cosmo criado em conjunto. (DURAND, 2008, p.42)

E agora bem de acordo com a epígrafe inicial desta seção de que “*Nenhum homem é uma ilha, fechada sobre si; todos são parte de um continente, uma parcela da terra principal*”, na esteira de Jung. E, entretanto, não é isso que nós da universidade aprendemos com as comunidades tradicionais e populares!? Não são estas verdades esquecidas ou ignoradas que a relação comunidades e seus mitos organizadores nos educam? Adiantando algo, é isso que tivemos como lição maior da comunidade de Ilha dos Lençóis para a universidade pública na qual atuamos. Tem sido na exploração da compreensão do Mito sebastiânico na imagem do Touro negro encantado que também nos repensamos!

Para isso, a metodologia utilizada envolveu observação direta, de cunho etnográfico, com visitas locais, viagens sabáticas ao Memorial Rei Sebastião<sup>3</sup>, anotações, diário de bordo, de campo, estudos de diversas literaturas e pesquisas sebastiânicas, bem como escutas e conversas informais entre as moradoras e moradores nativos, em especial a observação e participação em suas atividades principais cotidianas: pesca na madrugada, jangada em auto mar, contação de histórias sebastiânicas ao redor da fogueira noturna, brincadeiras com crianças, anotações em diário de viagem, registros profundos no intelecto-coração.

Dentre diversos procedimentos, antes de cada viagem (foram quatro até o momento) o grupo realizou um número mínimo de três oficinas de preparação no total de dezoito horas.

---

<sup>3</sup> O Memorial Rei Sebastião preserva um importante recorte histórico e cultural da comunidade Ilha dos Lençóis. Ele foi um presente do pesquisador Claudicélio Rodrigues da Silva que, em 2010, defendeu junto à UFRJ, a tese de doutorado - “*As ilhas da encantaria: o Rei Sebastião na poesia oral nutrindo imaginários*”. Em gratidão aos ilhéus, que o receberam tão bem, comprou, aparelhou e doou o imóvel para a comunidade. No memorial existe uma minibiблиотеca onde há diversos livros de literatura, dissertações, trabalhos e pesquisas sobre a comunidade local. Há também uma importante coleção de objetos regionais, como tambores de mina, referências a pessoas ilustres religiosas e/ou contadoras de histórias, e objetos de bumba-meu-boi. Hoje o local sobrevive sem nenhum subsídio de órgãos públicos e instituições, sendo mantido pelos próprios moradores da ilha. Atualmente planejamos como apoiar o Memorial.

No retorno para a cidade de origem - Imperatriz, aconteceram reuniões para preparação de relatórios. A locomoção, que durava 14 horas de ônibus e mais 2-4 horas de barco, foi feita com veículo e combustível da instituição responsável, a UFMA, e contou com a colaboração de outras como a Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), que cedeu discentes dos cursos de pedagogia e engenharia florestal. A Prefeitura Municipal de Cururupu disponibilizou um barco seguro e pequeno para transporte da equipe, equipamentos e alimentos e água potável.

Entretanto, dividimos o texto em quatro momentos: 1) esta breve *Introdução*, seguida de 2) *Sob lençóis encantados*: em que situamos melhor o leitor sobre a geografia e o contexto sociocultural encontrado; 3) Em *Pescadores em busca de seu Touro* – sobre o Mito Sebastião, sua regência, sabência e sofrência, através do imaginário do Touro encantado, como a busca do outro em si mesmo, mas também como povo-coletividade-comunidade, e; 4) *Considerações finais* que arrematamos os objetivos alcançados, não alcançados e reflexões que podem servir a trabalhos futuros, na esteira teórica da mitohermenêutica e/ou da hermenêutica simbólica durandiana.

## 2. Sob lençóis encantados

*São ilhas afortunadas  
São terras sem ter lugar,  
Onde o Rei mora esperando.  
Mas, se vamos despertando  
Cala a voz, e há só o mar.  
(Fernando Pessoa, 2007)*

Não somente nos terreiros do continente ou da capital ludovicense, ou nas profundezas dos rios caudalosos e ilhas fluviais amazônicas, mas nas dunas e nas lagunas encantadas da Ilha de Lençóis, encontramos e ampliamos a compreensão da *encantaria*. Contribuições importantes de Pereira (2000), Silva (2010) e Ferreti, (2013), dentre outras etnografias sobre a Ilha de Encantaria, nos situaram tanto geográfica-política-econômica-socioculturalmente antes de conhecermos o território isolado-encantado.

Nosso interesse sempre foi comunidades tradicionais e populares: dos povos indígenas, quilombolas, ribeirinhos, de terreiro, ciganos e colônias de pescadores rio-mar, dentre os muitos outros modos de existir e estar em um mundo bivalente: profano e sagrado. Em sintonia com Geertz (1989), compreendendo as culturas como teias de significados que o próprio *Anthropos* tece e interpreta. E que se amplia ao *Antropocosmo* durandiano. E dentre

as nossas (des)cobertas teóricas iniciais, nos (des)cobermos com lençóis de interesses sobre o tema sebastiânico, que se apresentaram como tecidos coloridos das comunidades amazônicas atlânticas: maranhenses e paraenses.

A Ilha de Lençóis se destaca por alguns motivos peculiares: a) é uma colônia, ainda, com altíssimo índice de pessoas albinas, reconhecida internacionalmente desde a visitação da Organização Mundial de Saúde, em 1972, para investigação do fenômeno; b) se desenvolveu o sebastianismo maranhense, com maior intencidade que na própria capital do estado - São Luiz; c) das cerca de dezoito ilhas do arquipélago é única que possui dunas gigantes que se movem e centenas de lagoas que se formam no inverno chuvoso; d) a pesca é realizada por homens e mulheres, um registro peculiar, sabido que é raro ocorrer colônias de pescadores em que ambos os gêneros praticam juntos a pesca, considerada uma prática masculina que se sustenta em discursos machistas.

Sobre o (item d) acima, destaca-se o trabalho pioneiro de Alencar (1991). Como trabalho etnográfico inédito permitiu notar: i) as atividades femininas tendem a ser multidirecionadas, ao contrário das masculinas, ii) pescam na companhia do marido e fabricam carvão, cozinham, limpam o lar, educam os filhos, iii) a invisibilidade do trabalho feminino – mulher ajuda e não trabalha, dificulta sua identificação como trabalhadoras, iv) ficam excluídas dos correspondentes direitos sociais e previdenciários, e, v) o discurso acadêmico sobre as pescadoras é acrítico, reproduz a justificativa da desigualdade ao aceitar a diferença: mulher-ajudante (não-trabalhadora) e homem-trabalhador.

Todas as comunidades apresentam conflitos internos e valores bivalentes: positivos e negativos, sábios e alienantes, nem sempre em equilíbrio. Em que pese os destaques objetivos sobre alguns aspectos negativos acima, porém, observamos na raridade da pesca em conjunto a possibilidade subjetiva de um *telos* maturacional. Pois a exterioridade e simplicidade do fato cotidiano de homens e mulheres pescarem-trabalharem em companhia um do outro, apontam imagens das relações contrassexuais interiores.

De acordo com Ferreira-Santos (2005), esta ambiência concilia razão e sensibilidade comunitária, convívio criativo, para que egos possam vir a estabelecer relações permanentes com sua contraparte, permitindo um diálogo consciente-inconsciente, razão-afeto, intelecto-coração (*co-razón*). O que se nota também no trabalho de Silva (2010), em especial no seu documentário da tese doutoral - *Sebastianos: os narradores da Ilha de Lençóis*.

Bem de acordo com os estudos de Silva (2010), observamos a ação do Mito sobre a equilíbrio psicossocial (DURAND, 1988) que promove a mitopoética-brincante do Touro negro na Ilha, como indica a passagem abaixo:

Não importa saber que manifestação promove o discurso sebastiânico: se religiosa ou de fundo profano. Os discursos dialogam e nos transportam para lugares míticos e místicos, os ritos são portos de passagem. Seja no culto afro-maranhense ou nos relatos dos habitantes da ilha, tudo leva ao insondável. É a palavra que traz seres encantados ao presente da performance. Nesse sentido, figuras como D. João, o rei Sebastião metamorfoseado no touro ou na sua forma humana e ainda animais repletos de valor simbólico são apresentados nesse discurso que avisa o fim da tirania no reino que virá. [...] A condição de lugar num entrelugar da ilha contempla todo o simbolismo do tempo que se cumpriu, mas que não tem fim, porque é o eterno-retorno. Nesse sentido, o entrelugar que é o lugar da ilha, permite que a dimensão do humano se dê na poesia vigendo os ritos. É a palavra absoluta nos corpos dos falantes-brincantes, ora fazendo galhofa do sistema opressor; ora amedrontando aqueles que muito têm a perder. A palavra instaura o novo, não através do conflito, do choro e lamento, mas pelo riso e pela dança. Não são corpos que se desfazem, mas que promovem, por outras vias, a libertação da cidade ilhada. (SILVA, 2010, p.122)

“*Mas, se vamos despertando, cala a voz, e há só o mar*” (Fernando Pessoa, 2007, p. 103), é este o sentimento do cidadão como nós vamos despertando. Pois é neste exemplo de vivência-experiência que encontramos sentido nas funções biológicas, psicossocial, humanista e teofânica da imaginação simbólica (DURAND, 1988). Ou como define Durand e situamos no geral o conceito de símbolo neste estudo:

Primeiramente, em seus elementos imediatos, em sua espontaneidade, o símbolo surge como restabelecedor do *equilíbrio vital* comprometido pela noção de morte; depois, o símbolo é pedagogicamente utilizado para restabelecer o equilíbrio psicossocial: em seguida, se examinarmos o problema da simbólica em geral através da coerência das hermenêuticas, veremos que através da negação da assimilação racista da espécie humana a uma pura animalidade, mesmo que razoável, a simbólica estabelece um *equilíbrio antropológico* que constitui o humanismo ou o ecumenismo da alma humana. Finalmente, após haver instaurado o bom senso do equilíbrio diante da morte, da vida e do desregramento psicossocial, após haver constatado a grande catolicidade dos mitos e dos poemas e instaurado o homem enquanto *homo simbolicus*, o símbolo, diante da entropia positiva do universo que passa, através de um Ser que não passa, a quem pertence a eterna infância, a eterna aurora; e o símbolo então resulta numa *teofania*. (DURAND, 1988, p.100)

Assim, sob o signo do rei desejado, do encoberto, saudoso e camuflado em Touro negro, de um tempo que retornará, buscaremos, sem abandonar a noção acima, desenvolver a

segunda temática: o mito sebastiânico e a simbólica do Touro-ouTro encantado, em sua regência, sabência e sofrência.

### 3. Pescadores em busca de seu Touro

Diz a lenda que na praia  
dos Lençóis no Maranhão  
há um touro negro encantado  
e que esse touro é Dom Sebastião.  
Dizem que, se a noite é feia,  
qualquer um pode escutar  
o touro a correr na areia  
até se perder no mar  
onde vive num palácio  
feito de seda e de ouro.  
Mas todo encanto se acaba  
Se alguém enfrentar o touro.  
Isso é o que diz a lenda.  
Mas eu digo muito mais:  
Se o povo matar o touro,  
a encantação se desfaz.  
Mas não é o rei, é o povo  
que afinal desencanta.  
Não é o rei, é o povo  
que se liberta e levanta  
como seu próprio senhor:  
QUE O POVO É O REI ENCANTADO  
NO TOURO QUE ELE MESMO INVENTOU  
(Ferreira Gullar, 2002)

Em nosso projeto, ao *estabelecermos trocas e redescobrir um paraíso*, ao que nós próprios nos encantamos com este Mito da Saudade (SILVA, 2010), de herança e ancestralidade portuguesa, e seus hibridismos afroameríndios, na troca de conhecimentos sentimos que recebemos mais que podemos dar. Ao redescobrir um paraíso nos encobrimos de lençóis brancos que dançam com os ventos risonhos e espreitamos segredos dos *parens-mysterium*, Adões e Evas, Izanagis e Izanamis, Sóis e Luas.

No caso em estudo, a imagem do Rei Sebastião, é um ícone cristão capaz de unir amores ctônicos, daí a imagem de um Touro. Na dimensão espiritual, equilibra os opostos pagão e cristão, profano e sagrado. O que se ilustra nas passagens abaixo:

Embora os relatos apresentem a descrição do rei como um humano, ora com traços europeus, ora com traços mestiços, seu desvelamento acontece pela metamorfose. Ele assume a condição zoomórfica. A maioria dos relatos apresenta o rei na forma de um touro, negro ou azul, com estrela prateada na



testa, galopando as areias em noite de lua cheia. A ilha é mais conhecida como a terra do touro encantado (Morais, 1979; Ferreti, 2000; Braga, 2001; Godoy, 2005). Todos os relatos demonstram o interesse do touro em ser visto e também ferido na testa, onde está cravada a estrela, a fim de que o sangue seja derramado sobre a areia e promova o desencanto. (SILVA, 2010, pp.146-147)

Von Franz (2005, 2010) nos recorda que o rei nos contos de fadas é a imagem do Self. Incorpora um princípio divino, do qual depende o bem-estar da comunidade, ao que geralmente está velho, doente ou precisa ser substituído, e no caso do Rei Sebastião, desencantado. A autora reforça que o centro da psique não é estático, se renova, é incompleto, precisa ser compreendido e assimilado para que a vida comunitária e pessoal morra, ressuscite, reencarne. Sentido este que aponta para uma não unilateralidade do ego, e sim mantenha viva a força relacional do eixo ego-Self, mediados pelos arquétipos da anima-animus que transitam de forma psicopompica pelas duas ilhas: consciente-inconsciente.

Cassirer (2009), ao estudar os Vedas, Upanishades e outras mitologias, empodera esta compreensão ao afirmar que o desenvolvimento do Eu atravessa o Outro que parte de polo oposto. Progressão que se desloca para o centro, ou seja, não tanto o Eu quanto o Ser. Na esteira teórica de Bachelard (2008) propõe um equilíbrio entre a dialética dinâmica das imagens celestes e terrestres, que através de sua psicologia da gravidade o autor equaciona a tensão das forças de alto e de baixo. No mito sebastiânico o Touro cumpre a equação daquela tensão terreste e celeste, mas também as funções do imaginário simbólico durandiano são invocadas na trajetória da comunidade: biológica, psicossocial e humanista, desembocando na própria teofania sebastica.

Por outro lado, Durand (2002) situa o touro como símbolo teriomórfico (animal) em sua concepção de regime diurno da imagem, heroico, em contraposição ao noturno, dramático e místico. Afirma que o touro desempenha o mesmo papel imaginário que o cavalo. O touro é ctônico como o cavalo quando relacionado à terra-ilha, elemento animal, mas meta-ctônico como símbolo astral, solar ou lunar, como Osíris egípcio ou Sin, Grande Deus mesopotâmico, como as deusas lunares taurocéfalas de trazem entre os chifres a imagem do sol, a estrela dourada do nosso Touro, que provocará o desencante. Melhor exposto assim:

Os símbolos bovinos aparecem como duplicações pré-arianas da imagem do cavalo. O touro desempenha o mesmo papel imaginário que o cavalo. A palavra sânscrita *ge* apresenta um resumo do isomorfismo do animal e do ruído, porque significa touro, terra, ao mesmo tempo que ruído. Se à primeira vista o touro é ctônico como o cavalo, é igualmente, como este

último, símbolo astral, mas é, mais do que este, indiferentemente solar ou lunar. Não só encontramos deuses lunares de forma taurina bem caracterizada, como Osíris ou Sin, o Grande Deus mesopotâmico, como também as deusas lunares taurocéfalas trazem entre os chifres a imagem do sol. Os chifre dos bovídeos são o símbolo direto dos “cornos” do crescente da lua, morfologia semântica que se reforça pelo seu isomorfismo com a gadanha ou a foice do Tempor Cronos, instrumento de mutilação, símbolo da mutilação da lua que o crescente é, o “quarto” de lua. Como o leão, o touro Nandim é o monstro de Shiva ou de Kali Durga, quer dizer, da fase detruidora do tempo. Através da simbólica teriomórfica, o astro – o sol ou a lua – é apenas tomado como símbolo do tempo; o Surya védico, o Sol Negro, é também chamado “touro” [...] (DURAND, 2002, p. 82)

Diversas associações podem ser feitas com o nosso Touro Negro e Rei Sol, com a sua simbólica acima exemplificada: o touro negro como símbolo astral, no nosso caso solar, o pai Sol, Rei Sebastião. Poderíamos explorar na nossa cultura sincrética, o mito em estudo na expressão corporal-musical no bumba-meu-boi maranhense (FERRETI, 2003a; FERRETI, 2003b), sua aparição no tambor de Mina como *gentio-branco* do reino de Turquia (FERRETI, 2013). Sem esquecer que o Rei Sebastião sumiu em Marrocos junto com seu cavalo.

O Touro negro da Ilha de lençóis se relaciona com a terra, pois ou embaixo das dunas-lençóis ou do furo de mar-rio está seu reino. Os ruídos que se ouvem por embaixo das dunas antecedem o aparecimento das jóias, presentes e objetos aos seus súditos ilhéus. O tempo parou até que se rompa, seja destruído. Seus cornos não são o crescente lunar no caso, mas substituído pela estrela brilhante entre eles. Negam os súditos em serem filhos da lua, imposição de repórteres, mas o Rei Sol-Touro-Negro aparece quando o brilho do plenilúnio faz resplandecer as dunas brancas - lençóis encantados.

Verificamos na arte do touro de terracota como fonte de energia vital, assim concebido pelo embuano-japonês Sakai, em Embu das Artes, São Paulo. Bem como sua relação com as dez imagens do menino em busca do seu boi, na cultura Zen Budista, dentre muitas outras “possibilidades taurinas” de se alcançar o Pai-Sol, o Si-mesmo. E muito mais podemos investigar a contribuição durandiana em situar o touro como símbolo teriomórfico, do regime diurno da imagem, que segue as funções do imaginário simbólico descrito acima, para nós, muito bem exemplificado na trajetória da comunidade em relação com sua ambiência e a simbólica que lhes chegou através de seus descendentes portugueses na ilha encantada século atrás.

Por outro lado, Pereira (2000) bem observou em seus estudos na concepção de imaginário (anti-arquetípo) de Laplantine e Trindade: a compreensão "por dentro" e a

compreensão "por fora", o ponto de vista do nativo e o ponto de vista dos outros, que o discurso da mídia nacional sobre os ilhéus albinos como filhos da Lua não coincidia com o deles: mais ancestral, arcaico e antigo – eles se chamam filhos do Sol. Em que pese o Touro aparecer em noites de lua cheia.

Não somente os albinos (PEREIRA, 2000), mas todos os ilhéus são considerados filhos do Rei Sol Dom Sebastião, que em forma de Touro Negro, o Sol Negro, este aparece em noites de brilho forte do plenilúnio. Talvez essa dinâmica patriarcal polarize o matriarcado lunar ao negá-lo, ainda mais sabido nos terreiros locais que o Rei se mudara para outra Ilha: Morro dos Três Irmãos, devido à chegada da energia elétrica no arquipélago, e agora sob a regência de sua filha adotiva Jarina, um encantado feminino, ainda que sob a regência de Dom Sebastião.

Assim, na cultura da Ilha, a grande sabência, ou sapiência que se instaura é o amor terrestre e espiritual que se unem na imagem do Touro Negro, como imagem do Rei-Sol, Sol Negro (SILVA, 2010). Se por um lado o Rei pode vir a representar o Self, como na compreensão junguiana de Von Franz (2005), cremos que aqui ele conglomerava o arquétipo do pai, reconhecido como o Pai de todos pelos ilhéus, simbólica cristã patriarcal. Ainda que o Touro como símbolo terrestre possa representar tanto os instintos que devem ser superados como a realização do Self, ao enfrentá-lo para desencantá-lo – se transformar, transcender, superar. Visto também que a conquista da estrela prateada no centro da cabeça do Touro negro, é como a abertura ao um Orixá – o ser superior que faz a sua cabeça! Vertente esta que está nos terreiros de São Luiz e da própria ilha quando incorporam Dom Sebastião.

Lembramos sobre a função da Mãe Preta como ambivalente na cultura afro-brasileira em contraposição ao arquétipo do Pai - Preto Velho como responsável pelo racismo e preconceito na mesma cultura, como reação negativa ao branco. Contudo, no caso da Ilha, o pai-rei-sol-touro-negro, ancestralidade ibero-americana, que também aparece aos ilhéus, albinos e não albinos, às vezes como branco e mestiço (SILVA, 2010), possui elementos que comumente se designam à Mãe-Preta: amoroso, resistente, abgnado, saudoso, dadivoso, plural, que nutre e presenteia a todos, como o amo de leite, independente da cor.

Vale ressaltar, também, a observação que faz Luca (2010), também ressaltado em Ferretti (2013), a de que o mito se propõe na contemporaneidade, em especial no Tambor de Mina, às outras ressignificações socioculturais, como segue:

[...] esvaziou a conotação messiânica da crença no Encoberto. Nenhum mineiro espera o retorno do rei, simplesmente porque nenhum culto afrobrasileiro possui característica salvacionista. Nessa religião de integração, o sagrado imanente se faz presente cotidianamente em meio à experiência estática. O retorno do rei acontece a cada festa pública, sem que um filho-de-santo receba esta entidade.

Observação muito importante, ainda mais se adentrassemos em caminhos que cuidassem do Mito sebastiânico e a incorporação de nobres nos terreiros de Mina de origem maranhense. E que, de certa forma, está de acordo com a leitura que o poeta Ferreira Gullar (2008) faz do Mito: *a de que o povo é o rei encantado no touro que ele mesmo inventou*. Ou seja, é a libertação do povo que sofre opressão, mas pela integração e força-encantaria-alegria comunitária, não salvacionista. Interessante perspectiva do encantamento do *intelecto-corção* de um povo nada ingênuo. Isto sem falarmos na poética das toadas de Bumba-meu-Boi que se utilizam da temática. Trabalho extenso e para outro momento.

#### 4. Considerações finais

*Boi turino*  
*Boi turino*  
*Boi turino Maitá*  
*Eu cavo na areia,*  
*lá nas ondas do mar*  
**(toada de cura maranhense)**

Alcançamos os objetivos propostos para estudo na medida em que colaboramos com o tema de forma muito singela. Mas não, não fomos capazes de desencantar os Lençóis, pelo contrário, nos vimos encantados diante de tanta *poética-brincante*, maior que nós mesmos. Portanto, não se preocupem, o Maranhão não virá abaixo, mas a gente se eleva ao nos diminuirmos, contradição pedagógica.

E a partir disto, em pesquisas futuras queremos explorar diversas possibilidades que neste estudo foram excluídas, como outros se mostraram: a simbólica da ilha, do albinismo e suas narrativas e histórias pessoais; da estruturação pela mitohermenêutica matriarcal-naturalista, patriarcal-racionalista e fratriarcal-personalista de Ortiz-Osés; da crepuscularidade ancestral de sensibilidade crepuscular de Ferreira-Santos; do regime de imagens e bacias semânticas de Gilber Durand, bem como utilizarmos sua mitodologia; dentre outras

hermenêuticas sintéticas e instauradoras possíveis, que possam dialogar com a genialidade durandiana, aqui festejada.

Este contato com um ouTro Maranhão, um Touro maranhense, terra encantada, de mandiga, cheia de emaranhadas estórias de bois e touros, até então desconhecidas para nós, se tornou indispensável no nosso processo de formação, individuação e ancestralidade. Não esqueçamos que nosso olhar é de fora, acadêmico, com teorias eurocêntricas de interpretação, mas com possibilidades de ampliação da consciência neste diálogo comunitário-pessoal-profissional.

E tal como a estória Zen do garotinho em busca de seu boi, nos tornamos também pescadores de imagens e símbolos reencantados com a vida, em busca constante do nosso ouTro, do Self, dos mistérios...mistouros...pelo qual reconhecemos finalmente que:

QUE O POVO É O REI ENCANTADO  
NO TOURO QUE ELE MESMO INVENTOU  
(Ferreira Gullar, 2002)

## 5. Referências bibliográficas

ALENCAR, E. **Companheiras, pescadeiras e perigosas: a pesca feminina na Ilha de Lençóis**. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade de Brasília, Brasília, 1991.

BACHELAR, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CASSIRER, E. **Linguagem e mito**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DURAND, G. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Editora Cultrix e da Universidade de São Paulo, 1988.

\_\_\_\_\_. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário: Introdução à Arquetipologia Geral**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. **Ciência do Homem e Tradição: O Novo Espírito Antropológico**. São Paulo: Triom, 2008.

FERREIRA-SANTOS, M. **Crepusculario: conferências sobre mitohermenêutica e educação em Euskadi**. Zouk: São Paulo, 2005.

FERREIRA-SANTOS, M e ALMEIDA, R. **Aproximações ao imaginário: bússola de investigação poética**. São Paulo: Képos, 2012.

FERRETI, S. *Folclore e Cultura Popular*. IN: NUNES, I. A. (org) (2003). **Olhar, memória e reflexão sobre a gente do Maranhão**. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, pp. 27-36, 2003a.

FERRETI, S. Encantaria Maranhense de Dom Sebastião. IN: **Revista Lusófona de Estudos Culturais | Lusophone Journal of Cultural Studies**. Vol. 1, n.1, pp. 262-285, 2013.

FERRETI, M. *Encantaria maranhense: um encontro do negro, do índio e do branco na cultura afro-brasileira*. IN: NUNES, I. A. (org) (2003). **Olhar, memória e reflexão sobre a gente do Maranhão**. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, pp. 119-128, 2003b.

FIGUEIREDO, A. M. **A Cidade dos Encantados: pajelanças, feitiçarias e religiões afro-brasileiras na Amazônia (1870-1950)**. EDUFPA: Belém, 2008.

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro; LTC, 1989.

GULLAR, F. **O rei que mora no mar**. São Paulo: Global, 2002.

LUCA, T. T. **“Tem Branco na Guma”**. *A nobreza européia montou corte na Encantaria Mineira*. Tese de Doutorado em Antropologia. Belém. UFPA/PPGCS, 2010.

PEREIRA, M. J. F. **O imaginário fantástico da Ilha dos Lençóis: estudo sobre a construção da identidade albina numa ilha maranhense**. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Pará, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de Antropologia, Mestrado em Antropologia. Belém, PA : [s.n.], 2000.

PESSOA, F. **Mensagem**. São Paulo: Hedra, 2007.

SILVA, C. R. **As ilhas da encantaria: o Rei Sebastião na poesia oral nutrindo imaginários**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.

VON FRANZ, M. L. **A interpretação dos contos de fada**. São Paulo: Paulus, 2005.

**Transitando entre a antropologia do imaginário e o imaginário social: trajetos de dois grupos e de duas pesquisadoras que buscam o sentido existencial para seus ofícios**

**Transiting between imaginary anthropology and social imaginary: routes taken by two groups and two researchers who seek the existential sense of their jobs**

**Circuler entre l'anthropologie de l'imaginaire et l'imaginaire social : les chemins de deux groupes et deux chercheuses à la recherche du sens existentiel de leur métier**

Lúcia Maria Vaz PERES<sup>1</sup>  
UFPEL, Pelotas, Brasil

Valeska Maria Fortes de OLIVEIRA<sup>2</sup>  
UFSM, Santa Maria, Brasil

**Resumo**

Este texto tem como objeto principal refletir sobre duas abordagens teóricas diferentes desenvolvidas no interior de dois grupos de pesquisas que estudam e pesquisam o imaginário na educação. São eles: Imaginário, Educação e Memória (GEPIEM) e Imaginário Social e Educação (GEPEIS). Tais reflexões são feitas a partir do olhar de duas pesquisadoras à frente da liderança dos referidos grupos, impulsionadas pelo tema do evento – celebração de 50 anos da Teoria Geral do Imaginário. Entendeu-se que seria um momento importante de trazer à luz os conceitos e as ideias-força que têm acompanhado este trajeto formativo que envolve pesquisadoras e acadêmicos em formação.

**Palavras- Chave:** Imaginário, Educação, formação, grupo de pesquisa

**Abstract**

The main goal of this paper is to reflect about two different theoretical approaches developed by two research groups that study and research the educational imaginary. They are Imaginário, Educação e Memória (GEPIEM – Imaginary, Education and Memory) and Imaginário Social e Educação (GEPEIS – Social Imaginary and Education). These reflections are pondered from the standing point of two researches who lead the above mentioned groups, stimulated by the theme of the event – celebrating the 50th anniversary of the General Theory of the Imaginary. We understand this to be a relevant moment to bring into light the concepts and the driving ideas that have accompanied this constitutive trajectory that involves researchers and scholars in training.

**Key-words:** Imaginary, Education, instruction, research group.

---

<sup>1</sup> lp2709@gmail.com

<sup>2</sup> guiza@terra.com.br

### O Poder das palavras

Palavras são perigosas  
Palavras são saborosas  
Palavras nos embalam.  
[...] Palavras como faltas  
Palavras como sonhos.  
Que aconchegam no ventre  
Embriões do devir  
Veias abertas? [...]  
Marisa Faermann Eizirik, 1999

### Um tantinho sobre os começos

Iniciamos este texto com a epígrafe com fragmentos da poesia feita pela nossa orientadora de doutorado, quando por ocasião da defesa de uma de nós. Por que assim o fizemos? Por um lado, por entendermos que nossas buscas e nossas convergências tenham seu ponto de ancoragem no encontro que tivemos por ocasião do nosso doutoramento, na década de 90. Por outro, porque entendemos que nossa orientadora professora Dr.<sup>a</sup> Marisa Faermann Eizirik, nos ensinou, dentre outras tantas coisas, a estética e a ética de viver a vida onde os conceitos e as teorias deveriam reverberar em nossos ofícios. Desde então, nossos grupos: Imaginário, Educação e Memória (GEPIEM) e Imaginário Social e Educação (GEPEIS) têm exercitado esta aprendizagem... Temos na palavra feita verbo a premissa de que elas são perigosas, mas também são saborosas e elas sempre nos embalam rumo a novos projetos. Nas suas faltas, exercitamos a imaginação que vivifica sonhos, nos aconchegando no ventre acadêmico como embriões do devir.

Neste momento em que celebramos 50 anos da Teoria Geral do Imaginário, trazendo à luz os conceitos, as noções e as metáforas, achamos por bem tematizar as ideias-força, que têm acompanhado estes dois grupos, a partir dos aprendizados que fomos construindo ao longo do nosso trajeto de formação.

Nesses anos, fomos ensinando, formando, mas também aprendendo e aprofundando métodos de pesquisa, desafiadas pelas demandas dos estudos da Antropologia do Imaginário e do Imaginário Social. No primeiro caso, vimos desenhando metodologias mais criativas e que acessem camadas submersas no *antrophos* que nos habita, através do conhecimento indireto tão defendido por Gilbert Durand (1988). Aqui, as metáforas criam vida, a fim de eufemizar a carência deste contributo à educação e à formação humana. No segundo caso, o Imaginário



Social de Cornelius Castoriadis (2007), o grupo busca compreender as significações imaginárias consagradas nas suas instituições. Ambos os grupos têm como meta experimentar uma humanidade enfeitada.

O GEPIEM foi criado no ano de 2000 sob a coordenação da professora Dr.<sup>a</sup> Lúcia Maria Vaz Peres, com o intuito de estudar e pesquisar temas relativos ao Imaginário durandiano e bachelardiano em convergência com os estudos referentes aos processos humanos (auto)formadores preconizados pela pesquisadora suíça Marie-Christine Josso. Ao longo desses 15 anos, vimos profundizando conceitos relativos à Antropologia do Imaginário e das Histórias de Vida em formação, voltando-nos aos estudos das narrativas: orais, escritas e simbólicas, tendo o imaginário como “carro chefe”.

Tomamos o imaginário como um “entre-saber”, a partir de Gilbert Durand (1998) e, assim, vimos defendendo que os conceitos e as metodologias, assentados nesta abordagem, necessitam reabilitar as metáforas, criando então, as condições de acesso às produções do imaginário por meio da literatura e da arte como fermentos para pensar o objeto a ser pesquisado. A arte, em especial, é enaltecida por Durand (1989), pela sua importância antropológica, conveniente ao museu das culturas. A partir dos referenciais referentes à Antropologia do Imaginário, entendemos que imaginário não é redutível a explicações parcelares a cargo deste ou daquele ramo de saber. Ele postula sempre a abrangência integradora de um olhar poliédrico; uma entrelaçada e diversificada rede de “‘modos de olhar e de ver’, uma vez que o que está em causa não é só a natureza do Homem, mas também a sua cultura e a sua história”. (ARAÚJO, BAPTISTA, 2003, p. 14)

O GEPEIS atua desde 1993, tendo na coordenação a professora Dr.<sup>a</sup> Valeska Maria Fortes de Oliveira (líder do grupo) e a professora Dr.<sup>a</sup> Lúcia Maria Vaz Peres (vice-líder). Ambas vinculadas ao Departamento de Fundamentos da Educação, no Centro de Educação da Universidade Federal de Santa Maria e Universidade Federal de Pelotas, respectivamente.

A Linha de Pesquisa de atuação do grupo GEPEIS está voltada para a Formação, os Saberes e o Desenvolvimento profissional, onde se procura desenvolver investigações sobre a Formação Inicial e Continuada nos seus diferentes níveis e espaços educativos, tendo como lente o simbólico e como referência as relações ética-estética e políticas na constituição da docência. O Grupo tem desenvolvido estudos e pesquisas experimentando dispositivos como o cinema, a escrita e a oralidade a partir do espaço (auto)biográfico. As narrativas produzidas são pensadas como exercícios de “cuidado de si” (FOUCAULT, 1987) na perspectiva de uma

estética da existência, possibilitando pensar a vida como “obra de arte” (NIETZSCHE, 1992). Marie-Christine Josso, pesquisadora no campo (auto)biográfico, é uma das nossas tantas referências comuns partilhada na pesquisa-formação desenvolvida nos últimos vinte e um anos do GEPEIS. Cornelius Castoriadis é o autor âncora do imaginário social com o qual compartilhamos da ampla produção, provocando o grupo a movimentos instituintes nos espaços onde atuamos.

Para Castoriadis (2009, p. 21), a arte “enquanto criação de sentido, de um sentido não discursivo – intraduzível por essência e não por acidente na linguagem comum, mas fazendo existir um modo de ser acessível e inconcebível –, é o que nos confronta também com um paradoxo extremo.” Portanto, podemos dizer que o acréscimo que advém dos referenciais teórico-metodológicos do campo do imaginário tem sido a função da imaginação criadora e simbólica, como hormônio para melhorar as concepções de mundo, e de se erguer contra o seu destino mortal, como definição de finitude em si mesma. Reabilita a esperança viva contra a morte, vem promover a transformação eufemística do mundo, procurando subordinar o ser às ordens do melhor.

### **Movimentos, teoria e conceitos operadores**

A partir do processo de criação e orientação de diferentes pesquisas no campo do imaginário, construímos uma produção teórico-metodológica, somando-nos aos ensinamentos, por um lado de Gilbert Durand (1988, 1998, 1998) e Gaston Bachelard (1987, 1990) e, por outro, de Castoriadis (2007) - o Feito e o a Ser Feito! Temos aprendido, também, a partir de diferentes lugares e áreas do conhecimento a compor e tecer nossa produção na área educacional. Desafios que colocamos no convívio entre-grupos e entre-saberes do imaginário.

A partir de Gaston Bachelard, concebemos a imaginação material (criadora) quando diante dos fenômenos estudados; as imagens enchem-se de novas significações que lhes servem de conteúdo, constituindo-se como hormonas da imaginação.

Com Gilbert Durand, procuramos unir imaginário e racionalidade. Exercitamos junto às nossas pesquisas o realce da terceira via entre o estruturalismo e a hermenêutica, buscando o sentido que privilegia o nível simbólico de compreensão rumo a uma nova hermenêutica respeitosa do homem total (complexo) com suas emoções e contradições sempre atentas à liberdade de criação com vigor e rigor. No GEPIEM, uma das tônicas veiculadas nos

trabalhos de mestrado e doutorado (com pequenos ensaios na iniciação científica) é a busca de compreensão do fenômeno estudado, buscando a indissociabilidade entre a razão e as significações simbólicas (*schémes*, arquétipos e símbolos).

Ao longo da caminhada de 15 anos, o GEPIEM foi incorporando as linhas mestras da imaginação e do imaginário, assim apreendidas:

- a) o imaginário obedece a uma lógica que advém do estruturalismo figurativo e do formalismo das significações; enriquece a representação do mundo; é ambivalente, pressupondo acertos, erros, ilusões e verdades
- b) a imaginação transcende os limites do mundo sensível, excedendo os significados intelectuais; auxilia na consciência construtora do sentido da vida; ativa pensamentos abertos e complexos que, *a posteriori*, a racionalização transforma em sentido unívoco.

Portanto, nesse trânsito, na antropologia do imaginário, em cuja busca está a busca de uma “Pedagogia do Imaginário (DURAND, 1988), tentamos o equilíbrio entre a razão e a imaginação num esforço entre a abstração científica e a fecundidade onírica. Sabemos que ambas necessitam de uma boa quantidade de estímulos e de condições favoráveis para que aconteçam. Apostamos no que Bachelard nos ensinou quando ressalta que “é preciso sonhar os sonhos e pensar os pensamentos.

É precisamente neste equilíbrio que se assenta uma das principais tarefas de uma pedagogia do imaginário, e que consiste em reconhecer simultaneamente níveis de especificidade e de irredutibilidade entre a razão (ciência) e a imaginação (poesia). Com efeito, uma pedagogia do imaginário deve saber perturbar a razão e, se o conseguir, junta-se à atitude bachelardiana. (WUNEMBURGER e ARAÚJO, 2003, p. 41)

Nos vinte e dois anos de pesquisa, ensino e extensão, o GEPEIS vem operando com a ferramenta do simbólico para uma aproximação das significações construídas individual e coletivamente pelas pessoas sobre suas criações. Nas ações organizadas, movimentamos nossos pensamentos e propostas para uma pedagogia do imaginário, articulando a razão e os afetos num “elogio da razão sensível”, parafraseando Michel Maffesoli (1998).

### **Movimentos, teoria e conceitos operadores**

Talvez, em poucas palavras, possamos dizer que os movimentos, as teorias e os conceitos operadores no interior dos dois grupos de pesquisa têm buscado perturbar a razão instituída em direção às razões mais abertas e instituintes.

Ao fim e ao cabo, entendemos que essas duas vertentes de estudos – antropologia do imaginário e imaginário social – concebem o imaginário como inseparável de obras psíquicas ou materializadas, permitindo que a consciência construa o sentido de sua vida e de suas ações.

Misturando tais vertentes com um sentido comum, supõe-se estudar com profundidade este campo usando a imagem, a palavra e a escrita como manifestações simbólicas. Também se somam a esse processo outras manifestações e linguagens para mostrar o valor do simbólico como leitura e interpretação de mundo a partir do que propõe Cassirer (1994). Ou seja, sempre buscando a “pregnância simbólica”. Nesse trânsito, apostamos na importância do aprofundamento hermenêutico simbólico na educação, ainda que Gaston Bachelard, Cornelius Castoriadis e Gilbert Durand não tenham se dedicado a este campo. Suas contribuições, no entanto, no que se referem à formação dos processos simbólicos, têm se mostrado extraordinariamente fecundas, além de reverberarem possibilidades à ampliação da “chave de toda pedagogia”. Ademais, os estudos desta perspectiva encaminham não só para uma teoria do imaginário, concebida como função geral de equilíbrio antropológico, como uma metodologia que, nas suas próprias palavras e conteúdo, contém uma estética para pensar o pensar. O raciocínio, a razão, como função da mente, permite, sem dúvida, analisar os fatos, compreender a relação existente entre eles, mas não cria significado. No entanto, para que a criação ocorra é necessário imaginar. Repetindo... Esta é a grande tônica e a defesa dos nossos dois grupos: para que a criação ocorra é necessário imaginar, estudar e imaginar, em cuja base está a estética do pensar o pensar.

Nosso intuito, neste texto, tem uma intencionalidade além da celebração de uma história que tem início com uma matriz orientadora e inspiradora – dar visibilidade às circulações que temos operado no campo do simbólico, provocando reservatórios fundadores da formação do ser humano. Na celebração dos “50 anos depois da Teoria do Imaginário”, a propósito do tema desse evento, bem como nossas aprendizagens e desaprendizagens no decurso de nossos trajetos de pesquisadoras e orientadoras de dois grupos do imaginário na

área da educação, vimos apresentar as teorias, os referenciais e modo como os concebemos no interior dos dois grupos de pesquisa.

### **Entre os poderes, os saberes e os sabores das palavras...**

Entre afetos e produção de saberes, temos inspirado uns aos outros, tanto na produção do conhecimento na área da educação, quanto nas possibilidades de criar outras formas de viver, aprender /desaprender /aprender no espaço da universidade. Como já deve estar claro, nossas questões comuns têm dois pontos de partida, quais sejam: a lente do simbólico para escutar, observar, compreender e poder produzir exercícios hermenêuticos no que se mostra e é mostrado para nós e, ainda, no princípio epistemológico que concebe não somente nossas criações, nossas formas (*eidos*) concebidas a partir da complexidade das mesmas, nos afastando de respostas simplistas e redutoras (MORIN, 1991).

Metodologicamente, temos exercitado uma escuta sensível (BARBIER, 2007) da palavra oralizada ou escrita, utilizando o espaço (auto)biográfico potente de produção de narrativas para uma aproximação dos trajetos antropológicos e as significações imaginárias sociais das pessoas implicadas com nossos projetos formativos/investigativos.

Inspiradas por Bachelard (1987), temos também concebido o método como uma astúcia, como uma criação, movimentando, em nossos grupos, o exercício, que ainda desejamos experimentar com mais intensidade, da provocação ao conhecimento indireto. Conhecimento este capaz de passar não somente pelo crivo da racionalização, mas, como diz Bachelard (2001, p. 8), estando envolvido com “uma fenomenologia das imagens criantes, fenomenologia que tende a restituir, mesmo num leitor modesto, a ação inovadora da linguagem poética”.

A imaginação retoma o seu lugar. Somos convidados ao exercício de outra forma de percepção – a indireta:

Quando, por qualquer razão, o objeto não pode se apresentar à sensibilidade “em carne e osso”, como, por exemplo, nas lembranças de nossa infância, na imaginação das paisagens do Planeta Marte, na inteligência da volta dos elétrons em torno de um núcleo atômico ou na representação de um além-morte. Em todos os casos de consciência indireta, o objeto ausente é re-(a)presentado à consciência por uma imagem, no sentido amplo do termo. (DURAND, 1988, p. 11)

O *homo symbolicus* proposto por Cassirer (1994) desbanca as certezas do “animal racional”. Assim, ao mesmo tempo em que experimentamos uma outra lente, sabemos dos

obstáculos na compreensão dos imaginários, pois, como aponta Ruiz (2003, p.15), “O imaginário e o simbólico habitam o submundo do incompreensível; para a razão eles estão locados no infra-humano, por isso foram catalogados como instáveis e perturbadores.” Mas, ainda, é nele que reside a capacidade de criação do ser humano.

Capacidade esta que desafia, na pesquisa, ao exercício da criação metodológica para que a palavra dita ou escrita não se limite aos clichês da linguagem esperada pelas intervenções acadêmicas. O desafio é mesmo o de propor exercícios hermenêuticos onde possamos colocar em ação nossos repertórios. Aqui reside um desafio para os que vêm investigando sob a ótica do imaginário e, ainda, utilizando-se da narrativa do vivido. A interlocução que abrimos com as significações construídas a partir de outros vividos é adensada na medida em que contamos também com um repertório rico e diversificado. Temos encontrado, não raras vezes, pesquisadores que decidem vir para o campo do imaginário com repertórios limitados para o levantamento de questões potentes de pesquisa. Não somente repertórios culturais, mas de experiências do vivido. Talvez pudéssemos já afirmar que, esse campo, sem desconsiderar outros tantos, exige do pesquisador aprofundamentos e intensidades de todas as ordens.

Assim, como aponta Kurek,

Os estudos do imaginário se pautarão em propostas e métodos que buscam problematizar aspectos não facilmente visíveis. Quero dizer, o modo como os professores se tornaram o que são na atualidade é constituído de muitos aspectos não observáveis facilmente. Nas suas histórias, diferentes, podem ser encontradas muitas características convergentes, mas também muitas singularidades, as quais marcam a formação, mas por não serem apreendidas pela ótica daquela racionalidade tradicional, não são consideradas (2009, p. 37).

Nossas investigações no campo do imaginário se ocupam mesmo de tentar ler e escutar o que não se mostra totalmente. Lidamos com o conhecimento indireto, mesmo ainda com dificuldades de exercício desta forma de percepção. No dizível e no não dizível; no que se mostra e nas sombras, temos exercitado, através das pesquisas desenvolvidas e orientadas no ambiente acadêmico, a construção metodológica a partir dos desafios da criação. A pergunta continua, como nos mostra Machado da Silva (2006, p. 73): “Como descrevê-los, captá-los, identificá-los para o campo do saber? A intuição conta muito nesse trabalho de coleta. Não basta. Como passar da intuição ao conhecimento? Como sistematizar o disperso, examinar o desconexo, condensar a repetição, capturar a diferença, decantar o objeto?”

Mesmo sabendo que o caminho é construído pelo pesquisador referenciado no objeto estudado, temos percorrido desde o imaginário antropológico, a partir de suas figuras, mitos e mitemas da fenomenologia à sociologia compreensiva, como um discurso do social, com a intenção de adentrar nos mistérios e nas zonas do imaginário, bem como tentando responder, ao fim e ao cabo, “o que é um imaginário? O que se pode saber de um imaginário?” (MACHADO DA SILVA, 2006, p. 78)

Continuando a interlocução ainda com o autor citado, temos nos valido da narrativa do vivido, assim como do seu trabalho investigativo com as tecnologias do imaginário. “O narrador do vivido é um descobridor de sombras, um revelador de imagens latentes, um caçador de fantasmas, o contador de histórias da sociedade para a sociedade, ...” (op. cit., p. 88). Nessas histórias, o narrador do vivido / pesquisador de imaginários busca adentrar atmosferas muitas vezes não sistematizadas e produtoras de emoções. Nosso material é o vivido reconstruído pelos afetos e pelo presente que reconta, reinventa, esquece e aquece.

Pensando a partir de uma inversão, o lugar do imaginário pressupõe a inversão ontológica, antropológica e epistemológica trazida pelo imaginário. Isso porque ele traz desdobramentos sobre a compreensão do homem a partir da imaginação. Ao colocarmos o imaginário no centro, significa pensarmos a imaginação e o imaginário como constituinte do humano. Não estamos falando de produção secundária de imagens, de fabulações, mas, sim, trata-se da capacidade de criar – de por formas na sociedade, logo estranhá-las e substituir por outras, novas (instituintes). O instituído é criação humana; é nesse lugar de produtor do mundo e das suas formas de viver que trazemos uma outra matriz ontológica. Pensar a partir deste movimento implica tomar o ser como fluxo, como magma e como motor.

Losada, aborda o novo modelo antropológico, mostrando que

Com o aparecimento do ser humano, Castoriadis postula uma ruptura na evolução psíquica do mundo animal, por meio de um desenvolvimento monstruoso da imaginação (Castoriadis, 1999, p. 276), que libera o psiquismo humano das “regulações instintivas”, tornando-o a-funcional. Essa a-funcionalidade da imaginação vai demarcar as duas características fundamentais do humano: a autonomização da imaginação (seu poder criador) e a dominação do prazer representativo sobre o prazer do órgão (2006, p. 35).

Pensar o humano a partir da imaginação requer um deslocamento, e não só isso, um pensamento para desnaturalização das nossas formas, entendidas aqui num amplo sentido. Nossas criações podem ser vistas como passíveis de alterações, individual e coletivamente

falando. Dos modelos apresentados como melhores formas de viver em sociedade, assim como normas e comportamentos constituintes de um magma que os caracteriza, estamos num fluxo de possibilidades, vencendo, assim, a tentação de estar neste mundo heteronomamente.

Compartilhamos com Wunenburger e Araújo, que

[...] esta simbólica oferece o duplo caráter de ser amplamente atestada no nosso patrimônio cultural, mesmo no fundo antropológico comum a todas as culturas, mas também de convir singularmente à situação presente, tal como nós somos conduzidos a imaginá-la (2006, p. 33).

O nosso patrimônio cultural e singular remete-nos a pensar a função dos reservatórios e repertórios coletivos e pessoais. Nesse sentido, a memória assume, neste nosso trabalho com a educação, um lugar central; “a memória das imagens e das práticas discursivas que nos modelaram e nos ajudaram, para o melhor e o pior, a serem aquilo que nós somos.” (idem, p. 32). Por isso, acolhemos e potencializamos a produção de narrativas de vida como via de acesso aos imaginários que se mostram, mas ainda, pelo trabalho autoformativo tão caro aos nossos grupos. Esse é o conceito de formação que acionamos neste “mix”: imaginário e memória.

O imaginário assume, nas abordagens trabalhadas pelos dois grupos, uma bidimensionalidade: o imaginário arquetipal (mitos, símbolos, imagens arquetípicas) e o imaginário sócio-cultural (ideologia, utopia, metáforas, símbolos). Nas duas abordagens, nos referenciamos no trabalho da memória que reconstrói, que reinventa e também que esquece sua outra face.

Ainda uma questão em comum... a *dualética* (ORTIZ-OSÉS, 1989). A categoria *dualética* que trazemos neste trabalho, para uma reflexão sobre nosso movimento como pesquisadoras do campo do imaginário, tem referência na proposição de como a concepção de agregar contrários, não os contrapor e de uma forma eliminatória como é pensada a lógica hegeliana de oposição e exclusão dos contrários. Uma integração conflituosa entre as partes permite movimentar um pensamento onde o terceiro excluído, numa lógica binária, é o que tem nos caracterizado como homens e mulheres ocidentais.

Pensar na possibilidade do “e” e não do “ou” ampliaria bem mais nossa forma de viver neste mundo; construir pensamentos e ações referenciadas na alteridade e na legitimidade do outro. Humberto Maturana preconiza o respeito pelo outro como inteiramente outro. É nessa relação criativa, meio-sistema que emerge o social. E o social é entendido como domínio de condutas relacionais fundadas na emoção originária da vida: o amor. Para Maturana (1998):



“A emoção fundamental que torna possível a história da hominização é o amor” (p. 23). Pensada por esta via, a convivência no trajeto de formação das pessoas supõe um espaço/tempo das relações dos sistemas; um “lugar” de perene criação/recriação da vida, na medida em que se constitui como social na perspectiva acima mencionada. O viver-conhecer na com-vivência com vistas à autoformação (JOSSO, 2004) pode desencadear a possibilidade de pensar o processo educativo do sujeito como construção de uma autonomia relacionada.

A complexidade do humano impõe pensar na inclusão do terceiro excluído, produzindo pessoas com proposições de formas (*eidós*) para além do binarismo.

Na formação de pessoas e, mais especialmente, de professores, propor outras formas de pensamento parece-nos uma provocação radical, pensando nos labirintos que criamos e que percorremos e que precisam ser modificados. Caminhar numa perspectiva *dualética* é, ainda, numa perspectiva inclusiva, não mais pensarmos em dualismos, como real ou imaginário, como cultura ou natureza, como prazer ou sublimação. Indo além, temos outras possibilidades – integração conflituosa de partes de um tecido complexo.

Quando a imaginação é devolvida à sua função vital que é valorizar as trocas materiais entre o homem e as coisas, quando é verdadeiramente o comentário figurado da nossa vida orgânica, então a higiene encontra naturalmente suas imagens substanciais, tanto para o bem como para o mal. (BACHELARD, 1990, p. 51)

Como o homem saudável de Hipócrates, estamos a equilibrar a água e o fogo no universo acadêmico que, ainda hoje, tem primado pelo desequilíbrio ao excluir os contrários. Podemos considerar que a partir dos estudos do imaginário e, em especial com Bachelard (que lembrem, foi orientador de Durand), olhando as ciências humanas, a visão do homem como se fosse um objeto deixa de ser a mais importante. Segundo o filósofo, somente validamos o conhecimento pela experimentação e pela poesia. O autor demonstrou, através da sua obra, que a organização do mundo, no que se refere às relações existentes entre os homens e a natureza, não resulta de uma série de raciocínios. Sim, resultou de elaborações mentais (psíquicas) carregadas de afetos e emoções. Nesta perspectiva, ele coloca algumas ideias básicas: que o símbolo permite estabelecer o acordo entre o “eu” e o mundo; que os quatro elementos (terra, ar, água e fogo) são os “hormônios da imaginação”.

Finalmente, ao usarmos as palavras como sonhos aconchegados no ventre queremos cultivar os embriões do devir de outras possibilidades e modos de pensar a formação, através do ensino e da pesquisa. Nossos dois grupos apostam que imaginar é criar o mundo, é criar o

universo, seja através das artes, através das ciências, ou através dos pequenos atos, profundamente significativos, do cotidiano.

## REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Alberto Filipe e WUNENBURGER, Jean-Jacques. **Educação e Imaginário: Introdução a uma Filosofia do Imaginário Educacional**. São Paulo: Cortez Editora, 2006.  
ARAÚJO, Alberto Filipe e BAPTISTA, Fernando Paulo. **Variações sobre o Imaginário**. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.

BACHELARD, Gaston. **A Filosofia do não: filosofia do novo espírito científico**. Lisboa: Presença, 1987.

\_\_\_\_\_. **A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens de intimidade**. São Paulo: Marins Fontes, 1990.

\_\_\_\_\_. **A Poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. **A poética do Espaço**. São Paulo: Marins Fontes, 1998.

BARBIER, René. **A Pesquisa-Ação**. Trad. Lucie Didio. Brasília: Liber, 2007.

CASTORIADIS, Cornelius. **A Instituição Imaginária da Sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

\_\_\_\_\_. **Feito e a Ser Feito**. As encruzilhadas do labirinto V. Rio de Janeiro, DP&A, 1999.

\_\_\_\_\_. **Janela sobre o Caos**. Aparecida, SP: Idéias & Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. **Sujeito e Verdade no mundo social-histórico: Seminários 1986-1987: a criação humana**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

CASSIRER, Ernst. **Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Cultrix, 1988.

\_\_\_\_\_. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

\_\_\_\_\_. **Campos do imaginário**. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.

FOUCAULT, Michel. **Hermeneutica del Sujeto**. Madrid: Ediciones de La Piqueta, 1987.

JOSSO, Marie-Christine. **Experiências de vida e formação**. São Paulo: Cortez, 2004.

KUREK, Deonir Luís. *Essas coisas do imaginário*. In: PERES, Lúcia Maria Vaz; EGGERT, Edla e KUREK, Deonir Luís. (orgs.) **Essas coisas do imaginário. Diferentes abordagens sobre narrativas (auto)formadoras**. São Leopoldo: OIKOS; Brasília: Liber Livro, 2009.

LOSADA, Manuel R. *O Imaginário Radical de Castoriadis: seus pressupostos*. In: AZEVEDO, Nyrma Souza Nunes de. (org.) **Imaginário e Educação: reflexões teóricas e aplicações**. Campinas, SP: Alínea, 2006.

MATURANA, Humberto. **Emoções e linguagem na educação e na política**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da Razão Sensível**. Petrópolis: Vozes, 1998.

MORIN, Edgar. **Introdução ao Pensamento Complexo**. Lisboa: Instituto Piaget, 1991.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia da Letras, 1992.

WUNEMBURGER, Jean-Jacques e ARAÚJO, Alberto Filipe. *Introdução ao Imaginário*. In ARAÚJO, Alberto Filipe e BAPTISTA, Fernando Paulo. **Variações sobre o Imaginário**. Lisboa: Instituto Piaget, 2003, p. 23-44.

ORTIZ-OSÉS, Andrés. **Mundo, hombre y lenguaje crítico**. Estudios de Filosofía Hermenéutica. Salamanca: Sígueme, 1976.

SILVA, Juremir Machado da. **As tecnologias do Imaginário**. 2ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2006.

RUIZ, Castor Bartolomé. **Os paradoxos do imaginário**. São Leopoldo, RS: UNISINOS, 2003.



# **Grupo de trabalho 3: Imaginário e mídia**

**Atelier de recherche 3 :  
Imaginaire et médias**

## O regime crepuscular e a construção do imaginário sustentável na publicidade Colgate

### The crepuscular scheme and the construction of a sustainable imaginary in the Colgate advertising

### Le régime crépusculaire et la construction de l'imaginaire durable dans la publicité de Colgate

Elza Nakayama Nenoki do COUTO<sup>1</sup>  
Heloanny Brandão de FREITAS<sup>2</sup>  
Lais Carolina Machado e SILVA<sup>3</sup>  
Universidade Federal de Goiás-Goiânia- Brasil

#### Resumo

Esse artigo tem como objetivo estudar a representação da sustentabilidade a partir de uma publicidade da empresa Colgate. Realizamos uma análise sob o viés da teoria da antropologia do imaginário, associando os regimes diurno, noturno e crepuscular. A escolha dessa publicidade justifica-se por ser a mais rica da empresa em questão ao apresentar uma combinação de imagens e enunciados polares, exigindo uma metodologia de análise que parte de uma visão holística de mundo, a fim de obter uma visão mais profunda do todo. Utilizamos como arcabouço teórico a Ecologia Profunda, de Arne Naess, e Teoria do Imaginário, de Gilbert Durand. Foi possível perceber que a publicidade da empresa Colgate, na qual jogos de imagens do regime crepuscular são utilizados, visa à construção de um imaginário social de sustentabilidade, mas que permanece atrelado à ideologia capitalista e antropocêntrica.

**Palavras-chave:** ecologia; empresas; imaginário; mídia; sustentabilidade.

#### Abstract

This article aims to study the representation of sustainability from an advertising company Colgate. We conducted an analysis from the bias of the imaginary anthropology theory, linking the regimes day, night and twilight. The choice of advertising is justified because it is the richest company in question to present a combination of pictures and polar statements, requiring an analysis methodology which part of a holistic vision of the world in order to get a deeper insight into the whole. We used as theoretical framework to Deep Ecology, Arne Naess, and Imaginary Theory, Gilbert Durand. It was revealed that advertising Colgate business, in which the regime Twilight images games are used, aims to build a social imaginary of sustainability, but remains tied to capitalist ideology and anthropocentric.

**Key words:** ecology; business; imaginary; media; sustainability.

<sup>1</sup> [kiokoelza@gmail.com](mailto:kiokoelza@gmail.com)

<sup>2</sup> [heloannybrandao.adv@gmail.com](mailto:heloannybrandao.adv@gmail.com)

<sup>3</sup> [lais.karolina@hotmail.com](mailto:lais.karolina@hotmail.com)

Atualmente, o discurso ecológico tem sido amplamente disseminado na sociedade, principalmente por meio de propagandas midiáticas de grandes empresas. Desde a década de 70, alguns estudiosos têm se voltado para questões ambientais a fim de encontrar formas de contenção dos desgastes decorrentes da exploração desordenada da natureza. Diante deste cenário, vivenciamos um momento de busca por mecanismos que possam contribuir com a preservação ambiental. Tanto a sociedade em geral quanto as grandes empresas visam atender às exigências que permeiam esse novo cenário sócio-histórico. Nesse sentido, no que diz respeito à sociedade, há uma tendência em adquirir produtos que se apresentam por meio de um discurso ecologicamente correto, ao mesmo tempo em que grande parte das empresas aderiu a essa nova perspectiva, inserindo no discurso publicitário questões relacionadas à preservação do meio ambiente.

Essa inserção vem ocorrendo a partir da utilização do tema sustentabilidade que a cada dia se mostra mais presente nos discursos midiáticos. A preservação ambiental proposta de maneira holística pela Ecologia Profunda foi apresentada por Arne Naess como uma resposta à Ecologia tradicional e contribuiu para a emergência desse contexto atual, em que é necessário despender atenção especial ao meio ambiente como forma de manter o equilíbrio homeostático. Nesse sentido, essa disciplina parte de uma ética ambientalista para demonstrar como o homem deve agir com relação ao meio ambiente de modo a preservá-lo.

Nesse estudo, pretende-se analisar como o imaginário social da sustentabilidade é constituído a partir de propagandas midiáticas sustentáveis e quais as ideologias e valores predominantes nesse imaginário, bem como mapear a constituição do regime de imagens durandiano predominante ao longo do material em análise e, também, sugerir a instauração de uma mudança de paradigmas ambientais. Portanto, utilizamos como arcabouço teórico a Teoria do Imaginário, de Gilbert Durand, e a Ecologia Profunda, de Arne Naess.

Dividimos esse artigo em cinco seções: na primeira parte, apresentamos os principais aspectos relacionados ao termo sustentabilidade partindo dos Estudos de Ecologia Profunda, de Arne Naess, que propôs uma nova forma de se fazer ecologia, por considerar que os estudos realizados até então eram superficiais e não poderiam contribuir de fato com a preservação ambiental; na seção dois, traçamos um percurso dos principais conceitos da teoria do imaginário de Gilbert Durand, em especial sobre os regimes diurno, noturno e crepuscular; na terceira seção foi feita uma análise de uma publicidade da empresa Colgate, a fim de

estudar a representação da sustentabilidade de acordo com as teorias acima mencionadas, verificando qual regime de imagens predomina no material analisado; na quarta seção analisamos qual a relação existente entre a forma como a propaganda é produzida e os valores da Ecologia profunda, buscando compreender a partir de qual visão ética o imaginário da sustentabilidade é construído; por fim, na última parte, apresentamos as considerações finais acerca de nossa pesquisa.

### **1) A sustentabilidade pelo viés da Ecologia Profunda**

A expressão Ecologia Profunda foi criada em meados da década de 1970 por Arne Naess como uma resposta à Ecologia tradicional. Para ele, essa última era uma ecologia superficial, que preconizava a defesa do meio ambiente apenas por ser ele algo importante para os seres humanos (CAPRA, 2001). Diante dessa perspectiva, Naess propõe novos paradigmas para a Ecologia, com o intuito de fomentar uma nova compreensão ecológica de mundo. Para ele, até aquele momento, os postulados da Ecologia eram apreendidos de forma superficial e, conseqüentemente, o meio ambiente não era encarado como deveria, ou seja, em toda a sua complexidade. Com a propositura de novos valores éticos, Naess criou o conceito de ecosofia, que, conforme esclarece Couto (2014), é a forma pessoal de se referir à filosofia que se interessa pelo meio ambiente.

Nesse sentido, a preservação do meio ambiente não deveria ser feita apenas para beneficiar o homem, como pregavam as ideologias antropocêntricas que vigoravam dentro da própria Ecologia, mas a partir de valores éticos de respeito aos demais seres e busca pelo equilíbrio homeostático. A Ecologia Profunda entende que todo ser possui valor em si mesmo, independentemente da utilidade econômica que possa ter para o ser humano. Para ela, o homem é apenas um constituinte do meio ambiente, um ser microcômico que, em comunhão com demais seres, integra o macrocosmo. Essa nova forma de enxergar a relação do homem com o meio ambiente permite que haja um maior respeito a tudo que nos cerca. Assim, “a sensação de que pertencço ao todo, estou no todo e ele está em mim será de enorme valia para a construção de uma outra ordem de valores, que não o valor utilitarista da natureza, posto que implicará num sentimento respeitoso e de irmandade (mas não de sacralização) a tudo quanto nos cerca” (AZEVEDO; VALENCA, p. 14).

É necessário compreender que o homem constitui-se como parte integrante, física e psicológica, do ambiente em que vive. Para Capra (2001, p. 24) “a percepção ecológica

profunda reconhece a interdependência fundamental de todos os fenômenos, e o fato de que, enquanto indivíduo e sociedade estamos todos encaixados nos processos cíclicos da natureza (e, em última análise, somos dependentes desses processos)”. Um modo de chegar a essa compreensão é por meio da integração e do contato com a natureza evolvente. Segundo a visão de Naess, o contato direto entre o ser humano e os demais seres da natureza não deve ser encarado apenas como uma prática do passado, mas como algo inerente aos seres humanos de qualquer geração.

Todo ser, seja animal (incluindo o ser humano) ou vegetal, tem direito a viver e tornar-se completo. A Ecologia Profunda tem uma visão de longo prazo e “defende a diversidade em todas as suas manifestações, com todos os seres vivendo numa espécie de simbiose, mesmo que, às vezes, uns tenham que comer os outros” (COUTO, 2014, p. 53). Conforme esclarece George Sessions (que ajudou Naess na criação desses princípios) a Ecologia Profunda traz recomendações relacionadas ao anticonsumismo, apreciação e respeito às diferenças étnicas e culturais, busca de um maior contato com a natureza, respeito a todas as formas de vida, uma preocupação com os países mais pobres e a tentativa de evitar um padrão de vida superior ou diferente daquilo que realmente é necessário à subsistência, apreço por estilos de vida que não sejam impossíveis de serem alcançados dentre outros (COUTO, 2014).

Para completar, na visão da Ecologia Profunda, a sustentabilidade está relacionada à harmonia e à proximidade entre homem e natureza, e o que for disseminado na sociedade sobre a preservação ambiental deve estar atrelado aos valores éticos da ecosofia. Diante de tamanha complexidade, essa disciplina, por propor uma reinterpretação da posição do homem na natureza e uma reflexão de qual é o seu papel no meio ambiente, pode ser a fonte ou a solução para diversos problemas ambientais enfrentados pela sociedade.

Torna-se cada vez mais necessário o desenvolvimento de um olhar crítico sobre os problemas ambientais e, principalmente, sobre a visão antropocêntrica de mundo que ainda vigora na sociedade ocidental. Esse olhar mais crítico só pode ser alcançado a partir de uma nova consciência do homem acerca de seu papel na natureza. E a Ecologia Profunda pode contribuir nesse processo, pois somente a partir de valores éticos ecológicos é que uma verdadeira preservação ambiental será alcançada e o homem deixará de ser dominado pelo capitalismo, consumismo exacerbado, superficialidade das relações sócio-ambientais, pregados e disseminados pelas grandes empresas, principalmente através de recursos e estratégias midiáticos.



Diante disso, fizemos uso também da teoria do imaginário para investigar como as imagens, apresentadas pela publicidade em questão, influenciam na constituição de um imaginário social da sustentabilidade.

## **2) Teoria do Imaginário: regimes diurno, noturno e crepuscular.**

Para Durand, o imaginário é um arcabouço de imagens e símbolos que são compartilhados por toda a sociedade, um arcabouço dinâmico e reproduzido de acordo com as diferentes culturas humanas. Durand fez um amplo estudo da produção cultural humana de imagens emergentes das narrativas mitológicas, das religiões, etc., recorreu ainda aos estudos feitos pela Escola de Reflexologia de Leningrado sobre os reflexos dominantes nos seres vivos, constando que os reflexos agem como forças, podendo ser classificados enquanto postural, digestivo e copulativo. A partir daí, estabeleceu um trajeto antropológico do imaginário, definindo-o como o processo pelo qual o indivíduo, mobilizado ora por sua subjetividade biopsicopulsional, ora pela objetividade imposta pelo meio social, escolhe e combina as imagens percebidas em sua interação com o mundo (DURAND, 2001).

De acordo com Anaz (2014), Durand desenvolve a ideia de que o homem, frente à consciência da morte e do devir, adota atitudes imaginativas para tentar negar e superar o destino que é inevitável. Essas atitudes resultam na percepção, produção e reprodução de símbolos e imagens. Nesse sentido, o imaginário seria constituído por esses conjuntos de elementos simbólicos, que teria a função de levar o homem a um equilíbrio biopsicosocial diante da percepção da temporalidade.

A partir desse estudo das imagens, Durand apresentou a Teoria Geral do Imaginário, criando, assim, três estruturas de classificação para os símbolos: heróica, mística e dramática. De acordo com Durand (2001), as estruturas correspondem a um conjunto de forças e não simplesmente a um esquema formal, já que o homem usa um conjunto de estratégias para vencer obstáculos e são essas estratégias e a força impulsionadora delas que induzem o trajeto do imaginário a se colocar, ora em um ora em outro desses três centros, cada qual vinculado a um “reflexo dominante”. Quando há similitude do dinamismo das forças, essas estruturas constituem uma constelação maior, chamada por Durand de “regime”, que pode ser classificada em Diurno ou Noturno.

Segundo Durand (2001), o regime diurno é composto por estruturas heróicas ou esquizomorfias que manifestam os reflexos posturais, os gestos de ascensão e poder ou de

confronto e luta, assim como a afetividade motivada pela função do pai, com estruturas que privilegiam a racionalidade. Ainda de acordo com Durand (2001) trata-se do regime da luminosidade, está ainda relacionado às técnicas visuais, técnicas de separação e de purificação, sendo sempre representativos os símbolos como flecha e gládio, que simbolizam a luta, o confronto, a cisão e a ascensão.

O regime noturno, por sua vez, reúne imagens místicas e sintéticas, que correspondem aos reflexos digestivos e copulativos, a gestos que se voltam para a intimidade ou para o que é cíclico e expressam a afetividade motivada pela imagem e função da mãe.

Desde a década de 80, Durand já previa uma reformulação na classificação dos regimes. Strôngoli, após alguns estudos, acrescentou um outro regime aos já definidos Diurno e Noturno: o Crepuscular. Este enfatiza o sentido de ciclicidade e de periodicidade alternadora das modalidades próprias dos dois primeiros regimes. O Regime Crepuscular possui uma conjunção que lhe é própria entre imagens diurnas e noturnas, buscando uma harmonização entre os regimes, tendo como princípio a harmonia e a causalidade. Conforme Melo (2015, no prelo), o regime crepuscular é um regime síntese, já que integra imagens pertencentes aos regimes Diurno e Noturno, o que significa dizer que esses opostos polares não são antagônicos, mas complementares, pois cada imagem passa a conter, dentro de si, algo da outra. Nesse sentido, percebemos ao longo da publicidade a construção de um diálogo entre os dois regimes estruturados por Durand, havendo também a proposta de equilíbrio, fomos levados a investigar se de fato o material em questão constituía-se como crepuscular.

### **3) Publicidade Colgate: jogo de imagens do regime crepuscular**

As grandes empresas, atualmente, têm aprimorado suas propagandas acrescentando-lhes o tema sustentabilidade. Um desses casos é a *Colgate*, em destaque pela fabricação de produtos de higiene bucal e por sua grande repercussão mercadológico-social nos últimos tempos, a escolhemos para ser analisada. Com a necessidade de divulgar as medidas sustentáveis que são colocadas em prática, essa corporação tem lançado algumas propagandas que ainda têm a venda do produto como foco, mas associada à preservação do meio ambiente. No presente artigo, analisaremos a peça publicitária da campanha *A água não é infinita, feche a torneira enquanto você escova os dentes* (Figura 1), a fim de percorrer o trajeto de construção de um imaginário acerca da sustentabilidade. Tendo sido escolhida por ser a publicidade mais rica da empresa em questão, na combinação, em um mesmo espaço, de

imagens e enunciados polares, foi requerido uma metodologia de análise que possibilitasse uma visão mais profunda do tema e que nos permitisse visualizar alguns mecanismos que, muitas vezes, passam despercebidos quando olhados superficialmente.

Considera-se, nesse estudo, que a mensagem da propaganda é vista como um exercício de “potencialização” acompanhado das formas de sua possível “realização”. Essa visão corresponde ao pensamento desenvolvido por Durand, após sua articulação com os princípios defendidos pelo físico Stephan Lupasco em relação à existência de um terceiro regime das imagens, o crepuscular.

O material em análise foi divulgado em 2010, em supermercados, e constitui-se por um único e pequeno encarte de formato retangular, em que se acumulam afirmações e imagens diversificadas sobre um fundo de cor branca. Como a mensagem não tem o suporte contextual e temático de uma comunicação criada em revista ou jornal, explora e valoriza bastante o espaço disponível, seja pelo uso de aspectos linguísticos, cromáticos, espaciais ou pragmáticos, a fim de discutir a potencialização do produto e tornar aceitável a sua realização como um valor. Abaixo, a publicidade é apresentada na íntegra.

Figura 1



**Colgate**

A ÁGUA DO PLANETA NÃO É INFINITA.  
FECHÉ A TORNEIRA ENQUANTO VOCÊ ESCOVA OS DENTES.

Junte-se à Colgate para o uso consciente da água.

**NA COMPRA DE**

- 1 creme dental Colgate
- +
- 1 enxaguante ou 1 escova Colgate
- +
- 1 outro produto Colgate\*

**GANHE UM EXCLUSIVO COPO COLECIONÁVEL**

**Colgate** A MARCA Nº1 EM RECOMENDAÇÃO DOS DENTISTAS

\*Qualquer versão de enxaguante Colgate PLEX, exceto Colgate PLEX 60 ml. Qualquer versão de escova Colgate, exceto Colgate Classic e Colgate Premier Clean. Qualquer versão de creme dental Colgate, exceto creme dental 90 g. Imagens meramente ilustrativas. Promoção válida de 26/05/2010 a 26/05/2011. Limite de 5 brindes por pessoa.

Colgate. Solução completa de higiene oral.

[www.colgate.com.br](http://www.colgate.com.br) Consulte regularmente o seu dentista.

O primeiro olhar sobre a peça focaliza a organização do espaço em termos de discurso e da coloração das imagens. A denominação *Colgate* é instaurada no alto, à esquerda, destacada por letras de cor branca sobre um retângulo de cor vermelho vivo. Abaixo desse retângulo encontra-se uma afirmação categórica (Figura 2).

**Figura 2: Parte I**



Toda em caixa alta, essa mensagem fixa um conceito que, sendo valorizado pela cor azul, estabelece uma realidade universalmente aceita e comprovada. Essa afirmação nos leva a pensar no regime noturno, considerando que, embora não esteja explicitado, remeta para a ideia de ciclicidade: por muito tempo, a água foi considerada um recurso renovável, condicionado a um ciclo. Essa ciclicidade é uma característica do regime noturno.

Em seguida, em cor vermelha, lê-se a ordem.

**Figura 3: Parte II**



A voz conferida à *Colgate* apresenta-se detentora de um saber e, desse modo, valorativizada a fim de proferir ordem segundo uma disposição passional, associada à letras vermelhas. Ambos, conceito e ordem, colocam-se espacialmente acima da imagem do globo terrestre iluminado (Figura 4), como se a clareza, percebida em seu pólo norte, assim como o verde das imagens dos continentes e o azul dos mares, constituíssem os princípios naturais que sustentam o saber e o valor da marca *Colgate*. É importante ressaltar, também, que o ponto mais alto do globo está iluminado, o que nos possibilita enxergar duas características do regime diurno: a forma ascendente e a luminosidade. A água que está representada no globo pode ser considerada como um símbolo do regime diurno se tiver um sentido de purificação.

**Figura 4: Parte III**



Compreende-se, assim, que é pela intermediação do valor assegurado pela imagem do mundo, presentificado pela *Colgate*, que se apreende ou se compreende mais a ordem para se usar convenientemente a água. A preocupação com essa ordem comprova a inserção da empresa na perspectiva de um país civilizado, sentido que integra tanto a empresa como o comprador no conceito geral de uma realidade inteligente e saudável.

A imagem do Planeta Terra também possui elementos do regime noturno. O formato circular nos passa a ideia de ciclo e a representação de Terra como mãe natureza demonstra o aconchego e a harmonia que são característicos desse regime. De acordo com Durand (2001), a terra se apresenta como berço sepulcro, ctônico, pois é o local de nascimento e morte, portanto, recebe uma visão mágica e benfazeja. Além disso, o globo representa os diversos continentes, que são símbolos da intimidade, característicos do regime noturno.

A ordem torna-se, logo abaixo, convite feito por um dentista, cujas palavras estão enquadradas em um espaço próprio e destacadas por um fundo vermelho (Figura 5).

**Figura 5: Parte IV**



*“Junte-se à Colgate para o uso consciente da água”*

Esse chamado nos passa também uma idéia de separação, ou seja, aqueles que não se juntarem à Colgate não possuem consciência de economia de água. Segundo Strôngoli, “os verbos reportam, em geral, ações que marcam processos de distinção, de separação ou de afrontamento, evidenciando o pensamento de antítese, a atração pela contradição e pelo conflito”. Nota-se, assim, características do regime diurno. Ao mesmo tempo, o termo “junte-se”, por si só, remete à idéia de aconchego, união característica do regime noturno, que conserva em si símbolos da intimidade e da harmonização.

A imagem do dentista representa a figura paternal do regime diurno, que nos convida a travar a mesma luta de preservação de um bem natural que pertence a todos, uma preservação por meio da economia de água, que será alcançada através de uma nova forma de escovação dental, aquela que prioriza o uso regrado da água. O dentista se apresenta, nesse contexto, como uma autoridade para falar do uso comedido desse bem natural, posto que sua falta seria uma questão a ser discutida por toda a população. Portanto, o uso da imagem do dentista torna-se indispensável, já que ele propõe uma prática que visa à economia de água.

A figura do dentista mostra, ainda, o meio corpo de um profissional extremamente simpático. Sua imagem repete-se, mais abaixo, ao lado da imagem de uma dentista, dentro da faixa vermelha que delimita o espaço comunicativo de todo o anúncio (Figura 6), onde se lê, após o nome *Colgate*, a seguinte frase:

*“A MARCA Nº 1 EM RECOMENDAÇÃO DOS DENTISTAS”.*

**Figura 6: Parte V**



Abaixo e fora dessa faixa, percebe-se, em letras muito pequenas, como se fosse algo já conhecido, duas informações:

*“www.colgate.br”*

*“Consulte regularmente o seu dentista”.*

O endereço eletrônico e o conselho ao público confirmam a seriedade da empresa e motivam o receptor da mensagem a subir o olhar além dessa faixa vermelha. Seguindo esse mesmo padrão discreto, encontra-se, à direita, a frase:

**Figura 7: Parte VI**



Nesse momento, o olhar se distancia do texto até então analisado e se detém sobre a totalidade da mensagem do anúncio. Percebe-se, então, que o conjunto à esquerda apresenta diretrizes e ordens, cujas imagens, colocadas umas sobre as outras, formam um retângulo estreito na posição vertical. Nesse conjunto bem destacado, o principal intuito da marca é induzir a sociedade a conscientizar-se, uma vez que, segundo sugerido pelo discurso, é irresponsável com relação ao uso da água. Entretanto, não há nenhuma indicação acerca da composição e dos princípios ativos no dentífrico, nenhuma ciência é citada ou comentada como responsável pela boa qualidade do creme dental.

A preocupação maior é propagar atitudes e regras positivas para a saúde do homem e lhe dar ordens saudáveis e que visam um bem comum. Reconhece-se, assim, um imaginário diurno, ou seja, imagens com os gestos positivos, espetaculares, heróicos ou, até mesmo, agressivos com relação ao cuidado bucal e preocupados com o racionalismo.

Na imagem da embalagem do creme dental (Figura 8) há uma figura cíclica que nos transmite a idéia de retorno, característico do regime noturno. Para Strôngoli, no que concerne a esse regime, “os campos lexicais privilegiam imagens que se reportam ao sentido de proteção ou de abrigo, aos objetos continentais, às atividades de volta ao tempo e à inversão da ordem”. O símbolo ‘+’ possui uma ideia de soma, de junção de produtos característicos do regime noturno, mas, ao mesmo tempo, traz também uma ordem de compra, característica do regime diurno.

Figura 8: Parte VII



Ao lado dessas informações bem organizadas, o receptor da mensagem depara-se, à direita, com um grande e afunilado copo vermelho ao lado de uma palavra, também em vermelho e grande, sob a qual há outras que, menores e em cor preta, anunciam uma premiação, um benefício extra. (Figura 9).

Figura 9: Parte VIII



A imagem do copo vermelho compete em tamanho com a figura do dentista e em altura com a imagem do globo terrestre. O copo é um recipiente, uma imagem noturna, pois guarda e conserva líquidos ou outros produtos. Ele será o prêmio, também uma atividade noturna, uma vez que representa a conciliação e a conjunção de intenções. As letras pequenas que vêm em seguida, à esquerda, trazem as variações do produto *Colgate*, confirmando um desdobramento que, por sua vez, qualifica-se como noturno. O próprio sentido do verbo “ganhar” nos obriga a subir o olhar e a verificar que o desdobramento na variação do produto constitui uma atividade noturna.

Enquanto o imaginário diurno apresenta-se como heróico ou polêmico, voltado para a abstração e regras, o noturno se manifesta na abundância, pois a premiação não se restringe a um único produto: é possível escolher, mas também é necessário comprar ao menos três, os quais são referendados duplamente, seja pelo nome ou pela imagem de seus continentes. Há,



portanto, repetição na apresentação de imagens. Os produtos são mostrados duplamente: por meio do apelo linguístico e pelo visual. Nota-se, ainda, que o visual das caixas tem uma interpretação independente do sentido de seu produto, pois sendo um simples continente, seja de papelão ou plástico, sua natureza nada tem a ver com a do princípio ativo, o conteúdo que intervém na saúde bucal.

Por essa razão, as cores e formas, além de confirmarem o lado noturno da mensagem, fazem o jogo do sensorial que atenua o lado negativo pressuposto em dores ou aspectos do dente. Assim, as ações de inclinar, deitar ou colorir as caixas ou continentes, no espaço visual da propaganda, apontam a evidência de imagens noturnas, agradáveis e convidativas à compra. Além disso, a doação escalona a compra do produto de modo a motivar mais suas vendas e a satisfazer, ao mesmo tempo, a pluralidade ou a diversidade, característica noturna da negociação.

A idéia de ligação entre o presente (voltado à racionalidade) e futuro (voltado à emotividade) que a imagem propicia, ou seja, o dever de preservar algo no presente para garanti-lo ao futuro, é algo que extrapola o regime diurno e noturno. Ainda nessa imagem, o Mal é eufemizado por se tornar um objeto de reflexão, percepção e, por consequência, eufemização. Ao analisarmos as imagens, é possível perceber que há elementos característicos dos dois regimes, o que, segundo Durand, é a busca da harmonia, caracterizando o regime crepuscular, pois nele “percebe-se a busca da harmonização das duas modalidades através de processos de sistematização de síntese e de formações conceptuais” (STRÔNGOLI, 2009, pág. 29).

Novamente, faz-se necessário citar Melo (2015, no prelo) ao apontar que o regime crepuscular é caracterizado como um regime síntese que permite a complementação de um regime pelo outro, não havendo um embate entre os dois, nem mesmo um conflito, mas um diálogo.

Um último olhar sobre todo o anúncio demonstra claramente o equilíbrio evidente de todas as imagens: as diurnas se desenvolvem e se apresentam para serem completadas naturalmente pelas noturnas. No lado esquerdo do anúncio, encontram-se a racionalidade e a consciência social; no lado direito, reconhecem-se a emoção e suas combinatórias. As modalidades diurnas e noturnas mostram-se exemplarmente cíclicas, sistêmicas ou, mesmo, messiânicas, o que nos leva a concluir que elas caracterizam o regime crepuscular.

#### **4) O imaginário da sustentabilidade na publicidade Colgate: paradigmas da Ecologia Profunda**

A preservação do Planeta, da água ou do meio ambiente de forma geral, requer a instauração de uma aliança entre os seres humanos e os demais seres do ecossistema, ou seja, é necessária uma harmonia entre os seres para estabelecer o equilíbrio homeostático.

A peça analisada, a partir de um olhar superficial, transmite a idéia dessa possível aliança, ou seja, a partir de imagens que remetem ao tema da sustentabilidade, a empresa tenta transmitir ao consumidor sua preocupação com o meio ambiente. A sustentabilidade é entendida como “o conjunto de processos e ações que se destinam a manter a vitalidade e integridade da Mãe terra, a preservação dos seus ecossistemas com todos os elementos físicos, químicos e ecológicos que possibilitam a existência e a reprodução da vida (BOFF, 2012, p. 34). Assim, ela deve ser pensada de uma maneira holística e com respeito a todas as espécies, considerando todo o planeta, possibilitando que o bem de uma parte não prejudique outra. (BOFF, 2012)

Embora haja, na peça, a presença de imagens que remetam à ideia de sustentabilidade, é necessário entender se há realmente uma preocupação com o meio ambiente, pois há uma forte tendência em se assumir um discurso em defesa do mesmo somente para atender a um modismo que se instaurou nesse novo cenário sócio-histórico, em que a defesa e preservação de nossos recursos naturais tornou-se de fundamental importância.

Pela visão da Ecologia Profunda, há uma incoerência entre a disseminação de um discurso de preservação ambiental e a propositura de aumento do consumo, ou seja, o incentivo ao consumo implica em uma maior degradação ambiental, pois o próprio desenvolvimento implica na devastação do meio ambiente, na alteração da sua forma natural, o que compromete o equilíbrio homeostático. Essa incoerência é verificada no material analisado, pois ao mesmo tempo em que ela chama a atenção do consumidor para os problemas da escassez de água, ela o incentiva ao consumo.

Já a imagem do globo leva o leitor a pensar no aconchego, na mãe Terra, na harmonia, na integralização, que são elementos defendidos pela Ecologia Profunda e que integram o regime noturno. Entretanto, no lado oposto, há um incentivo à compra e obtenção de prêmios que são contra o princípio de anticonsumismo pregado pela Ecologia Profunda. Esse incentivo ao consumo e a proposta de um grupo que se junte para acabar com o problema da falta de água, o que pressupõe uma separação entre os que se juntarão e os que

não, instaura um conflito, um desequilíbrio, o que caracteriza aspectos do regime diurno. Nesse sentido, percebemos um diálogo entre aspectos tanto do regime diurno quanto do noturno, caracterizando a constituição do regime crepuscular e ao mesmo tempo a formação de um imaginário sustentável falho, que não se atém apenas aos valores ambientais, mas que ressalva os interesses mercantis.

A afirmação “marca nº 1” gera no receptor da mensagem uma necessidade de consumir aquele produto por ser, supostamente, de maior qualidade e, portanto, mais eficaz, o que vai contra o princípio da Ecologia Profunda de viver no essencial, sem buscar padrões de vida acima do necessário, ressaltando ainda que necessário é aquilo que é de suma importância para a sobrevivência, aquilo que é essencial, o que passa disso é excesso, portanto, consumismo. Essa expressão “marca nº 1” juntamente a proposta de preservação ambiental, propicia uma maior credibilidade da empresa para o consumidor, o que também influencia na constituição de um imaginário coletivo de sustentabilidade contaminado pelos valores mercadológicos.

O excesso de imagens na publicidade e o pouco espaço em branco podem gerar no consumidor uma necessidade de acúmulo, de excesso, já que a mesma apresenta em toda sua construção diversas imagens que ocupam todo o espaço. A estratégia publicitária de utilização de todo o espaço em branco dialoga com a proposta de colecionar copos e consumir os produtos, o que contribui para um imaginário social voltado ao acúmulo, já que os regimes de imagens são capazes de influenciar na construção do imaginário de um indivíduo ou de uma coletividade. Essa estratégia prejudica a preservação ambiental, pois como afirma Boff (2012, pag. 21), “o atual modo de produção visando o mais alto nível e acumulação, comporta a dominação da natureza e a exploração de todos os seus bens e serviços”, essa realidade dos meios de produção e essa necessidade de acúmulo, percebida através do excesso de imagens na peça, impedem que o equilíbrio do meio ambiente seja alcançado.

A utilização do regime crepuscular, que é o regime da harmonização e da consciência dos dois polos, figura uma estratégia de persuasão do agente da publicidade para com o consumidor, uma vez que coloca, em um mesmo jogo de imagens, a harmonia com o meio ambiente e o incentivo ao consumo, ao capitalismo, e a priorização da *Colgate* em detrimento das demais marcas. Dessa forma, a empresa se mostraria enquanto defensora do meio ambiente, dos recursos naturais, atendendo a uma nova demanda em que o que importa é se encaixar em um grupo que pensa no bem comum, ao passo que não deixaria de obter seus

lucros, já que a publicidade incentiva não somente o consumo, mas também o seu aumento. Portanto a melhor estratégia encontrada pela empresa foi a utilização do regime crepuscular de imagens que é o regime que justamente tem consciência das duas polaridades e tenta harmonizá-las.

Assim, é possível perceber que há, por parte da empresa, uma estratégia midiática de venda do produto a partir dos jogos de imagens, que permitem tanto pensar em uma preservação quanto se voltar para o consumo. Considerando que a empresa se apropria de imagens voltadas ao meio ambiente e sua preservação para chamar a atenção do consumidor e persuadi-lo, o meio ambiente torna-se um instrumento a serviço do homem. Nota-se que a visão capitalista é predominante nessa publicidade e nesse sentido percebemos que não há uma ética ambientalista, nos ditames da Ecologia Profunda, que seria de respeitar o meio ambiente e seus seres integrantes por possuírem valor em si mesmos.

A disseminação dos interesses da empresa é feita por meio da mídia, que possui um papel de fundamental importância em sociedade, pois é a partir dela que paradigmas são instaurados e, também, que ideias de preservação ambiental atreladas a valores econômicos são divulgadas. Ou seja, a mídia reforça a ideologia capitalista através de um discurso de preservação ambiental. Para Durand:

A enorme produção obsessiva das imagens é contingenciada no domínio do distrair. E, entretanto, os difusores das imagens, a mídia, estão onipresentes em todos os níveis da representação, da psique do homem ocidental ou ocidentalizado. Do berço ao túmulo a imagem está lá, ditando as intenções de produtores anônimos ou ocultos: do despertar pedagógico da criança, nas escolhas econômicas, profissionais do adolescente, nas escolhas tipológicas de cada um, nos costumes públicos ou privados a imagem midiática está presente, ora se apresentado como informação ora ocultando uma ideologia de uma propaganda ora se fazendo publicidade sedutora (DURAND, 1998, p. 9).

A peça publicitária em questão torna-se incoerente com relação à preservação do meio ambiente de fato, o que nos leva a pensar que a apropriação das noções de preservação ambiental não está vinculada aos valores ético-ambientais, mas a uma estratégia antropocêntrica para aumentar o consumo, pois há uma tendência em se adotar estratégias imagético-discursivas com o intuito apenas de atrair consumidores, enquanto que ações que de fato preservem a natureza estão longe de serem priorizadas pelas empresas.

Assim, pode-se dizer que a imagem da sustentabilidade, criada nessa publicidade, constitui-se como uma estratégia midiática que tem como foco a venda do produto, deixando

as questões ambientais como secundárias. A forma como as imagens são colocadas no material analisado e como o discurso é construído reforçam os anseios mercadológicos da empresa por geração de lucro e aumento de consumo, através da sedutora promessa de preservação ambiental.

### 5) Considerações finais

A potencialização da publicidade no imaginário da *Colgate* realizou-se, neste anúncio, por meio do regime crepuscular, pois desenvolveu a dialética do tempo e do espaço: colocando em uma mesma mensagem a questão do uso da água, a necessidade de cuidar da saúde e o conhecimento de bons produtos; também promove deslocamentos de pontos de vista sobre a economia da água; o cuidado com os dentes e o bom senso e vantagens nas compras. Procedeu, ainda, à comunicação e descrições vivas por meio de escolha de imagens significativas (diurnas e noturnas), uso de cores atraentes (globo terrestre, figuras humanas coerentes, objeto sugestivo para a premiação, caixas e recipientes de remédios pertinentes em desenhos e cores).

Ao longo da peça publicitária analisada, foram desenvolvidas as teses de racionamento de água e cuidados com os dentes. A mensagem também realizou a conjunção da razão com a emoção, privilegiando a potencialização de argumentos sociais imperativos (controle da água) e de recursos passionais (uso da cor vermelha) em lugar de se deter em argumentos de ordem científica.

O imaginário, ou seja, o conjunto de imagens que é partilhado por uma sociedade, possui algumas peculiaridades, considerando que o que motiva a utilização de determinadas figuras e enunciados está relacionado com os anseios da cultura na qual são disseminados. É justamente essa motivação que determina uma maior ou menor intensidade de utilização de símbolos.

Na cultura ocidental, em que os discursos ambientais são constantemente propagados, a utilização de imagens que remetem a esse tema é paradoxalmente tão recorrente quanto à figurativização do capitalismo, configurando-se ainda como de interesse da sociedade em geral.

Diferente do que é preconizado pela mídia na propaganda analisada, que é o incentivo ao consumo junto à preservação ambiental, a Ecologia Profunda sugere a mudança de paradigmas, mudança de comportamentos sociais, mudança de visão de mundo, mudança de

uma ideologia capitalista para uma ideologia ambientalista. Como afirma Boff, (2012) faz-se necessário urgentemente uma transformação da mente, vale dizer, a instauração de um novo software mental e uma diferente forma de pensar e de ler a realidade, com a clarividência de que os pensamentos que nos colocaram nessa situação, não são os mesmo que podem nos tirar dela.

Nesse sentido, se as empresas se apropriassem desse tema do meio ambiente respeitando os valores éticos ambientais, elas poderiam juntamente à mídia auxiliar nessas mudanças de paradigmas, bem como influenciar positivamente na construção de um novo imaginário social acerca da sustentabilidade, restaurando os seres humanos e os demais seres em sua complexidade e alcançando assim um equilíbrio homeostático com relação ao todo.

## REFERÊNCIAS

ANAZ, S. AGUIAR, G. FREIRE, N. COSTA, E. **Noções do imaginário: Perspectivas de Bachelard, Durand, Maffesoli e Corbin.** (Cidade: Editora,) 2014.

BOFF, Leonardo. **Sustentabilidade: o que é e o que não é.** Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

CAPRA, F. **A Teia da Vida: uma nova compreensão científica dos sistemas vivos.** São Paulo: Cultrix, 2006.

\_\_\_\_\_. **Alfabetização Ecológica.** São Paulo: Cultrix, 2001.

COUTO, Hildo Honório. **O tao da Linguagem: um caminho suave para a redação.** São Paulo: Ed. Pontes. 2014.

DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário.** São Paulo, Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. **O imaginário: ensaio a cerca das ciências e da filosofia da imagem.** Rio de Janeiro: Difel, 1998.

MELO, Alexia Maria Cardoso. **Regime Crepuscular.** 2015. No prelo.

NAESS, A. **Ecology, community and lifestyle.** Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

PITTA, D. R. **Imaginário, Cultura e Comunicação.** Revista Eletrônica do [Centro de Estudos do Imaginário](#) Labirinto. Ano V nº 7 - Janeiro - Junho 2005. Disponível em: [http://www.cei.unir.br/artigo64.html#\\_ftnref20](http://www.cei.unir.br/artigo64.html#_ftnref20). Acessado em: (ano).

STRÔNGOLI, M. **Do Signo ao Símbolo: as figurativizações do Imaginário.** In *Semiótica Olhares* / Organizado por Del Pino – Porto alegre: EDIPUCRS, 2000.

\_\_\_\_\_. **O imaginário da menina e a construção da feminilidade.** Letras de Hoje, Porto Alegre, v.44, n.4, p.26-40, out./dez. 2009.

**Mitosfera do Consumo: Um olhar mitodológico sobre a temporalidade dos slogans que passam na TV**

**Mythsphere of Consumption: A mythodological look at the temporality of the slogans that pass on TV**

**La mythosphère de la consommation : un regard mythodologique sur la temporalité des slogans qui passent à la télévision**

Frederico Jorge Tavares de OLIVEIRA<sup>1</sup>  
Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo, Brasil

**Resumo**

O que têm a nos dizer os slogans publicitários quando a sua principal força reside no não-dito? Este texto trabalha com uma ideia, própria dos estudos do imaginário e também dos estudos de comunicação e consumo, de que a concretude do não-dito dos slogans se realiza em uma dimensão imaginária, simbólica e cultural. Propomos a noção de Mitosfera do Consumo como este ambiente multidimensional em que as imagens simbólicas do consumo se formam, como os slogans que passam na tevê, e lançamos um olhar mitodológico sobre a temporalidade que os atravessa e constitui. A força do slogan se nos mostra assim como chave de mistério, de mitos e magias, produto do sentimento de angústia que motiva os processos de comunicação e consumo.

**Palavras-chave:** comunicação e consumo; imaginário; mitodologia; slogan; temporalidade.

**Abstract**

What the advertising slogans have to tell us when its main force resides in the unsaid? This text works with an idea, from the imaginary studies and also of communication and consumption studies, that the concreteness of the unsaid of the slogans takes place in an imaginary, symbolic, socioeconomic and cultural dimension. We propose the notion of Mythsphere of Consumption as this multidimensional environment in which the symbolic images are formed, as the slogans that pass on TV, and we used a mythodological look at its constituent temporality. Thereafter, the slogan force shows itself like a key of mystery, of myths and spells, product of the feeling of anguish that motivates the communication and consumption process.

**Key words:** communication and consumption; imaginary; mythodology; slogan; temporality.

---

<sup>1</sup> [fredericotavares@usp.br](mailto:fredericotavares@usp.br).



## Comunicação, consumo e imaginário: a questão da temporalidade

Os estudos voltados à interface entre comunicação e consumo têm compreendido o consumo como prática cultural relacionada à identidade do sujeito, ator social, figura esta que se insere em visada muito mais ampla e complexa do que aquela que simplesmente toma o consumo como uma atividade induzida ou provocada nos consumidores modernos (BACCEGA, 2014); esses estudos consideram que, no âmbito privado de consumo, os comportamentos e os produtos de uma sociedade são recebidos e ampliados a mudanças culturais que se destinam a esta mesma sociedade em seu conjunto (ALONSO, 2006; BACCEGA, 2014); os estudos de comunicação e consumo têm assim assinalado a relação interdependente do consumidor e do receptor, a partir da observação da sua imersão em contextos socioeconômicos, nas suas práticas cotidianas, na interação permanente com as formações discursivas, imaginárias, sobretudo urbanas, mediáticas e próprias a um sistema cuja prevalência será cultural e simbólica (ROCHA, 2000); tem-se compreendido, portanto, que há uma função comunicacional do consumo e que ela está diretamente ligada ao funcionamento da cultura, às explicações do universo da produção humana, incluindo-se aí a arcaica brecha antropológica de que nos fala Morin (1988) acerca da emergência, no *sapiens*, de todo um aparelhamento mitológico mágico mobilizado para enfrentar a morte e, por extensão, o tempo, a duração.

Este aparelhamento mitológico mágico, sendo ele constituído desde a pintura, o rito, a sepultura, e desde os desdobramentos da arte, quer dizer, da destreza, da habilidade, da precisão, da invenção no saber-fazer – que os predecessores do *sapiens* já tinham desenvolvido nas atividades práticas, e designadamente na caça (MORIN, 1988) –, vem a constituir-se num campo que é o das produções próprias do espírito (imagens, símbolos, ideias), e que Morin vai chamar de produções *noológicas*. É por isso que o consumo, ao atravessar também essas produções e aproximar-se das questões relativas ao mito e aos imaginários, antes de significar a pedra angular de toda uma ideologia nefasta à sociedade, pode ser compreendido, ele próprio, como um “processo ativo que implica a construção simbólica de uma consciência de identidade coletiva e individual” (BOCOCK, 2003, p. 101); um processo pelo qual o *sapiens*, através de mitos, práticas rituais e magia, procura rejeitar, transpor e resolver, individual e coletivamente, a questão da morte e do tempo, como veremos neste artigo.

Tal igual o consumo, e assumindo-se a perspectiva simbólica (do imaginário):

Entende-se que o ato comunicacional não se firma puramente em dados históricos, sociológicos, culturais; tampouco em pulsões inconscientes. Na verdade, esses dois pólos definem a trajetória simbólica, também chamada de trajeto antropológico e, ainda, de trajeto do sentido. É o lugar em que as imagens simbólicas se formam, definido por Durand como “[...] a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (1997, p. 41) (BARROS, 2010, p. 129-130).

É neste tipo de jogo mágico, incessante troca que existe ao nível do imaginário, que acontece o processo de consumo: exercício permanente do ato comunicacional de classificação, ao estilo de um sistema totêmico (ROCHA, 2000), que por sua vez se define nos trajetos do sentido ou nos lugares em que as imagens simbólicas se formam.

Em outras palavras, e seguindo ainda as de Everardo Rocha, tem-se apontado que “a viabilidade do edifício do consumo começa pela construção de um sistema simbólico que permite a circulação de significados, algo capaz de dar sentido, à esfera da produção” (ROCHA, 2000, p. 25). O que sugerimos, aqui, é que esta esfera da produção pode ser vista como a mais ampla e constitutiva das esferas do homem, porque abarca e conjuga as suas expressões materiais, históricas e *noológicas*. Tratando de ser o consumo a outra face da produção, pois sem produção não há consumo e sem consumo tampouco há produção (MARX, 1992; BACCEGA, 2014), o consumo vai se firmar no tecido da própria linguagem, do próprio imaginário cultural; no tecido do espaço e do tempo dos *media*. Como ideias potencialmente mágicas, porque essencialmente estéticas (MORIN, 1988), as imagens de consumo que aí são produzidas serão também potencialmente mitológicas e, nessa medida, associadas aos fenômenos da natureza e do inconsciente (BOECHAT, 2009).

Ao nível do imaginário e da brecha antropológica de irrupção do subjetivo diante das intimações do meio cósmico e social, entendemos que os trajetos de sentido formados a partir das imagens de consumo se expressem através dos símbolos e dos arquétipos do inconsciente coletivo, de modo que, assim como defende Baccega (2014) acerca da significação do produto, que está no consumo, e da significação do signo verbal – ou de qualquer outro signo – que está na sua concretização no diálogo social, na interação, entendemos que a significação das imagens<sup>2</sup> terá nos símbolos a chave para a sua compreensão (BOECHAT, 2009).

---

<sup>2</sup> Barros (2010) propõe demarcar-se um sentido à “imagem”, e por extensão à “imagem simbólica”, como um modo de a consciência (re)apresentar objetos que não se apresentam diretamente à sensibilidade. Segundo ela, essa definição, que é a dos Estudos do Imaginário, é diferente da definição dos estudos do signo (Peirce), uma vez que estes compreendem a imagem como um tipo de ícone que se assemelha quanto à aparência a seu objeto. No sentido dos Estudos do Imaginário, podemos entender, ainda, que a palavra não deixa de ser uma imagem, logo a linguagem fundamental da alma.

Porquanto nos parece fundamental, quando se trata de investigar as interfaces entre comunicação, consumo e imaginário, a noção de imagens simbólicas.

Valendo-se das teses de Durand, Barros (2010, p. 129) vai dizer que é a partir da noção de imagem simbólica que podemos finalmente falar em imaginário como:

[...] Conjunto de imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do Homo sapiens” (DURAND, 1997, p. 18), ou ainda “[...] a faculdade da simbolização de onde todos os medos, todas as esperanças e seus frutos culturais jorram continuamente desde os cerca de um milhão e meio de anos que o homo erectus ficou em pé na face da Terra (DURAND, 1998, p. 117).

Dada a interrelação comunicação, consumo e imaginário, e considerando o imaginário como uma espécie de “reservatório coletivo de imagens no qual o ser humano, individual e coletivo, busca soluções” – proposta durandiana bastante próxima da noção de arquétipo em Jung<sup>3</sup> –, e que este imaginário é “alimentado pelas artes, pela filosofia, pela ciência, pela religião”, entendemos com Barros (2010, p. 131) – e junto de autores como Durand, Maffesoli e Debray, que por ela mesma são mencionados – que será justamente a Comunicação que dinamiza o imaginário, colocando em circulação suas imagens. Será dentro deste circuito simbólico comunicação-consumo-imaginário que o homem encontrará na palavra, no sinal, no desenho, mas também na fórmula abstrata, no algoritmo, no número, nos bens de consumo, etc., o objeto adquirido de uma existência mental e temporal mesmo fora da sua presença, procedimento este que, muito embora impressione pela conexão planetária e cultural promovida através da comunicação mediática de hoje, em nada impressiona pelo caráter mágico aberto pela própria linguagem humana; como explica Morin,

A linguagem já abriu a porta à magia: desde o momento em que toda a coisa chama imediatamente ao espírito a palavra que a designa, a palavra chama no mesmo instante a imagem mental da coisa que evoca, conferindo-lhe, mesmo que esteja ausente, a presença (MORIN, 1988, p. 99).

Segundo Morin, o homem não vai apenas comerciar por meio dos sinais, das palavras, das imagens, dos símbolos; mas vai *com* eles construir (produzir/consumir) uma ligação imaginária com o mundo. E é justamente essa ligação, ou melhor dizendo, nesta confusão entre as intimações dos seres e das coisas do mundo exterior e as imagens mentais que

---

<sup>3</sup> Para Jung (2011), os arquétipos são fatores formais responsáveis pela organização dos processos psíquicos inconscientes; “padrões de comportamento”, cuja carga específica consiste em desenvolver efeitos numinosos que se expressam como *afetos*.

invadem este mesmo mundo, que a imaginação simbólica, o mito, o rito e a magia, ora associados ao consumo e ao sistema da mídia, vão aparecer com o objetivo (mais ou menos explícito) de transpor esta confusão num tipo de reatualização do *caos primordial* e da cosmogonia, isto é, um tipo de reatualização da produção de um sentido do *princípio do cosmos*.

Podemos considerar que, a partir dos dizeres de Eliade e Morin, o homem é contemporâneo da cosmogonia e da antropogonia na medida em que é capaz de organizar, por meio de certas disposições ritualísticas de atribuição de sentido ao seu mundo, uma realidade imaginária que lhe servirá à construção simbólica de uma consciência individual e coletiva; uma “outra” realidade, cuja temporalidade estará ligada à realidade da natureza e dos arquétipos; mas também à realidade da arte, da linguagem, do universo representado da moda, do design, das embalagens, das peças de campanha publicitária, das roupas e de uma infinidade de outros produtos, que pelo consumo ultrapassam os recursos de utilidade a que se destinam; esta *dupla* realidade, ao menos potencial e ritualisticamente, servirá como um tipo de aparelho mitológico mágico moderno de projeção – em grande parte inconsciente – a uma época mítica do princípio, *in illo tempore*.

Se cabe à Comunicação perscrutar atividades humanas significativas, incluindo as ritualidades e os imaginários sociais, vale lembrar com Eliade que, através do paradoxo do rito, todos os rituais se desenvolvem não só num *espaço consagrado*, ou seja, num espaço essencialmente distinto do espaço profano, mas também num *tempo sagrado*, “naquele tempo” (*in illo tempore, ab origine*), em que o ritual teria sido realizado pela primeira vez por um deus, um antepassado ou um herói. Segundo Eliade, não há ritos e atividade humana significativa que não possam ser revelados pela função do mito, que provê seus modelos exemplares (ELIADE, 1988).

Já como propõe Barros (2010), mesmo que os mitos que hoje a Comunicação dá à partilha não tenham mais a pregnância simbólica dos mitos arcaicos, é de se supor que, na mais arcaica e na mais contemporânea relação com o real, a morte, o espaço e o tempo continuem a ser coisas sumamente duvidosas para o homem; que o pensamento racional continue inseparável do pensamento mitológico, uma vez que a gênese deste primeiro pensamento, no tempo histórico, se dá a partir do segundo, e não fora dele (BOECHAT, 2009). Os mitos, por sua vez, seriam estas estórias simbólicas que se desdobram em imagens significativas (imagens simbólicas), tratando das verdades e problemas dos homens de todos

os tempos. Para Campbell, existiriam certos problemas psicológicos irreduzíveis inerentes à própria biologia da espécie humana que permanecem constantes, e que portanto tendem a controlar e estruturar os mitos e ritos a seu serviço. Para o mitólogo, apesar de todas as diferenças reconhecidas, analisadas e enfatizadas por sociólogos e historiadores, “os mitos de toda a humanidade são penetrados pelos traços comuns de uma única sinfonia da alma” (CAMPBELL, 2002, p. 239).

Acerca da questão da temporalidade, *mitologema* que particularmente nos interessa neste artigo, temos que, se para o homem arcaico a irreversibilidade dos acontecimentos não seria uma evidência, ou se seria um fenômeno a ser abolido através do poder do rito e da imitação de gestos primordiais (ELIADE, 1988), para o homem moderno, ainda que tenha feito do espaço e do tempo um conceito “fixo” graças à introdução do processo de medir, o fenômeno da temporalidade ainda continue essencialmente psíquico e sujeito aos símbolos psicológicos, ou seja, sujeito às “imagens arquetípicas” que são espontaneamente *produzidas/consumidas* e que aparecem universalmente em sonhos, em mitos e ritos (JUNG, 2011).

Já como sugeriria Morin, a questão da temporalidade estaria irremediavelmente localizada no horizonte da “conjunção da ilusão, do excesso, da instabilidade, da incerteza entre real e imaginário, da confusão entre subjectivo e objectivo, do erro, da desordem”, obrigando-nos a ver “o *Homo sapiens* como *Homo demens*” (MORIN, 1988, p. 108-109); bem como, por consequência, obrigando-nos “a procurar qualquer ligação consubstancial entre o *Homo faber* e o homem mitológico; entre o pensamento objectivo-técnico-lógico-empírico e o pensamento subjectivo-fantástico-mítico-mágico” (MORIN, 1988, p. 110).

Jung também diferenciou dois tipos de pensamento, o direcionado e o da fantasia, entendendo que se o primeiro era verbal e lógico, o segundo seria passivo, associativo e imagético, ocupando o lugar daquele uma vez esgotado e transformado em relação afetiva e simbólica<sup>4</sup>; o primeiro seria exemplificado pela ciência, o segundo pela mitologia, de modo que, por meio da conjunção desses pensamentos, Jung propôs o conceito de sincronicidade, a fim de designar fatos hipotéticos de explicação equivalentes aos fatos de estrutura casuística e a fatos ligados ao que ele chamou de “paralelos simbólicos” ou “coincidências significativas”; ele compreendeu haver, diante da observação direta e indireta de inúmeros *sujeitos de experimentação* (SE), incluindo pacientes, esquizofrênicos, médiuns etc., que uma

<sup>4</sup> Cf. *Transformações e símbolos da libido*. Jung postulou aí uma camada filogenética no inconsciente presente em cada um de nós, que consiste de imagens mitológicas, ou símbolos da libido que apresentariam movimentos típicos.

relatividade do tempo e do espaço se mostrava condicionada psiquicamente (JUNG, 2011); relatou como certos fenômenos de simultaneidade ou de sincronicidade pareciam estar ligados aos arquétipos em determinadas circunstâncias, como nos fenômenos de aparecimento de “coincidências” que, de tal modo ligadas significativamente entre si, não poderiam ser explicadas satisfatoriamente sem a hipótese do inconsciente coletivo; essas coincidências, em que as camadas mais profundas do inconsciente, as imagens primordiais e arcaicas eram ativadas e o processo de transformação da personalidade entrava em andamento, revelavam ao psicoterapeuta a existência de um fator independente do tempo, uma disposição psíquica capaz de eliminar o espaço, como relatado também a partir das experimentações de J. B. Rhine com cartas de um baralho; elas eram indicadas por SE, sem a possibilidade de vê-las, com efeito do aumento de acertos – ou sem afetar-se o resultado médio obtido – conforme se aumentava também a distância espacial entre o experimentador e o SE<sup>5</sup>. Jung explica que, embora não se possa reconhecer qualquer evidência de alguma constelação do arquétipo nestes fenômenos de percepção extrassensorial, caracterizados por grupos casuais, tanto os SE dessas experimentações quanto os pacientes dos casos de “coincidências significativas” se viam diante da “tarefa que atrai a atenção para os processos que se passam no interior do sujeito, proporcionando, deste modo, uma possibilidade de o inconsciente se manifestar” (JUNG, 2011, p. 34); e junto com ele, a sincronicidade.

Barros entende que, assim como o *illud tempus* de Eliade, a sincronicidade de Jung implica o tempo absoluto, no qual passado e futuro se amalgamam ao presente; e assim abolidas as categorias de espaço e tempo, “tudo se daria a ver de uma só vez”. Barros explica que, ao lado de Jung, autores como Mircea Eliade e Gilbert Durand “nos legaram ferramentas de análise para trabalhar dentro da classificação conforme a estrutura interna dos mitos” (BARROS, 2014, p. 54). E será nessa direção, de ordem epistemológica e nas interfaces entre os estudos de comunicação e consumo, comunicação e linguagem, antropologia do consumo e estudos do imaginário, que nossa proposta de se estudar a temporalidade dos slogans que passam na tevê se encontra fundamentada.

---

<sup>5</sup> A média dos resultados de Rhine era maior do que a probabilidade de acerto. E a probabilidade de um desvio casual era de 1:250.000. O alto grau de improbabilidade dos resultados de Rhine se verificou ainda pela distância espacial entre o experimentador e o SE que chegou a ser aumentada de uns poucos metros até 4.000 léguas, sem afetar a sua nova média; igualmente experimentou-se a distância no tempo aumentando-a de alguns minutos até duas semanas de modo que o SE adivinhava previamente a carta que iria ser retirada no futuro próximo ou distante (JUNG, 2015). Importa destacar que o fato de a distância, em princípio, não ter influência no resultado, nem mesmo o fator tempo (pelo menos na dimensão do futuro), “é prova de que o objeto aqui em estudo *não pode ser um fenômeno de força ou energia*, porque, do contrário, a superação da distância [e do tempo] e a difusão no espaço deveriam causar uma diminuição do efeito” (JUNG, 2011, p. 26). O fenômeno se mostrava possível, mas não só, graças ao fator afetivo ligado às disposições do sujeito da experimentação; se crente e otimista, obtinha-se bons resultados; se cético e resistente, o contrário.

Neste artigo, exploraremos alguns fundamentos da Mitodologia na Comunicação proposta por Ana Taís Barros, a fim de conhecer os slogans que serão objeto de nossa *mitocrítica*, uma vez agrupados por homologia e segundo seu pertencimento ao que entendemos se tratar de um universo mítico temporal; esses slogans se nos mostram assim como material empírico para se pensar através da *mitanálise*, ou seja, através desta formação de constelações de imagens simbólicas do consumo, cujo prolongamento em contextos sociais é marcadamente simbólico e metafórico, capaz de representar a dinâmica do nosso tema, que é justamente um espírito do tempo contemporâneo do consumo das próprias imagens – ou da *imageria*<sup>6</sup> mediática, quer se queira considerar os slogans como os “fantasmas e simulacros, que simulam a presença em ausência do referente, como um filme de ação, um souvenir ou um quadro mostrando a vida de Cristo” (BARROS, 2014, p. 74).

A sincronicidade, como possibilidade de explicação a um espírito do tempo do consumo das próprias imagens de consumo “nos convida a pensar a questão do tempo na Comunicação sob um viés oposto ao do aceleração, sempre tão evidenciado por causa das tecnologias que propiciam conexões cada vez mais rápidas” (BARROS, 2010, p. 131). Esta noção, no que toca tanto à forma quanto ao conteúdo dos slogans, a maneira como eles aparecem, desaparecem e reaparecem nisto que entendemos se tratar de uma Mitosfera do Consumo, nos convida ao exercício mitológico de olhar para a sua temporalidade sem perder de vista o seguinte problema: “e se a simultaneidade hoje experienciada por meio da Comunicação, que disponibiliza de modo quase instantâneo uma imensurável quantidade de informações, comparável ao tudo-dar-se-a-ver da sincronicidade, fosse indício da presença desse tempo imóvel?” (BARROS, 2010, p. 131). E se a aceleração do tempo e das sincronizações sociais provocada pela grande mídia do nosso tempo, que é a eletricidade (BAITELLO JR., 2014), fosse indício de algum tipo de cosmogonia?

### A Mitosfera do Consumo

Antes de adentrarmos nas questões da Mitodologia, ou mais precisamente no exercício de um olhar mitológico sobre a temporalidade dos slogans que passam na TV, queremos dialogar, ainda que brevemente, com a noção de Mediosfera apresentada por Malena

---

<sup>6</sup> Conferir a figura da árvore de imagens de Wunenburger (2011) em Barros (2014). Para a autora, ela é útil para se compreender com qual nível do imaginário se está trabalhando ou se deseja trabalhar; e é útil para destacar que as imagens mediáticas e de consumo se encontram na variação de olhar do receptor a partir destes níveis do imaginário: o *imaginal*, que é o nível das realidades mentais autônomas e mais “profundas”, dos arquétipos e *schèmes*; o nível do *imaginário*, propriamente dito, constituído por símbolos; e o nível da *imageria*, plano mais “superficial” das imagens, dos ícones, dos simulacros e da fantasmagoria.

Contrera, porque esta pesquisadora propõe aí um corte teórico entre imaginário cultural e imaginário mediático que nos parece relevante para compreender o que queremos dizer com Mitosfera do Consumo.

Contrera (2010) sugere que esta “separação” entre imaginário cultural e imaginário mediático serve para compreender que este último pertenceria a uma esfera própria – a Mediosfera –, cuja propriedade implicaria no fato de que os seres da Noosfera – de que fala Morin –, seres do campo das produções do espírito (imagens, símbolos, ideias), e caracterizados pela contraparte da matéria, a energia, sofrem tratamento de tal modo estereotipador nas produções mediáticas, com especial consideração sobre o objeto da Publicidade, que a redução simbólica realizada em seu processo de comunicação gera um universo que gradativamente se afasta de suas raízes originais de referência, “roubando de outros núcleos do imaginário cultural seu poder de centralização dos olhares” (CONTRERA, 2010, p. 58).

O que queremos destacar de algumas das teses dessa autora, já no texto Publicidade e Mito, é que os conteúdos atuais da mídia e da publicidade são metáforas capazes de representar as questões mais atuais, conquanto se trate de “uma ingenuidade mortal não perceber que esses novos ‘textos’ desempenham esse papel de forma muito diferente do que os mitos originais o fazem” (1995, p. 82). Para Contrera, a repetição engendrada pela publicidade, tipo de passividade *voyeurista* da idolatria, não serve exatamente aos aspectos participativos e integradores dos mitos, dos rituais arcaicos. Ela também entende que a publicidade vale-se sempre de certa regularidade cujo objetivo consiste na criação de um hábito, “ritual moderno” de posicionamento de uma marca, de um produto, ou de uma imagem qualquer junto ao mercado, procedimento este que muitas vezes realiza sem se dar conta da responsabilidade do papel social, cultural e simbólico aí envolvido.

Desta forma, o corte teórico que a autora propõe entre o imaginário cultural e o imaginário mediático tende a convergir com as ideias de Slater (2002) quando este trata de esclarecer que a suposta “trivialidade” do universo do consumo – em que reconhecemos um par indissociável com o sistema da mídia –, esta sua face mistificadora e voltada para a exploração, não estaria relacionada à cultura em si, mas aos tipos de poder nela envolvidos, tipos estes que em nossa leitura poderiam ser encarnados pela Mediosfera de que fala Contrera.



Porquanto se temos por dado que esta sociedade de que falamos é a sociedade da comunicação e do consumo, tamanha pregnância das mídias e das práticas de consumo na textura geral da experiência dos sujeitos e atores sociais, e que seria justamente a Comunicação a responsável por dinamizar o imaginário desta sociedade, queremos, com relação à Mediosfera, evidenciar sobretudo o ponto em que esta compreende a mútua imbricação – e não somente o corte – dos dois imaginários (o mediático e o cultural), trabalhando com a hipótese de que a comunicação e o consumo, em sentido amplo e relativo às produções materiais e *noológicas* do homem, dinamizam as próprias condições ecológicas e praxísticas completamente novas e através das quais uma sociedade pode, graças ao seu sistema cultural, conservar uma “primeira complexidade pré-cultural que é a da sociedade dos primatas e que foi desenvolvida pela sociedade dos primeiros hominídeos” (MORIN, 1988, p. 76 apud CONTRERA, 1996, p. 24).

Neste artigo, esposamo-nos às teses de que, como os meios de comunicação, o consumo também impregna a trama cultural e os imaginários, tendo o processo de consumo e de recepção as mesmas características, pois que “o consumo de bens materiais/simbólicos e o consumo de bens chamados culturais moram no mesmo sujeito e têm sua referência no ambiente socioeconômico e na cultura” (BACCEGA, 2014, p. 33). Poderíamos acrescentar: têm sua referência na Mitosfera do Consumo, este ambiente multidimensional do humano, a um só tempo interno e externo, subjetivo e objetivo, e que compreende a cultura desde os tipos de ligação imaginária que estabelecemos com o mundo, com os objetos, com os outros, e com o nosso próprio processo de individuação.

O que vemos essencialmente ocorrer na Mitosfera do Consumo, com este conjunto dinâmico e organizador de espaços mediáticos de imagens simbólicas e utópicas por homologia, criadas e criadoras de uma constelação de narrativas do consumo, é “a alocação de significados ao mundo da produção, bem como sua distribuição pública”; isto que, “talvez, [seja] uma das razões de ser das mensagens veiculadas pela comunicação de massa” (ROCHA, 2000, p. 26). Observar a temporalidade evocada por esta constelação de imagens simbólicas do consumo, encarnadas nos slogans que passam na tevê, destacando que a palavra slogan se remete a *Slaugh-Ghairm*, que significava na velha Escócia o grito de guerra de um clã (REBOUL, 1977), implica observar o grito de um espírito do tempo de uma sociedade dita do consumo; um modo de tentar compreender o sujeito consumidor na intrincada rede de

relações entre comunicação (as tecnologias que promovem a mediação), o consumo e o imaginário.

Guardadas essas considerações com relação à Mediosfera, e dentro dos objetivos e das limitações deste texto, podemos ponderar, como propõe Barros,

De modo amplo e a título de estímulo da reflexão sobre a dimensão do imaginário, que, de um lado, temos as tecnologias que promovem, sim, a mediação comunicacional, mas também são elementos coercitivos, limitadores; de outro, temos as motivações para comunicar (colocar em comum), calcadas no terreno arquetipal: o caos é um dos arquétipos primeiros, ligado à angústia diante da mudança, da fuga do tempo (DURAND, 1997, p. 74). É pela necessidade de dominar o caos, de organizá-lo em cosmos, que o homem busca a partilha de informações, ideias, conhecimentos (BARROS, 2010, p. 130).

### **Imagens simbólicas do consumo**

As histórias que passam na TV, incluindo as que são repetidamente contadas nos intervalos das programações, acabam alimentando e sendo alimentadas por um ritual de recepção e consumo de imagens simbólicas, consteladas, elas próprias, a uma temporalidade também rítmica e de renovação periódica.

Juntas, as peças e campanhas publicitárias instituem uma cultura publicitária, uma constelação de imagens simbólicas do consumo, cuja temporalidade é a um só tempo marcada e marcária de um imaginário cultural e mediático, a partir do qual se pode depreender, a meio caminho das pulsões inconscientes, certos trajetos do sentido.

Nos trajetos do sentido onde se formam essas constelações de imagens simbólicas do consumo, e onde se pode imergir num tempo “outro”, “criado e criador, que a Mídia acaba por propor no momento em que estabelece uma pontuação própria – sincronizadora – ao impingir um ritmo à vida representada” (CONTRERA, 1996, p. 42), reconhecemos o ambiente da Mitofera do Consumo – posto, ainda, que esta noção visa compreender o universo do consumo em sua indissociabilidade com os tipos de produção mágica engendrados pelo sistema da mídia; partimos da hipótese de que o universo das produções do pensamento fantástico-mítico-mágico e o universo das produções do pensamento técnico-lógico-empírico se interpenetrem nos ritmos das próprias narrativas simbólicas do consumo, bem como nos ritmos das práticas de produção e consumo dessas narrativas, sendo capazes de criar ritualidades de comunicação e consumo por meio das quais se pode compreender a associação da imagem mítica com rituais.

Através da renovação periódica *falada*, a parte do ritual que examinaremos – o *Slaugh-Ghairm* –, poderia ser a própria parte falada do mito dessas narrativas e rituais de consumo. Nesse sentido, os slogans publicitários são emblemáticos da noção que buscamos construir de Mitofera do Consumo, na qual questões relativas ao mito, ao ritual, ao imaginário, ao arquétipo, às imagens simbólicas, à sincronicidade e a outros tantos conceitos, noções e metáforas são invariavelmente mobilizadas e compreendidas na sua interrelação.

No entanto, estudar os “gritos de guerra” ou as evocações das imagens simbólicas destes slogans, empiricamente, implica um desafio metodológico de se considerar o imaginário não só como tema, mas sobretudo como ponto de vista sob o qual se deseja compreender um recorte específico no panorama dos fenômenos comunicacionais (BARROS, 2010). Pois será os Estudos do Imaginário a área de concentração no campo da Comunicação a propor o imaginário como um reservatório individual e coletivo, a um só tempo dinâmico e organizador de imagens dotadas de profundidade e ligações entre si. Dessa área, advém a Mitodologia de Gilbert Durand e mais propriamente a sua versão atualizada ao campo da Comunicação proposta por Ana Taís Barros, que é a Mitodologia na Comunicação.

Este enfoque mitológico permite uma evidenciação de imagens simbólicas particulares a um dado produto comunicacional, que em nosso caso será aquele produto – ou corpo empírico – formado a partir da recorrência de temporalidades encontradas nos slogans que passam na Rede Globo: um recorte específico que considera que esta emissora de televisão costuma ter os maiores índices de audiência no país e portanto certo protagonismo na *sincronização* de um ritmo à vida social representada, ou seja, a vida tal qual se pode compreender (também) a partir de seu potencial estético, mágico e mitológico; ritualístico.

A Mitodologia, debruçada na Mitofera do Consumo, se nos mostra, assim, capaz de reconstruir constelações de imagens simbólicas exemplares das interfaces entre comunicação, consumo e imaginário, a partir da identificação de metáforas obsessivas ou *mitemas*, que são as repetições metonímicas de um dado mito diretor dentro de um recorte de pesquisa; desse modo, o artigo propõe que cada fragmento (slogan) reflita um todo ou uma cultura publicitária e do consumo marcada e marcária de uma temporalidade que se nos mostra paradoxalmente obsessiva pelo novo e pela abolição da novidade e da irreversibilidade da “história”; como veremos adiante.

Sob os dois métodos inscritos e articulados neste olhar mitológico, operacionalizaremos com a *mitocrítica* – para a identificação de homologias em textos da

publicidade, sobretudo as homologias entre os slogans que passam na Rede Globo e em horário dito “nobre” e *consagrado* dentro de uma cronologia ou sincronicidade mediática (o intervalo da novela das 21h) – e a *mitanálise*, que deverá ler as ressonâncias do mito diretor desses slogans no momento histórico e hegemônico notadamente marcado pelo que Norval Baitello Jr. chamou de *capilaridade elétrica e eólica* das imagens (BAITELLO JR., 2010). Contudo, não precisaremos o exato momento em que a mitocrítica passa a exigir a mitanálise, limitando-nos, em nossas considerações finais, a ponderar sobre o tipo, ou a amplitude de nosso olhar mitodológico que ora realizamos sobre a temporalidade dos slogans que passam na TV.

### **Um olhar mitodológico sobre a temporalidade dos slogans que passam na TV**

As imagens verbais que aqui agrupamos (dentro de uma concepção de imagens simbólicas do consumo) se deram ao seu pertencimento a um universo mítico temporal, dada a referência imaginária que propõem com relação a um sentido e a uma forma do tempo. Antes de apresentá-las, cabe distinguir ao menos dois pressupostos teóricos que se remetem aos processos de enunciação (produção), recepção (consumo) e enunciação da recepção destes textos à luz da Mitodologia na Comunicação: por um lado, como nos mostra Ana Taís Barros ao dizer que os mitos circulam entre os vários níveis constitutivos do ser humano, chamados por Durand (1996) de *tópica sociocultural*, temos que os slogans se endereçariam tanto a um primeiro nível fundador, arquetípico, o *isso*, o inconsciente antropológico; quanto ao *ego societal*, “também chamado de actancial por ser o palco dos atores sociais”; e por fim ao *superego societal*, em que temos “a imagem racionalizada de uma sociedade defendida pelas pedagogias, pelas instituições, pelos programas e localizada, a partir do século xx, nos meios de Comunicação”. Barros menciona Coelho (1997), com quem concordamos que “o mito vitaliza esses três níveis e lhes dá um sentido que se torna um sentido histórico” (BARROS, 2010, p. 135-136). O segundo pressuposto é o de que os imaginários mediáticos e de consumo, além de estarem associados aos já conhecidos merchandising televisivos e às múltiplas formas de publicização através do cinema, dos telejornais, etc., encontram nos intervalos das programações televisivas alguns de seus espaços mais *consagrados* a uma rítmica de consumo cultural; contadas em diversas peças publicitárias e encadeadas umas às outras, essas estórias e esses slogans, que podem ser tanto publicitários, quanto políticos e/ou ideológicos (REBOUL, 1977), tendem a constelar uma imagem “única” e simbólica do

tempo nos espaços consagrados da casa, do bar, das ruas etc., corrigindo uma possível “inadequação da encarnação concreta do símbolo [tempo]” (BARROS, 2010, p. 137).

Essa imagem “única” do tempo, forma de apreensão *sincrônica* do seu *duplo* representado na mídia, mas também *mitologema*<sup>7</sup> da temporalidade que se repete de maneira uniforme e regular, quer reconhecamos ou não o seu caráter mitológico, nos coloca diante de uma profusão de imagens simbólicas, dentre as quais destacaríamos a encarnação predominante do arquétipo masculino. Como no mito cosmogônico grego, as imagens simbólicas do consumo e do tempo parecem atuar sobre o terreno arquetipal das imagens mitológicas de Urano, Crono e Zeus (em polarização ao arquétipo da Grande Mãe em Geia, ou posteriormente Reia, matriz original e aspecto estático do inconsciente)<sup>8</sup>. Movendo-se sempre em direção à consciência, “mas se inserindo nas dimensões do espaço e do tempo” (BOECHAT, 2009, p. 49), as histórias da publicidade, contadas normalmente em 15, 30 segundos ou 1 minuto, e chegando a ocupar em média um quarto do tempo da programação de uma novela das 21h, e os slogans, às vezes falados ou visualizados em frações muito pequenas dentro dessas histórias, devoram-se uns aos outros, porque motivados pela *competição* e pela própria compressão do espaço e do tempo mediáticos. Este *mitologema* (da competição), que está intimamente ligado ao arquétipo do masculino, e portanto nitidamente submetido à questão da temporalidade, revela a atitude compulsiva e agressiva de castrações e devorações dessas imagens – e dos corpos que se deixam devorar por elas (BAITELLO JR., 2014); quanto aos *mitemas* que daí se constelam eles acabam por revelar tanto este temor da sucessão temporal presente nas sociedades arcaicas e nas histórias dos deuses, a exemplo da cosmogonia de Hesíodo, quanto um esforço mágico e bem contemporâneo que, em alguma medida, serve também para tentar abolir periodicamente estas castrações e por consequência o “terror da história”, o “tempo profano”; a irreversibilidade dos acontecimentos (ELIADE, 1988).

Essas considerações visam permitir que compreendamos a imagem simbólica do tempo no universo do consumo em um horizonte muito particular dos processos de comunicação, no

<sup>7</sup> No trabalho com esquizofrênicos, no Hospital Burghölzli, próximo a Zurique, Jung descobre, a partir dos delírios, os *mitologemas*, “núcleos de mitos que apontam para uma origem comum, coletiva, desses conteúdos delirantes. Os mitologemas irão propiciar a Jung a percepção do *inconsciente coletivo*”. O delírio, dessa forma, ao contrário do que desejava a psiquiatria clássica, não é impenetrável e desprovido de sentido; “*desde que se parta de um pressuposto simbólico para compreendê-lo*” (BOECHAT, 2009, p. 31).

<sup>8</sup> Conferir este *mitologema* em Brandão (1986) e Boechat (2009). Cabe só retomar que, tal como Urano, que impedia seus filhos de nascerem no seio de Geia, tendo sido castrado pelo titã Crono, o filho caçula, Crono passa a devorar seus filhos tão logo nasciam, com medo de perder a sua soberania. Mas é o filho mais novo, outra vez, agora Zeus, que se volta contra Crono e liberta seus irmãos devorados. Zeus vem a casar-se com Méthis, sua irmã, mas, advertido pelo oráculo de que Méthis poderia dar à luz um sucessor seu, Zeus imita seus ancestrais e devora Méthis.

que estes efetivamente dizem respeito a uma construção simbólica de uma consciência de identidade individual e coletiva. Essa consciência terá forte compromisso com uma certa inconsciência dos processos de comunicação e de consumo, posto que atravessa irremediavelmente o caos como um dos arquétipos primeiros e ligado à angústia diante da mudança; o mundo da velhice, da morte, da decomposição; do tempo.

Em nosso protocolo de análise, mais ou menos ao estilo exemplificado por Barros, os textos analisados ocupam a coluna da esquerda; os *mitemas* extraídos do texto encontram-se agrupados na coluna do meio – e conforme o universo mítico temporal, cuja ação predominante consiste em um *devorar* compulsivo, mas que simultaneamente *organiza* o *caos*; e na última coluna elencamos os setores da indústria a que essas imagens verbais e simbólicas essencialmente pertencem, a fim de mostrar apenas como a questão da temporalidade é um tema *regular* a diferentes setores da produção e do consumo; ou seja, da produção disto que, em última instância, constitui os espaços de socialização para o consumo e um sistema de classificação que se dá conforme a estrutura interna dos mitos.

SLOGANS - TV GLOBO	UNIVERSO MÍTICO TEMPORAL	SETORES DA PRODUÇÃO
Abril, maio e junho de 2015	<i>devorar e organizar o caos</i>	<b>E DO CONSUMO</b>
Claro. É você quem faz o agora.	fazer o agora	telecomunicação
Aproveite o agora ou nunca do Decolar.com. Você pode.	aproveitar o agora	turismo e mobilidade
Galaxy S6. O futuro começa agora.	começar o futuro agora	telecomunicação
É por isso que na Renner tem novidade sempre.	ter novidade sempre	varejo; vestuário
Essa é a hora de investir num FIAT.	hora de investir	automóveis
Visa. Onde você quiser estar.	estar onde <i>eu</i> quiser	crédito
Sundow. Amor e proteção de sol a sol.	amar e proteger de sol a sol	higiene pessoal, perfumaria e cosméticos
E vai começar a sua nova novela das sete. <i>I Love</i> Paraisópolis.	começar a <i>minha</i> nova novela	entretenimento
Ninho. O que se nutre na infância dura para sempre.	durar <i>para</i> sempre	alimentos
[Bradesco celular] Seu banco sempre a mão.	ter <i>meu</i> banco sempre a mão	telecomunicação; serviços bancários
[Carrefour]. Ofertas imperdíveis pra você fazer a festa. Corra!	correr para fazer a festa	varejo; supermercados e hipermercados
Domingo. Fluminense e Corinthians. Futebol na Globo. Aqui é emoção.	emocionar-se; domingo	entretenimento

No exemplo que trazemos, os slogans foram agrupados segundo seu pertencimento ao universo mítico masculino ou temporal, cuja ação predominante é devorar (*fazer o agora, aproveitar o agora, começar o futuro, investir agora, começar outra novela, correr para fazer a festa, emocionar-se no próximo domingo*); todavia, esses *mitemas* ou metáforas obsessivas com relação à temporalidade tratam regularmente de alimentar as (re)apresentações de um homem *sempre* novo e de *anima sempre* renovada; que *ama e protege de sol a sol*, que *tem novidade sempre*, que *dura para sempre*, que *tem sempre a mão*, pela tecnologia da informação, o banco, o acesso à internet e a um mundo de mediações que já dissemos se tratarem tanto de elementos coercitivos e limitadores, quanto de motivações para comunicar calcadas no terreno arquetipal, e daí ligadas à necessidade de dominar o *caos* e organizá-lo em *cosmos*.

De modo que se temos de um lado a autodevoração das imagens mediáticas decorrente do *medo* de não se fazerem visíveis e significativas, até mesmo um devorar da visão submetida a essas imagens, temos de outro o ruminar de soluções que as nossas *angústias* exigem e produzem diante da demasiadamente grande incerteza do tempo e da morte (MORIN, 1988).

O imaginário, seja ele individual ou coletivo, não vai parar assim de trabalhar, subterraneamente, para os ultrapassamentos das ideias mais racionais, econômicas ou funcionalistas envolvidas, por exemplo, nas intimações desses slogans e dessa *imageria* mediática; movido pela *angústia*, consequência e resposta a uma incerteza do tempo, ele se obriga a compreender a falar o que esses slogans não falam. Em resumo, diz Reboul (1977), um enunciado é slogan quando produz algo diferente daquilo que diz. Não por acaso, já no campo da etologia humana, Boris Cyrulnik (1999) concluiu que viver no mundo do *medo* obriga a agir (fugir, atacar), ao passo que viver no mundo da *angústia* obriga a compreender e a falar (a organizar o caos do qual o slogan pode ser uma síntese reveladora de sentido). Tanto no homem quanto no animal o medo leva ao ato, mas só o homem conhece a angústia que obriga à cultura. E é por isso que o imaginário cultural devora também o imaginário mediático do medo e fala *com* ele das próprias angústias que motivam a sua intenção de comunicação.

Vemos que em imagens como *é você quem faz o agora, aproveite o agora ou nunca, o futuro começa agora*, quando sobrepostas e mobilizadas pelo arquétipo masculino formam uma constelação de imagens simbólicas de consumo capazes de deixar pistas de trajetos de sentido em que a presença de um arquétipo feminino e de um “tempo absoluto” se manifestaria também pela capacidade irruptiva de imaginar e fantasiar este tempo do *agora* e do *futuro*, amalgamados ao *que se nutre na infância e que dura para sempre* (Ninho): aspecto estático do inconsciente.

Se para Jung o arquétipo do masculino se inseriria no desenvolvimento da consciência, tanto em homens quanto em mulheres, o arquétipo do feminino presidiria o inconsciente (o reino das mães), conferindo, assim, à nossa constelação de imagens simbólicas do consumo, especial gramatura imaginária do consumidor diante da natureza intrusiva e penetrante deste espírito do tempo (*Zeitgeist*) que as imagens simbólicas do consumo acabam por instaurar junto de um imaginário cultural, ou de um espírito burguês no Brasil (BOECHAT, 2009).

Slogans como *É por isso que na Renner tem novidade sempre; Onde você quiser estar; Sundow. Amor e proteção de sol a sol; Ninho. O que se nutre na infância dura para*

*sempre*; *Seu banco sempre a mão*, antes de qualificarem, ou melhor, antes de serem qualificados dentro de uma noção de consumo como consumismo, contrastam com a imobilidade da Grande Mãe, “a senhora atemporal dos oráculos, imutável” (BOECHAT, 2009, p. 49), de modo que, não por acaso, a palavra *sempre* é tão recorrente em slogans que na verdade visam uma espécie de transcendência do tempo histórico – da novidade, do imperdível, do irreversível. Os slogans, quando assim constelados em uma imagem simbólica do tempo e do espaço (*onde você quiser estar*), nos obrigam a perguntar, outra vez, se esta temporalidade disponibilizada de modo comparável ao tudo-dar-se-a-ver da sincronidade não seria indício da presença deste tempo imóvel – da cosmogonia – em que reconhecemos brotar o arquétipo do feminino no terreno arquetipal e hegemônico do masculino.

Olivier Reboul, filósofo e estudioso da retórica, ao dedicar toda uma obra ao estudo do slogan (publicitário, político e/ou ideológico) entendeu, mais ou menos como Jung, que quando o pensamento direcionado e linear se esgota – e por extensão poderíamos dizer o pensamento funcionalista, econômico, racional e historicista –, o pensamento dramático, ou de regressão do conceito à imagem toma o lugar, como se ocorresse um deslocamento do pensamento adulto ao infantil, “transformando a lâmina de barbear em grande apaixonada, a gasolina em tigre” (REBOUL, 1977, p. 89); esta ideia, bastante parecida à ideia de pensamento circular ou mitológico que ocorreria ao sonhar, ao fantasiar, presente no *pensamento dereístico* das crianças e nas “coincidências significativas”, serve para perceber que alguns slogans talvez por isso sejam marcados por um tom categórico que faz reviver em nós a voz autoritária e segura dos pais, ou destes arquétipos dos *pais do mundo*. Segundo Reboul, esta força do Slogan está justamente

Em fazer do individuo um homem novo, desvendando-lhe aquilo que procurava o tempo todo sem saber disso, formulando de maneira clara e evidente as necessidades, as esperanças que ele experimentava sem poder dizê-las, fornecendo uma resposta decisiva à questão obscura e angustiante de sua vida. (1977, p. 92)

É certo que o slogan opera pela concisão, como fórmula, como máxima; também que sua função principal é justificar, mais do que fazer aderir, prender a atenção e resumir: *o que se nutre na infância dura para sempre*; e dura para sempre *porque* se nutriu na infância. Ainda os seus principais procedimentos de persuasão não são difíceis de perceber: os slogans são facilmente repetíveis, agradáveis de se serem reproduzidos (REBOUL, 1977). Mas não é tarefa simples dizer que a sua eficácia, o seu valor ou a sua força residiriam sobretudo naquilo



que ele não diz; ou seja: sua força reside no imaginário, que é portanto quem diz, ou quem (re)apresenta à consciência dos sujeitos as imagens simbólicas de consumo que respondem às suas vidas; essas imagens, por serem simbólicas, serão daí motivadas e não arbitradas (BARROS, 2014).

### **Considerações finais**

Nós aqui apresentamos apenas um aspecto da manifestação concreta das imagens simbólicas do consumo, observando a temporalidade dos slogans que passam na tevê, particularmente recolhidos de uma emissora e de um horário localizáveis dentro de uma cronologia mediática e *consagrada* culturalmente; como nos orienta Barros (2010), dado o caráter sutil e intátil do imaginário (dentro ainda do que chamamos de Mitofera do Consumo), não poderíamos pretender assegurar um sentido de totalidade a este *duplo* temporal e multifário do slogan.

De todo modo, entendemos que a utilização da Mitodologia na Comunicação por uma pesquisa que busque estudar as imagens simbólicas do consumo, especificamente a partir das constelações de frases, expressões, mesmo palavras que podem ser mais ou menos slogans e provedoras de *mitemas*, pode servir a uma compreensão de que os mitos atravessam e vitalizam os vários níveis constitutivos do ser humano e da cultura.

Cabe ainda dizer que para Durand o imaginário vitalizará, enquanto sistema dinâmico, os esquemas míticos do masculino, do *heróico*; das imagens aéreas que, por seu reflexo postural exigido, privilegiam as sensações à distância, a visão e a audiofonação, a *distinção* e a liberação das mãos ao combate e ao julgamento; talvez por essa razão, as castrações, mas igualmente certos espaços de afetação, negociação de sentido e conflito se intensifiquem com os dispositivos móveis e tecnológicos de informação que exigem muito de nossas mãos, de nossa visão e audiofonação; também o imaginário, ele atravessará os esquemas *místicos* das imagens de interioridade, de descida e escavação das profundezas do universo feminino, trazendo imagens de intimidade, calor, alimento, substância etc. (BARROS, 2010); o imaginário irá, portanto, *confundir-se com* essas imagens e delas tirar alguns de seus nutrientes “estáticos”; e por fim Durand dirá que o imaginário se constitui também a partir de esquemas *dramáticos*, das imagens em movimento que se *reunem* em seus ritmos copulativos, possibilitando o equilíbrio das forças masculinas e femininas. Por isso a ideia de constelação

de imagens simbólicas e a ideia de ritualidades de consumo/recepção nos parecem interessantes para compreender os trajetos do sentido de uma Mitofera do Consumo.

É possível inferir, assim, que as imagens simbólicas do consumo, enquanto sínteses reveladoras de uma resposta à situação-limite da condição humana, produto de uma angústia diante da devoração do tempo que elas próprias passaram a integrar e dinamizar, tenham alguma coisa a ver com uma imagem mais universal e de “retorno” às fontes do sagrado e do “real”, em que a *eternidade*, comportamento temporal elástico em relação à psique, se estende à possibilidade de se salvar periodicamente do nada e da morte; do terror da história; pois, como diz a “imagem dramática”, *é você quem faz o agora; onde você quiser estar; de sol a sol; para sempre.*

Deslocada da ideia de consumismo e ampliada a partir da ideia de estereótipo enquanto economia de sentido, é uma imagem que, assim como Palas Atená que brotou da cabeça de Zeus e instalou o equilíbrio no Olimpo, interrompendo os sucessivos devoramentos e castrações, faz brotar da mente masculina, hegemônica e iconofágica, que combate e julga, uma espécie de feminilidade ou sincronicidade que, no trajeto antropológico, contribui à construção simbólica de uma consciência de identidade coletiva e individual.

Se a publicidade e os slogans publicitários nada têm a dizer sobre isso, ou por não poderem, ou por não quererem, é porque que a sua força, no fundo, estará sempre submetida ao não-dito, ao imaginário que o produz e que *com* ele se depara com a necessidade de classificar a produção e organizar o caos; o slogan se nos mostra, portanto, como chave de mistério, de mitos e magias, passarela simbólica concedida pela angústia diante da concretude do tempo da história.

## REFERÊNCIAS

ALONSO, L. **La era del consumo**. Madrid: Siglo XXI, 2006.

BACCEGA, Maria Aparecida. Comunicação e consumo: educação e cidadania. In: ROCHA, Rose de Melo; OROFINO, Maria Isabel Rodrigues. (Orgs.). **Comunicação, consumo e ação reflexiva: caminhos para a educação do futuro**. Porto Alegre: Sulina, 2014, p. 189-204.

BAITELLO JR., N. **A era da iconofagia**. Reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura. São Paulo: Paulus, 2014.

\_\_\_\_\_. As capilaridades da comunicação. In: **A serpente, a maçã e o holograma**. Esboços para uma Teoria da Mídia. São Paulo: Paulus, 2010.

BARROS, Ana Taís. Comunicação e imaginário – uma proposta metodológica. **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**. Intercom, São Paulo, v. 33, n. 2, p. 125-143. 2010.

\_\_\_\_\_. Raízes dos Estudos do Imaginário: teóricos, noções, métodos. In: ARAUJO, D.; CONTRERA, M. (Orgs.). Teorias da Imagem e do Imaginário. **Compós**, 2014, p. 50-78.

BOCOCK, R. **El consumo**. Madrid: Taiasa, 2003.

BOECHAT, W. **A mitopoese da psique: mito e individuação**. Petrópolis: Vozes, 2009.

BRANDÃO, J. S. **Mitologia Grega**, 3 vols. Petrópolis: Vozes, 1986.

CAMPBELL, J. **Mitologia na vida moderna: ensaios selecionados de Joseph Campbell**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2002.

COELHO, Teixeira. Um mapa do imaginário. **Cult**. São Paulo, n. 3, p. 12-13, 1997.

CONTRERA, M. **Mediosfera**. Meios, Imaginário e desencantamento do mundo. São Paulo: Annablume, 2010.

\_\_\_\_\_. **O mito na mídia**. A presença de conteúdos arcaicos nos meios de comunicação. São Paulo, Annablume, 1996.

\_\_\_\_\_. Publicidade e Mito. **Significação**. Revista de Cultura Audiovisual, São Paulo, v. 29, n. 18, p. 59-87, 1995.

CYRULNIK, B. **Do sexto sentido**. Lisboa: Inst. Piaget, 1999.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Introdução à arquetipologia geral. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_. **Introduction à la mythologie: mythes et sociétés**. Paris: Albin Michel, 1996.

\_\_\_\_\_. **O imaginário**. Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

ELIADE, M. **O mito do eterno retorno**. Arquétipos e repetição. Lisboa: Edições 70, 1988.

JUNG, C. G. **Espiritualidade e Transcendência**. Seleção e edição de Brigitte Dorst. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

\_\_\_\_\_. **Sincronicidade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

MARX, K. **Para a crítica da economia política**. São Paulo: Abril Cultural, 1992.

MORIN, E. **O paradigma perdido – a natureza humana**. Lisboa, Ed. Europa-América, 1988.

REBOUL, O. **O slogan**. São Paulo: Cultrix, 1977.

ROCHA, E. Totem e consumo: um estudo antropológico de anúncios publicitários. **Revista Alceu**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 18-37, 2000.

SLATER, D. **Cultura do consumo e modernidade**. São Paulo: Nobel, 2002.

WUNENBURGER, J.-J. **L'imagination, mode d'emploi? Une science de l'imaginaire au service de la créativité**. Paris: Editions Manucius, 2011.

## O monstro e a virgem: o legado da propaganda “Destroy this mad brute”

The monster and the virgin: the legacy of the propaganda “Destroy this mad brute”

Le monstre et la vierge : l'héritage de la publicité “Détruisez cette bête furieuse”

Rafiza VARÃO<sup>1</sup>

Rosana PAVARINO<sup>2</sup>

Universidade Católica de Brasília, Brasília, Brasil

### Resumo

Este artigo analisa as permanências do cartaz “Destroy this mad brute” (1917), utilizado pelos aliados durante a Primeira Guerra Mundial. Como muitas propagandas do período, este original retratava a Alemanha como o inimigo da civilização, representando-a como um símio de proporções exageradas sequestrando uma mulher de feições e trajes clássicos, numa aproximação com a deusa Atena – representante da sabedoria e do comportamento virginal. O que se busca compreender neste artigo é como esse imaginário acerca deste cartaz se expandiu sobre outras ações de comunicação, perscrutando suas constâncias e/ou mutações. A base teórica para a análise do *corpus* são os estudos sobre o imaginário de Gilbert Durand aliados à teoria das representações sociais de Serge Moscovici. Como resultado, percebe-se a transversalidade do imaginário no tempo, assim como o papel da propaganda em sua constituição.

**Palavras-chave:** Imaginário; representações sociais; Primeira Guerra Mundial; propaganda; Destroy this mad brute.

### Abstract

This article analyses the recurrence of the poster "Destroy this mad brute" (1917), used by the Allies during World War II. As many advertisements of that period, this particular one portrayed Germany as the enemy of civilization, representing the country as an ape of exaggerated proportions, kidnapping a woman with classic features and costumes, resembling goddess Athena – the representative of wisdom and virginal behaviour. This paper seeks to understand how the imaginary related to this poster has extended over other communication actions, examining the ways in which the poster has mutate or stuck its original features. The theoretical basis for the analysis corpus are Gilbert Durand's studies

---

<sup>1</sup> E-mail: [rafiza@gmail.com](mailto:rafiza@gmail.com).

<sup>2</sup> E-mail: [rosana.pavarino@gmail.com](mailto:rosana.pavarino@gmail.com).

on the imaginary combined with the theory of social representations of Serge Moscovici. As a result, we see that this imaginary cuts across the times, as well as the role of advertising in its constitution.

**Keywords:** Imaginary; social representations; World War I; advertising; Destroy this mad brute.

## Introdução

**“Nosso presente nunca está sozinho, os fantasmas do passado acompanham nossa ignorância”**

Eduardo Neiva Junior

As duas grandes guerras do século XX foram pródigas no uso da propaganda como estratégia. A eficiência da propaganda entre os dois períodos de conflito era um axioma, como atesta a historiografia do campo da Comunicação, tendo resultados indiscutíveis. Então, se falava em “guerra psicológica” e a ação dos propagandistas parecia ser um dos mais importantes elementos no caminho para a vitória e a aceitação dos combates. O emprego dessa forma de comunicação ajudou a constituir a percepção *de* e *sobre* inimigos e aliados – bem como fomentou o imaginário da população civil que assistia, pela primeira vez, à experiência da guerra pelos veículos massivos.

Essa compreensão também auxiliou no desenvolvimento de uma “ciência da coerção” (SIMPSON, 2015)<sup>3</sup>, a partir da qual as pesquisas em comunicação puderam florescer, sob múltiplas demandas do governo estadunidense, em especial. Era necessário estudar a propaganda, buscando formas de aperfeiçoar seus efeitos.

Os programas de guerra psicológica do governo ajudaram a transformar a pesquisa em comunicação de massa em um campo acadêmico distinto, influenciando fortemente a escolha de líderes e determinando qual dos paradigmas científicos da comunicação concorrentes seriam financiados, elaborados e incentivados a prosperar. O estado geralmente não determinava diretamente o que os cientistas poderiam ou não dizer, mas teve influência significativa na seleção de quem iria ser a "autoridade" falando no campo (Idem, *ibidem*, p.3)

---

<sup>3</sup> Uma boa parte da pesquisa estadunidense sobre comunicação ficou, justamente, conhecida como *control analysis*, pois seu objetivo era controlar os conteúdos da produção em comunicação de massa.

O início de toda a confiança nos resultados da propaganda de guerra, contudo, se encontra na Primeira Guerra Mundial, sobretudo na ação dos aliados que se opunham à expansão da Alemanha. Um dos grandes motes desse período foi o ataque à cidade de Louvain, na Bélgica, cometido pelo exército alemão. Diante de um incêndio acidental, os alemães acabaram por massacrar a população local, além de destruir uma das mais importantes bibliotecas da Europa, mais de dois mil edifícios e deportar 1.500 habitantes para a Alemanha. Essa destruição gerou uma produção imagética em cartazes contínua durante todo o conflito. Entre essas peças, está o cartaz “Destroy this mad brute”, de 1917, feito por Harry R. Hopps, artista estadunidense. Nele aparece a imagem de um símio carregando em um dos braços uma chave com a palavra alemã *kultur*<sup>4</sup> e no outro uma mulher em posição indefesa. A cena corroborava a ideia de uma América pura e sábia, com os mais altos ideais da cultura clássica, contrastando com a irracionalidade alemã.

É este cartaz e suas reverberações que o presente artigo procura analisar, sob o ponto de vista de suas permanências e recorrências no imaginário. Longe de se manter como um produto isolado no tempo, essa representação acabou por permear a produção imagética em outros suportes comunicacionais ao longo do século XX, e mesmo nessas primeiras décadas do século XXI. Como *corpus* foram selecionadas as seguintes peças: o cartaz original, a capa da revista *Vogue USA* (abril, 2008), com foto de Annie Leibovitz<sup>5</sup>, e cartaz do filme *King Kong* (1933). As duas últimas obras foram escolhidas pelo distanciamento no tempo, pelo impacto na cultura mediática e pela referência clara à “Destroy this mad brute”, reforçando a noção de imaginário como uma instância que se “traduz num conjunto de imagens com recorrência temporal e transição transcultural” (LOPES, 1999, p.61).

A base teórica para a análise do material listado são os estudos sobre o imaginário de Gilbert Durand aliados à teoria das representações sociais de Serge Moscovici, sobretudo ao que se refere aos processos de ancoragem e objetivação. Como método, optamos pela análise de conteúdo, tal como proposta por Lawrence Bardin, como forma de

<sup>4</sup> Nota explicando o que o termo, mais do que significar, representa. Mostrar que sua presença no cartaz tem tom de ironia e deboche.

<sup>5</sup> Fotografia estadunidense.

realizar inferências mais precisas acerca das representações do imaginário em nosso *corpus* de pesquisa.

### **Propaganda, Guerra e Imaginário**

É importante destacar as diferenças entre a origem do termo propaganda usado pela Igreja Católica durante a Contra-Reforma para o uso corrente, particularmente após a Primeira Guerra. A Reforma Protestante e a descoberta de novas terras deixaram explícita a necessidade em se estabelecer um novo sistema de governo/gestão das Congregações. Assim, em 1622 o Papa Gregório XV criou o *Sacred Congregation de Propagande Fide* (precedido pelo **cardinalitial** Comissão de *propagande fide*, criado em 1568 pelo Papa Gregório XIII) para, apenas quatro anos depois criar o *Colleium Urbanus*, um seminário dedicado ao treinamento de missionários (BENIGNI, 1911). O propósito era unir Roma aos cristãos das terras recém-descobertas no Ocidente a partir da padronização de suas atividades. Para tanto, ficou estabelecido um sistema administrativo no qual cada departamento ficaria encarregado de um interesse, como a impressão de catecismos, criação de seminários, padronização da linguagem (BENIGNI, 1913). A Congregação tinha como tarefa diagnosticar as falhas e fraquezas nos trabalhos missionários, instituir reformas que impusessem a unidade e uniformidade nas estruturas organizacionais, organizar as informações e rever as credenciais (CUNNINGHAN, 2012, p. 15).

Desde o início de sua existência, o objeto da Congregação Propaganda Fide foi definitivamente entendido: era o de recuperar fiéis em todas as partes do mundo onde o protestantismo tinha sido estabelecido, e o de levar a luz da verdadeira fé para terras pagãs. (GUILDAY, 1921, p. 479-480, tradução nossa).<sup>6</sup>

As estratégias usadas pela Igreja hoje poderiam ser identificadas com a construção de uma identidade de marca institucional diferem, portanto, da propaganda que passamos a conhecer na sociedade industrial, particularmente durante a Primeira Grande Guerra, muito mais relacionadas com ideologia. Uma etapa importante dessa mudança, no entanto,

---

<sup>6</sup> “From the beginning of its existence, the object of the Congregation Propaganda Fide was definitely understood: it was the regain faithful in all those parts of the world where Protestantism had been established, and to bring the light of the true faith to heathen lands.”

ocorreu durante a Guerra Civil Americana, quando além da imprensa já estabelecida, desenvolveu-se também o correio ferroviário e o telégrafo, “capazes de espalhar notícias perigosas em áreas distantes em tempo relativamente curto” (EMERY, 1965, p. 304). Os jornais fizeram uso de ilustrações (litogravuras e xilogravuras) e fotografias. As imagens além de registrarem a guerra conseguiram capturar o próprio desenvolvimento dos meios de comunicação:

O desenvolvimento da imprensa a vapor e do telégrafo na década de 1840 contribuíram para mudanças no conteúdo dos jornais como tecnologias permitiram a reprodução mais rápida da informação. Os meios para transportá-los mais rapidamente transformou a notícia da indústria de fato, meios de comunicação social como um todo. O uso de gráficos, ilustrações e reproduções fotográficas na imprensa popular, em particular, trouxe imediatismo para eventos diários que transcendiam as abstrações simbólicas de texto sozinho. (BORCHARD, MULLEN; Et al, 2013, tradução nossa).<sup>7</sup>

A Primeira Guerra Mundial foi única várias formas: primeiro conflito mundial, primeira em uma sociedade industrial urbana e acompanhada de avanços tecnológicos e econômicos e a primeira a ser acompanhada mundialmente pelos meios de comunicação de massa. Por sua abrangência e peculiaridade os governantes se dividiam em explicar a população a importância da guerra valorizando o nacionalismo, em recrutar soldados e em convencer as mulheres a trabalharem fora (DeFLEUR, 1993). Esses objetivos se apresentam como mais um momento único da Primeira Guerra, pois também possibilitam reconhecer o uso da propaganda “como um fenômeno de massa tal qual viemos a conhecer realmente começou na Primeira Guerra”<sup>8</sup> (CUNNINGHAN, 2012). Nesse contexto a propaganda não apenas se faz necessária como arma de guerra, mas “é uma técnica e uma

---

<sup>7</sup> The development of the steam press and the telegraph in the 1840s contributed to changes in the content of newspapers as technologies allowed for the faster reproduction of information. The means to transport it more quickly transformed the news industry-indeed, mass media as a whole. The use of graphics, illustrations, and photographic reproductions in the popular press in particular brought immediacy to daily events that transcended the symbolic abstractions of text alone.

<sup>8</sup> Propaganda, as the mass phenomenon we have come to know it, really began with World War I.



condição indispensável para o desenvolvimento do progresso técnico e o estabelecimento da civilização tecnológica”<sup>9</sup> (ELLUL, 1963, p. 121, *tradução nossa*).

Podemos dizer, portanto, que a propaganda faz parte de um sistema de comunicação, das mobilizações sociais e da organização da sociedade. Além disso, os quatro objetivos de uma propaganda de guerra, definidos por Lasswell (1928) que devem ser destacados:

1. mobilizar o ódio contra o inimigo;
2. preservar a amizade entre os aliados;
3. preservar a amizade e, se possível, buscar a cooperação dos neutros;
4. desmoralizar os inimigos.

A propaganda de guerra, portanto, pode ser resumida como a mantenedora da amizade entre aliados enquanto prega o ódio e a desmoralização dos inimigos. Assim, quanto pior a imagem do inimigo, melhor serão os resultados. O historiador David Welch (2015) diz que culpar os inimigos é necessário pois além da guerra ser justificada ainda serve para desviar a atenção da sociedade. Mais que isso, a propaganda de guerra ajuda a tornar mais claro quem é, ou deveria ser, o inimigo contra quem lutar, forjando um senso comum acerca do adversário. É sob esse aspecto que entender a propaganda, de uma forma geral, pelas lentes de Serge Moscovici se torna apropriado.

Apresentada em 1961, na obra *Psychanalyse: son image et son public*, a Teoria das Representações Sociais de Serge Moscovici propõe uma teoria do senso comum, sugerindo a existência de um pensamento social resultante das trocas de experiências, crenças e informações em nossa vida diária (1961, p. 10-11). Essa proposta tinha como objetivo compreender como o contexto influencia o comportamento, as maneiras coletivas e ideológicas de pensar e agir, pois Moscovici acreditava que a instabilidade social, agitação e ansiedade provocadas pelo pós-guerra poderiam criar representações

---

<sup>9</sup> is a technique and it is also an indispensable condition for the development of technical progress and the establishment of a technological civilization.

inesperadas, especialmente a partir das informações transmitidas a partir dos meios de comunicação, criadas e socializadas pelo senso comum.

O fenômeno das representações sociais, por sua vez, é característico de uma sociedade em contínua mudança — na qual os acontecimentos são tão rápidos que as representações não conseguem se consolidar a ponto de se tornarem uma tradição —, e se traduz como uma forma de pensamento social que inclui eventos políticos e culturais, informações, experiências, conhecimento e modelos que, depois de assimilados e acomodados, circulam na sociedade pela tradição, educação e meios de comunicação, que resulta em conhecimento espontâneo, um tipo de senso comum, socialmente construído e compartilhado (IBAÑEZ, 1988, p. 33).

Apesar da semelhança com as representações coletivas de Durkheim, a teoria de Moscovici se justifica, segundo seu autor, pelo ritmo da sociedade industrial, na qual as informações são impostas pelos meios de comunicação e conversação. Essas informações, nem sempre acessíveis a todos, são frequentemente distorcidas. Para Moscovici (1961), todo novo conhecimento causa desconforto ao se comparar com a realidade pré-existente. A estratégia é torná-lo familiar, relacionando-a a algo já conhecido, organizando nosso próprio conhecimento, prevalecendo a memória sobre a tradição. O resultado é a combinação e transformação de novas e velhas imagens, hábitos, memórias e cultura que refletem e respondem à estrutura social (MOSCOVICI, 2001, p. 21).

A familiarização pode ocorrer pelos processos de ancoragem (simbólico) e pela objetivação (figurativo). A ancoragem se relaciona com a primeira face da transformação, interpretando e assimilando os elementos familiares, classificando-as e nomeando-as, tendo como parâmetro o que é aceito socialmente. A objetivação consiste no processo de interpretação do não familiar para algo tangível e familiar, materializando o abstrato. Também ocorre em duas fases: identificação do aspecto icônico e sua naturalização (MOSCOVICI, 2001). O percebido torna-se o concebido.

Essas etapas transformam o desconhecido em familiar pelo seu lado simbólico e figurativo. Enquanto o processo de objetivação influencia a construção da memória, a ancoragem promove dinamismo, mantendo-a ativa e (re)criando seus próprios limites. Portanto, o conceito de representações sociais que usaremos neste trabalho está

relacionado com a construção do senso comum, como informações novas se transformam, são apropriadas e aceitas socialmente.

Compreender ou pelo menos identificar como a sociedade cria suas crenças e ideias, independente de sua lógica, era uma das inquietações de Moscovici. Tomaremos esse aspecto como nosso ponto de partida ao observar a propaganda da Primeira Guerra, representada aqui pelo cartaz “Destroy this mad brute”, tanto no que se relaciona a imagem grotesca criada dos alemães quanto ao fato de continuar sendo reproduzida.

Para Durand o imaginário se caracteriza como um museu “de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a serem produzidas” (1998, p. 6). Esse museu, entretanto, é um acontecimento recente, resultado do desenvolvimento das “tecnologias do imaginário” (TONIN; AZUBEL, 2014), ou, como preferimos, dos meios de comunicação.

Durand trata, em duas de suas obras (1997; 1999), dos quatro momentos do iconoclasmo ocidental e do paradoxo daí decorrente. Os quatro momentos foram a verdade socrática — relacionada com a claridade e diferença — aliada ao monoteísmo religioso que proibia imagens (relacionada com o “erro e a falsidade”); São Tomás de Aquino e a escolástica medieval, que uniu o racionalismo aristotélico às doutrinas da Igreja Romana; Galileu e Descartes e a física moderna para qual a “razão como o único meio de legitimação e acesso à verdade” (DURAND, 1999, p. 13); o empirismo de David Hume e Isaac Newton. O paradoxo é o progresso técnico decorrente do iconoclasmo, que possibilitou o desenvolvimento das “máquinas do imaginário”, os meios de comunicação de massa.

O desenvolvimento da revolução do vídeo/civilização da imagem (fotografia, gravação da imagem, animação, a TV) está direcionado, ainda hoje, ao campo de entretenimento e está presente

desde o berço até o túmulo, ditando as intenções de produtores anônimos ou ocultos: no despertar pedagógico da criança, nas escolhas econômicas e profissionais do adolescente, nas escolhas tipológicas (a aparência) de cada pessoa, até nos usos e costumes públicos ou privados, às vezes como “informação”, às vezes velando a ideologia de uma “propaganda”, e noutras escondendo-se atrás de uma “publicidade” sedutora (DURAND, 1998, p. 33-34).

O autor ressalta ainda que, se por um lado a imagem passou a encontrar seu “lugar ao sol”, tendo reconhecida sua importância, por outro lado, sua abundância “paralisa qualquer julgamento de valor por parte do consumidor passivo, já que o valor depende de uma escolha”, o que o faz nivelar a importância dos discursos presidenciais às receitas de cozinha (DURAND, 1997, p. 118).

O trabalho de propaganda na Primeira Guerra Mundial também pode ser visto sob esse ângulo, uma vez que, seguindo a lógica das representações sociais, na busca de transformar o desconhecido em familiar, abusou das imagens baseadas em estereótipos ou em simplificações imagéticas do inimigo, apelando, justamente, à construção do adversário pela via do imaginário.

Dessa forma, “Destroy this mad brute” é uma peça emblemática da ascensão da propaganda não só como elemento de persuasão, mas como construtora do imaginário, inserindo a atividade do propagandista num cada vez mais complexo manejo de símbolos. Ou, como afirma Bronsilaw Baczko,

As situações conflituais entre poderes concorrentes estimulavam a invenção de novas técnicas de combate no domínio do imaginário. Por um lado, estas visavam a constituição de uma imagem desvalorizada do adversário, procurando em especial invalidar a sua legitimidade; por outro lado, exaltavam através de representações engrandecedoras o poder cuja causa defendiam e para o qual pretendiam obter o maior número de adesões (assim sucedeu, por exemplo, no conflito entre a realeza e o papado [cf. Bloch 1924; Lagarde 1934]). A Invenção de novas técnicas, bem como o seu refinamento e diferenciação, implicavam a passagem de um simples manejo dos imaginários sociais a sua manipulação cada vez mais sofisticada e especializada. (BACZKO, 1985, p.300)

### **As imagens de “Destroy this mad brute”**

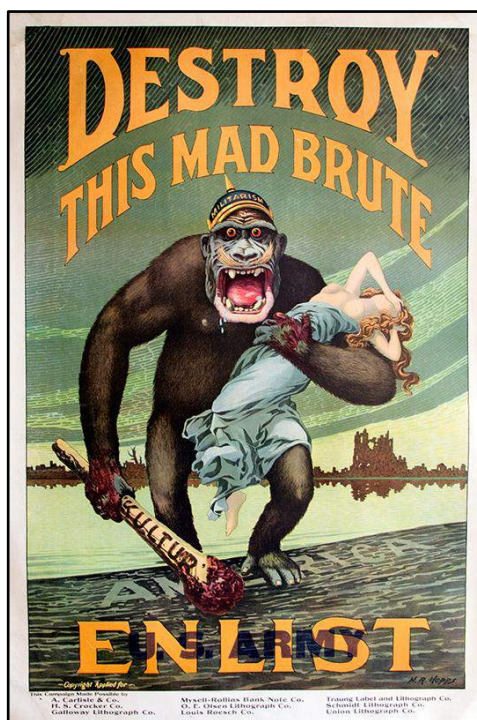


Figura 1. Cartaz “Destroy this mad brute”.

Fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/Anti-German\\_sentiment](https://en.wikipedia.org/wiki/Anti-German_sentiment)

Elaborado já no penúltimo ano da Primeira Guerra Mundial, “Destroy this mad brute” assenta seu simbolismo em duas bases: a ideia de ascendência bárbara dos povos germânicos e a utilização anedótica do darwinismo. A primeira busca associar os alemães aos hunos, nômades que dominaram a Europa após a queda do Império Romano; a segunda é calcada no uso da imagem do monstro simiesco, forma corriqueira, já naquele período, de se apropriar das ideias do naturalista inglês Charles Darwin sobre evolução<sup>10</sup>. Numa sociedade em que a máquina tem primazia, a natureza indomável é um inimigo.

A princípio, pode-se associar a imagem do monstro apenas a uma involução que remete à teoria de Darwin. Na verdade, essa é uma construção secundária. Quando associado à constelação de imagens da propaganda anti-germânica, “Destroy this mad

<sup>10</sup> No começo do século XX, a teoria da evolução das espécies já havia ganhado o imaginário popular de forma jocosa, resumida de forma anedótica na ideia de que “o homem veio do macaco”.

brute” se insere numa inter-relação que remonta, de fato, ao povo alemão como herdeiro da barbaridade huna<sup>11</sup>.

Os hunos eram descendentes de tribos nômades ou seminômades da Eurásia, provavelmente mongóis. No século IV d.C., essas tribos se mudaram para a parte ocidental da Europa, expandindo seus domínios e entrando em conflito permanente com os “donos do mundo” naquele período: os romanos. Foi por conta desses conflitos (e daqueles com outras tribos) que a identidade huna foi imortalizada como demoníaca.

É um pouco difícil determinar quando os hunos começaram a ser identificados como um povo maligno, mas é fácil determinar que tal caracterização foi realizada o mais rápido possível pelos primeiros historiadores que se dedicaram a escrever sobre esses guerreiros. Nesses primeiros relatos, o fato de que os hunos representam uma síntese do que os romanos chamavam bárbaros é o que primeiro chama a atenção. O termo “bárbaro” foi criado pelos romanos para descrever comunidades que não falavam latim ou povos que não haviam recebido educação greco-romana. Em geral, o termo bárbaro foi usado para designar aqueles que viviam sem seguir a lei romana, como Francos, Godos, Vândalos e Saxões. Nenhuma dessas tribos se auto-intitulava bárbara, no entanto.

Uma das razões para a utilização da alcunha para essas comunidades foi a necessidade de se opor os bárbaros ao Império Romano – que, por sua vez, representava a civilização na antiguidade tardia. Ameaçados em suas fronteiras, a visão que os romanos tinham daqueles que os colocavam em perigo não poderia ser positiva (mesmo que suas táticas não fossem diferentes das práticas romanas).

Como potenciais aniquiladores do Império Romano, os hunos deviam ser temidos. É óbvio que não podemos ignorar que as histórias mais comuns mostram os hunos como extremamente cruéis e violentos – o que parece ser uma verdade sobre eles, de acordo com a tradição oral e escrita. Mas é importante lembrar que, no momento em que os hunos expandiram seu império, havia a necessidade de colocá-los no nível mais baixo da civilização como uma forma de proteger a cultura greco-romana (e o próprio Império).

Como os hunos não deixaram nenhuma palavra escrita, não temos visão alternativa

---

<sup>11</sup> Exemplos dessa constelação de imagens são os cartazes *Hun or home?*; *Beat back the Hun*; *The Hun~His mark*; *Keep the Hun out*; *The Hun is still watching*; *Halt the Hun*.

destes guerreiros nos primeiros escritos, conduzidos principalmente por historiadores romanos e gregos. Nestes estudos, o que vemos, de acordo com o historiador austríaco renomado Otto John Maenchen-Helfen (1973), é uma série de lugares-comuns sobre os hunos, que só servem para fortalecer a oposição entre bárbaros e romanos. Estas obras não necessariamente fornecem maior evidência de que os hunos eram o oposto do conceito de humanidade e, portanto, reconhecem os hunos apenas como monstros.

De acordo com Maenchen-Helfen, os hunos foram demonizados muito cedo, e essa ideia impediu a produção de estudos mais sérios sobre sua origem e cultura – como resultado, essa postura gerou o que Maenchen-Helfen chama de hunofobia. Não foi à toa que Átila (406-453), o mais poderoso e o último dos líderes hunos, acabou por ser identificado com o próprio diabo, sendo chamado de flagelo de Deus.

Maenchen-Helfen também acrescenta:

Depois dos 400, os medos milenaristas tiveram seu impacto reduzido. Mas, por trás dos hunos, o diabo ainda estava à espreita. [...] Os hunos não eram um povo como outros povos. Estes ogres diabólicos, vagando sobre as planícies desoladas para além das fronteiras da cecumene cristã [...] eram filhos de Daemonia imunda. Mesmo após a queda do reino de Átila, os povos que se acreditava terem descendentes dos hunos estavam em aliança com o diabo.

[...]

Para ter certeza, esta demonização dos hunos por si só não teria impedido os historiadores e escritores latino-elesiásticos de explorar o passado dos hunos e descrevendo-os como Ammianus fez. Mas o cheiro de enxofre e o calor das chamas infernais que se desenvolveram os hunos não foram propício à investigação histórica.

(MAENCHEN-HELFFEN, 1973, p.5)

Além de demonstrar a forma como os europeus percebiam os hunos no século 4, o quadro pintado por Maenchen-Helfen mostra outro ponto que consideramos extremamente importante: a sombra de ascendência hunica era um certificado de vilania. A associação entre alemães e hunos é, de muitas formas, o resultado de uma convicção dessa ascendência. Como os hunos expandiram seu império e assentaram sua capital ao lado do Danúbio, os povos germânicos teriam tido seu sangue misturado ao do flagelo de Deus. Voltando novamente ao tempo da I Guerra Mundial, todos os descendentes dos hunos, assim, poderiam ser potencialmente um novo Átila, uma nova ameaça para o mundo

civilizado.

Os próprios alemães ajudaram a construir sua imagem como descendentes de Átila. A mais famosa das ações nesse sentido foi o discurso do Kaiser alemão Wilhelm II, realizada em 1900, durante a Rebelião Boxer – que ficou conhecido como o “discurso huno”. A Rebelião Boxer foi um conflito que aconteceu entre os anos de 1899 e 1900 na China, como uma revolta contra a dominação do Ocidente e cristianismo.

Oito países se puseram contra a China nesta revolta: Japão, Alemanha, Reino Unido, França, Estados Unidos da América, Itália, Rússia e o império Austro-Húngaro.

No discurso, dirigido a tropas alemãs na China, Wilhelm II evocou o passado dos hunos, como forma de incentivar os alemães e assustar os chineses.:

Mostrai-vos cristãos, com felicidade duradoura em face dos pagãos! Dê ao mundo um exemplo de virilidade e disciplina! ... Qualquer um que cai em suas mãos cai para a sua espada! Assim como os hunos sob seu rei Etzel criaram para si mesmos mil anos atrás, um nome que os homens ainda respeitam, você deve dar o nome do alemão como causa de ser lembrado na China por mil anos que nenhum chinês, não importa se seus olhos ser cortar ou não, se atrevem a olhar um alemão no rosto.

Esta é considerada a fonte mais confiável para identificar os alemães como hunos durante a Primeira Guerra Mundial, associadas própria expansão hunica em terras alemãs durante a Era da Migração. Como a identidade é sempre um jogo de dupla via, a forma como as pessoas nos vêem afeta a maneira como vemos a nós mesmos; e a forma como vemos a nós mesmos afeta a forma como as pessoas nos vêem. Se um dos objetivos de propaganda de guerra é demonizar o inimigo (como indicado em *Técnica de Propaganda na Guerra Mundial*, de Lasswell), o discurso foi um prato cheio de símbolos para os Aliados. E, como dito por Elizabeth Ortel, “Felizmente para os britânicos, a Alemanha lhes deu muitas histórias escandalosas para construir a sua propaganda” (2005, p.5).

Associada às histórias escandalosas, a teoria da evolução das espécies de Charles Darwin aparece, na imagem do grande macaco, como uma maneira emblemática de opor civilização ao barbarismo. O quepe não deixa dúvidas: trata-se do Kaiser alemão, ameaçando a integridade da inocente América, representada pela deusa Atena, portadora de



comportamento puro e sábio. A clave segurada pelo animal reforça o darwinismo. A *kultur* alemã é, na verdade, primitiva e um perigo para o mundo evoluído.

No cartaz, a centralidade do simbolismo está ancorado no monstro, numa supremacia de força masculina. Atena, em sua fragilidade induzida, tem nuances contidas, suprimidas pela imagem que tem a função de aterrorizar.

O apelo à imagem bestial não se dá de forma aleatória. A imagem animal quase sempre é preservada de ambivalência e consegue encarnar facilmente um esquema binário, generalista. Como atesta Durand, “De toda as imagens, com efeito, são as imagens animais as mais frequentes e comuns” (1997, p. 69). No caso de “Destroy this mad brute”, o que se tem é o mal encarnado no gorila, que representa, associado ao darwinismo, o mais baixo grau de evolução humana. Entretanto, também representa um poder ao qual se deve temer.

### **As permanências de “Destroy this mad brute”**

Para analisar as permanências de “Destroy this mad brute”, as imagens escolhidas seguiram o critério de representatividade, homogeneidade e relevância para análise de conteúdo. As mesmas imagens também se encaixam no que Durand consideraria o museu no qual o imaginário é formado. Duas são do filme *King Kong*, de 1933, o cartaz original e um *print* do filme (imagem bastante reproduzida). A terceira é uma foto para capa da revista *Vogue* produzida pela fotógrafa Anne Leibovitz, com a modelo Gisele Bündchen e o jogador de basquete James LeBron.



**Figura 2.** Cartaz de *King Kong* (1933). Fonte: <http://www.imdb.com/title/tt0024216/>



**Figura 3.** Print de *King Kong* (1933), mostrando o monstro avançando sobre Nova Iorque.  
Fonte: <http://mvfilmsociety.com/2013/10/classic-wednesday-nights-king-kong-1933/>



**Figura .** Capa da *Vogue* com Gisele Bündchen e James LeBron.

Fonte: <http://watchingthewatchers.org/news/1378/annie-leibovitz-monkeys-around-lebron>

*King Kong* é um filme estadunidense produzido entre as duas Grandes Guerras, durante a recessão dos anos 1930. O protagonista é um diretor cinematográfico que, após perder seu patrocínio e sua atriz principal, contrata um mendiga como substituta e escolhe como locação, à revelia, a *Skull Island*, ilha de sua propriedade habitada pelo monstro legendário Kong. O monstro, um símio gigantesco, se apaixona pela atriz/mendiga. É levado para Nova York para se tornar uma atração da Broadway. Assustado com os flashes das câmeras, Kong foge levando consigo a atriz. Sobe no *Empire State Building* mas não resiste aos tiros vindos dos aviões de guerra que o atacam e cai, deixando a atriz salva.

O poster do filme apresenta cinco pontos semelhantes ao cartaz da propaganda: a cidade de Nova York ao fundo (1), um grande gorila (2) que segura uma mulher branca com a mão direita (3) e um avião na esquerda (4) enquanto solta um berro (5). O avião seria o equivalente à clave. A foto do filme apresenta o gorila berrando segurando um mulher branca com a cidade de Nova York ao fundo, sem nada na mão esquerda.

A capa da revista de moda *Vogue* é de abril de 2008. Nela, o jogador James LeBron abraça a modelo Gisele Bündchen que está com um vestido verde e seus cabelos loiros, levemente cacheados, semelhante ao do cartaz; LeBron, solta um grande berro ao mesmo tempo em que a abraça e quica a bola. As posições na capa são similares ao cartaz. A mão que quica a bola na capa é a mesma que segura a clave no cartaz. Apesar da modelo ser

alta, é bastante magra, fazendo com que pareça minúscula perto do jogador de basquete. Como a imagem do filme, bastante semelhante ao cartaz da guerra, ficou mais conhecida que o próprio poster do filme, as críticas que a fotógrafa e a revista receberam — citam o filme e analisam apenas voltadas à questões raciais.

Conhecendo o cartaz, a referência a ele é bastante óbvia. A capa da *Vogue* fazer referência a um cartaz de propaganda de guerra pode parecer estranho se fora de contexto. No entanto, considerando-o, a capa fica, no mínimo, interessante.. Se o filme foi lançado no período de recessão, logo após a quebra da bolsa de 1929, uma das maiores crises econômicas dos EUA, a foto de Leibovitz, de abril de 2008j também se deu durante uma conjuntura semelhante ao filme. Esse foi o ano em que estourou a bolha imobiliária nos Estados Unidos, dando início a outra crise econômica mundial. É também o ano da primeira eleição de Barack Obama como presidente. Enquanto LeBron foi o primeiro negro a fazer parte de uma capa da *Vogue*, Obama viria a ser eleito o primeiro presidente negro. Na *Vogue*, não por acaso, o negro é colocado como o elemento ao mesmo tempo protetor e temido.

É preciso considerar ainda algo recorrente em todas as imagens: a supremacia da bestialidade/animalidade, que confere poder a quem está colocado no lugar no monstro. Os ângulos — particularmente na capa da *Vogue* —, reforçam a fragilidade e da figura feminina e sua dependência da força irracional, que vem da natureza e, por isso, provavelmente destrutivo.

Cabe lembrar, no entanto, que esse monstro era insensível apenas durante a guerra. No filme, Kong sofre uma paixão irracional, impossível e morre incompreendido, perseguido enquanto acreditava estar defendendo o objeto de sua irracionalidade. Na capa da revista, o ângulo da foto reforça a fragilidade da figura feminina diante do atleta LeBron, um herói das quadras que defende a frágil supermodelo. Contradição que não redime as referências a animalidade do jogador em quadra, as referências a crise “monstro”, ao receio de vitória de Obama.

Abaixo, elaboramos um gráfico para ilustrar como as peças do museu do imaginário podem ser apropriadas na construção de representações sociais a partir da objetivação. Ou seja, como esse processo de transformação objetivação pode ser resumido a partir do

momento em que se materializa algo não-familiar e abstrato em algo familiar e tangível. Escolhemos dois momentos, o período da guerra e o da recessão econômica.

Ancoragem				Objetivação	
referência não familiar	referência familiar	classificação	nomeação	Translating	Naturalizing
soldados alemães	soldados = guerreiros	bárbaros, violentos	hunos	hunos = monstros, gorilas	alemães = monstros destruidores
	alemães = inimigos violentos				
recessão econômica	recessão = situação que não evoluiu	situação sem controle, desconhecida	gorilas, monstros	gorilas = homem não evoluído	recessão = monstro descontrolado
	economia = problema				

### Conclusão

“O imaginário se traduz num conjunto de imagens, com recorrência temporal e trânsito transcultural” (LOPES, 1999, p.61), forjando a construção da realidade por meio de símbolos e representações muitas vezes bastante esquematizadas. O esquema, por sua vez, “é uma generalização dinâmica e afetiva da imagem, constitui a factividade e a não-substantividade geral do imaginário” (DURAND, 1997, p.60). No caso das peças analisadas neste artigo, a grande dicotomia do esquema que se apresenta é, de fato, a que se dá entre a representação do bem e do mal. O bem, asséptico, se encontra sempre representado na imagem do feminino frágil, indefeso frente ao animalesco, à natureza, à força que, fora do controle racional, é esmagadora e aterrorizante.

É por isso que no filme, Kong é destruído pelas máquinas de voar, espelho da alta evolução humana. É por isso também que, já em outro contexto, o jogador LeBron deve ser temido enquanto personificação da proteção à frágil modelo, ainda que como uma espécie de anti-herói.

O huno de “Destroy this mad brute” é a personificação maior do mal, mas este mal não deixa de aparecer sob outras máscaras em suas reminiscências: o monstro que coloca a civilização em perigo pela paixão e o monstro que destrói quem se aproximar do seu objeto de desejo (a bola de basquete ou a modelo?). A força sobre-humana se destaca em todas as peças, afastando qualquer ideia de anti-barbarismo relacionada aos portadores da referência ao símio do primeiro cartaz. O racismo impregna a capa da Vogue, contudo, que o associa ao indivíduo negro, comumente visto também como uma força da natureza (mais que o indivíduo branco). Mas, nesta última peça, a presa sorri. O imaginário se transforma, mas não abandona seu passado. As representações se modificam, mas ainda encontram rememorações. E o desconhecido se torna familiar.

### Referências

BACZKO, Bronislaw. “*A imaginação social*” In: Leach, Edmund et Alii. **Anthropos-Homem**. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Lisboa: Editora 70, 2011.

BENIGNI, U. Propaganda, Sacred Congregation of. In: CHARLES G. "HERBERMANN" (Ed.). **THE CATHOLIC ENCYCLOPEDIA**. New York: Robert Appleton Company, 1913. p. 456-461. In: <<https://archive.org/stream/catholicencyclo19herbgoog#page/n12/mode/2up>>. Acesso em: 28 fev. 2015

BERNAYS, Edward. **Propaganda**. Michigan: H. Liveright, 1930.

BORCHARD, Gregory A.; MULLEN, Lawrence J. et al. From Realism to Reality: The Advent of War Photography. Journalism and Communication Monographs, Junho 2013.

CUNNINGHAM, Stanley. **The Idea of Propaganda**. A reconstruction. Westport: Praeger, 2002.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_. **O imaginário**. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999.

ELLUL, Jacques. **Propaganda: the formation of men's attitudes**. New York: Vintage Books, 1965.

EMERY, Edwin. **História da Imprensa nos Estados Unidos**. Rio de Janeiro: Lidor, 1965.

GUMBELL, Peter. "Does the World need the idea of 'bad' Germans?". In:  
<<http://wilsonquarterly.com/stories/does-world-need-idea-bad-germans/>>

IBAÑEZ, T. "Representaciones sociales, teoria y metodo". In: T. Ibañez. Ideologias de la vida cotidiana. Barcelona: Sendai, 1988.

LASSWELL, Harold. "The Theory of Political Propaganda" in **American Political Science Review**, vol 21. Chicago: University of Chicago Press, 1928.

\_\_\_\_\_. **Propaganda Techniques in World War**. New York: Peter Smith, 1938.

LOPES, Denilson. **Nós os mortos**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

ORTEL, Elizabeth. **Sly Indoctrination: British and American Propaganda in World War I and Its Effects on America's German Element**. In:  
<[www.floridahistoryfair.com/docs/orteltextii.doc](http://www.floridahistoryfair.com/docs/orteltextii.doc)>

LIPPMANN, Walter. **Public Opinion**. New Brunswick: Transaction Publishers, 2007.

MAENCHEN-HELFEN, Otto. **The World of the Huns: Studies in Their History and Culture**. Los Angeles: University of California Press, 1973.

MOSCOVICI, Serge. **La psychanalyse, son image et son public**. Paris: Presses Universitaires de France, 1961.

\_\_\_\_\_. **Social Representations**. Explorations in social psychology. New York: New York University Press, 2001.

TONIN, Juliana; AZUBEL, Larissa. **Do Imaginário às Tecnologias: a noção de imaginário para pensar a comunicação**. Foz do Iguaçu: Intercom, 2014. In:  
<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2014/resumos/R9-0723-1.pdf>

WELCH, David. **Depicting the enemy**. Disponível em: <<http://www.bl.uk/world-war-one/articles/depicting-the-enemy>>. Acesso em: 28 fev. 2015.

WOLLAEGER, Mark. **Modernism, Media, and Propaganda**. British narrative from 1900 to 1945. New Jersey: Princeton University Press, 2006.

**Um olhar oximorônico da publicidade da “Real Beleza”**

**An oxymoronic look on the "Real Beauty" advertising**

**Un regard d'oxymore de la publicité de "La Vraie Beauté"**

Annelena Silva da LUZ<sup>1</sup>

Paula CORUJA<sup>2</sup>

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

**Resumo:** Partimos de uma proposta heurística, com base nas das teorias do imaginário, nos apropriamos do oximoro, como figura de linguagem, para compreender as antíteses existentes nos novos discursos publicitários que propõem um novo padrão de beleza. Argumentamos que ao mesmo tempo em que representam uma ruptura de pensamento, reforça e reafirma antigos valores. A emergência dos estudos de gênero dentro da publicidade, traz a necessidade de refletir sobre os discursos construídos, que instituem valores, ideais e estilos de vida. Notamos, a partir de campanhas publicitárias contemporâneas, como a *Campanha pela Real Beleza*, da marca Dove, Unilever, e *Doing Things Like a Girl*, da marca de absorventes femininos *Always*, traços discursivos de uma ruptura de representação que ao mesmo tempo a reitera, configurando uma prática antitética, ou seja, oxímoro (DURAND, 1998). A partir dessas práticas discursivas, identificamos o mito da beleza, que é movimentado pelas antíteses trabalhadas dentro da publicidade.

**Palavras-chave:** imaginário, publicidade, beleza, representação

**Abstract:** This article starts from a heuristic proposal; based on the imaginary theories, we appropriate the oxymoron, as a figure of speech, to understand the existing antitheses in the new advertising discourses that propose a new standard of beauty. We argue that while representing a disruption from this standards, reinforces and reaffirms old values. The emergence of gender studies within the advertising, brings the necessity to reflect on the speeches built, establishing values, ideals and lifestyles. We notice that, from contemporary advertising campaigns - such as the *Campaign for Real Beauty*, the from Dove, a Unilever brand, and *Doing Things Like a Girl*, of *Always* tampons - discursive traces of a representation disruption which, at the same time, reiterates, setting up a antithetical practice, ie Oxymoron (DURAND, 1998). From these discursive practices, we've identified the beauty myth, which is moved by the antithesis worked in advertising.

**Keywords:** imaginary, advertising, beauty, representation

---

<sup>1</sup> annelena.life@gmail.com

<sup>2</sup> paula.coruja@gmail.com



## **O nascimento da beleza**

O conceito de beleza não é algo dado da natureza, ao contrário, é uma construção cultural, que muda de acordo com o texto e o contexto social. Com o intuito de ir um pouco mais fundo nas noções de beleza, que hoje estão na superfície do sistema cultural, iremos discutir um possível fundo arquetípico que esteja previsto nessas noções. Através de uma filosofia heurística do pensamento segundo Durand (2012), pelos preceitos da Teoria Geral do Imaginário será possível relacionar o conceito que temos hoje de beleza, com aqueles que ainda estão perenes na nossa sociedade, mas que com o tempo se desgastaram. Enfim, observar como vem se dando esse percurso de noções para a validação do que é considerado belo de acordo com contexto histórico. Dessa forma, será possível compreender como a sociedade e sobretudo o ser humano constrói e por que preconiza determinados valores em detrimentos de outros. Ainda, faz-se necessário discutir brevemente as noções de beleza ou o que pode ser configurado como belo.

A beleza e, portanto, toda noção estética, e quando nos referimos à estética estamos ligando-a a algo que realmente nos toca nos sensibilizando de alguma forma, ou seja, a estética será vista aqui como a oposição a uma espécie de anestesia cultural. Uma vez que, tudo que “nos toca” ou o que não nos é indiferente mexe, pois com nossos sentidos e ativa nosso corpo para uma relação ou ao menos a vislumbre de uma. Dessa forma, chegamos a ideia mediadora central da teoria, Durand (1993) em que o corpo é tido como o instrumento matricial de todo o conhecimento simbólico e racional presente no mundo. A discussão acerca do corpo será feita com mais profundidade ao longo do trabalho, no entanto, tendo como ideia inicial essa primeira noção poder-se-á aferir que se o corpo é a chave para todas as nossas construções, pois é a porta sensorial que nos guia no mundo, nada mais compatível seria que esse corpo seja hábil para captar todas essas experiências, mas porque ele também necessita ser belo?

Sem dúvida, a necessidade em configurar o que é belo e a beleza faz parte dos primórdios de uma concepção de mundo, começando por Afrodite e seu nascimento um tanto conflituoso e disjunto. Essa força divina nasce de um conflito, conforme Brandão (1986) de uma separação entre o céu e a terra, no princípio de tudo a terra – Géia- era uma entidade fértil que esperava todas as noites por seu amante o céu – Urano-. Dessa união nasceram filhos que detestavam o pai, pois esse os mantinha presos a terra com medo de que fosse

destronado por eles. Ansiosa por vingança e liberdade Géia pede a seus filhos que a vinguem, todos se negam menos o caçula, Crono.

Em uma noite que Urano se apresentava a Géia ele é surpreendido por Crono que lhe corta o pênis, aliviando o sofrimento de sua mãe e tomando o lugar do pai como soberano. O pênis ainda fecundo de Urano é lançado ao mar e da espuma que ainda lhe jorrava nasce Afrodite. De acordo com Hesíodo (1995) Afrodite presidirá a nova ordem do mundo presente na forma como os homens de Deuses procriarão, é dona de inestimável beleza, compartilha da natureza primordial do Céu, enquanto força incoercível e coercitiva de acasalamento, e compartilha da dissimulada inteligência de Crono, pelo que implicam os jogos amorosos. Filha de uma disjunção, Afrodite, mesmo assim, é um somatório de características que nasceram e se uniram dessa separação. Logo, essas ideias opostas e complementares que estão presente, podemos assim aferir, na constituição da própria beleza através da Deusa nos refletem a uma perspectiva muito característica da forma como interpretamos e construímos a realidade do mundo. Neste caso, é feita a proposta de olhar através do oximoro, como figura de linguagem, para compreender as antíteses existentes nos novos discursos publicitários que propõem um novo padrão de beleza. Uma vez que pela, perspectiva filosófica oxiromônica de Durand (1998) em que os argumentamos que ao mesmo tempo em que representam uma ruptura de pensamento, reforçam e reafirmam antigos valores, constituindo assim aspectos e padrões na nossa cultura que se tornam perenes desde os tempos míticos até a atualidade.

### **Publicidade: construtora ou redentora de gêneros**

Dentro dos estudos de comunicação, temos com a publicidade, um mecanismo claro para entender a cultura. Diferentemente da propaganda, a publicidade é uma forma de comunicação que tem como principal característica a persuasão (PIEDRAS, 2009, p. 19). Desta forma, é importante compreendê-la fora de uma razão dualista, de forma mais ampla e complexa, como propõe Martín-Barbero:

As relações da cultura com a comunicação têm sido frequentemente reduzidas ao mero uso instrumental, divulgador e doutrinador. Essa relação desconhece a natureza comunicativa da cultura, isto é, a função constitutiva que a comunicação desempenha na estrutura do processo cultural, pois as culturas vivem enquanto se comunicam umas com as outras e esse comunicar-se comporta um denso e arriscado intercâmbio de símbolos e sentidos (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 68).

Uma das estratégias de convencimento para o consumo que a publicidade se utiliza, é através da identificação entre as vidas cotidianas dos consumidores e as marcas e produtos oferecidos. A montagem de campanhas e produtos publicitários a partir de aspectos da realidade dos consumidores, que discorrem sobre valores e normas instituídos culturalmente, nos permite afirmar, desta forma, que a publicidade funciona como divulgadora de ideologias, estilos, modelos e imagens para identificação. A partir daí, podemos também concordar com Raymond Williams, quando afirma que a publicidade e propaganda também é uma forma de produção cultural.

Neste final do século XX, com muitas outras instituições culturais dependendo cada vez mais do rendimento ou patrocínio dessa instituição específica do mercado, a “propaganda” tornou-se um fenômeno cultural bastante novo e, caracteristicamente, estendeu-se a áreas de valores sociais, econômicos e explicitamente políticos, como uma nova espécie de instituição cultural empresarial (WILLIAMS, 1992, p.53)

Um dos pontos importantes que precisamos destacar dentro do processo de elaboração de campanhas publicitárias, é que os seus profissionais trabalham também como mediadores ao propor a identificação com modelos e valores capazes de reforçar papéis sociais. Martín-Barbero destaca que a relação da narração com a identidade é constitutiva. “A identidade individual ou coletiva não é algo dado, mas em permanente construção, e se constrói narrando-se, tornando-se relato capaz de interpelar os demais e deixar-se interpelar pelos relatos dos outros” (2003, p.69). Dentro desse contexto é importante lembrar que as identidades são formadas culturalmente, a partir da divisão e entrelaçamento de experiências e práticas sociais, entre elas o que é consumido através da publicidade. Tendo essa questão em mente, queremos pensar em um público, que é visto como nicho de mercado para a publicidade: as mulheres; são elas que, cada vez mais, são bombardeadas com imagens - sempre bom lembrar que consumimos muito mais publicidade<sup>3</sup> do que produtos - que indicam o que é e como é a beleza normativa.

Podemos assim, começar a refletir sobre a emergência dos estudos de gênero dentro da publicidade (ESCOSTEGUY E MASSA, 2008). Acreditamos que os estudos culturais assumem papel importante na problematização da categoria de gênero, o que vemos desde a

---

<sup>3</sup> Barthes (2005) explica que o consumo de publicidade se dá se configura como um gesto publicitário, que por sua vez, é todo aquele conteúdo de publicidade que entra em contato conosco através dos meios de comunicação de forma involuntária a nós mesmos. Ou seja, as marcas que usamos, os anúncios que vemos na rua em outdoors e cartazes são alguns exemplos da “correnteza” que compõe o gesto publicitário.

década de 1970 como uma das grandes contribuições dos estudos feministas aos estudos culturais e “(...) propiciou novos questionamentos em redor de questões referentes à identidade, pois introduziu novas formas variáveis na sua constituição, deixando de ver os processos de identidade unicamente através da cultura de classe e sua transmissão geracional” (ESCOSTEGUY, 2010, p.41).

Precisamos começar enfatizando que compreendemos gênero como uma construção simbólica, que vai além do determinismo biológico. Para Butler (2010), salientar a identidade a partir do sexo biológico é parte de uma prática regulatória, que marca uma norma e suas consequentes relações de poder. Essas construções são marcadas pela performatividade, ou seja, a construção do gênero e as identidades são geradas através da reiteração dos discursos que constroem esses gêneros e os reforçam através da citacionalidade. Como afirma Butler (2010, p. 167), “a performatividade não é, assim, um ato singular, pois ela é sempre uma reiteração de uma norma ou conjunto de normas. (...) o ato performativo é aquela prática discursiva que efetua ou produz aquilo que ela nomeia”. Além disso, Butler pontua que o discurso apresenta sempre um imperativo heterossexual, que permite apenas alguns tipos de identificação e nega outros, obedecendo uma linguagem falocêntrica.

Os estudos de mídia desenvolvidos pelos estudos culturais deixam evidente não só a diferença de significados entre os gêneros, mas como a desigualdade é produzida nos mais diversos produtos midiáticos. Dentro da temática de gênero, algumas autoras identificadas com os estudos culturais, mostraram essa desigualdade produzida pela mídia. Christine Geraghty (1998), que trabalha o consumo de séries e novelas televisivas, demonstrou que muito da ideia sobre o que é ser mulher foi construída dentro do discurso cinematográfico e que a representação do que é feminino seria “uma fantasia dominada pelos homens” (GERAGHTY, 1998, p.465). Além disso, as identificações geradas através das personagens em novelas está ligada à estrutura patriarcal da sociedade. Angela McRobbie (1998), que realizou diversas pesquisas sobre construção da ideia de feminino, pontuou que as revistas femininas são o meio mais antigo de construção da feminilidade normativa e que, até pouco tempo, o discurso apresentado se concentrava em ditar regras sobre como ser bonita para os homens, e se tornar “irresistível” exclusivamente para eles, com uma publicidade que apresentava a mulher como um ser a disposição de ser “consumida” e que era sempre colocada em relação de “subordinação, passividade e disponibilidade sexual” (MCROBBIE, 1998, p.265) aos homens.

Como apontou McRobbie, a publicidade, em especial, têm um papel preponderante na construção e reprodução de papéis de gênero e o quanto essas construções tentam se ancorar em aspectos biológicos, como se fossem determinantes para o lugar em que ocupam na sociedade.

É necessário demonstrar que não são propriamente as características sexuais, mas é a forma como essas características são apresentadas ou valorizadas, aquilo que se diz ou se pensa sobre elas que vai constituir, efetivamente, o que é feminino ou masculino em uma dada sociedade e em um dado momento histórico. Para que se compreenda o lugar e as relações de homens e mulheres numa sociedade importa observar não exatamente seus sexos, mas sim tudo o que socialmente se constitui sobre os sexos. (LOURO, 1997, p. 21)

Dessa forma, é possível entender o quanto, principalmente a partir do século XX, a popularização dos meios de comunicação de massa e o surgimento das revistas especializadas femininas, a preocupação com um padrão perfeito de beleza passa a ser preocupação de mulheres de todos os níveis sociais. Assim, um dos mais importantes fatores de construção da identidade feminina é a chamada imprensa feminina, com seu conteúdo editorial e publicitário.

É ela que vem proporcionando versões da feminilidade, padrões de moda, autoestima, autonomia e autenticidade. Foi ela que favoreceu a expansão social dos produtos de beleza, contribuindo para fazer da aparência uma dimensão essencial da identidade feminina. (SANTAELLA, 2008, p.105.)

Por isso é preciso refletir sobre os discursos construídos, que instituem esses valores, ideais e estilos de vida. Da mesma forma que é fácil perceber o normativo, também notamos quando há uma quebra nesse discurso. É o que vemos em campanhas publicitárias contemporâneas, como a *Campanha pela Real Beleza*, da marca Dove, Unilever, e *Doing Things Like a Girl*, da marca de absorventes femininos Always mostrando que apresentam traços discursivos de uma ruptura de representação.

### **Campanha pela real beleza**

Tendo salientado como a publicidade faz parte da vida diária das pessoas e se encontra como uma ferramenta comunicacional poderosa na circulação e afirmação de estereótipos que criam determinados padrões a serem incorporados, literalmente, pela sociedade e, ainda, as questões relativas às discussões de gênero, nota-se uma emergência para efetivar mudanças discursivas e posturais nas marcas através de suas publicidades. Faz-se necessário levantar

outro viés, ou seja, a parte oposta aos argumentos que encontramos vigentes na superficialidade do discurso publicitário acerca do que é belo atualmente. Esse movimento antitético tem sido visto pelo reposicionamento de marcas ligadas ao segmento de beleza como, por exemplo, as marcas citadas a seguir.

A Dove, marca do grupo Unilever, inovou, em 2004, ao utilizar em sua publicidade imagens de consumidoras reais da marca, que fugiam do padrão de beleza vigente. Nas peças, os eventuais “defeitos” eram vistos de forma positiva, com um discurso oposto ao que era usado, até então, na indústria de beleza e cosméticos. Enquanto a concorrência apresentava modelos experimentando os cosméticos que teriam a função de deixar as mulheres ainda mais bonitas, Dove apresentava mulheres gordinhas, com sardas, com cabelos grisalhos, com cicatrizes aparentes, salientando e criando o conceito da real beleza. A nova configuração da beleza feminina foi apresentada na primeira fase da campanha. Mais adiante, os produtos da marca eram inseridos no mercado em peças publicitárias estreladas por essas mesmas mulheres.

A campanha, criada pela Ogilvy, gerou um crescimento histórico de 700% nas vendas mundiais da marca entre 2004 e 2005 e ganhou diversos prêmios de publicidade nesse mesmo período. Em 2013, Dove demarcou a continuidade da campanha e lançou um vídeo em seu site, com link para o YouTube, que teve, rapidamente, efeito “viral”. Após realizar uma pesquisa em 2011, foi constatado que apenas 4% das mulheres pesquisadas se consideravam bonitas. Da mesma forma que em 2004, Dove apresentou um conceito antes de apresentar um produto.

Este discurso da marca Dove reflete a dificuldade de identificação que as mulheres sentem em relação à propaganda. A pesquisa Representações das mulheres nas propagandas na TV, realizada pelo Data Popular e Instituto Patrícia Galvão, revela que, para 56% dos entrevistados, homens e mulheres, as propagandas na TV não mostram as brasileiras reais.

Outras campanhas também trazem a questão do empoderamento e convidam a refletir sobre outros estereótipos de gênero. É o caso da campanha da marca de absorventes Always, da multinacional P&G, que lançou a campanha Always #likeagirl, questionando o que é, afinal, fazer coisas “como uma menina”? Criada pela agência Leo Burnett de Chicago, Toronto e Londres, a campanha traz um vídeo, lançado em janeiro de 2014 durante o

Superowl<sup>4</sup>, já conta com mais de 59 milhões de visualizações no YouTube<sup>5</sup> e, da mesma forma que Dove, ganhou desdobramentos<sup>6</sup>.

O vídeo, de pouco mais de três minutos, mostra entrevistas em que garotos e garotas mais velhas são solicitados a correr como uma menina, lutar como uma menina, jogar uma bola como uma menina. Os resultados eram representações caricaturadas dos movimentos. Ao fazer o mesmo pedido para meninas mais novas, a resposta era de dedicação, com as meninas dando o máximo de si, seja correndo no lugar ou saindo pelo set de filmagem. Questionada sobre o que significava 'correr como uma menina', uma das meninas responde: "correr o mais rápido que eu puder".

Segundo a empresa<sup>7</sup>, o conceito negativo da comparação como uma menina só se torna um insulto no início da adolescência, entre os 10 e 12 anos, depois que garotas e garotos já se cansaram de ouvir que atividades que não são feitas com uma determinada 'qualidade' são coisa de menina. Assim, o intuito da marca é mostrar que isso pode significar coisas incríveis, se deixarmos de usar essa expressão como uma forma de humilhar ou diminuir alguém.

A questão da desconstrução de estereótipos de gênero, como o que se propõem as campanhas de Dove e Always, começou a render prêmios especiais. A partir da edição de 2015, o Grand Prix em Cannes Lions, principal prêmio de publicidade do mundo, começou a premiar cases que tratam especificadamente de empoderamento feminino. Mas quando esse empoderamento fala de beleza, não apenas a Dove sentiu aumento no faturamento. A marca estadunidense American Eagle registrou aumento de cerca de 13% nas vendas ao anunciar que não faria mais retoques nas imagens da sua linha de lingerie Aerie. Em 2014, a marca anunciou que deixaria de usar o Photoshop em suas campanhas e em suas redes sociais. "Não é preciso editar a beleza", falou a presidente Jenifer Foyle<sup>8</sup>, na ocasião.

<sup>4</sup> Super Bowl é um jogo do campeonato da NFL (National Football League), a principal liga de futebol americano dos Estados Unidos, que decide o campeão da temporada. Disputada desde 1967, a partir da junção das duas principais ligas do desporto no país (NFC e AFC), é o maior evento desportivo e a maior audiência televisiva do país, assistido anualmente por milhões de pessoas em todo o mundo. É também um evento que apresenta a publicidade mais cara da televisão: patrocinadores desembolsam verdadeiras fortunas para exibirem suas propagandas no intervalo.

<sup>5</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=XjJOBjWYDTs>. Acesso em 14/10/2015.

<sup>6</sup> Disponível em <http://www.b9.com.br/59251/advertising/always-continua-campanha-contra-estereotipos-de-genero-em-unstoppable/>. Acesso em 14/10/2015.

<sup>7</sup> Disponível em <http://www.b9.com.br/50078/advertising/o-que-e-afinal-fazer-coisas-como-uma-menina/>. Acessado em 14/10/2015.

<sup>8</sup> Disponível em <http://mulher.uol.com.br/moda/noticias/redacao/2015/08/04/marca-tem-aumento-de-vendas-apos-fazer-campanha-com-fotos-sem-retoques.htm>. Acesso em 14/10/2015.

## **A beleza e as relações com o corpo**

A partir dessas práticas discursivas, identificamos como uma espécie de padrão de beleza é movimentado pelas antíteses trabalhadas dentro da publicidade. Nesse momento é possível aferir que algumas características fortes e pungentes de um provável mito de beleza e de culto ao corpo se perderam no caminho a superficialidade da aceitação social. No entanto, ainda apresentam determinadas características típicas das construções culturais da humanidade, começando pela concepção da ideia da bacia semântica Durand (1998). A ideia da bacia consiste na eterna atualização e empobrecimento dos mitos vigentes que colocam a sociedade dentro de determinados padrões de comportamentos. Nesse modelo os mitos sobem e caem acompanhado a humanidade e suas mudanças ao longo do tempo. Mudanças essas que quebram paradigmas, que por sua vez se estabelecem se tornam despóticas e são rechaçadas por outras ideias que surgem em um fervilhar intenso de novos desejos. Assim, é o caminho dessas histórias e como se fosse uma criança que ouve os outros falando e aprende a falar a sociedade vê nesses padrões suas formas de agir. Esse nobre processo que explica o circular mitológico de uma sociedade é algo que está presente em todas pequenas estruturas circulantes da sociedade, desde as mais profundas até os processos comunicacionais mais superficiais que devem atingir o máximo de pessoas em curto tempo, que é o caso da publicidade.

Sendo assim, a sociedade como fonte criadora e propulsora de toda a narrativa densa ou não que constitui a cultura e o *ethos* social reconhecem esse mesmo movimento cíclico de mudanças dentro do espectro publicitário. A partir desses enunciados e das marcas, que reafirmam o padrão de beleza vigente e outros que fazem o contraponto a essa ideia, estimulam as mudanças nas formas em que a sociedade pensa sobre ela própria, ou como neste caso, demonstra as pessoas, principalmente as mulheres a aceitem os seus próprios corpos como belos.

Tendo em vista, todos esses movimentos necessários à sociedade e que também são a base de todo o pensamento humano que busca compreender onde está inserido, bem como sua função no mundo, frente ao tempo torna-se possível identificar uma oposição necessária, portanto vendo a situação exposta dessa forma é possível sugerir que a maneira mais substancial com que se organizam nossos pensamentos é a relação estabelecida com as



antíteses que configuram essas diferentes perspectivas de ver o mundo. Na medida em que, contemplamos maneiras opostas não excludentes notamos que a construção de que um pensamento ao coexistir com outro reforça e serve como mecanismo para seu oposto, uma vez que ao mesmo tempo o reitera, configurando uma prática antitética, ou seja, o oxímoro (DURAND, 1998). Assim como o primórdio do que é considerado belo e sua personificação, a própria Afrodite sendo esta filha de uma separação caótica, bem como a forma tal construímos nossas concepções filosóficas e a emergência das atualizações sociais frente aos percursos mitológicos demonstram um determinado padrão intrínseco a nossa capacidade construir a narratividade.

Essa principal característica nada mais é do que a capacidade de unir um somatório de oposições e do que parece infértil gerar um novo modelo ou algo que reúna todas as outras características deixadas de lado. Ao trabalhar com valores que seguem a regra do oxímoro a publicidade nada mais que do um reflexo vago de uma ânsia presente no âmago de uma sociedade que vislumbra uma atualização de valores no futuro, ou melhor, busca o equilíbrio. É como uma balança se é preconizado uma série de valores de um lado, como a magreza, a altura, a feminilidade é porque o excesso esconde uma falta de representatividade.

E, é nesse ponto em que a busca pelo equilíbrio sugere o uso das oposições como meio de reafirmação ou até mesmo variabilidade de valores que outrora se tinha como vigentes e coesos. Além disso, o equilíbrio é uma das coisas que também se apresenta como uma das pulsões mais vitais em todo o sistema simbólico humano. Esse sistema se constitui de todas as concepções humanas que são feitas com base nas suas experiências corpóreas. O mundo se encontra como um cenário e tudo que vemos nele, não é apenas visto, mas também é reproduzido, somatizado, incorporado, abstraído para que tudo isso gere um sentido e uma convivência para nós mesmos. Nosso corpo é a ferramenta de conhecimento puramente intuitivo em que a imaginação estabelece um proposito acalentador para tudo que acontece conosco, criando propósitos de vida.

[...] A imaginação é a força mesma da produção psíquica. Psiquicamente, somos criados por nossos devaneios. Criados e limitados por nossos devaneios, pois é o devaneio que desenha os últimos confins de nosso espírito. A imaginação opera no seu extremo, como uma chama é na região da metáfora [...] é o ensaio de uma experiência, quando o devaneio transforma formas previamente transformadas, que se deve buscar os segredos das energias mutantes. (BACHELHARD, 1994, p. 161)

Se todo e qualquer forma de conhecimento está guardado nas sensações e nas mediações experimentadas do mundo com nosso corpo, vivemos em um somatório de antíteses que devem coexistir para o bem da diversidade do simbolismo. Pois, conforme Durand (1993) as imagens simbólicas equilibram-se umas às outras mais ou menos pormenorizadamente, mais ou menos globalmente, consoante a coesão das sociedades e também consoante o grau de integração dos indivíduos nos grupos.

Logo, todo esse conhecimento que se encontra numa dimensão mais profunda do ser humano vem para a superfície e se manifesta, se reflete nas formas de agir de mais um aspecto social que é a publicidade, por exemplo. Vivemos agora um momento pela busca desse equilíbrio demonstrado pela sede que a sociedade tem por uma alteração nos padrões atuais, no caso do nosso trabalho, os valores de beleza. Acrescentando-se a isso, os processos simbólicos são ao mesmo tempo opostos e complementares gerando o oxímoro dentro da publicidade de produtos de beleza.

Enfim, acredita-se que dessa forma é possível demonstrar como os processos de construção de todos os aspectos simbólicos que possuímos enquanto matrizes desses próprios valores, uma vez que temos um corpo exposto a diversas experiências sensoriais demonstram a perenidade dessa fórmula antitética na construção e na renovação dos valores sociais. Buscamos assim, um equilíbrio de diversas coisas que coexistem e reagem entre si diversificando tudo o que se manifesta em sociedade.

Após, a compreensão de todo o funcionamento filosófico social acerca da formação e das emergências dessas mudanças e apropriações de valores opostos dentro da constituição sócio cultura, é interesse discutir como a beleza vem sido tratada desde o nascimento dentre as espumas de Afrodite, até a atualidade. Umberto Eco (2004) destaca que a beleza nunca foi um conceito estático, mas que muda dependendo do período histórico, do país e da cultura em que está inserida. Principalmente, beleza, segundo o autor, não é propriedade do objeto, mas um conceito subjetivo, e, portanto, cabe ao espectador encontrar formas de contemplá-la.

A perfeição da beleza, como é possível conhecer por meio da literatura, é exacerbadamente valorizada no gênero feminino. Desde o século XVI é possível encontrar guias de beleza elaborados para ajudar as mulheres a se apresentarem de modo “agradável aos olhos”, o que exemplifica o domínio que a busca por um ideal de beleza exerce sobre aquelas do sexo feminino (MARWICK, 2009).

Outro ponto importante e que deve ser salientado é a questão de classe: a busca pela beleza não diminui as diferenças sociais, pois o acesso e consumo a determinados produtos e tratamentos estéticos também pode ser usado como um marcador de classe. Quanto mais caros, mais eficazes, mais beleza.

Lipovetsky (1989) sustenta que a publicidade fomenta a cultura consumista, uma vez que a credibilidade dos anúncios é capaz de tirar a liberdade daqueles que a ela aderem, buscando a felicidade ilusória, proporcionada pelo consumo. Assim, o consumo produz sentido e representa não só competitividade, mas ostentação e ganha força dentro do processo de construção de identidade, numa cultura que transita entre o moderno e o pós-moderno, mediada pela publicidade, beleza e culto ao corpo.

Ora, nas mídias aquilo que dá suporte às ilusões do eu são, sobretudo, as imagens do corpo, do corpo reificado, do corpo fetichizado, modelizado como ideal a ser atingido em consonância com o cumprimento da promessa de uma felicidade sem máculas. (SANTAELLA, 2004, p.126.)

Santaella enfatiza que as imagens do corpo, “sua boa forma, surgem assim como uma espécie de economia psíquica da autoestima e de reforço de poder pessoal”. (SANTAELLA, 2004, p.126). A autora também salienta que a mídia e a indústria da beleza são aspectos estruturantes da prática do culto ao corpo. “Em tal cenário, o papel reservado às indústrias da beleza é o de garantir a materialidade da tendência de comportamento que (...) só poderá existir se contar com um universo de produtos consumíveis”. (SANTAELLA, 2004, p.126).

Buscamos ao longo do texto salientar a maneira pela qual os diferentes discursos midiáticos movimentam essas antíteses, através das evidências culturais marcantes apresentadas pela publicidade.

## **Conclusão**

Assim, ao final dessa reflexão, esperamos evidenciar que as campanhas de valorização da beleza que está sendo chamada de “real” só faz sentido porque está em relação, mesmo que em oposição, com o padrão vigente de beleza, que ainda supõe corpos magros, altos, esguios ou ligeiramente atléticos. Essa tentativa de desconstrução de um padrão de beleza não perde, assim, sua importância, mas é preciso refletir o quanto a sua construção discursiva não reitera o que é ainda compreendido – e veiculado em produtos midiáticos de diversas naturezas – como padrão de beleza.

Dessa forma é possível perceber como os diferentes discursos midiáticos movimentam essas antíteses, mesmo que aqui nosso foco tenha sido mais dedicado à publicidade e sua capacidade não só de representação, mas de proposição de valores e padrões. Notamos que a publicidade acaba, por suas próprias características discursivas, tendo um papel fundamental na construção – e tentativa de desconstrução – desses padrões.

Assim, fizemos esse resgate do percurso histórico de como o conceito de beleza e sua relação com os meios de comunicação. Dessa forma, ainda, podemos pensar que os discursos sempre se manifestam em linhas contrárias de poder, tentando ocupar a posição de domínio. E, isso nada mais do que se configura como uma das formas mais antigas de constituir e se apropriar das ideias que configuram a ideia de real em nosso mundo.

Pelas antíteses buscamos a renovação e o aparecimento do que está em falta como um exercício de trocas, sendo assim, notamos que desde que Afrodite nasceu seguimos experimentamos o mundo através desse corpo sensorial, que expande o simbólico cria e recria e deve se por como belo e eficiente perante suas potências criativas.

## Referências

BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do Fogo**; [tradução Paulo Neves]. – São Paulo: Martins Fontes, 1994.

BARTHES, Roland. **Sociedade, Imaginação, Publicidade**: BARTHES, Roland. Inéditos. Vol. 3 – Imagem e Moda. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Coleção Roland Barthes).98-121pp.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2012.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Ed vozes. Petrópolis. 1986

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

\_\_\_\_\_, Judith. **Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”**. In: LOURO, Guacira Lopes (org.) **O corpo educado – Pedagogias da Sexualidade**. Porto Alegre: Editora Autêntica, 2010, p.152-172.

DURAND, Gilbert. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: Difel, 1998.

\_\_\_\_\_. **As estruturas antropológicas do Imaginário: introdução à arquetipologia geral**: Tradução Hélder Godinho. – 4ªed. – São Paulo: Editora WMF Martins fontes, 2012.

\_\_\_\_\_. **A imaginação Simbólica**. Edições 70- Lisboa- Portugal. 1993

ECO, Umberto. **História da Beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2004

GERAGHTY, Christine. Feminismo y consumo mediático. In: CURRAN, James, ORLEY, David, WALKERDINE, Valerie (Org.). **Estudios culturales y comunicación: análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo**. Barcelona: Editora Paidós, 1998, p. 455 - 480.

HESÍODO. **Teogonia**: A origem dos deuses. 3a ed. São Paulo: Iluminuras, 1995.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação. Uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.

MESSA, Márcia R. Os Estudos Feministas de mídia: uma trajetória anglo-americana. In: ESCOSTEGUY, Ana C. (Org.) **Comunicação e gênero: a aventura da pesquisa – uma versão latino-americana**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008. p. 38-60.

MARWICK, Arthur. **Uma história da Beleza humana**. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Globalização comunicacional e transformação cultural. In: MORAES, Dênis de (Org.). **Por uma outra comunicação: mídia, mundialização cultural e poder**. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2003, p.57-86.

MCROBBIE, Angela. More!: nuevas sexualidades em las revistas para chicas y mujeres. In: CURRAN, James, MORLEY, David, WALKERDINE, Valerie (Org.). **Estudios culturales y comunicación: análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo**. Barcelona: Editora Paidós, 1998, p. 263 - 296.

SANTAELLA, Lucia. **Corpo e Comunicação: sintoma da cultura**. São Paulo: Paulus, 2004.  
\_\_\_\_\_. **Mulheres em tempos de modernidade líquida**. Comunicação e Cultura, São Paulo, nº6, p.105-113, 2008.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. In: **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v.16, n.2, p.5-22, jul./dez. 1990.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Vozes, 2014.

VIGARELLO, Georges. **História da beleza**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

**Estado da Arte da área de Cultura Visual Mediação Educativa e Imaginário no contexto da Arte Contemporânea em periódicos brasileiros**

**State of the Visual Culture Area Art Education Mediation and Imaginary in the context of Contemporary Art in Brazilian journals**

**L'état de l'art dans le domaine de la culture visuelle, médiation éducative et imaginaire dans le contexte de l'art contemporain dans des revues brésiliennes**

Paula Francinete Barros BEZERRA<sup>1</sup>  
João de Deus Vieira BARROS (orientador)<sup>2</sup>  
Universidade Federal do Maranhão, São Luís, MA, Brasil

**Resumo**

O presente trabalho relata o resultado da pesquisa bibliográfica com mapeamento de artigos publicados em três periódicos brasileiros: Educação e Sociedade; Revista Brasileira de Educação da ANPED e Visualidades, revista especializadas do Programa de Pós-graduação em Cultura Visual da UFG, com recorte no período de 2000 a 2014. A pesquisa aborda apontamentos identificados no mapeamento dos referidos periódicos sobre os temas Mediação Educativa e Imaginário na Cultura Visual a partir de reflexões sobre o imaginário construído para a Arte Contemporânea.

**Palavras-chave:** Cultura Visual; Mediação Educativa; Imaginário; Arte Contemporânea.

**Abstract**

This paper reports the result of bibliographic research with mapping of articles published in three Brazilian magazines: Education and Society; Journal of Education and ANPED Visualidades, specialized magazine of the Graduate Program in Visual Culture of UFG, with clipping from 2000 to 2014. The research covers notes identified in the mapping of these journals on the topics Educational and Imaginary in Mediation Visual culture from reflections on the imaginary built for Contemporary Art.

**Key words:** Visual Culture; Educational Mediation; Imaginary; Contemporary Art.

**Introdução**

O foco principal da pesquisa em processo versa sobre as práticas educativas de mediação cultural relacionadas ao conceito de cultura visual e suas experiências significativas na construção de conhecimentos de mundo do indivíduo e o exercício do olhar em meio a

---

<sup>1</sup> [paulabarros86@hotmail.com](mailto:paulabarros86@hotmail.com)

<sup>2</sup> [joaodedeusarte@yahoo.com.br](mailto:joaodedeusarte@yahoo.com.br)

multiplicidade de conceitos da arte contemporânea. Para tanto, o estudo norteia-se a partir de reflexões sobre o imaginário construído pelo público apreciador em exposições, identificando as contribuições da ação educativa de mediação cultural desenvolvida por instituições, bem como a análise de materiais didáticos e cadernos educativos de exposições para melhor compreensão do trabalho em sua etapa final de conclusão da dissertação.

O presente artigo relata os resultados da pesquisa bibliográfica em três periódicos brasileiros: *Educação e Sociedade*; *Revista Brasileira de Educação* da ANPED e *Visualidades*, revista especializada do Programa de Pós Graduação em Cultura Visual da UFG, com recorte no período de 2000 a 2014. O objetivo principal do levantamento bibliográfico foi identificar a produção acadêmica na área de Cultura Visual, Mediação Educativa e Imaginário no contexto da Arte Contemporânea, temática central da pesquisa de mestrado da autora: **MEDIAÇÃO DA CULTURA VISUAL NO CENÁRIO CONTEMPORÂNEO: reflexões sobre o imaginário do público apreciador em exposições de arte contemporânea.**

Em análise ao periódico *Educação e Sociedade*, o qual possui quatro publicações anuais registrando um total de 48 (quarenta e oito) números/publicações no recorte de 2000 a 2014. Durante a pré-seleção com leitura dos índices dos volumes e resumos dos artigos de cada publicação, identificou-se 06 (seis) com propostas relacionadas ao tema e subtema da pesquisa principal dentre todos os números, conforme Tabela 1.

Ano	Volume	Título	Autor(es)
2014	Nº 127 / Vol. 35	O cinema, a educação e a construção de um imaginário contemporâneo	Maria Conceição Francisca Pires / Sergio Luiz Pereira da Silva
2007	Nº 98 / Vol. 28	Aprendendo nos/dos/com os cotidianos a ver/ler/ouvir/sentir o mundo	Inês Barbosa de Oliveira
2007	Nº 98 / Vol. 28	Imagens e narrativas nos/dos murais: dialogando com os sujeitos da escola	Regina Coeli Moura de Macedo
2007	Nº 98 / Vol. 28	Pesquisar o cotidiano é criar metodologias	Aldo Victorio Filho
2003	Nº 85 / Vol. 24	Cultura midiática e educação infantil	Moreira, Alberto da Silva
2003	Nº 83 / Vol. 24	Adorno, arte e educação: negócio da arte como negação	Fabiano, Luiz Hermenegildo

Tabela 1 – Mapeamento do Levantamento Bibliográfico do Periódico Educação e Sociedade (2000 a 2014)

Após leitura e análise dos mesmos, verificou-se que 05 (cinco) dos 06 (seis) artigos selecionados apresentaram em seu diálogo, conceitos e discussões pertinentes que se

relacionam com os conceitos de Cultura Visual e Imaginário na educação, conforme Tabela 2. Nota-se que no recorte do período, somente nos anos de 2003, 2007 e 2014 encontrou-se produções com objetos aproximados que abordam indiretamente o estudo em questão, destacando a produção de 2014 como a mais relevante.

no	V olome	Título	Autor(es)
2014	Nº 127 / Vol. 35	O cinema, a educação e a construção de um imaginário contemporâneo	Maria Conceição Francisca Pires / Sergio Luiz Pereira da Silva
2007	Nª 98 / Vol. 28	Aprendendo nos/dos/com os cotidianos a ver/ler/ouvir/sentir o mundo	Inês Barbosa de Oliveira
2007	Nª 98 / Vol. 28	Imagens e narrativas nos/dos murais: dialogando com os sujeitos da escola	Regina Coeli Moura de Macedo
2007	Nª 98 / Vol. 28	Pesquisar o cotidiano é criar metodologias	Aldo Victorio Filho
2003	Nº 85 / Vol. 24	Cultura midiática e educação infantil	Moreira, Alberto da Silva

Tabela 2 – Seleção de artigos do Mapeamento do Periódico Educação e Sociedade (2000 a 2014)

Considerando o mapeamento do periódico *Revista Brasileira de Educação* da ANPED registrando 47 (quarenta e sete) números/publicações e com a leitura dos índices e resumos dos artigos na pré-seleção, elencou-se 06 (seis) artigos com propostas relacionadas indiretamente ao tema e subtema da pesquisa principal dentre todas as publicações, conforme Tabela 3.

Ano	Volume	Título	Autor(es)
2008	Nº 37 / Vol. 12	Arte e metáfora contemporâneas para pensar infância e educação.	Luciana Gruppelli Loponte
2003	Nº 23	Cultura, cultura e educação	Alfredo Veiga Neto
2003	Nº 23	Intercultura e educação	Reinaldo Matias Fleuri
2003	Nº 23	Estudos culturais, educação e pedagogia	Marisa Vorraber Costa / Rosa Silveira / Rosa Hessel / Luis Henrique Sommer
2003	Nº 23	Cultura e cotidiano escolar	Nilda Alves
2003	Nº 23	Educação escolar e cultura(s): construindo caminhos	Antonio Flavio Barbosa Moreira e Vera Maria Candau

Tabela 3 – Mapeamento do Levantamento Bibliográfico do Periódico Revista da Educação Brasileira da Associação Nacional de Pós Graduação e Pesquisa em Educação - ANPED (2000 a 2014)

No entanto, apenas 02 (dois) artigos da pré-seleção apresentaram conceitos e diálogos relacionados ao tema e subtema em questão, com foco em especial na Cultura Visual, Arte Contemporânea e Imaginário na educação, conforme Tabela 4. No período de 2000 a 2014, somente nos anos de 2003 e 2008 identificaram-se pesquisas acadêmicas com um foco



aproximado deste estudo, apresentando indiretamente as categorias da Arte Contemporânea e Imaginário na educação.

Ano	Volume	Título	Autor(es)
2008	Nº 37 / Vol. 12	Arte e metáfora contemporâneas para pensar infância e educação.	Luciana Gruppelli Loponte
2003	Nº 23	Cultura e cotidiano escolar	Nilda Alves

Tabela 4 – Seleção de artigos do Mapeamento do Periódico Revista da Educação Brasileira da Associação Nacional de Pós Graduação e Pesquisa em Educação - ANPED (2000 a 2014)

Por último, o periódico da revista especializada *Visualidades* do Programa de Pós Graduação em Cultura Visual da UFG com 22 (vinte e dois) números/publicações no recorte temporal de 2000 a 2014 apresentou na pré-seleção o quantitativo de 38 (trinta e oito) artigos ligados ao tema e subtemas relacionados ao foco principal da pesquisa (Tabela 5).

Ano	Volume	Título	Autor(es)
2004	Vol 2, N. 2	Híbridos e monstros: arte e cultura visual nos anos 40 em São Paulo	Priscila Rossinetti Rufinoni
2005	Vol 3, N. 1	Entre contingências e experiências vividas... Propostas para pensar um ensino crítico de artes visuais	Raimundo Martins
2005	Vol 3, N. 2	De que lado nós estamos? Uma experiência na educação de adolescentes através da cultura visual	Kelly Christina Mendes Arantes
2006	Vol 4, N. 1 e N. 2	Sobre textos e contextos da cultura visual	Raimundo Martins
2006	Vol 4, N. 1 e N. 2	Porque e como falamos da cultura visual?	Raimundo Martins
2007	Vol 5, N.1	Aproximação entre linguagem e visualidades no cinema	Acir Dias da Silva
2007	Vol 5, N.1	Imaginário e representação: alguns apontamentos sobre a fotografia no processo de criação	Maristela Salvatori
2007	Vol 5, N. 2	Sensíveis simbioses: interações afetivas	Flávia Amadeu
2007	Vol 5, N. 2	Gestações da arte contemporânea: leituras de imagens e contextualização do feminino da cultura e a criação plástica	Joedy Luciana Barros Marins Bamonte
2008	Vol 6, N. 1 e N. 2	Considerações sobre o público e o acesso às artes visuais no Brasil	Juliana de Souza Silva
2008	Vol 6, N. 1 e N. 2	Notas sobre paisagem, visão e invisão	Karina Dias
2008	Vol 6, N. 1 e N. 2	Entre textos e imagens: virações de um diário de pesquisa	Leda Guimarães e Wolney Fernandes de Oliveira
2008	Vol 6, N. 1 e N. 2	O cinema como mediador na educação da cultura visual	Adriane Camilo Costa Alice Fátima Martins
2008	Vol 6, N.	Imagem cinematográfica e artes	Marilda Oliveira de Oliveira Aline

	1 e N. 2	visuais: possibilidades de entrecruzamentos no ensino das artes visuais	Nunes da Rosa
2009	Vol 7, N. 1	A autoria artística das histórias em quadrinhos (HQs) e seu potencial imagético informacional	Gazy Andraus
2009	Vol 7, N. 2	Implicações da arte contemporânea na escola: conflitos e estranhamentos de uma cultura do belo	Kelly Bianca Clifford Valença
2010	Vol 8, N. 1	Práticas de sociabilidade na arte contemporânea	Cristina Pratas Cruzeiro
2010	Vol 8, N. 1	Os segredos visíveis da cidade: a efemeridade da luz e da sombra na linguagem fotográfica	Raúl Yépez Collantes (Yepo)
2010	Vol 8, N. 1	Novos tempos pedem novas narrativas na educação das artes visuais	Roseane Martins Coelho
2010	Vol 8, N. 1	O lugar da aprendizagem narrativas de uma experiência de representações e percepções culturais	Genilda Alexandria
2010	Vol 8, N. 2	Interseções na arte: a criação artística	Paulo Bernardino
2010	Vol 8, N. 2	Arte Pública: a educação, o cotidiano, a reinvenção	Tamiris Vaz Viviane Diehl
2010	Vol 8, N. 2	A recepção da exposição de Arte Incomum e o problema da duração dos julgamentos artísticos	Arley Andriolo
2010	Vol 8, N. 2	O sujeito e a Visualidade: parábolas do olhar contemporâneo	Marcelo Silvio Lopes Regina Krauss
2011	Vol 9, N. 2	Imagem e experiência	Beatriz Rocha Lagoa (UFRJ, Brasil)
2011	Vol 9, N. 2	Comunicação, dessubjetivação e arte	Nizia Maria Villaça
2011	Vol 9, N. 2	Formas da apresentação: espaço, imagem, invisibilidade	Hélio Ferverza (UFRGS, Brasil)
2011	Vol 9, N. 2	Arte Contemporânea e Rock, algumas relações	Leonardo Felipe (UFRGS, Brasil)
2011	Vol 9, N. 2	Imagens que devoram: cinema, teoria queer e educação em Cultura Visual	Thiago F. Sant'Anna (UFG, Brasil)
2011	Vol 9, N. 2	Imagens no século XXI: panorama, perspectivas e prospecções	Cleomar Rocha (UFG, Brasil) Vanderlei Veget Lopes Junior (UFG, Brasil)
2012	Vol 10, N. 1	A cultura visual e o olhar antropológico	Ricardo Campos (LabAV CEMRI-UAb, Portugal)
2012	Vol 10, N. 1	Educações da visão: estratégias relacionais na cultura visual	Helene Illeris (University of Agder/Telemark University College, Noruega)
2012	Vol 10, N. 1	O discurso crítico e a Abstração Informal: da contradição à revisão	Almerinda da Silva Lopes (UFES, Brasil)

		de conceitos	
2012	Vol 10, N. 1	Ecos visuais: um olhar fenomenológico sobre criações artísticas de Picasso	Sueli Teresinha de Abreu Bernardes (UNIUBE, Brasil)
2012	Vol 10, N. 1	Arquiteturas de (im)possibilidades: espaços expositivos de Robert Smithson	Bráulio Romeiro (FAV-UFG, Brasil)
2012	Vol 10, N. 2	Reconfigurações do olhar: o háptico na cultura visual contemporânea	Osmar Gonçalves dos Reis Filho (UFC, Brasil)
2012	Vol 10, N. 2	Conversas alheias: o estranhamento como metodologia e recepção estética	Jéssica Becker (UFRGS, Brasil)
2012	Vol 10, N. 2	SESC Pompeia sensorial: experiência na exploração lúdica da arquitetura	Marcelina Gorni (UFG, Brasil)
2013	Vol 11, N. 1	Dilemas éticos do lugar da arte contemporânea. Acontecimentos solidários de múltiplas vozes	Luiz Guilherme Vergara (UFF, Brasil)
2013	Vol 11, N. 2	O que os adolescentes produzem de imagens? – Cultura visual, adolescências e educação	Anderson Ferrari (UFJF/MG, Brasil)
2013	Vol 11, N. 2	Cultura visual, ensino da arte e cotidiano: hibridismos e paradoxos	Mirela Ribeiro Meira (UFPel/RS, Brasil) Ursula Rosa da Silva (UFPel/RS, Brasil)
2013	Vol 11, N. 2	Outras leituras e visualidades na formação docente em arte	Ronaldo Alexandre de Oliveira (UEL/PR, Brasil)
2013	Vol 11, N. 2	Mapas de interseções na educação em visualidades: evento artístico como pedagogia	Belidson Dias (Universidade de Brasília/DF, Brasil) Tatiana Fernández (Universidade de Brasília/DF, Brasil)
2014	Vol 12, N. 1	Imagem mágica, viagem fantástica	Monica Mansur

Tabela 5 – Mapeamento do Levantamento Bibliográfico do Periódico Revista Visualidades do Programa de Pós Graduação em Cultura Visual da UFG. (2000 a 2014)

A partir da leitura dos artigos da Tabela 5, identificou-se que 14 (quatorze) destes apresentam diálogos que se utilizam de aspectos das áreas de análise da pesquisa em questão: Cultura Visual, Mediação Educativa e Imaginário no contexto da Arte Contemporânea. O recorte do período pesquisado apresentou de 2006 a 2013 discussões relacionadas às áreas, evidenciando uma crescente produção acadêmica e aprofundamento de estudos no campo da Arte e Educação e suas especificidades, conforme Tabela 6.

Ano	Volume	Título	Autor(es)
2006	Vol 4, N. 1 e N. 2	Sobre textos e contextos da cultura visual	Raimundo Martins
2006	Vol 4, N. 1 e N. 2	Porque e como falamos da cultura visual?	Raimundo Martins
2007	Vol 5, N.1	Imaginário e representação: alguns apontamentos sobre a fotografia no	Maristela Salvatori

		processo de criação	
2008	Vol 6, N. 1 e N. 2	Notas sobre paisagem, visão e invisão	Karina Dias
2008	Vol 6, N. 1 e N. 2	Entre textos e imagens: virações de um diário de pesquisa	Leda Guimarães e Wolney Fernandes de Oliveira
2008	Vol 6, N. 1 e N. 2	O cinema como mediador na educação da cultura visual	Adriane Camilo Costa Alice Fátima Martins
2009	Vol 7, N. 2	Implicações da arte contemporânea na escola: conflitos e estranhamentos de uma cultura do belo	Kelly Bianca Clifford Valença
2010	Vol 8, N. 1	Práticas de sociabilidade na arte contemporânea	Cristina Pratas Cruzeiro
2010	Vol 8, N. 1	Novos tempos pedem novas narrativas na educação das artes visuais	Roseane Martins Coelho
2010	Vol 8, N. 2	O sujeito e a Visualidade: parábolas do olhar contemporâneo	Marcelo Silvio Lopes Regina Krauss
2012	Vol 10, N. 1	A cultura visual e o olhar antropológico	Ricardo Campos (LabAV CEMRI-UAb, Portugal)
2012	Vol 10, N. 2	Conversas alheias: o estranhamento como metodologia e recepção estética	Jéssica Becker (UFRGS, Brasil)
2013	Vol 11, N. 2	Cultura visual, ensino da arte e cotidiano: hibridismos e paradoxos	Mirela Ribeiro Meira (UFPe/RS, Brasil) Ursula Rosa da Silva (UFPe/RS, Brasil)
2013	Vol 11, N. 2	Outras leituras e visualidades na formação docente em arte	Ronaldo Alexandre de Oliveira (UEL/PR, Brasil)

Tabela 6 – Seleção de artigos do Mapeamento do Periódico Revista Visualidades do Programa de Pós Graduação em Cultura Visual da UFG. (2000 a 2014)

O procedimento metodológico adotado levou em consideração no primeiro momento, o mapeamento de artigos que possuíam em seu título e/ou resumo as áreas principais da pesquisa em sua construção ou mesmo uma aproximação destas, devido a dificuldade inicial de encontrar artigos relacionados pelo tema principal e/ou mesmo subtemas. Posteriormente a etapa de leitura, percebeu-se a necessidade de delimitar a quantidade de artigos para seleção e análise, pois muitos dos artigos do mapeamento abordavam as áreas apenas citando informações e não propondo discussões aprofundadas que contribuíssem para esta pesquisa.

O foco dos artigos descartados na seleção versava sobre um entendimento ampliado de Cultura, Arte Educação, Estudos Culturais e Pedagogia Cultural. Buscou-se no aprofundamento das leituras, identificar o tema principal e os subtemas relacionados. Assim, alguns artigos que não possuem em seu título as áreas da Cultura Visual, Mediação Educativa, Imaginário e Arte Contemporânea, apresentam em seu diálogo aprofundamentos que se relacionam diretamente com tais áreas, como a estética do cotidiano e aproximação da relação

do público com a arte e o cotidiano; conseqüentemente o diálogo sobre as imagens simbólicas e arte conceitual da contemporaneidade e a necessidade de ações educativas de mediação que possibilitem as leituras visuais associadas as experiências cotidianas/a recepção em arte contemporânea.

Na fase do mapeamento, verificou-se também que mesmo com o recente recorte temporal de 2000 a 2014, encontraram-se poucos artigos dentre o total de 117 (cento e dezessete) números/publicações a respeito das áreas do foco principal pesquisado. No entanto, destaca-se conforme as leituras realizadas, que algumas destas áreas são de recente produção acadêmica, possuindo ainda poucos estudos. Para maior aprofundamento, abordam-se alguns aspectos analisados nos artigos sobre as áreas em questão.

### **Análise das áreas pesquisadas nos periódicos**

A arte encontra-se presente no cotidiano do indivíduo, sejam nas manifestações de cultura popular, músicas, danças, no espaço urbano, pinturas, esculturas, fotografias, dentre outras expressões, é preciso conhecer essa linguagem como parte intrínseca da sociedade. No contexto contemporâneo, esta linguagem possibilita uma multiplicidade de pontos de vista, relações abertas, em processo, que dialogam entre si e exigem uma atitude e um olhar investigativos, desveladores que necessitam serem exercitados frequentemente, assim como uma participação efetiva do apreciador.

A relação com o objeto de arte exige percepção sensorial, conhecimento histórico e de mundo, referências pessoais e sociais, experiências cotidianas, reflexão, múltiplas interpretações, crítica e tantos outros aspectos que, não permitem mais uma análise cartesiana. A arte contemporânea ultrapassou as formas tradicionais de representação das artes plásticas, traduzindo a fluidificação do suporte da obra. Em suas várias expressões: instalações, vídeoinstalações, intervenções, vídeo-arte, arte conceitual, a arte contemporânea exige um diálogo com o público, convocando-o a participar do trabalho artístico.

A cultura visual situa-se no contexto contemporâneo para além das imagens materiais, mas que também se relacionam com as visualidades que são fruto da imaginação, como na leitura de um texto onde é possível visualizar as cenas narradas pelo autor, ou seja, criam-se imagens mentais. Tais imagens simbólicas resultam da experiência própria do indivíduo na sociedade, para além do campo da visão, levando em consideração também as expressões sensíveis no contato com o cotidiano.

Este entendimento inicial parte de algumas reflexões sobre os artigos selecionados pelo mapeamento. Identificou-se no discurso de alguns autores, elementos essenciais para a compreensão da temática principal desta pesquisa. Os artigos selecionados do periódico *Educação e Sociedade* dialogam entre si a respeito de processos cotidianos de aprendizagens produzidos pelos diferentes modos de inserção dos sujeitos no cotidiano; bem como a influência do fluxo contínuo de imagens da mídia e da sociedade que se forma no pensamento como objeto da imaginação simbólica associadas as imagens materializadas da cultura e como o cinema interfere na construção de imaginários sociais coletivos a partir das narrativas da cultura visual.

Os 05 (cinco) artigos deste periódico possuem relação indireta no que tange o foco da pesquisa sobre Cultura Visual e a necessidade de práticas educativas de mediação cultural que possibilitem a aproximação deste conceito no âmbito educativo no contexto da arte contemporânea. O procedimento metodológico empregado pelos autores nos artigos aborda a pesquisa qualitativa com uso de entrevistas e questionários semiestruturados para então apresentar as reflexões acerca do propósito da pesquisa. Nota-se no recorte temporal do mapeamento do periódico *Educação e Sociedade*, assim como no periódico *Revista Brasileira de Educação* da ANPED, que as pesquisas acadêmicas nas áreas de Cultura Visual, Mediação Educativa e Imaginário no contexto da Arte Contemporânea não tiveram grande abrangência de estudos nesse período de 2000 a 2014.

Os periódicos do campo da Educação não apresentaram um grande número de publicações referente às áreas relacionadas à Arte Educação e Imaginário. O mapeamento da *Revista da Educação Brasileira* da ANPED registrou 06 (seis) artigos relacionados, mas que na fase da leitura, reduziu-se para 02 (dois). Os demais artigos não selecionados apresentavam discussões amplas sobre Cultura, não atendendo a especificidade da pesquisa principal.

Os 02 (dois) artigos selecionados apresentam pesquisas qualitativas sobre a experiência do cotidiano para a apreciação da arte contemporânea no espaço escolar, considerando a influência da experiência individual e coletiva para a construção do imaginário social e a relação de apreciação com a obra de arte contemporânea. A experiência com o mundo torna-se significativa para a apreciação do trabalho de arte contemporânea. Há diversos canais de acesso a obra de arte que vão além de instrumentais teóricos, que perpassam pelo campo das sensações e vivências particulares.

Durante a análise do periódico *Visualidades*, identificou-se na etapa do mapeamento um grande número de artigos diretamente relacionados as áreas principais desta pesquisa. A fase de leitura demandou grande atenção para as especificidades do trabalho, para então selecionar uma quantidade de artigos que estivessem ligados ao tema principal. Assim, com foco nas áreas de Cultura Visual, Mediação Educativa e Imaginário no contexto da Arte Contemporânea percebeu-se que grande parte dos artigos também adotaram como abordagem metodológica a pesquisa qualitativa com utilização de método etnográfico, questionários semiestruturados, entrevistas e observação participante.

Identificou-se na proposta dos 14 (quatorze) artigos selecionados que o diálogo com a vida é, portanto, condição de possibilidade para o desenvolvimento de práticas educativas relacionadas ao imaginário na arte contemporânea que resulta de complexos processos que entrecem conhecimentos, imaginário simbólico, emoções, vivências, vozes sociais, história, etc. E que toda obra de arte é obra somente na medida em que é continuamente recriada pelo indivíduo apreciador, por aquele que com a obra de arte dialoga e estabelece relações estéticas, relações sensíveis, atentas à polissemia da vida e às possibilidades de sua reinvenção.

Considerando as leituras, percebe-se que o atual contexto da Arte orienta para a interação do indivíduo com o objeto de arte. A relação obra-apreciador passa a apresentar diversos canais de recepção. O olhar contemplativo assume um caráter de olhar curioso, instigador, perceptivo, crítico e participativo do trabalho de arte, promovido pelas primeiras manifestações na Arte no estilo considerado contemporâneo ou arte contemporânea.

A partir do século XX, a Arte ampliou seu espectro de ação sensorial, em especial as artes visuais que integraram outros sentidos para o campo visual, a exemplo das imagens simbólicas e a experiência vivenciada em uma exposição onde não só a visualidade permite a apreensão do trabalho de arte, como também, a visão relacionada aos outros sentidos (auditivos, olfativos, táteis, etc). As formas artísticas contemporâneas possibilitam não só ao artista, mas também ao fruidor o exercício da sensorialidade e do imaginário.

Portanto, a Cultura Visual no cenário contemporâneo explora não só o campo da visualidade como também o campo do sensorial na construção de imagens simbólicas. A mediação, no contexto das pesquisas do periódico *Visualidades* apresenta esta área como o elo que promove contatos, interações e relações do trabalho artístico com o indivíduo, no campo da arte. Porém, numa visão mais ampla, o conceito de mediação perpassa por várias

áreas do conhecimento, sendo utilizado pelas mesmas em suas concepções e possuindo características específicas em cada uma destas áreas.

Dentro desses diferentes contextos, o sentido identificado de modo específico nos artigos refere-se à mediação cultural enquanto ação educativa. Uma relação de troca de conhecimentos, de reflexão crítica sobre o mundo social e cultural que permite ao indivíduo se perceber enquanto atuante nessa construção da realidade.

No campo da educação, a mediação também tem sido utilizada para respaldar o perfil atual do professor, compreendido enquanto educador/propositor de conhecimentos. O professor, também um mediador, deve buscar trabalhar os conteúdos de modo diversificado, conforme as particularidades de cada turma, mesmo que os conteúdos sejam os mesmos, as abordagens serão diferenciadas a partir do contexto particular de cada sala de aula. O perfil de cada turma determinará as didáticas utilizadas pelo professor no estabelecer de conexões entre os conteúdos e as vivências cotidianas dos alunos.

Pensando essa relação recíproca entre educação/cultura/mediação/indivíduo, alguns autores focaram suas análises nas proposições que esta relação tem possibilitado para ampliar os conceitos de mundo da Cultura Visual através de um exercício de olhares, diálogos provocativos e troca de experiências que criam e recriam reflexões, percepções, conexões e múltiplas significações sobre o universo particular e coletivo dentro de contextos específicos.

A mediação abrange um conhecimento que começa pelo indivíduo, que parte das suas vivências cotidianas, opiniões, olhares, imaginação, sensações primeiras e construídas, valores, porquês, dúvidas, entre outros detalhes. Parte do conhecimento particular para o conhecimento coletivo, amplo, ligado a referências teóricas, visões de mundo, influências sociais, econômicas e históricas, para então dialogar com o trabalho de arte e as práticas educativas construídas para esse exercício de correlações.

Faz-se necessário enquanto educadores compreender o potencial crítico e reflexivo que a atuação por meio da mediação da Cultura Visual possibilita pensar como direcionar a prática educativa voltada para uma percepção ampliada da realidade que ultrapasse concepções fechadas e pense a educação para a Arte pelo campo da experiência significativa diante uma produção artística.

As múltiplas possibilidades que a arte contemporânea permite, além da sua proximidade com o cotidiano particular e/ou coletivo, necessitam de um olhar atento, sensível que passam a serem estimulados e exercitados com a prática educativa da mediação. Esta



contribui em suas ações para a construção de um diálogo crítico e reflexivo através de estratégias e metodologias didáticas de aproximação do público com o trabalho de arte, com o imaginário e as imagens do mundo; evidenciando a importância de uma educação orientada para a visualidade contemporânea.

Nas diversas proposições apresentadas pelos autores nos artigos evidenciam que a vida contemporânea nos convoca para múltiplos pontos de vista, para conexões sempre abertas. Pensar a educação visual, o exercício contínuo do olhar em um meio transitório onde as imagens se modificam e transmitem conceitos e ideias que passam a serem arraigadas ao nosso pensamento e imaginário, sem que seja dado um tempo para a reflexão, para a crítica, para a interlocução, consiste em um quesito primordial para a educação contemporânea.

A imagem mental/a imagem simbólica é construída por nossos mecanismos perceptivos e por todo o repertório cultural particular e coletivo que referenciam a construção da representação social. A imagem visual não constitui apenas uma simples representação do real, como abordaram algumas pesquisas sobre a fotografia e o registro fiel da realidade, mas constitui sim um sistema simbólico de representações. É necessário compreendermos a importância do imaginário como possibilidade de uma educação escolar que valorize a função imaginante do público apreciador. Como propõe Maria Sanchez Teixeira:

[...] numa perspectiva durandiana, que é a nossa, é através do imaginário que nos reconhecemos como humanos, conhecemos o outro e apreendemos a realidade múltipla do mundo. É o imaginário que, por meio do processo de simbolização, define as competências simbólico-organizacionais dos indivíduos e dos grupos, organizando as experiências e as ações humanas. São os processos de simbolização que permitem ao ser humano assumir sua humanidade, tomar consciência da condição própria dos seres vivos, ou seja, do seu destino mortal. (TEIXEIRA, 2006, p. 217)

Como propõe Durand (1996, p. 215-227), o imaginário revela-se como um lugar de “entre saberes”, um “museu” que abriga imagens passadas, possíveis, produzidas e a produzir pelo homem. Imagens estas que fazem do imaginário um “mundo” de representações a partir de uma estruturação. Estudar o modo como as imagens são produzidas, como se transmitem e sua recepção constituem elemento chave do pensamento de Durand e corrobora também com a proposição da medição em meio ao cenário da Cultura Visual na contemporaneidade.

Nessa contextualização, identificou-se a partir do mapeamento e leitura dos artigos que as proposições dialogadas pelos autores são contribuições importantes para se incorporar

a Cultura Visual e o Imaginário ao campo da pesquisa educacional para além do uso da imagem com função ilustrativa.

Com este enfoque, verificou-se que a mediação compreende não só um objeto, um indivíduo ou a relação entre os mesmos, mas todo o ambiente, contexto, percepções e sujeitos envolvidos. Esta concepção possibilita uma sensibilização em conjunto do trabalho fundamental que esta área exerce na construção e reconstrução de conceitos de mundo ao explorar a experiência cotidiana e o imaginário particular e coletivo do indivíduo diante a arte contemporânea. Ou seja, através da mediação, é possível proporcionar que o público construa sua própria interpretação, junto ao mediador e à obra, acionando seus saberes e os repertórios próprios a sua vivência.

### **Considerações**

Na presente pesquisa, foram realizados um mapeamento e uma reflexão sobre o perfil da produção brasileira sobre Cultura Visual, Mediação Educativa e Imaginário no contexto da Arte Contemporânea nos periódicos *Educação e Sociedade*, *Revista Brasileira da Educação* da ANPED e *Revista Visualidades* da UFG. Observou-se no decorrer das etapas e processo de reflexão que houve um crescimento significativo de pesquisas relacionadas às áreas em questão a partir do ano de 2003, onde o desenvolvimento da Arte Contemporânea se ampliou entre os artistas e instituições culturais, bem como a necessidade desses espaços exercitarem o olhar e formação de um público apreciador para essa linguagem que ainda enfrenta dificuldade no ensino da Arte.

Como destaque, pesquisas relacionadas a Cultura Visual e o Imaginário no campo da educação também se ampliaram com a prática educativa de mediação voltada para as visualidades contemporâneas com valorização das experiências cotidianas e sensoriais nesse contexto. Durante o processo de leitura e reflexão, verificou-se também que a arte contemporânea constitui-se, essencialmente, de um processo contínuo de descobertas e diálogos, relações e ressignificações que proporcionam uma pluralidade de conceitos, significados e constante exercício de olhares e construção de conhecimentos. Os trabalhos artísticos contemporâneos são “traduzidos em obras mais complexas do ponto de vista conceitual, mais interessadas no plano intelectual dos espectadores do que nas suas retinas”. (FARIAS, 2002, p. 18) Assim, como propõe o pesquisador Raimundo Martins:

A cultura visual se constitui como reflexão e crítica de uma “condição” contemporânea que é incerta, instável e contraditória, porque nós, seres humanos, vivemos e convivemos em um mundo interpretado, um universo simbólico em que as coisas que fazemos e dizemos se inscrevem num discurso temporal e provisório. A cultura visual questiona e discute a necessidade de rever e ambientar o conceito de valor num mundo onde experiências do cotidiano sugerem novos modos de perceber, sentir e pensar. Essas novas formas de perceber, sentir e pensar subvertem conceitos e trazem implicações epistemológicas e políticas para as práticas visuais e para o modo como elas são tratadas nas instituições acadêmicas. (MARTINS, 2006, p. 07)

A sociedade é constituída de diversas interpretações e modos de ver, pensar, sentir e perceber. Na perspectiva da Cultura Visual, o indivíduo está sempre em trânsito, se construindo e reconstruindo a partir do seu imaginário particular e coletivo. A mediação abrange um conhecimento que começa pelo indivíduo, que parte das suas vivências, opiniões, olhares, sensações primeiras e construídas, valores, porquês, dúvidas, entre outros detalhes. Parte do conhecimento particular para o conhecimento coletivo, amplo, ligado a referências teóricas, visões de mundo, influências sociais, econômicas e históricas, para então dialogar com o trabalho de arte e as práticas educativas construídas para esse exercício de correlações.

A arte contemporânea possibilita uma multiplicidade de pontos de vista, relações abertas, em processo, que dialogam entre si e exigem uma atitude e um olhar investigativos, desveladores que necessitam serem exercitados frequentemente, assim como uma participação efetiva do apreciador. A nossa história aponta para uma análise fechada do objeto de arte, que não se aplica a arte contemporânea. Esta exige muito mais. Exige imaginação, percepção sensorial, conhecimento histórico e de mundo, referências pessoais e sociais, experiências cotidianas, reflexão, múltiplas interpretações, crítica e tantos outros aspectos que, não permitem mais uma análise formalista.

Deste modo, compreende-se também por meio desta reflexão que, há uma proximidade entre as proposições da arte contemporânea e da mediação educativa que facilitam o desenvolvimento de metodologias para sua ação e conseqüentemente para a formação do público apreciador a partir do seu imaginário relacionado a Cultura Visual. O mapeamento e reflexão deste estado da arte apresentou uma compreensão inicial do cenário de pesquisas nas áreas de Cultura Visual, Mediação Educativa, Imaginário no contexto da Arte Contemporânea e da necessidade e relevância de mais produções que dialoguem essas áreas com a educação brasileira, aprofundando as contribuições e relações estabelecidas entre as mesmas.

Quanto a concepção do imaginário, compreende-se a partir das análises que tal perspectiva constitui um campo de estudos em processo quando relacionada a Arte e a Educação e suas especificidades. A pedagogia do imaginário, como propõe alguns autores, a exemplo de Maria Sanchez Teixeira, “uma pedagogia que se inventa e que começa no momento em que somos capazes de compreender o imaginário dos outros. É a isso que chamo pedagogia do imaginário como metáfora”. (2006, p. 226)

Todos os artigos selecionados desenvolveram diálogos sobre as áreas enquanto temática e subtemática, propondo metodologias e estudos acadêmicos situados no contexto de desenvolvimento da arte contemporânea e seus desdobramentos. É preciso manter uma constante postura crítica, assim como abertura para a descoberta de diferentes olhares, interpretações e práticas educativas que dialogam com as experiências cotidianas e coletivas dos indivíduos. A mediação cultural e educativa norteadas pela concepção do imaginário no contexto da arte contemporânea não se conclui, mas instiga caminhos, olhares e diálogos em processo.

## Referências

ALVES, Nilda. **Cultura e cotidiano escolar**. In: Rev. Bras. Educ. n.23 Rio de Janeiro maio/ago. 2003

BECKER, Jéssica. **Conversas alheias: o estranhamento como metodologia e recepção estética**. In: Visualidades – Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual, V. 10, N. 2, julho/dezembro de 2012.

CAMPOS, Ricardo. **A cultura visual e o olhar antropológico**. In: Visualidades – Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual, V. 10, N. 1, janeiro/junho de 2012.

COELHO, Roseane Martins. **Novos tempos pedem novas narrativas na educação das artes visuais**. In: Visualidades – Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual, V. 8, N. 1, janeiro/junho de 2010.

COSTA, Adriane Camilo & MARTINS, Alice Fátima. **O cinema como mediador na educação da cultura visual**. In: Visualidades – Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual, V. 6, N. 1 e 2, janeiro/junho e julho/dezembro de 2008.

CRUZEIRO, Cristina Pratas. **Práticas de sociabilidade na arte contemporânea**. In: Visualidades – Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual, V. 8, N. 1, janeiro/junho de 2010.

DIAS, Karina. **Notas sobre paisagem, visão e invisão**. In: Visualidades – Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual, V. 6, N. 1 e 2, janeiro/junho e julho/dezembro de 2008.

DURAND, Gilbert. **Champs de l'imaginaire. Textes réunis para Danièle Chauvin**. Grenoble: Ellug, 1996.

FERREIRA, Norma Sandra de Almeida. **As pesquisas denominadas “estado da arte”**. In: Educ. Soc. v.23 n.79 Campinas ago. 2002

FILHO, Aldo Victorio. **Pesquisar o cotidiano é criar metodologias**. In: Educ. Soc. v.28 n.98 Campinas jan./abr. 2007

GUIMARÃES, Leda & OLIVEIRA, Wolney Fernandes de. **Entre textos e imagens: virações de um diário de pesquisa**. In: Visualidades – Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual, V. 6, N. 1 e 2, janeiro/junho e julho/dezembro de 2008.

KRAUSS, Marcelo Silvio Lopes Regina. **O sujeito e a Visualidade: parábolas do olhar contemporâneo**. In: Visualidades – Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual, V. 8, N. 2, julho/dezembro de 2010.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. **Arte e metáfora contemporâneas para pensar infância e educação**. In: Rev. Bras. Educ. v.13 n.37 Rio de Janeiro jan./abr. 2008

MACEDO, Regina Coeli Moura de. **Imagens e narrativas nos/dos murais: dialogando com os sujeitos da escola**. In: Educ. Soc. v.28 n.98 Campinas jan./abr. 2007

MARTINS, Mirian Celeste e PICOSQUE, Gisa. **Mediação cultural para professores andarilhos na cultura**. 2ª edição, São Paulo, Intermeios, 2012.

MARTINS, Raimundo e TOURINHO, Irene (orgs.). **Educação da cultura visual: conceitos e contextos**. Santa Maria, Ed. UFSM, 2011.

\_\_\_\_\_. **Porque e como falamos da cultura visual?** In: Visualidades – Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual, V. 4, N. 1 e 2, janeiro/junho e julho/dezembro de 2006.

\_\_\_\_\_. **Sobre textos e contextos da cultura visual**. In: Visualidades – Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual, V. 4, N. 1 e 2, janeiro/junho e julho/dezembro de 2006.

MEIRA, Mirela Ribeiro & SILVA, Ursula Rosa da. **Cultura visual, ensino da arte e cotidiano: hibridismos e paradoxos**. In: Visualidades – Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual, V. 11, N. 2, julho/dezembro de 2013.

MENDONÇA, Vera Rodrigues de. **O contexto e a mediação da recepção na arte contemporânea**. Disponível em [http://www.anpap.org.br/2009/pdf/ceav/vera\\_rodrigues\\_de\\_mendonca.pdf](http://www.anpap.org.br/2009/pdf/ceav/vera_rodrigues_de_mendonca.pdf) Acesso em janeiro/2015.

MOREIRA, Alberto da Silva. **Cultura midiática e educação infantil**. In: Educ. Soc. v.24 n.85 Campinas dez. 2003

OLIVEIRA, Ronaldo Alexandre de. **Outras leituras e visualidades na formação docente em arte.** In: Visualidades – Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual, V. 11, N. 2, julho/dezembro de 2013.

OLIVEIRA, Inês Barbosa de. **Aprendendo nos/dos/com os cotidianos a ver/ler/ouvir/sentir o mundo.** In: Educ. Soc. v.28 n.98 Campinas jan./abr. 2007

ORLOSKI, Chirstiane de Souza Coutinho. **Educação, visualidade e informação em materiais gráficos educativos.** Dissertação de Mestrado, UNESP, 2008, Disponível em [http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=154797](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=154797) Acesso em janeiro/2015.

PIRES, Maria Conceição Francisca & SILVA, Sérgio Luiz Pereira da. **O cinema, a educação e a construção de um imaginário contemporâneo.** In: Educ. Soc. vol.35 no.127 Campinas abr./jun. 2014

TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez. **Pedagogia do imaginário e função imaginante: redefinindo o sentido da educação.** Ponta Grossa, 2006, Disponível em <http://pt.scribd.com/doc/202458218/Pedagogia-do-imaginario-e-funcao-imaginante#scribd> Acesso em agosto/2015.

SALVATORI, Maristela. **Imaginário e representação: alguns apontamentos sobre a fotografia no processo de criação.** In: Visualidades – Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual, V. 5, N. 1, janeiro/junho de 2007.

VALENÇA, Kelly Bianca Clifford. **Implicações da arte contemporânea na escola: conflitos e estranhamentos de uma cultura do belo.** In: Visualidades – Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual, V. 7, N. 2, julho/dezembro de 2009.

VERMELHO, Sônia Cristina & AREU, Graciela Inês Presas. **Estado da arte da área da educação e comunicação em periódicos brasileiros.** Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/es/v26n93/27287.pdf>, Acesso em janeiro/2015.

## **Autorreferencialidade midiática: Imagem e Imaginário**

### **Media self-referentiality: Image and Imagination**

### **Auto-référentialité médiatique : Image et imaginaire**

Lutiana CASAROLI<sup>1</sup>

Elza Kioko Nakayama Nenoki do COUTO<sup>2</sup>

Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, Brasil

#### **Resumo**

Este artigo reflete sobre o processo de constituição das narrativas míticas autorreferentes publicizadas pela organização midiática “O Popular”. Objetiva-se compreender os processos de construção dos sentidos e do imaginário no discurso dessa mídia que realiza incursões sobre si. Acredita-se que as narrativas míticas conferem significação à imagem pública, institucional da organização. Para tanto, estabelecemos como base teórica pressupostos da análise de discurso, em sua linha francesa, e da Antropologia do Imaginário de Gilbert Durand.

**Palavras-chave:** imagem; imaginário; autorreferencialidade; mídia.

#### **Abstract**

This article reflects on the process of establishment of self-referential mythical narratives publicized by the media organization "O Popular". The objective is to understand the processes of construction of the senses and the imagination in speech. It is believed that the mythical narratives give meaning to public image, institutional organization. To this end, we have established as a theoretical base assumptions of discourse analysis in its French line, and the Gilbert Durand, Imaginary Anthropology.

**Keywords:** image; imaginary; self-referentiality; media.

Este artigo tem o intuito de lançar um olhar interpretativo acerca da construção dos sentidos no discurso midiático autorreferencial e do imaginário movimentado pelo Jornal *O Popular*<sup>3</sup>. Para tanto, parte-se do pressuposto de que a mídia, de um modo geral, é um

---

<sup>1</sup> E-mail: [lutiana.rp@gmail.com](mailto:lutiana.rp@gmail.com)

<sup>2</sup> E-mail: [kiokoelza@gmail.com](mailto:kiokoelza@gmail.com)

<sup>3</sup> Veículo de Comunicação impresso de expressividade em Goiânia e interior de Goiás. Pertence à Organização Jaime Câmara, filiada da Rede Globo de Comunicações.

fenômeno simbólico e histórico, intimamente relacionado com as estruturas sociais da linguagem, o que nos permite discutir a articulação entre mídia, imagem e imaginário.

Por ser uma matriz que operacionaliza estratégias de produção de sentidos, a mídia realiza operações de inteligibilidade das realidades, assim como constrói realidades segundo estratégias de significação. Sendo assim, a mídia já não é vista somente como um lugar de transporte de sentidos e significados entre os diversos campos sociais e a sociedade. Ela trata de transformar o seu poder de produção de sentidos ao mudar o referente para que a ênfase recaia sobre a própria autorreferencialidade (FAUSTO NETO, 2005).

Atualmente isso se verifica, por exemplo, quando a organização midiática abre espaço dentro do próprio produto para falar de si, discursivizando aspectos de seu íntimo, sem a devida precaução de apagar as marcas de sua subjetividade, com o intuito de evidenciar a organização em si e, com isso, angariar efeito de imagem positivo na mente de seus públicos. As narrativas construídas por meio da autorreferencialidade instauram um lugar ritualizado, como se a mídia tentasse uma personificação de si.

Desenvolvemos, portanto, a concepção de imagem na perspectiva do imaginário e a sua íntima relação com o discurso. Para tanto, retomamos os caminhos teóricos apontados por Gilbert Durand em “As estruturas antropológicas do imaginário”, ao passo que tomamos como pressupostos conceitos basilares como imaginação e mito. A partir dessa concepção, desejamos enfatizar a relevância do imaginário na constituição da imagem midiática, por acreditarmos que esta imagem é uma produção de sentido possibilitada pela vida em sociedade.

Para tanto, tomaremos como material para a análise um *corpus* formado por um texto específico, publicado em 29/07/2015 no jornal “O Popular”. Para efeito de análise do *corpus*, reuniremos estas duas abordagens que se revelam complementares, na perspectiva do exame dos efeitos de sentidos. A análise do discurso, especialmente em sua vertente francesa, permite o exame e a compreensão dos processos de construção dos efeitos de sentidos no discurso midiático autorreferente, enquanto que as modalidades do imaginário, desenvolvidas especialmente por Gilbert Durand, debruçam-se na análise das imagens mentais, nos símbolos, lançando um olhar interpretativo capazes de enriquecer a compreensão dos significados e efeitos de sentidos contidos nos enunciados.

Em busca de possíveis explicações acerca da função social da mídia autorreferencial hoje, esta reflexão tenta ultrapassar as questões que tangenciam a compreensão da mídia



enquanto uma organização “hegemônica”, que “vende”, “manipula”, que está a serviço do capital, assim como de seu caráter informativo, imparcial, detentor da verdade, como por muito tempo se acreditou. Vamos à busca da análise dos efeitos de sentidos contidos nas palavras, nas construções discursivas, para compreender a mídia para além destes lugares, como uma organização que luta pela majoração da existência, de si e do outro. Enveredamos pelo caminho da compreensão de como os conteúdos midiáticos autorreferenciais compõem a dinâmica do imaginário, por meio de narrativas míticas, ao atualizar antigas práticas em ritos da atualidade.

### **Pressupostos teóricos**

Como ponto de partida, elucidamos a questão do discurso, a partir da perspectiva da linguagem, que considera também fundamental para a análise, aspectos exteriores à língua, colocando o social como eixo preponderante para compreender práticas discursivas. Neste ponto trazemos a concepção de Bakhtin para quem língua e linguagem são fenômenos eminentemente sociais, já que “a linguagem está ligada às condições de comunicação, que, por sua vez, estão sempre ligadas às estruturas sociais” (BAKHTIN, 1997, p. 14). Sendo assim, não podemos compreender a linguagem como um fenômeno individual, mas sempre possibilitada pelo coletivo.

Entre as muitas maneiras de se estudar a linguagem, adotamos aqui a Análise de Discurso, especialmente em sua linha francesa. Pêcheux, grosso modo, entende o discurso essencialmente como produção de efeitos de sentidos entre comunicantes (apud ORLANDI, 2005). Para Foucault (2002, p. 135) discurso é “conjunto de enunciados, na medida em que se apoiem na mesma formação discursiva”. Sendo assim, podemos dizer que Foucault compreende discurso como um conjunto de enunciados que podem ser de campos diferentes, mas que seguem regras sociais e históricas que regulam o exercício da enunciação. Neste sentido, toda vez que falarmos de discurso estaremos nos referindo, antes de tudo, à linguagem em movimento, aos diversos textos dispersos socialmente, mas que, pelo modo de inscrição histórica, permite certa regularidade enunciativa (MAINGUENEAU, 2008).

A partir desta perspectiva, assumimos, para esta reflexão, o discurso midiático autorreferente. O texto, por sua vez, é materializado em uma publicação específica que aparece no corpo da mídia impressa, sem um local predeterminado, quer dizer, uma página, uma coluna ou uma editoria específica, mas que mantém uma regularidade enunciativa: a

organização midiática “jornal impresso” abre um espaço dentro de si para falar, narrativizar aspectos de seu íntimo. Isso se dá a partir de diferentes temas e de diversos modos de dizer.

A instância midiática enquanto locutor, informante, faz uso de estratégias em função dos desafios de credibilidade e de captação que escolhe para si. Uma das mais atuais que vem sendo largamente utilizada é a autorreferencialidade. Ao voltar-se para dentro de si, de seu universo interior, recorta-o de modo racional por meio das representações languageiras e o reconstrói em categorias de sentido. Apesar de se referir ao seu mundo interno, não deixa de ser uma informação do espaço público, de interesse social. Essa fragmentação semântica do mundo interno à mídia é ordenada por um ato de tematização que, apesar de abarcar os acontecimentos de seu mundo, como explica Charaudeau (2013, p. 95), “estes só ganham sentido por meio de uma estruturação que lhes é conferida pelo ato de linguagem por meio de uma tematização”.

A instância midiática procede com a distribuição do espaço interno em rubricas, por meio de um jogo de repartições. Esta operação revela como a mídia constrói seu espaço. A autorreferencialidade surge como mais uma rubrica da mídia que terá, por sua vez, repartições temáticas e figurativas próprias e se revelam importantes devido à configuração temática operada pelas mídias em seu mundo interior. Sendo assim, a mídia procede com a construção da publicação e trata o conteúdo em função de certos modos discursivos. Cada inscrição discursiva, por sua vez, permite determinadas posições-sujeito que revelam “lugares sociais, ideológicos, assumidos pelos sujeitos envolvidos, e a linguagem é a forma material de expressão desses lugares” (FERNANDES, 2007, p. 19). Portanto, observamos que o discurso não é a língua em si, mas depende dela para ter sua existência material.

A posição desse sujeito, ocupada pela mídia, revela um lugar social, histórico, ideológico assumido por este sujeito. A forma material que expressa esses lugares é a linguagem. Nesse sentido, vemos que o discurso autorreferencial necessita da linguagem para garantir sua existência, ou materialidade. O uso de certa palavra ou expressão, ao ser utilizado pela mídia, enquanto sujeito discursivo, integra um discurso e não outros, tendo em vista o lugar, a posição social, histórica e ideológica desta que a enuncia. Desse modo, é capaz de produzir um conjunto de sentidos possíveis, mas não todos, nem qualquer um, como veremos melhor adiante.

As condições de produção compreendem basicamente os sujeitos e a situação social. Neste caso, as escolhas lexicais e seu uso podem revelar tanto a presença de ideologias,

quanto a presença de diferentes discursos. Estes, por seu turno, expressam a posição da mídia em relação a determinado tema. Chama-se atenção para o fato de que a mídia, por seu discurso autorreferente, também assume uma posição-sujeito inscrita no e pelo discurso, o que implica uma expectativa por parte do público em relação ao seu devir. Embora o público esteja longe dos bastidores das cenas, sabe-se deles. Essa é a marca do discurso autorreferencial que ocorre quando:

Os mídias abandonam a clássica posição mediadora, que repousava sobre uma noção de interação de complementaridade com a recepção, ofertando-lhes sentidos sobre o mundo externo, e passam a produzir referências sobre si próprio. Isso se faz por processos, pelos quais a mídia se remete à mídia, em operações explícitas, mas também aquelas que se tornam difíceis de serem localizadas. (FAUSTO NETO, 2005, p. 14).

Mas nem sempre foi assim. De acordo com Charaudeau, as condições de produção, em tempos atrás eram outras:

A imprensa diária do século XIX era essencialmente o vetor da palavra do político ou do cidadão na tribuna. No começo do século XX confundiu-se com frequência com o partido de que era porta-voz. Depois, progressivamente, uma certa visão da democracia se impôs como um espaço em que se entrecruzam e se confundem diferentes falas, que podem até mesmo ser opostas, conferindo à imprensa um novo papel, o de reflexo, espelho, eco das diversas falas que circulam no espaço público (CHARAUDEU, 2013, p. 168).

Agora, com a midiatização, os meios de comunicação parecem extrapolar os limites do campo das mídias, assim como o propósito de seu contrato. Para falarmos em discurso autorreferencial, precisamos considerar os elementos que têm existência e significância na vida humana vivida em sociedade, seus medos, anseios, projetos, sonhos e ideais. A partir disso, inferimos que “os discursos não são fixos, estão sempre se movendo e sofrem transformações, acompanham as transformações sociais e políticas de toda natureza que integram a vida humana” (FERNANDES, 2007, p.20).

Não sendo fixos, imaginamos que, devido às transformações sociais sugeridas com o movimento da midiatização em detrimento da mediatização, que provocou profundas transformações na existência da vida humana em sociedade, especialmente com a inserção das novas tecnologias de informação e comunicação, os discursos midiáticos também sofrem mudanças, tendo um deslocamento de lugar. Uma dessas transformações evidentes é a aparição dos discursos autorreferenciais, nos quais as mídias tradicionais (rádio, televisão,

jornal) se arrogam ao direito de abrir um espaço interno de divulgação para falarem de si mesmas.

É importante frisar que o discurso é, antes de tudo, uma prática de linguagem, como nos lembra Orlandi (2007). Neste sentido, estudar o discurso implica, sobretudo, analisar o sujeito humano em seu ato de fala. Neste caso específico, interpretar o conjunto de homens que compõe a organização midiática falando. Neste contexto, interessa-nos, sobretudo, observar esses elementos teóricos movimentados na análise, ver o imaginário operacionalizado na narrativa, imbricando-se no discurso, na autorreferencialidade midiática, nos mitos que, por fim, produzem significações e sentidos para a imagem da organização midiática.

No ato comunicacional, que pressupõe a presença e a interação entre os sujeitos, há a interferência de um mecanismo cognitivo que pressupomos constituir as imagens das posições que estes sujeitos ocupam. Orlandi (2007) afirma que na análise do discurso se faz importante a noção de que o imaginário faz parte do funcionamento da linguagem. Para falarmos de imaginário, precisamos perpassar pelo conceito de imaginação. Faculdade basilar da existência humana, a imaginação surge como a fonte de toda criação dos homens (DURAND, 2002). É por meio dela que o homem compreende e apreende o mundo exterior, o real e cria significados e sentidos. O ser humano é um ser eminentemente simbólico capaz de ler o mundo por meio de sua atividade imaginativa, ao passo que constrói metáforas, alegorias e ressignifica sentidos.

Esse entendimento nos permite pensar a imagem no lugar discursivo que outorga a ela a mobilidade de sentidos que são da ordem do social, histórico e cultural, para além da linguagem. É da justaposição que há entre imagens e símbolos que chegamos ao imaginário. Na concepção de Maffesoli (2011, p.76), “imaginário é uma construção mental que se mantém como cimento social”. A proposta de Durand (2002) é a de que o imaginário individual e coletivo tanto se constitui quanto se manifesta na atividade simbólica humana que permeia os mitos, os símbolos, as imagens. Gilbert Durand (2002) tenta sistematizar as estruturas do imaginário ao desenvolver a concepção de regimes. Grosso modo, o imaginário é operacionalização, cria imagens, por meio de dois regimes centrais, que irão agrupar imagens com semelhanças semânticas: diurno e noturno. Enquanto no regime diurno, que é movido pela racionalidade, estão as imagens associadas à ascensão, subida, verticalidade, luta, no regime noturno, que é movido pela emotividade, estão as imagens que simbolizam a

harmonia, a conciliação, a intimidade. Atualmente fala-se em um terceiro regime que, movido pelo equilíbrio entre os dois regimes anteriores, destaca imagens da ciclicidade, de simetria. Trata-se do regime crepuscular (STRÔNGOLI, 2000, p. 62).

Esta reflexão aborda também considerações acerca da noção de mito trabalhada por Durand, refutando de imediato toda e qualquer concepção de mito que o tome como “imagem ilusória”, “irreal”. Para Durand (2002, p. 62), mito é “um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos, esquemas, sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa”. Acresce que o mito “engloba para nós quer o mito propriamente dito, ou seja, a narrativa que legitima esta ou aquela fé religiosa ou mágica, a lenda e suas intimações explicativas, o conto popular ou a narrativa romanesca.” (DURAND, 2002, p. 356).

Partilhando deste pressuposto, entendemos o mito como um eufemismo do real, o modo pelo qual o ser humano encontrou de narrativizar o imaginário por meio de imagens simbólicas e narrativas arquetípicas. Pensamos que a trajetória da mídia que se referencia pode estar diretamente associada às construções do imaginário coletivo. Assim sendo, a imagem midiática tem intrínseca relação com os mitos pertencentes ao imaginário universal.

### **Análise do discurso autorreferencial**

Com o intuito de compreender o processo de constituição das narrativas míticas autorreferentes, delimitou-se como corpus para esta análise uma publicação autorreferencial do jornal “O Popular”, de 29 de julho de 2015. Na imprensa escrita, de acordo com Charaudeau (2013, p. 146), toda publicação é apresentada levando em conta certos critérios de construção do espaço redacional e imagético, que revelaria certo grau de importância que se atribui à temática. Apresentação esta que, em seu procedimento de exibição, pode produzir efeitos de dramatização. Entre esses critérios, analisaremos quatro deles em nosso corpus: a localização da publicação na página, a escolha da tipografia, a diagramação e a relação com as imagens, sem perder de vista o processo de construção dos sentidos e o imaginário movimentado nos discursos dessa mídia.



www.g1.com.br/goias  
www.globoesporte.com/go

**NESES 4 ANOS DE GOIÁS,  
JÁ DEU ATÉ PRA PEGAR SOTAQUE, TEM BASE?**

Em 4 anos, o G1 Goiás já recebeu mais de **595 milhões de visitas** com **383 milhões de usuários** e o Globo Esporte Goiás, **35 milhões de visitas** com **24 milhões de usuários**. Seja no interior ou na capital, quem é goiano já mostrou que sabe como acessar conteúdo e informação de qualidade para ficar ligado em tudo sobre nosso Estado. Aó, trem bão!

Fonte: Google Analytics - Dados consolidados de 29/07/11 a 23/07/15.

**É GOIÁS,  
É NOTÍCIA.**

g1 GOIÁS  
globo esporte .COM/go

Quanto à localização, destacamos que a publicação autorreferencial foi feita na parte inferior esquerda da página 10, em cores, compreendendo as dimensões 27 cm de altura por 20 cm de extensão, com bordas delimitadas pela cor de fundo do retângulo vertical que a comporta, ocupando quase metade da página em que aparece.

Em termos de tipografia, nota-se que a dimensão e o corpo dos caracteres de impressão no conjunto dos títulos, corpo do texto e notas, são variáveis. Apesar do estilo da fonte utilizada ser a mesma em todas as frases, o seu corpo varia de tamanho, de acordo com

o interesse de chamada de atenção, recebendo, por vezes, destaque com recursos tipográficos. De acordo com Possenti (2009), se considerarmos o tamanho da letra nos diversos espaços de certo texto e analisarmos o que se diz em letras grandes e o que se diz em letras pequenas, saberemos o que o produtor quer que o leitor leia, fixe sua atenção. Observa-se claramente que no título ela vem em corpo maior, com os recursos tipográficos do negrito e da caixa alta. No texto propriamente dito a fonte se apresenta em tamanho menor que a anterior, sem caixa alta, apresentando o recurso negrito apenas nos elementos de chamada de atenção. Já na nota de rodapé, o tamanho da fonte é sensivelmente menor.

Em termos de diagramação, a publicação revela uma leitura zenital (JOLY, 2007), iniciando do canto superior esquerdo, deslizando o olhar para o canto superior direito de onde ele segue o percurso de uma diagonal descendente sendo levado até o canto inferior esquerdo, de onde parte para o canto inferior direito. Esta análise seguirá este percurso sugerido pela diagramação da imagem.

Observemos que há uma cena única, composta por um plano de fundo verde claro, com um leve toque degradê, ficando no topo o tom mais escuro, e na base, o tom mais claro do verde. A disposição dos elementos na página é operacionalizada sem molduras e sem colunas.

No canto superior esquerdo, o primeiro bloco de leitura, para onde nosso olhar é atraído, encontra-se a logomarca da Organização Midiática em questão: uma estilização da logomarca “G1”, na cor vermelha, que representa a empresa local pertencente à Rede Globo. Logo ao lado do logotipo, encontram-se os endereços eletrônicos dos canais de comunicação digital. Em primeiro, configura o G1 Goiás, [www.g1.com.br/goias](http://www.g1.com.br/goias) e, logo abaixo, o endereço do Globo Esporte Goiás: [www.globoesporte.com/go](http://www.globoesporte.com/go).

Destaca-se, aqui, que a imagem proveniente da logomarca estilizada, mesmo pertencendo à natureza de imagem fixa, apresenta o sentido de movimento, como no yin e yang, que, conforme Durand (1982), pode simbolizar a interação harmoniosa entre o feminino e o masculino, pois movimenta tanto o regime noturno, aqui representado pelo yin, que corresponde aos mistérios da noite, da terra, à ambiguidade da vida e da morte, ligados ao feminino, ou seja, ânima, quanto o regime diurno, aqui representado pelo yang, que corresponde ao racional, ao objetivo, à lógica, ao poder, ligados ao masculino, o ânimus. De acordo com Farina (2000), a cor vermelha, por sua vez, reforça o sentido do sangue, da luta pela vida, da força. Para além da interação harmoniosa entre o feminino e o masculino, os

círculos que formam o “oito” representam o incomensurável, o símbolo do infinito (CHEVALIER, 1993).

Desse modo, percebe-se logo que o discurso está direcionado para pessoas de ambos os sexos, associando a organização a essa plenitude existencial. Nota-se, sobretudo, que na logomarca o símbolo do infinito não está completo, mas tem linhas de forças construídas pelos traços que se tornam mais finos em suas extremidades, reforçando o efeito de sentido de continuidade, de caráter metonímico, na qual o leitor completa a figura e o sentido em sua mente. No centro, encontra-se a forma geométrica de um círculo. Aqui vale destacar a noção de que o centro geométrico é símbolo da unidade primordial do Universo, o indivisível, sem começo, sem fim: é a imagem representativa dos ciclos terrestres (CHEVALIER, 1993). Este é o conjunto de valores construído discursivamente e que compõe o universo de representações simbólicas da organização a que pertence.

Seguindo a leitura proposta pela materialidade dada, já no sentido da diagonal descendente, encontramos o segundo bloco de leitura, este composto por um componente verbal e um imagético, aparecendo o quarto critério de apresentação formal da publicação que é a relação com uma fotografia. Primeiramente, lemos o enunciado que serve para apresentar o conteúdo da publicação, atuando como uma espécie de título, em caixa alta, na cor preta, ocupando o centro ótico da imagem (VILLAFANE, 2000), que diz “Nesses 4 anos de Goiás, já deu até para pegar sotaque, tem base?”.

Vejamos que para verificarmos a análise das imagens do imaginário desse texto, iniciaremos pelo discurso, isto é, pelo efeito de sentido construído por meio da integração da linguagem verbal, via marcas linguísticas, com a linguagem imagética, por meio do imaginário. No caso dessa publicação, a primeira chamada de atenção se dá em função da construção do discurso do forasteiro, aquele que veio de outro território para constituir uma vida nesse lugar enunciativo do aqui. Por se tratar de uma publicação de um site de notícias, esse forasteiro é uma mídia por excelência, um comunicador, um transmissor de mensagens, o que nos remete de imediato à figura de Hermes da mitologia grega que, na mitologia Romana, pode-se equipará-lo ao deus Mercúrio, assim como na mitologia afro-brasileira, pode-se associá-lo ao deus Exu, o mensageiro dos dons do Divino Espírito Santo para as pessoas que praticam o bem.

Diversas são as funções associadas à figura de Hermes, sendo que entre as mais comuns estão as de ser o mensageiro dos deuses e o deus das habilidades da linguagem, do



discurso eloquente e persuasivo. Hermes apareceu nos mitos principalmente como mensageiro de Zeus e das divindades infernais, por recorrer os três níveis do cosmos, do inferno ao céu (CURI, 2008, p. 195). “Hermes é o mensageiro dos deuses e também o guia dos seres em suas mudanças de estado” (CHEVALIER, 1993, p. 227). Quer dizer, constrói-se a noção de uma mídia que, em seu ato de informar se parece com aquele deus mensageiro de boas novas e esperança.

A partir destas concepções, nota-se que o discurso do forasteiro, ancorado no mito de Hermes, ganha sentido de mensageiro: aquele que solicita a atenção daquele que se faz seu leitor. Neste caso, o discurso do forasteiro ainda está plenamente ancorado no uso da palavra, especialmente pelo modo como é proferida, neste caso, com tom de orgulho, proximidade e intimidade. É por meio da palavra que a mídia, especialmente a impressa, leva suas mensagens para uma diversidade de pessoas. Segundo Durand (2002), a simbologia da palavra faz referência ao regime diurno das imagens, isomorfa ao olho que tudo vê, a palavra demarca, nomeia e divide o mundo entre o racional e o irracional.

Em “já deu até para pegar sotaque”, nota-se que o pretérito perfeito marca uma relação de anterioridade entre o momento do acontecimento e o momento de referência no presente. O advérbio “já”, indicativo de tempo, atribui ao discurso o sentido de grande envolvimento e identificação, sentido de mudança. Produz, sobretudo, o efeito de sentido de que o envolvimento é tamanho, a identificação foi tão grande, que ocorreu de modo rápido, sem demora. Com isso, destaca-se a operacionalização do sentido de um mensageiro amigável, amável, próximo de seus leitores, apesar de distante, estanho e talvez observador o bastante para traçar as diferenças do “eu” e do “outro”. Movimenta, assim, as imagens do regime noturno plenamente associado à imperatividade intrínseca no “já”, que muito se aproxima das imagens do regime diurno de luta, agilidade, seguir em frente. Neste caso, chama-se atenção para o aparecimento do terceiro regime de imagens, o crepuscular, que se caracteriza aqui por envolver sincronicamente esses dois processos citados.

A interpelação feita ao público em nome da causa, por exemplo, presente na expressão “tem base?”, é construída quando o enunciador confia, em voz alta e orgulhosa, as reflexões e emoções que a situação lhe inspira, movimentando o imaginário de identificação e integração entre os seres envolvidos no processo, por meio de imagens tipicamente noturnas que simbolizam gestos de harmonização, conjunção e intimidade. A proximidade com a linguagem popular parece que possibilita a ampliação do grau de aceitabilidade social. Aqui

temos uma atitude linguística positiva em relação ao uso de gírias, pois os goianos que utilizam destas expressões percebem que a sua linguagem é aceita e copiada por membros de outros grupos, inclusive por aqueles do grupo dominante.

O texto verbal vem seguido da imagem que apresenta um tablet conectado ao portal “G1”, revelando do que ele é composto, qual é seu layout e principais conteúdos. A figura do tablet aparece de perfil, ocupando o  $\frac{3}{4}$  da imagem (JOLY, 2007), conferindo profundidade de campo ao enunciado visual. Como elemento de chamada de atenção, especialmente pelo “efeito surpresa” que provoca, aparece encostado no lado inferior direito do tablet a representação visual de um fruto típico do Centro-Oeste brasileiro, o pequi, muito utilizado na culinária sertaneja<sup>4</sup>. Enquanto alimento, o pequi é associado ao regime noturno das imagens, pelo fato de a digestão ser uma descida interior e proporcionar uma absorção de nutrientes. Os frutos são, para Chevalier (1993, p. 453), “símbolo de abundância, que transborda da cornucópia da deusa da fecundidade ou das taças nos banquetes dos deuses”. Contudo, ele está partido ao meio, evidenciando sua semente, que, de acordo com o mesmo autor, está associada ao alvorecer da vida, da esperança do renascimento, pertencente ao regime diurno de imagens.

A relação entre o tablet (mundo globalizado) e o pequi (tradição) remete novamente ao regime crepuscular, uma vez que a intimidade, harmonização, proximidade propostas dependem de um ato de destreza, inteligência, exige a busca pela informação e adaptação à nova realidade tecnológica social, de ambos os sujeitos envolvidos no processo de construção e recepção das mensagens.

A noção de que a organização midiática está em harmonia com o Estado (Goiás) em que atua e com o seu povo é enfatizada neste discurso, tanto verbal, como não-verbal. Quer dizer, o discurso do forasteiro que, de certo modo, conquistou o povo do novo local de moradia, por méritos próprios: ser mensageiro de notícias. A associação entre a empresa e o Estado é dada pela aproximação da página virtual da internet que é exibida na tela do tablet, com o pequi, aberto, em repouso, na sua base. A proximidade entre o tablet e o pequi simbolizam a união e a intimidade que fazem clara referência ao regime noturno das imagens. O pequi remete à tradição, à cultura, do mesmo modo que a língua, o uso de gírias. Caso o fruto estivesse fechado, ele seria na cor verde, formando um único círculo. Porém ele aparece aberto, com suas duas metades complementares expostas, formando dois círculos

<sup>4</sup> Informação extraída de: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Pequi>. Acesso em 07/08/2015, às 16h.

concêntricos, que representam os movimentos de expansão e contração, assim como o pulsar cósmico e o tempo cíclico (CHEVALIER, 1993). Novamente é o regime crepuscular de imagens que está sendo movimentado ao associar sincronicamente a luta, no sentido de busca por uma vida melhor, tecnológica, com a plena harmonização, conciliação, reconhecimento com a vida simples e campesina.

Charaudeau afirma que “toda imagem tem um poder de evocação variável, que depende daquele que a percebe, pois é interpretada em relação com outras imagens e relatos mobilizados por cada um” (2013, p. 246). Em termos discursivos, toda imagem é polifônica. Assim sendo, o valor referencial dessa imagem diz respeito ao fruto pequi, partido ao meio. Porém, o significado nunca é único, afinal, a construção depende de um jogo de intertextualidade. Jogo este que lhe confere uma significação plural. Essa imagem, por exemplo, carrega uma forte carga semântica, pois remete a um imaginário profundo da vida do ser goiano.

Simbolicamente, o pequi representa um conjunto de valores de vida vividos na roça, pelo “peão”, com todos os benefícios que a vida no campo pode proporcionar, como o contato com a natureza, a liberdade, a vivência com os animais, assim como os seus pesadelos, como o atraso, a falta de recursos, a falta de instruções, que remete de imediato à figura do Jeca Tatu, natural em regiões agrárias do Brasil, tal qual o estado em questão. É esse imaginário que é trazido para fins de efeitos de sentido, e dele é extraída a “melhor parte”, por uma espécie de deslocamento do local de origem: o fruto não aparece neste cenário de origem, mas sim, num ambiente asséptico, vago, ao lado de uma tecnologia de informação, que aqui simboliza muito mais do que seu valor referencial: é sinal de progresso, astúcia, desenvolvimento.

As expressões também fazem referência a este universo de simplicidade e de vida na roça “Aô, trem bão!” e “Tem base?”. Porém, apesar da dicotomia entre o campo e a cidade claramente trabalhada, nota-se certo orgulho de ser goiano e, acima de tudo, de ser goiano globalizado, unindo os polos tradição e inovação de modo harmônico.

Destaca-se aqui o trecho em que o enunciador revela esse imaginário do sertanejo que deseja uma vida melhor na cidade e se esforça para sua adaptação a esta nova realidade, movimentando imagens do regime diurno com o enunciado “Seja no interior ou na capital, quem é goiano já mostrou que sabe como acessar conteúdo e informação de qualidade (...)”. A expressão “já mostrou” revela que este sujeito talvez não conseguisse dar essa prova, em um

tempo e espaço anteriores, nem com facilidade. Neste momento da narrativa o discurso do forasteiro começa a ganhar novo tom. Para além de ser o mensageiro, de ser bem aceito e viver em harmonia, começa a angariar para si o poder de tecer elogios aquele povo que lhe acolheu, demonstrando certa forma de agradecimento.

O terceiro bloco de leitura é formado pelo enunciado verbal que segue: “Em 4 anos, o G1 Goiás já recebeu mais de 595 milhões de visitas com 383 milhões de usuários e o Globo Esporte Goiás, 35 milhões de visitas com 24 milhões de usuários. Seja no interior ou na capital, quem é goiano já mostrou que sabe como acessar conteúdo e informação de qualidade para ficar ligado em tudo sobre nosso Estado. Aô, trem bão!”.

Primeiramente, destacamos o caso de modalização que, de acordo com Charaudeau, é o “meio de que dispõe o locutor-relator para expressar a atitude de crença para com a veracidade dos propósitos do locutor de origem” (2013, p. 171). Neste caso, notamos a modalização na escolha dos verbos que de certo modo descrevem o modo de declaração, o posicionamento do locutor: “o G1 já recebeu mais de...” e “quem é goiano já mostrou que sabe...”. Nota-se a imagem de familiaridade, proximidade e intimidade que a instância midiática tenta manter em relação aos seus públicos leitores, através da modalização discursiva que deixa suas marcas e revela os modos de constituição do discurso do forasteiro ao movimentar imagens do regime crepuscular, unindo a objetividade e a racionalidade, principalmente presentes na expressão “já” e toda sua carga semântica, típico do regime diurno com a subjetividade e emotividade do regime noturno, movimentados principalmente no relacionamento e proximidade apresentados pelo locutor.

A referência espacial ao Estado de Goiás e, logo, a exaltação a todos os goianos em “quem é goiano já mostrou que sabe como acessar conteúdo e informação de qualidade para ficar ligado em tudo sobre nosso Estado”, confere ao discurso um interesse particular por compartilhar o mesmo espaço físico da instância da recepção, especialmente marcado pela presença do pronome possessivo “nosso”, que confere ao dito efeito de sentido de que o enunciador mora ou está nesse lugar, faz parte dele. Desse modo, produz-se o efeito de sentido de identificação e aproximação. Como já dizia Charaudeau (2013, p. 136) “um interesse próximo interessa mais de perto um cidadão”, numa espécie de desenvolvimento de uma cidadania de proximidade, do convívio, voltada para a aldeia. Por outro lado, ocorre também a valorização daquele que é de fora, do exterior e que demonstra interesse em se

adaptar por identificação à cultura. Há a indicação de que a empresa é de fora do Estado em “nesses 4 anos de Goiás já deu até para pegar sotaque”.

Mais uma vez, nota-se a composição de imagens do regime crepuscular: a presença de imagens diurnas, como a busca pela informação, atualização, conhecimento diante das novas tecnologias, sempre símbolo de luta diante do desconhecido, associadas com imagens do regime noturno, com aquilo que é próximo, íntimo, conhecido, da aldeia, conforme nomeia Charaudeau (2013). O sujeito do regime noturno se mostra receptivo, afeito à pormenorização, o que torna seu discurso bastante expressivo, como ocorre com o enunciado citado. É neste ponto que o discurso do mensageiro revela sua verdadeira intenção: mostra-se o sentido do redentor. Aquele que traz a boa nova, a redenção, a esperança de uma vida nova e próspera, mas sem perder de vista as tradições e as raízes. É um elemento externo que veio para revelar informações e conteúdos do que se tem aqui (CHEVALIER, 1993).

O modo de tratamento do tema confere ao lugar do relato um sentido de proximidade e de afastamento, trazendo à tona o antagonismo próprio do ser humano que se divide basicamente entre esses dois imaginários para modelar sua identidade: a aldeia e o planeta. “Essa questão do aqui e do fora daqui é relativa, pois também tem a ver com o imaginário”. (CHARAUDEAU, 2013, p. 136). Enquanto a aldeia é o símbolo da “força de campanário conservadora, que lança bem fundo na terra mãe as raízes da identidade, a terra dos ancestrais, da família, dos vizinhos, dos amigos, das relações íntimas”, o imaginário do planeta, por sua vez, é o símbolo do “desejo de expansão, de expansão para outros horizontes, e que, inversamente à força do campanário, não deixa que as raízes chegue a se firmar e faz com que o homem, como a rosa dos ventos, deixe-se levar através do espaço” (CHARAUDEAU, 2013, p. 137)

Entre os dois imaginários, notamos que o da aldeia está reforçado em busca daqueles públicos que se apegam a esta questão, quer dizer, aqueles leitores que têm grande apego à cultura e às tradições. Sua força está em comportar o drama humano de pertencimento: desejar pertencer a algum lugar, ter raízes. Emerge, desse discurso, um forasteiro com tom de herói, redentor, que através de seus recursos tecnológicos, oferece benefícios, modernidade, atualidade, numa espécie de nova ordem na qual os sujeitos humanos podem viver e conviver melhor, mantendo os laços de afetividade com a cultura local. A aventura heroica é reconhecida como sendo uma aventura arquetípica:

Na essência, pode-se até afirmar que não existe senão um herói mítico, arquetípico, cuja vida se multiplicou em réplicas, em muitas terras, por muitos, muitos povos. Um herói lendário é normalmente o fundador de algo, o fundador de uma nova era, de uma nova religião, uma nova cidade, uma nova modalidade de vida. Para fundar algo novo, ele deve abandonar o velho e partir em busca da ideia semente, a ideia germinal que tenha a potencialidade de fazer aflorar aquele algo novo. (CAMPBELL, 1997, p. 150).

Na construção do efeito de sentido do mensageiro, também se destacam o uso de gírias, expressões coloquiais, regionalismos. Expressões como “Tem base?”, “Aô, trem bão!” e “ficar ligado” conferem caráter informal à publicação que revela certo afrouxamento em relação à norma culta da língua. Justifica-se tal uso pela tentativa de sensibilizar vários tipos de leitores por meio da afetividade, aproximação e identificação movimentados por meio de recursos discursivos.

A incidência desses fenômenos linguísticos típicos da oralidade produz o sentido de uma linguagem próxima a do cotidiano, chamando a atenção do leitor, ganhando sua empatia pela vivacidade conferida ao dito. Materializa-se, assim, como estratégia para criar laços de identidade linguística e ideológica com o leitor, revelando que compartilham de um mesmo vocabulário e, talvez, uma mesma cultura, valores, classe social. Essa afeição pela cultura demonstrada por meio do vocabulário mobiliza imagens de familiaridade, afetividade e boa convivência, imagens estas típicas do regime noturno.

As expressões formadas pelo advérbio temporal “já” tem a função de alterar o valor do verbo e, como vimos, são recorrentes nessa publicação (“já mostrou”, “já deu até” e “já recebeu”). O sentido provocado diz respeito àquilo que poderia demorar mais tempo para ser realizado, mas ocorreu antes do previsto, enfatizando que os goianos são tão eficazes que levam um tempo menor do que o esperado. Discursivamente, simbolizam a voz da Rede Globo como a grande mídia que abarca a todas as demais mídias, aquela que regula o sentido dos enunciados, que tem conhecimento sobre o andamento de seus canais, monitora e diagnostica que vai tudo bem. Vemos aqui a movimentação de imagens do regime diurno daquela que tudo sabe, tudo cuida, tudo vê.

Logo abaixo, configura-se, em fonte de tamanho menor e na cor preta, a fonte dos dados: “Fonte: Google Analytics – Dados consolidados de 29/07/11 a 23/07/15”. A mídia identifica, enquanto fonte produtora do discurso, sua fonte de informação por meio da nomeação da instituição “Google Analytics”, de maneira direta, manifestando certa

familiaridade e proximidade, o que marca a tecnicidade da fonte e produz, por fim, efeito de verdade e seriedade organizacional, pois o uso da maneira direta de indicar a fonte tende ao efeito de objetivação da informação. Essa exposição da fonte pode ser compreendida como enunciação pura que funciona como álibi para o jornal, pois ela autentica, de certo modo, os dados expostos. Em termos de imaginário, movimenta-se a imagem do especialista que fala, aquele que detém o conhecimento, fonte de sabedoria, detentor do discurso verdadeiro pertencente ao regime diurno, por deter o poder do conhecimento.

Neste ponto, faz-se importante destacar a quantidade de vozes que esse discurso do forasteiro contém. É fundamental destacarmos que essa publicação autorreferencial é “heterogênea, polifônica, é uma costura de diversos discursos, cada um proveniente de um espaço social específico” (POSSENTI, 2009, p. 41), quer dizer, de um lugar específico. Para Ducrot, polifonia é quando o “locutor põe em cena no enunciado certo número de figuras discursivas, ou seja, enunciadores, com estatutos linguísticos e funções diferentes” (apud AMARAL, 2013, p. 214). A voz da Instituição Google Analytics é apenas uma das vozes que aparecem nesse texto. Ao considerarmos o conteúdo desse discurso, veremos que o texto é heterogêneo, que segue, em partes, o discurso publicitário (metafórico, subjetivo, emotivo), em partes, o discurso jornalístico (objetivo, imparcial, informativo), na tentativa de construir o discurso institucional, que coloca a própria Rede Globo para falar, por meio de seus dois canais de notícias digitais (G1 e Globo Esporte).

Por fim, o quarto bloco de leitura é construído com um reforço às marcas. Em um quadrado maior, com a borda preta e com o fundo vermelho, parecendo a representação de uma televisão, aparece a logomarca do “G1 Goiás”. Em outro quadrado, à frente da anterior, com borda preta e fundo verde, representando um tablet, vem o endereço eletrônico do Globo Esporte: “globoesporte.com/go”. A imagem é seguida pelo texto verbal, em caixa alta, na cor preta, ocupando o canto superior direito “É Goiás, é notícia”. É quando o discurso do mensageiro é fortemente personificado. Sai da instância neutra, a mídia de um modo geral, para depositar a crença nos canais específicos do G1 Goiás e do Globo Esporte, revelando seus canais milagrosos, redentores, que conseguiram a façanha.

Observamos que, na tentativa de tornar a explicação e as informações acessíveis, as sequências usadas são simples, curtas, apresentando ideias chave bem marcadas, informações pontuais inclusive graficamente, evitando o uso de digressões, parênteses, aspas, travessões,

seguindo a lógica do regime diurno de objetividade, agilidade, precisão nos dados, característica de quem vai direto ao ponto, sem pormenores.

Em termos discursivos, essa frase parece justificar a aparição deste tipo de publicação que quebra a rotina do objeto noticioso jornal: a referência deixa de ser a sociedade e o ambiente externo para se voltar para o próprio ambiente organizacional midiático. O jornal “O Popular”, ao veicular um enunciado desta ordem, dá espaço de visibilidade e interação a um de seus braços midiáticos, talvez o mais importante, aquele ao qual é filiado: a Rede Globo. Vem a público não para oferecer informações de cunho noticioso (quer dizer, não informa sobre uma realidade social), tampouco publicitário (não oferece um produto ou serviço de uma empresa patrocinadora). Em vista destes novos desafios, para além de informar e captar, trabalha com a autorreferencialidade como uma possibilidade de uma nova encenação dos sentidos midiáticos.

Esse novo desafio cria uma estruturação imaginária de seu mundo interior, sem perder de vista a credibilidade institucional. Um novo modo de construção da credibilidade institucional, por meio da projeção da subjetividade: uma verdadeira subversão do contrato midiático que vai da informação (objetiva e imparcial) à comunicação (subjetiva e emotiva). Que agrega figuras do regime diurno com figuras do regime noturno, de modo harmônico, configurando-se, por fim, com características do regime crepuscular, que é exatamente a união harmônica, cíclica, sistêmica de ambas.

Ao longo da publicação, observamos que se constrói a imagem de um enunciador personalizado, um eu, que se expressa como se estivesse falando diretamente a cada cidadão goiano, ora compartilhando suas próprias emoções diante dos dados apresentados, numa elocução elocutiva (Aô, trem bão!), ora solicitando a atenção do leitor, interpelando-o em uma enunciação alocutiva (Tem base?). Ora contendo imagens que figurativizam a atitude heroica para vencer toda e qualquer situação, ora contendo imagens do regime noturno, sujeito receptivo, emotivo, paciente.

Nesta perspectiva, todos os componentes do enunciado apontados nessa análise parecem querer valorizar e glorificar o sucesso da mídia e de seu público leitor, o colocando como um “sujeito esperto”, “antenado”, atualizado, valores estes muito desejados na atual sociedade tecnológica e informacional. As tecnologias escolhidas também constroem o sentido de moderno, desenvolvido, globalizado, associado ao conjunto de valores culturais e tradicionais que emanam, por exemplo, da força do sotaque e do fruto tradicional da região



representado pelo pequi. Eleva-se o moral dos cidadãos deste Estado que desejam ser associados à outra cultura, outros valores, que o acesso às mídias lhe possibilitaram, sem esquecer quem são.

Essas hipóteses interpretativas acenam para o mitema, menor unidade redundante do mito, da vida em uma sociedade tecnológica, industrial e informacional como símbolo do sucesso, de inteligência e de harmonia. Constitui-se assim o mito do salvador, do redentor: a mídia que dá a redenção, proporciona o desenvolvimento, oferece a informação. Modalidade heroica do regime diurno.

Notamos que o raciocínio implica de maneira direta o leitor ideal, que seria todo goiano que acessa tais portais. Para isso, alguns procedimentos são operacionalizados, tais como: os argumentos expostos são escolhidos com base em seu valor de crença e a tentativa de aproximação ocorre por meio do uso de interpelações operacionalizadas em expressões locais, tais como “tem base?” e “Aô, trem bão!”. Toda interpelação implica tomar partido. De certo modo, a mídia revela, em voz alta, suas reflexões e emoções acerca da circunstância exposta, demonstrando carinho, entusiasmo, empatia e orgulho do goiano e de Goiás. Tais procedimentos produzem efeito de dramatização que tem por mérito sensibilizar o público. A dramatização insinua-se nos modos de dizer da publicação, variando de acordo com o efeito de imagem que quer despertar.

## **Conclusão**

Após termos buscado as marcas linguísticas e figurativas do texto, destacamos que o fazer persuasivo parte do mito de Hermes que é sistematicamente construído pelo discurso do forasteiro, do mensageiro e do redentor, com recursos múltiplos e híbridos, tanto em termos de efeitos de sentidos, quanto em termos de movimentação de imagens do imaginário.

A publicação é o suporte textual do qual extraímos as sequências discursivas que servem para ilustrar como a grande mídia controla suas audiências e o desempenho de suas “filiais”. Mas a estratégia não é simples. Não basta apresentar os dados que revelam o elevado número de sua audiência. É preciso construir a exaltação de si, por meio da valorização do outro. Neste caso, do sujeito leitor. Pode-se dizer que utiliza esses dados a favor de um discurso que busca efeitos de imagem para si, por meio da exaltação de si, ao exaltar o outro. A mídia expõe seus números, motivos de orgulho, e os vincula ao mérito do “ser goiano”,

para obter o reconhecimento e a consagração no status de grande mídia. Mas pela modalização, tenta-se produzir a sensibilização e exaltação do outro.

A publicação que segue resulta de uma escolha temática e figurativa ao mesmo tempo objetiva, pois traz um levantamento de dados de acesso aos sites de informação, e simbólica, o enaltecimento de um povo por sua atitude leitora, assim como o enaltecimento da mídia por sua capacidade produtiva. Ela é relatada segundo um modo discursivo que descreve os dados com minúcia, com números precisos, fonte de dados confiável, período de análise quase instantâneo pela data da averiguação, produzindo um efeito de objetividade e movimentando uma atitude tipicamente do regime diurno, ao fazer uso de modos de dizer pontuais, precisos, diretos. Por outro lado, também opera uma descrição da ordem do drama, produzindo um efeito emocional, suscetível de despertar no leitor um instinto de reconhecimento do outro, intimidade, proximidade, harmonia, ao movimentar imagens do regime noturno.

Nota-se que a autorreferencialidade tem uma origem enunciativa múltipla, quer dizer, engloba tanto uma finalidade de construção de um discurso referencial, em busca de credibilidade e de autenticação da realidade, quanto ficcional, que produz o efeito de dramatização. Do mesmo modo, movimenta prioritariamente um imaginário pertencente ao regime crepuscular, que revela uma ideia de construção, continuidade, por vezes, conclusiva, como ocorre em: “Já mostrou”, “já deu até”, “já recebeu”, “É Goiás, é notícia”.

Nesse novo modo de enunciação que emerge nas páginas dos jornais, a regra parece ser a subjetividade. O efeito emocional é produzido pela organização midiática enquanto dispositivo de enunciação, que encarna suas condições de produção e revela seus procedimentos de encenação dos sentidos.

### **Referências**

AMARAL, Luciano. **Estudos do discurso: perspectivas teóricas**. São Paulo: Parábola Editorial, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. Michel Lahud. São Paulo: Hucitec, 1997.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. SP: Cultrix, 2007.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das Mídias**. São Paulo: Contexto, 2013.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

CURI, Mário da Gama. **Dicionário de mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Cultrix, 1982.  
\_\_\_\_\_. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FARINA, Modesto. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. São Paulo: Edgard Blücher, 2000.

FAUSTO NETO, Antônio. **“Midiatização: Prática Social, Prática de Sentido?”**. Rede Prosul: São Leopoldo, 2005.

FERNANDES, Cleudemar Alves. **Análise do discurso: reflexões introdutórias**. São Carlos: Claraluz, 2007.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 3: o cuidado de si**. Rio de Janeiro: ed. Graal, 2002.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. São Paulo: Papyrus Editora, 2007.

MAFFESOLI, Michel. **O imaginário é uma realidade**. Revista Famecos. Porto Alegre, n15, agosto 2011.

MAINGUENEAU, Dominique. **Gênese dos discursos**. Sírio Possenti (org). São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

ORLANDI, Eni de Lourdes Puccinelli. **Análise do discurso: princípios e procedimentos**. São Paulo: Pontes, 2007.

\_\_\_\_\_. **Michel Pêcheux e a análise do discurso**. Revista Estudos da Língua(gem). Vitória da Conquista. N. 1. P. 9–13. Junho/2005.

POSSENTI, Sírio. **Questões para analistas do discurso**. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

STRÔNGOLI, Maria Thereza. Do signo ao símbolo: as figurativizações do imaginário. In: DEL PINO, Dino (Org.). **Semiótica: olhares**. Porto Alegre: Edipuc, 2000.

VILLAFANE, Justo. **Introducion a La teoria de La imagem**. Madrid: Pirâmide, 2000.

**Minha câmera para mim: Sentidos do gesto da selfie**

**My camera for me: Meanings of the selfie gesture**

**Ma caméra pour moi : Significations du geste du selfie**

Anelise Angeli DE CARLI<sup>1</sup>

Renata LOHMANN<sup>2</sup>

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil

**Resumo**

A fotografia foi desde sua criação e primeiros usos uma tecnologia e uma prática sociocultural disputada pelos campos da história e da arte. Mas no cenário ultraconectado do século XXI, ela desponta para um novo uso, a *selfie*. Este artigo de cunho teórico propõe algumas contribuições para uma epistemologia da fotografia a partir desta prática inaugurada pelas comunidades virtuais, diferenciando-a do autorretrato e descrevendo suas características específicas e seus resquícios simbólicos. Para discutir este tema contemporâneo, travamos uma conversa com a psicologia analítica junguiana e o imaginário durandiano.

**Palavras-chave:** epistemologia; fotografia; imagem; imaginário; *selfie*.

**Abstract**

Photography was since its creation and first uses a technology and sociocultural practice contested by the fields of History and Art. But in the hyperconnected scenario of the 21st century, it stands out for a new use, the *selfie*. This article proposes some contributions to the epistemology of photography from this practice inaugurated on virtual social networks, pointing out the differences from the self-portrait and describing its specific features. To discuss this contemporary theme, we bring Jung's analytical psychology and Durand's imaginary system.

**Key words:** epistemology; photography; image; imaginary; *selfie*.

A palavra pode ser estranha, mas já nos acostumamos com o formato visual do que ela representa. A *selfie* é a fotografia que uma pessoa faz de si mesma usando a câmera embutida em dispositivos móveis, principalmente o celular. Pela ampla difusão e uso no vocabulário cotidiano, foi escolhida pelo dicionário Oxford em 2013 como a palavra da língua inglesa do

---

<sup>1</sup> [anelisedecarli@gmail.com](mailto:anelisedecarli@gmail.com)

<sup>2</sup> [relohmann@gmail.com](mailto:relohmann@gmail.com)

ano<sup>3</sup>. Mas a definição oficial<sup>4</sup> não fala somente dos modos de captura desta imagem fotográfica, mas também de seus usos. Em livre tradução, *selfie* é a “fotografia que se tira de si mesmo, geralmente com um *smartphone* ou *webcam*, para *upload* em mídia social ou *website*”. Isto significa que para este tipo particular de fotografia, o compartilhamento, seja nas redes abertas ou em ambientes privados de interação eletrônica, é um aspecto definidor.

A nova categoria, ou novo uso da fotografia tem despertado o interesse de muitos pesquisadores, clamando por uma definição de suas características. É neste sentido que este artigo pretende circular os aspectos que nos parecerem definidores dessa prática. Tomamos o imaginário como uma perspectiva antropológica para entender este fenômeno comunicativo. Para Gilbert Durand (1997), a imaginação criativa do homem é uma resposta às faces amedrontadoras da passagem do tempo e da consciência de nossa mortalidade, de forma que essa questão, fundante para a fotografia, também é definidora para o sistema imaginante. Quer dizer que, se as forças simbólicas descritas pelos regimes do imaginário (Durand, 1997) influenciam nesse comportamento, é possível encontrar traços simbólicos que impulsionam as *selfies*.

### O duplo trágico da imagem

Narciso sucumbe ao poder de sua própria imagem. À beira de um lago, depara-se com seu reflexo, do mais belo dentro os mortais, e dali não consegue sair. O “[...] espelho imaculado das águas” (BRANDÃO, 1997, p. 180) mostrara-lhe seu duplo, ou pelo menos a face exterior de si mesmo.

Como todos os mitos, a história de Narciso, repetida e recontada milhares de vezes na literatura e em outras artes pelo menos desde Ovídio, perde partes importantes. Isso porque esta é a trajetória mesmo da imagem simbólica: para ser compreendida, com o passar do tempo, é absorvida e transformada em diferentes narrativas. Como explica Durand (1998), a imagem, que é contraditória por natureza, passa por momentos diferentes na história da sociedade. Por vezes está no profundo, por vezes no topo da tópica sociocultural, isto é, em voga ou escamoteada nas práticas cotidianas. A tópica sociocultural é como uma espécie de “estado da arte da civilização”, um momento do espaço-tempo em que certos simbolismos

---

<sup>3</sup> Oxford Dictionaries. The Oxford Dictionaries Word of the Year 2013 is... *selfie*. Disponível em <http://blog.oxforddictionaries.com/2013/11/word-of-the-year-2013-winner/>. Acesso em 29 ago. 2015.

<sup>4</sup> Oxford Dictionaries. *Selfie*. Disponível em: <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/selfie>. Acesso em 29 ago. 2015.

encarnam em determinadas manifestações imagéticas. Durand descreve os períodos civilizacionais como tópica sociocultural, ou seja, disposição dos elementos num lugar, um *topos*, que descreve suas relações mútuas. Fazendo um paralelo com o diagrama freudiano da psique individual, onde um círculo se divide em consciente e inconsciente (1998, p. 93). Na camada mais profunda estaria submerso o *inconsciente coletivo*, o “isso” antropológico (*id*), nascedouro das imagens simbólicas, pobres em figuração e fortes em estrutura funcional. Na camada do meio deste diagrama (lugar do *ego* na psique individual), repousariam as máscaras da identidade, estratificações sociais às quais aderimos para a inserção nos grupos de classe, sexo, idade etc. Acima (*superego*), controlando e organizando os códigos socioculturais, estaria a sociedade e os planos ideológicos vigentes. A este esquema tripartido (respectivamente *constante antropológica*, *ego sociocultural* e *sociedade*), Durand adiciona outra dimensão, o tempo que dinamiza o lugar das imagens entre os três polos de acordo com cada época civilizacional. Ou seja, os conteúdos imaginários simbólicos complexos do *id* passam pelo escrutínio sociocultural, aparando suas arestas inconfôrmeis, alógicas, próprias do arquétipo, até atingirem o topo do diagrama e tornarem-se “ideologia” de determinada época (algo como a textualização das imagens em Flusser). Movimentos antagônicos se sucedem nesta dinâmica, adequando a polissemia das imagens simbólicas e transformando-as em ideologia, e, posteriormente, fazendo a inadequação da ideologia parecer tão premente, a ponto de promover um reafundamento dessas imagens para o *id* profundo novamente. É este movimento que permite o desenrolar da história.

Se a imagem de Narciso está em voga, são seus aspectos mais simples e lineares que estarão ao nosso alcance. Se estiver no profundo, a imagem simbólica encarnada pelo mito de Narciso volta a ser tão complexa a ponto que dela não se fale mais – e isso não significa dizer que assim ela perde seu poder de nos influenciar. Como explicou Carl Gustav Jung (2015), há todo um mundo inconsciente no qual se vale a nossa psique individual para retirar substratos e levar o desconhecido à consciência. Esse conteúdo profundo do inconsciente é coletivo e morada dos arquétipos. Trazidos à frente da consciência, ou girando a roda da tópica sociocultural, viram narrativas exemplares, como hoje muitas vezes chamamos os mitos.

O fato é que Narciso não morreu por culpa própria ou mesmo na frente da água refletora por acaso. Conta a mitologia que o deslumbramento com a própria imagem foi uma profecia de Tirésias, um cego adivinhador que andava pela Grécia. E, como toda história complexa só faz sentido com uma miríade de *hiperlinks*, começamos aqui uma digressão.

Tirésias era cego porque foi castigado por Hera (a esposa de Zeus havia ficado furiosa porque ele havia descrito como se dá o prazer feminino). Zeus compensou-o pela cegueira presenteando-lhe com o dom da mântica. O profeta cego, que também ajudou Odisseu em sua jornada, havia previsto que ele viveria muitos anos “[...] se não se vir”<sup>5</sup>. Chegar à beira do lago refletor e encontrar-se não foi uma coincidência, mas uma maldição de Nêmesis: ele sucumbiria a um amor impossível (BRANDÃO, 1997, p. 178). A maldição foi um pedido das ninfas, desejosas de vingar a morte de Eco. Ela apaixonada, mas impossibilitada de dizer uma palavra que não fosse uma repetição, sem a reciprocidade do amor de Narciso, isolou-se do mundo até virar uma pedra.

Esta não é simplesmente uma livre associação de palavras, é uma maneira de pensar por imagens. Pois, para trabalhar com imagens, compreendendo-as como fenômenos complexos, é preciso não perder sua complexidade de vista. As derivações e contextos de uma história mitológica dizem respeito também a seu sentido específico. Isto porque na história oral, técnica da época ágrafa onde os gregos contavam seus mitos (TORRANO 2011, p. 15-16), a contação da mitologia seguia uma ordem de enunciados paratáticos, isto é, ideias apresentadas lado a lado e não em sentido subordinado, sendo uma parte da história mais importante que a outra (BARROS, 2008, p. 63).

O conhecimento científico encoraja, numa iconoclastia endêmica, um pensamento lógico depurado de imagens. Como um “efeito perverso” da “civilização da imagem” (DURAND, 1998, p. 31), uma explosão de técnicas visuais à disposição que inebriam e afastam a imagem como uma categoria epistêmica. Isto é, estamos num mundo que se expressa e se reconhece através de suas fotografias e vídeos, mas que não toma essas técnicas como formas de conhecimento. É preciso sempre acompanhá-las de texto.

A teoria geral do imaginário fala de uma relação de continuidade entre as práticas arcaicas (e suas histórias) das práticas cotidianas. Por isso torna-se frutífero, a nosso ver, encontrar também no campo da Comunicação algo que embase os fenômenos para além dos dados “[...] históricos, sociológicos, culturais; tampouco em pulsões inconscientes” (BARROS, 2010b, p. 129), pois que estes pontos estão em constante comunicação na fita de Moebius que é o trajeto antropológico descrito por Gilbert Durand (1997) sobre o sistema imaginário. É por partirmos da perspectiva mitológica que precisamos retomar o núcleo de

---

<sup>5</sup> Em algumas traduções, a expressão de Ovídio para “*si non se uiderit*” aparece como “se ele não se vir” ou ainda “se ele não se conhecer” (SILVA, 2010, p. 66), em mais um exemplo de encontro entre os sentidos de conhecer, saber e visualizar, testemunhar com os olhos.

sentido do mito, incluindo suas histórias paralelas, e assim encontrar suas derivações nas práticas comunicacionais contemporâneas, onde situamos a *selfie*.

### Máscaras e definições

As primeiras definições possíveis de uma imagem parte de suas características formais. A *selfie* é um autorretrato. Dizemos *um* autorretrato porque ela é um tipo específico de retrato de si mesmo, mas algumas diferenças entre a *selfie* e o autorretrato são importantes de se ter em mente. Enquanto o autorretrato está presente desde o início da história da fotografia (lembremo-nos de Nadar ou mesmo da família Lumière), a *selfie* é um fenômeno da sociedade em rede.

A fotografia em seus primeiros anos, precisando convencer o público de suas potencialidades artísticas mais do que técnicas, imitou os grandes temas da pintura, como paisagens, naturezas-mortas, retratos e autorretratos. Por parte do mundo da arte, a fotografia era vista como uma ferramenta prática e útil, mas que, justamente por não possuir a influência na mão humana como a pintura, não podia ser considerada arte; e, para os artistas, pintura e fotografia não eram compatíveis, já que na pintura existe uma semelhança interior espiritual, uma interpretação, dignos da arte, enquanto na fotografia, existe um status de *simulacro*, uma cópia cuja semelhança se dá no caráter externo, portanto, incompatível com a arte (ROUILLÉ, 2009, p. 74).

Mas é claro que a história embasadora de uma prática não morre com o aprimoramento tecnológico. Continuamos a fotografar tudo isso, a diferença está na aplicabilidade de certa prática. Apesar da existência apropriada dos conhecimentos químicos e ópticos, a fotografia demorou quase um século para aparecer. Isto porque, como qualquer técnica, “[...] surgiu no momento em que suas características se harmonizaram com a visão de mundo que se solidificava” (BARROS, 2010a, p. 214). Por que, então, a *selfie* apareceu, sintomaticamente precisando de um novo nome, hoje e não no século XIX?

Para Rouillé (2009, p. 30), “[...] o declínio das funções documentais da fotografia acompanha o fim da modernidade e da sociedade industrial, e traduz-se em uma eclosão das práticas entre os múltiplos domínios – a fotografia, a arte contemporânea e as redes digitais”. Se para alguns a fotografia contemporânea perde sua função documental para possivelmente ganhar fins de entretenimento, para outros, ela traz uma nova função à prática, uma finalidade de comunicação instantânea.



Trazida para o contexto dos dispositivos móveis, a fotografia ganha o estatuto da “mediação visual da presença no presente” (VILLI, 2015, p.4, *tradução nossa*). Vale ressaltar que alguns modelos de câmeras tradicionais já estão vindo de fábricas com chips e conexão WiFi (VILLI, 2015). Isto é, o tipo de fotografia na qual a *selfie* está embutida, é um produto das telecomunicações, pois não é só a *selfie* que caracteriza o uso da fotografia nos dias de hoje, são também, mais pronunciadamente, os GIFs animados (LUPINACCI, 2015) e os filtros emulando câmeras antigas (LOHMANN, 2015).

A função de atestado de presença da fotografia *selfie* prova que estivemos em um lugar incrível, sozinhos, inclusive correndo riscos. Depois da morte de pelo menos 10 pessoas e acidentes com uma centena de outras fazendo autorretratos arriscados<sup>6</sup>, o governo russo precisou lançar em julho de 2015 uma cartilha com indicações para fazer uma *selfie* segura. Isso porque começaram a circular no país fotos de pessoas em trilhos de trem, na frente de animais selvagens, em cima de telhados e até com armas engatilhadas<sup>7</sup>. Mas as *selfies* inapropriadas não param no limite da esfera particular da experiência. Recentemente, no Brasil, uma grande polêmica<sup>8</sup> envolveu uma *selfie* tirada durante o velório público do candidato à presidência Eduardo Campos, morto num acidente aéreo em agosto de 2014.

No ambiente virtual, a fotografia tem se colocado como o “idioma preferido”, indicando a fabricação de uma “autobiografia” (CRUZ, ARAÚJO, 2012, p. 112), mesmo que este seja um “[...] conteúdo autobiográfico por vezes forjado” (HOFFMANN; OLIVEIRA, 2015, p. 6). No ciberespaço, assim como em qualquer comunidade, os sujeitos se engajam em tentativas de construção de personas, com a diferença de que “[...] o digital permite uma maior visualização da existência” (Idem, p. 123). Jung (2015, p. 82-83) explica que para buscar aprovação de nossas semelhantes na sociedade, aderimos à persona, a face social de nossa personalidade. Em ambientes em que nos é exigida tal postura em detrimento de outra, aderimos a uma individualidade que nos é esperada, para fácil assimilação e aceitação de nossas existências. Mas a persona é uma máscara, não é o nosso *self*. É um revestimento

---

<sup>6</sup> Russia launches 'safe selfie' campaign after series of deaths. The Telegraph, 8/07/2015. Disponível em <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/russia/11725299/Russia-launches-safe-selfie-campaign-after-series-of-deaths.html>>. Acesso em 29 ago. 2015.

<sup>7</sup> ALI, Aftab. Russian teenagers 'set on fire' while trying to take the 'ultimate selfie' on train roof. 12/06/2015. Disponível em <<http://www.independent.co.uk/news/world/europe/russian-teenagers-explode-while-trying-to-take-the-ultimate-selfie-on-train-roof-10316438.html>>. Acesso em 29 ago. 2015.

<sup>8</sup> KAPA, Raphael. Selfie em velório de Campos gera indignação nas redes sociais Leia mais sobre esse assunto em redes sociais. O Globo, 17/08/2014. Disponível em <http://oglobo.globo.com/brasil/selfie-em-velorio-de-campos-gera-indignacao-nas-redes-sociais-13635476>. Acesso em 29 ago. 2015.

adequado socialmente e necessário subjetivamente para protegermos nossa psique individual e vivermos bem em comunidade.

A *selfie* encarna uma forma de representação contemporânea (em *locus* e técnica) da persona, mas com o mesmo objetivo da máscara, a busca por prestígio social. Algumas comunidades virtuais são exemplares para entendermos a relação entre expressão de si no ambiente online e o uso da foto *selfie*:

Como em qualquer rede social, no Instagram os usuários criam personas: escolhem determinadas fotografias para compartilhar com amigos, colegas e também desconhecidos — em uma tentativa de definir em imagens suas vidas e personalidades, procurando se destacar e diferenciar da multidão. Criam, através de fotografias, uma linha de tempo de suas atividades, podendo marcar em um mapa do aplicativo os lugares em que as fotografias foram registradas, como em viagens ou restaurantes badalados (LOHMANN, 2015, p.33).

A *selfie*, e o advento da câmera com visor frontal nos dispositivos móveis (causa e consequência dessa prática) realizam o sonho de concretizar aquela imagem do espelho em que, de repente, encontramos nosso melhor ângulo. Conseguimos, então, fazer com que os outros nos vejam através dos nossos olhos. Em cima do melhor ângulo encontrado ainda podemos adicionar cortes, molduras, filtros, edições disponíveis facilmente nos aplicativos disponíveis. A identidade pessoal, quase uma “autoimagem perfeita” (HOFFMANN; OLIVEIRA, 2015, p. 5), que colocamos à disposição do outro na *web* é totalmente controlada.

O controle é um gesto. Gesto elaborado com as mãos, com a força, com o deliberado engajamento na atividade. O gesto, potência do corpo inteiro, é quase sempre diminuído para o gesto específico das mãos<sup>9</sup>. Esta relação nos é importante porque queremos falar do gesto específico da fotografia. Prostar-se detrás de um aparelho similar a uma arma, com visor, botões de disparo e mira engaja nosso corpo numa tarefa específica. Na maior parte dos casos, não se fotografa com a os pés, ou com a barriga<sup>10</sup>, mas a fotografia se produz na altura dos olhos. A *selfie* acontece por uma mudança de gesto, de um gesto fotográfico para um gesto comunicacional.

---

<sup>9</sup> “Movimento do corpo, principalmente das mãos, braços, cabeça e olhos, para exprimir ideias ou sentimentos, na declamação e conversação. [...] Aceno, mímica, sinal. [...] Semblante”. Gesto. Dicionário Michaelis. Disponível em <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=gesto> Acesso em 29 ago. 2015.

<sup>10</sup> A não ser em casos excepcionais, como as antigas câmeras sem visor, as câmeras lomo ou as Rolleiflex, com refletor na parte superior da câmera.

Se o autorretrato tradicional dependia de superfícies refletoras em geral, inclusive ampliando epistemologicamente o campo da fotografia<sup>11</sup>, na *selfie*, o gesto fotográfico depende menos do reflexo e mais da persona do fotógrafo-fotografado. A foto *selfie* está menos ligada à forma com que o retrato é tirado, com reflexo ou com câmera reflexa – quando o dispositivo aponta para frente, congelando uma imagem de espelho –, do que a *quem* posta a fotografia no mundo virtual. Esta fotografia revela e amplia o “fotográfico” para um momento de antes, durante e depois do clique, que Silva Jr. (2015) chamou de “segundo clique”: os compartilhamentos e curtidas nas comunidades virtuais.

A *selfie* é postada por um autor: esta é a certeza de sua autoria, seu perfil, ligado ao conteúdo que compartilhou na rede. Esta é uma ligação que se estabelece de imediato na leitura de uma *selfie* em seu meio próprio, o ambiente digital. Um autorretrato fotográfico tradicional, isto é, não produzido para o meio digital em específico, não ganha o estatuto de *post*, mas de fotografia: a informação disponível sobre o sujeito presente na foto, quando porta uma câmera, é aquela da imagem mesmo, seu reflexo. A informação disponível sobre o sujeito que tira e posta uma *selfie*, ou utiliza-a para fins de avatar nas redes sociais, está a um clique de distância. Não são poucos os usuários da fotografia nas redes que postam diariamente *selfies* muito parecidas umas com as outras, quiçá seu melhor ângulo, como um mosaico de imagens de si que ficam registradas na linha do tempo de seus microblogs eletrônicos. Apesar de parecidas em estética e temática, elas continuam sendo produzidas, diariamente, numa tentativa de fixar os sujeitos na areia movediça da informação eletrônica.

### **Narciso em um gesto**

Aspecto essencial da comunicação humana é a passagem de informação através dos anos, com fins cumulativos, o que Vilém Flusser (2007) vê como mais uma forma de o homem lutar contra a natureza de sua morte; de forma que a comunicação pode encarnar a luta do homem contra seu próprio desaparecimento. “O objetivo da comunicação humana é nos fazer esquecer desse contexto insignificante em que nos encontramos — completamente sozinhos e “incomunicáveis” (FLUSSER, 2007, p. 90). Para Flusser (2007, p. 102), vivemos num mundo permeado superfícies e linhas, respectivamente, as telas (de televisão, cinema, pintura, fotografia) e a representação do mundo tridimensional através da escrita. O pensamento no Ocidente, tradicionalmente alimentado pelas linhas, uma forma de representar

---

<sup>11</sup> Índice de fora-de-campo através da incrustação (DUBOIS, 2012, p. 196).

o mundo por meio de uma sequência de códigos, estão cedendo lugar à abundância de superfícies. A escrita seria uma nova capacidade transformar superfícies em linhas, dessa forma abstraindo todas as dimensões, menos a conceituação (FLUSSER, 2002, p.10). A função das imagens técnicas seria a de emancipar a sociedade da necessidade de pensar conceitualmente (FLUSSER, 2002, p. 16).

Percebemos, então, o entendimento de que a epistemologia ocidental, baseada na lógica cartesiana, excluiu a imagem, e a fotografia, por extensão, como técnica de produção de conhecimento. Talvez o pensamento cartesiano nos permita alcançar respostas a certas perguntas que ganharam destaque no cenário da civilização ocidental dos últimos séculos, e o conhecimento *via* imagem sirva para responder outras questões.

Flusser (2007, p. 111) acredita que, se é verdade que o "pensamento-em-superfície" está absorvendo o "pensamento-em-linha", uma grande mudança pode se concretizar nos padrões de comportamento e na estrutura da sociedade – e talvez a *foto de si* em protagonismo em relação à *foto do outro* seja um sintoma dessa mudança. Em uma das comunidades virtuais de compartilhamento de fotografia mais famosas, o Instagram, a quantidade de *selfies* supera em quase o dobro as outras temáticas fotografadas (LOHMANN, 2015, p. 80).

### **O que pode e a que responde a *selfie*?**

Se o sistema imaginário é a maneira que a consciência do homem desenvolver para contornar seus medos (DURAND, 1997), as diferentes técnicas são a maneira de concretizar essas abstrações que antes vivem exclusivamente no reino das ideias e das sensações. Se tomamos da comunicação como uma técnica de expressão de um conteúdo interno que caminha em direção a um universo externo, neste artigo recortamos o fenômeno: debatemos a *selfie* como uma técnica da fotografia de si no cenário contemporâneo da hiperconexão de dispositivos.

Neste contexto, enfrentamos alguns problemas gerados pelo contínuo aumento de alcance e de perfeição dos nossos gestos, os melhoramentos tecnológicos. O risco é que, “[...] a técnica, de meio, passa a ser um fim em si mesma, e o homem, que deveria direcionar sua utilização, passa a girar ao seu redor” (CONTRERA; BAITELLO Jr., 2003, p. 4). Esses são os casos das fotografias na Rússia, por exemplo, em que o cenário de risco é fabricado a fim de obter uma boa *selfie*. O conteúdo das comunidades virtuais de fotografia depende do ato voluntário dos usuários de criar e postar novos conteúdos diariamente, nos parece, a fim de

receber feedback de sua mensagem com interações eletrônicas. A *selfie* ganha destaque deste cenário de fotografias compartilhadas por que é forma de representação da persona, no sentido junguiano, da máscara social do *self*. Funciona nesse sentido quase como uma imagem educadora a respeito de quais são as personas aceitas socialmente e como é preciso que eu apareça no espelho, em concordância à imagem de outro espelho que eu vejo no meu dispositivo. O duplo de nós é o outro com o qual quero me parecer, que também se fotografa e que também é aceito socialmente: a *selfie* serve como técnica de fabricação e apresentação da persona.

A aderência total à persona é um problema psicológico, como o próprio Jung (2015) já havia alertado ao descrevê-la, pois que o *self* é complexo e imperfeito e jamais ficará satisfeito de caber dentro das fronteiras da aceitação social. A busca pela imagem perfeita de si pode levar ao apagamento da noção de alteridade, uma vez que sua mediação, a tecnológica, “[...] próxima demais [...]” (CONTRERA, BAITELLO Jr., 2003, p. 8), também se apaga quando se naturaliza.

O simbólico reprimido em certo contexto social retorna revestido de outra técnica num momento posterior, é como se descreve o funcionamento da tópica sociocultural (DURAND, 1998). O simbólico pode virar ancorado em diferentes técnicas, como o discurso ou a imagem, na qual situamos a fotografia. A *selfie* mostra de arrasto o rosto de si para o outro, o fotógrafo quer ser visto. Pensando em escala global, se ganham protagonismo as fotos de si mesmo, perdem protagonismo outras fotos, as fotos do outro. E é justamente neste contexto que reaparece com força na mídia o trabalho do fotojornalismo, reconhecida ferramenta de visualização das alteridades apagadas socialmente<sup>12</sup>.

Para além do efeito perverso de ver-se demais no espelho, a fotografia de si também pode ser sintoma de uma necessária expressão de sujeitos apagados no contexto contemporâneo da tecnologização como protagonista dos fenômenos sociais. “As fotografias, por seu caráter de imagem visual, dão de assalto sua significação” (BARROS, 2011, p. 122). As *selfies* gritam ‘Por favor’ Me veja! Estou aqui’. As *selfies* são como Eco na caverna, pedindo desesperadamente a Narciso que a amasse, embora não soubesse dizer outra coisa além de repetir o que seu amado antes diria. “Escolher a fotografia como forma de

---

<sup>12</sup> Vide recente caso da fotografia que Nilüfer Demir fez do corpo de Aylan Kurdi, um menino curdo de três anos encontrado afogado no dia 3 de setembro de 2015, numa praia da Turquia. A publicação gerou imediata reação e posicionamento do governo turco e cidadãos europeus sobre a corrente migratória iniciada pelo menos três anos antes.

comunicação de si é, de novo, dar voz ao nosso ser arcaico que, em vez do discurso, prefere a imagem visual” (BARROS, 2011, p. 122).

O mito de Narciso não é somente uma história cuja temática nos lembra, à superfície, o encanto pelas imagens de si. Ele carrega e relaciona algumas imagens simbólicas, como a imobilização perante o duplo e a tragédia culminada pela falta de encontro entre o desconhecido (BRANDÃO, 1997, p. 179). O problema de Narciso, na verdade, era a visão. “Quantos anos viveria o mais belo dos mortais?” (BRANDÃO, 1997, p. 175-176), o oráculo de Tirésias havia respondido que tudo dependia se ele visse, ou conhecesse, a si mesmo. Mas quem nos dá esta profecia é justamente um avidinho desprovido de visão. Sua virtude? A mântica, uma maneira de olhar para fora a partir de dentro. A mal contada perfídia de nosso mito, esterotipadamente chamada narcisista, esconde a simplicidade e a inocência de seu gesto: ele nunca havia se visto profundamente antes. E ao encontrar sua sombra, sucumbiu.

## REFERÊNCIAS

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. **Sob o nome de real: imaginários no jornalismo e no cotidiano**. Porto Alegre: Armazém Digital, 2008.

\_\_\_\_\_. O sentido posto em imagem: a comunicação de estratégias contemporâneas de enfrentamento do mundo através da fotografia. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 19, p. 213-225, jul. 2010a.

\_\_\_\_\_. *Fotologs: da comunicação social à comunicação de si*. **Líbero**, São Paulo, v. 14, n. 27, p. 111-124, jun. de 2011

\_\_\_\_\_. Comunicação e imaginário – uma proposta metodológica. **Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**. São Paulo, v.33, n.2, p. 125-143, jul./dez. 2010b.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega** – Volume II. 8ª ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

CONTRERA, Malena Segura; BAITELLO Jr., Norval. A dissolução do outro na comunicação contemporânea. **Anais do XIX Encontro da COMPÓS**, PUC-RJ, Rio de Janeiro, p. 1-12, 2010. Disponível em: [http://compos.com.puc-rio.br/media/gt2\\_malena\\_segura\\_norval.pdf](http://compos.com.puc-rio.br/media/gt2_malena_segura_norval.pdf). Acesso em: 29 ago. 2015.

CRUZ, Nina. ARAUJO, Camila. Imagens de um sujeito em devir: autorretrato em rede. **Galáxia**. São Paulo, n. 23, p. 111-124, jun. 2012. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/7030>. Acesso em: 29 ago. 2015.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas, Papyrus, 2012.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1995.

\_\_\_\_\_. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral**. São Paulo, Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_. **O imaginário: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: Difel, 1998.

FLUSSER, Vilém. **A filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

\_\_\_\_\_. **O mundo codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HOFFMANN, Maria Luisa; OLIVEIRA, Michel de. A espetacularização da morte: um estudo de caso do *selfie* no velório de Eduardo Campos. **Anais do XXXVIII Intercom**, UFRJ, Rio de Janeiro, 2015, p. 1-14. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-0726-1.pdf>. Acesso em: 29 ago. 2015.

JUNG, Carl Gustav. **O eu e o inconsciente**. Petrópolis: Vozes, 2015.

LOHMANN, Renata. **Lomografia e Instagram** : marcas de um imaginário comunicacional. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Porto Alegre, 2015. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/112155>. Acesso em: 29 ago. 2015.

LUPINACCI, Ludmila. GIFs animados sequenciais no Tumblr: fronteiras entre quadrinhos, fotonovela e cibercultura. **Anais do XXXVIII Intercom**, UFRJ, Rio de Janeiro, 2015, p. 1-14. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-0104-1.pdf>. Acesso em: 29 ago. 2015.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.

SILVA, Amós Coelho. Eco e Narciso. **Principia** (UERJ), Rio de Janeiro, v. 20, p. 65-72, 2010.

SILVA Jr., José Afonso da. O segundo clique da fotografia. Entre o registro do instante e instante compartilhado. **Anais do XXXVIII Intercom**, UFRJ, Rio de Janeiro, 2015, p. 1-14. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-1924-1.pdf>. Acesso em: 15 set. 2015.

TORRANO, Jaa. O mundo como função das musas. In: HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. São Paulo: Iluminuras, 2011.

VILLI, Mikko. “Hey, I’m here Right Now”: Camera phone photographs and mediated presence. **Photographies**, v. 8, n. 1, p. 3-21. London: Routledge, 2015. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1080/17540763.2014.968937>. Acesso em: 29 ago. 2015.

## **A mediação do imaginário na representação da periferia**

### **The imaginary mediation in representing the periphery**

### **La médiation de l'imaginaire dans la représentation de la périphérie**

Isabel GUIMARÃES<sup>1</sup>

Ada Cristina Machado SILVEIRA<sup>2</sup>

Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, Brasil

#### **Resumo**

As periferias tomadas como lugares de crimes e seus decorrentes castigos configuram-se em lugares (espaços) tematizadores da liberdade humana, seus limites e imputações. O centro, ao deter o poder de dotar o mundo de significação, opõe-se à periferia como o limiar, local de passagem, instável e precário. Como espaço de periculosidade, caótico e incompleto, ao mesmo tempo em que é plural, enfrenta a ausência de discursos multiformes por parte da mídia. A incidência do imaginário nos textos midiáticos redundando na produção e seleção de imagens, as quais repercutem num enquadramento noticioso. O imaginário colonial fundamenta-se como fonte dotadora de sentido do qual percebe-se e explora-se midiaticamente apenas a simbiose periférica, um percurso que faculta ao relato das fronteiras alimentar o belicismo das metrópoles.

**Palavras-chave:** periferia; imaginário; enquadramento.

#### **Abstract**

The peripheries taken as places of crimes and their punishments resulting shape in places (spaces) tematizadores of human freedom, its limits and allocations. The center, to have the power to provide the world with meaning, opposed to the periphery as the threshold, a place of passage, unstable and precarious. As a place of danger, chaotic and incomplete, while it is plural, facing the absence of multiform speeches by the media. The incidence of imagination in media texts results in the production and selection of images, which sound a news framing. The colonial imaginary is based as source of meaning which it is perceived and explores media only peripheral symbiosis, a route that provides the account of borders feed the warmongering of the metropolis.

**Keywords:** periphery; imaginary; framework.

---

<sup>1</sup> isabelpadilha@yahoo.com.br

<sup>2</sup> adac.machadosilveira@yahoo.com.br



## **O Imaginário e a epidemia das imagens periféricas nas interações fronteiriças**

O artigo tem por objetivo a análise da imagem do espaço fronteiriço, buscando compreender a relação dos elementos culturais e cinematográficos que conduzem à constituição de um imaginário, além da observação das interações culturais transfronteiriças no que diz respeito às relações identitárias promovidas de um lado ao outro da faixa de fronteira. Analisa-se a construção da identidade territorial dos atores sociais representados, que tem como base para sua elaboração a referência a um espaço determinado, denominado de espaço de referência identitária, tratando-se de espaços concretos que se convertem em referenciais básicos na construção simbólica de uma identidade cultural. Desta forma, ela se torna também uma identidade territorial (local, regional ou nacional), por ser construída fundamentalmente em torno da imagem de um território ou de uma paisagem específicos.

Em trabalhos anteriores, observou-se representações sobre as relações sociais nas fronteiras internacionais brasileiras em representações construídas ficcionalmente para o cinema, em confronto com representações recorrentemente trabalhadas na cobertura jornalística. O imaginário ficcional, diferentemente do imaginário jornalístico, guarda uma margem de criação que permitiria, em tese, atualizar a aproximação cultural entre as nações vizinhas. No entanto, o que se constata é que o enquadramento jornalístico vem produzindo um efeito de agenciamento sobre importantes produtos da cinematografia ficcional. A incidência do imaginário nos textos midiáticos redundando na produção e seleção de imagens, as quais repercutem de forma semelhante a um enquadramento noticioso. Ao imaginário pode-se imputar uma forma de produção das representações do espaço no noticiário, evidenciando determinadas imagens. O centro, ao deter o poder de dotar o mundo de significação, opõe-se à periferia como o limiar, local de passagem, instável e precário. Como espaço de periculosidade, caótico e incompleto, ao mesmo tempo em que é plural, enfrenta a ausência de discursos multiformes por parte da mídia.

Quais elementos são apontados e reiterados quando o tema são as fronteiras terrestres brasileiras no cinema brasileiro? Foram selecionados quatro filmes que reúnem elementos relacionados às noções que se pretende examinar, relativas à construção da identidade territorial dos atores sociais representados. Foram considerados os locais em que se passam as narrativas, os personagens e as situações por eles vividas. Trata-se de componentes temáticos relacionados às pessoas que, nestes filmes são, predominantemente, caracterizadas como

traficantes, policiais, além de habitantes da faixa de fronteira que vivem o cotidiano das fronteiras internacionais do Brasil marcado pela precariedade e/ou vigilância.

Observa-se recorrentemente, no imaginário das fronteiras uma disputa sobre o que deve ser mostrado. Recorda-se aqui a metáfora da porta e a da ponte, de Simmel, na qual a porta fecha e a ponte liga. Pode-se dizer, que no caso das fronteiras, literalmente, a figura da ponte promove a integração entre Estados-nação, enquanto as aduanas limitam e regulam o tráfego, considerando a inclusão e a exclusão. No cinema, no caso dos filmes exemplificados, esta questão é levada a partir do ponto de vista do plano individual, ao retratar o cotidiano de pessoas que vivem neste contexto. Assim, através dos elementos da linguagem cinematográfica, prevalece o plano do emocional, ao mostrar o quanto isso afeta a vida vivida localmente.

Pretende-se examinar a repetição de certos enquadramentos e esquemas narrativos referentes a determinadas associações simbólicas, observando aspectos vinculados a situações de precariedade, à presença marcante das instituições, ocorrendo relações e superposições entre a formalidade e a informalidade nos espaços fronteiriços retratados. Nas temáticas exploradas pelos filmes, se constata o estado de precariedade com que pessoas levam suas vidas na fronteira do Brasil com o Paraguai, dominada por traficantes e pistoleiros (*Os Matadores*), passando pela ação de um homem que pratica descaminhos na fronteira do Brasil com o Uruguai (*O banheiro do Papa*), um traficante que ameaça explodir uma bomba atômica na fronteira amazônica (*Segurança Nacional*), além de depoimentos de jovens sobre as fronteiras na América do Sul (*Caroneiros*). Ligada à composição de um imaginário, há formas dominantes de organização fílmica e de relação que esta estabelece com a realidade, a partir do conjunto de questões abordadas. Os atores sociais são vistos como personagens com determinados comportamentos em relação ao espaço fronteiriço. Traficantes e pistoleiros que aproveitam a fronteira para fuga, o pai de família que pratica pequenos descaminhos, a infraestrutura institucional representada por diversos órgãos como exército e polícia federal que encaram a fronteira como uma grande ameaça e os jovens que viajam pela América do Sul, comparando as diferenças e semelhanças entre os povos das diversas nações sul-americanas.

## **A identidade territorial da periferia**

Ao tratar da concepção de território, Osório (2005, p.17) propõe que o termo não seja reduzido “exclusivamente à sua dimensão jurídico-administrativa, de áreas geográficas delimitadas e sob domínio do Estado”. A autora compreende que o território é produto de processos de controle (jurídico/político/administrativo), dominação (econômico-social) e apropriação (cultural-simbólica) do espaço geográfico que nem sempre são coincidentes. Assim, ao se delinear a noção de territorialidade, que trata do espaço vivido, a partir da apropriação cultural-simbólica da imagem das fronteiras terrestres brasileiras observa-se uma disputa sobre como mostrar a territorialização desses processos que se dá tanto “de cima para baixo” (a partir da ação do Estado ou de grandes empresas, por exemplo) quanto “de baixo para cima” (através das práticas e significações do espaço efetivamente vivido e representado pelas comunidades) (OSÓRIO, 2015, p.17).

Appadurai (1997, p.35) observa que “os movimentos humanos característicos do mundo contemporâneo são igualmente uma ameaça ao Estado-nação, assim como a conexão dos sujeitos à vida local”. O autor alerta para o fato de que a constituição do Estado-nação se dá a partir da concepção de uma correspondência entre povo, território e soberania legítima, o que na prática não ocorre, porque a circulação e trocas são vivas e praticadas no âmbito do cotidiano.

Segundo Osório (2005, p.17), ao contrário do território, que de alguma forma define “nós” e os “outros”, o “próprio” e o “não-próprio”, ou seja, carrega um sentido de exclusividade, a territorialidade é um processo de caráter inclusivo, incorporando novos e velhos espaços não separando quem está “dentro” de quem está “fora”. Nota-se que nos filmes aqui observados, os limites dos territórios representados são ampliados a partir do espaço vivido compartilhado e da visão de imagens destas periferias nacionais agregadas pelos atores sociais que conduzem as narrativas e que levam em conta a questão cultural e identitária que mobiliza as populações locais. A relação com a alteridade, que se dá a partir da configuração imagética exemplificada, é decisiva na configuração das relações sociais que se estabelecem entre as figuras destacadas da periferia. Aqui, a identidade é geográfica, mas também tem suas bases na dimensão simbólica da realidade, se reinventando. Neste sentido, a presença de “marcos” ou referenciais histórico-geográficos pode se tornar um importante elemento na construção e reconstrução de identidades. (OSÓRIO, 2005, p.34). Estes referenciais podem ter diferentes amplitudes simbólico-geográficas, desde a escala local (uma

praça ou monumento na construção de uma identidade urbana ou de bairro) até a escala nacional (uma paisagem que marque a formação de uma identidade nacional), passando por escalas regionais. (OSÓRIO, 2005, p.35).

E nas imagens analisadas, a identidade se volta para o cidadão da periferia nacional, a partir de um imaginário compartilhado sobre as fronteiras terrestres brasileiras em diferentes regiões geográficas do país. Destaca-se um papel simbólico das paisagens que, embora fisicamente pouco expressivas, ocupando às vezes extensões muito restritas, acabam tendo um potencial ou sendo efetivamente projetadas para simbolizar áreas muito maiores do que as que efetivamente ocupam. Assim, algumas áreas, pouco extensas, mas dotadas de profunda singularidade e/ou importância geográfica, tendem a possuir um grande potencial para a (re) construção de identidades (OSÓRIO, 2005). É o que acontece com o imaginário, tanto das periferias metropolitanas, como as favelas do Rio de Janeiro, por exemplo, como das periferias nacionais, como a tríplice fronteira, em Foz do Iguaçu, que acabam simbolizando toda uma área designada como periferia, dando a impressão que para além do local, se cria uma identidade regional periférica em comum, às vezes, desconsiderando as particularidades geográficas de outras periferias.

Vamos utilizar a categorização proposta por Osório (2005, p.35), para analisar a representação da identidade territorial ligada ao espaço da periferia regional exemplificada, a partir do imaginário colonial fundamentando-se como fonte dotadora de sentido do qual percebe-se e explora-se midiaticamente apenas a simbiose periférica, em um percurso que faculta ao relato das fronteiras alimentar o belicismo das metrópoles. a partir no nosso, a partir de dois vetores analíticos, envolvendo:

- a) o caráter singular e contrastivo da identidade, definida na relação com a alteridade, com a diferença, criando identidades regionais, nacionais, etc;
- b) o caráter qualitativo e simbólico da identidade, mas sem prescindir, no caso das identidades territoriais, de um referencial concreto, um espaço de referência.
- c) o caráter dinâmico ou “relativamente estável” da identidade, sempre em processo.

Appadurai alerta para o fato de que o senso comum sobre nação imbrica-se com a idéia de coerência cultural em torno de um determinado território. “Na história da teoria cultural, território e territorialidade têm certamente um papel importante: de forma geral, a idéia de que as culturas são coerentes, com fronteiras contíguas e persistentes sempre se

firmou na sensação de que a sociabilidade humana é naturalmente localizada e mesmo limitada pela localidade”. (APPADURAI, 1997, p.42).

### **O imaginário das fronteiras no cinema**

O filme *Banheiro do Papa* (*El baño del Papa*, César Charlone e Enrique Fernández, 2007), é uma produção franco-uruguaio-brasileira. Mostra a visita do Papa João Paulo II, em 1988, à cidade de Melo, no Uruguai. A chegada do Papa se apresenta como uma oportunidade para a população lucrar com a sua vinda. O filme conta a história de Beto, que utiliza a sua bicicleta, como meio de transporte para viver de pequenos contrabandos. Ele compra produtos na cidade de Aceguá, localizada no lado brasileiro da fronteira. Com a vinda do Papa, decide construir um banheiro público para atender os peregrinos que visitarão a cidade.

O filme *Caroneiros* (Martina Rupp, 2006) mostra seis jovens a bordo de dois fuscas, que percorrem 18 mil quilômetros pela América do Sul, dando carona para jovens de diferentes nacionalidades, como uruguaios, chilenos, argentinos, paraguaios, brasileiros, etc.. Cada pessoa que embarca dá o seu depoimento sobre os mais diversos temas como política, cultura ou Mercosul, por exemplo. O longa-metragem costura estes depoimentos, que são mostrados de forma intercalada, promovendo o diálogo e a experiência de compartilhamento de espaços e relatos.

Tanto em *Caroneiros*, como em *Banheiro do Papa*, o caráter simbólico do espaço, no caso, do território, é dado pelas localidades nas divisas entre países, composto pelas aduanas, que se constituem em locais de passagem oficiais e também pelas paisagens naturais. Estas podem ser chamadas, respectivamente de paisagem-símbolo e regiões-paisagem<sup>3</sup>.

Ocorre uma dicotomia entre os dois tipos de paisagem, pois ambos os filmes apresentam a mobilidade dos personagens, através do seu fluxo na região de fronteira, que é física, mas também simbólica. A paisagem natural faz fronteira, mas não segue a linha imaginária que o traçado cartográfico pressupõe. Existe um conflito entre Estado-nação e o Estado vivido. Assim como também a identidade daquelas pessoas não é estática e vai sendo

---

<sup>3</sup> Regiões-paisagem – “De uma forma ou de outra, a paisagem “natural”, como nas velhas regiões geográficas resultantes da conjugação entre formas de relevo dominantes, vegetação, clima e hidrografia, acaba ainda influenciando na construção das imagens regionais dominantes. Dentro da Faixa de Fronteira podemos encontrar diferentes escalas de manifestação dessas características”. (BRASIL, 2005, p.36).

Paisagem-símbolo – “... paisagens que, embora fisicamente pouco expressivas, ocupando às vezes extensões muito restritas, acabam tendo um potencial ou sendo efetivamente projetadas para simbolizar áreas muito maiores do que as que efetivamente ocupam”. (BRASIL, 2005, p.37).

construída e modificada, ocorrendo assim, um processo de identificação, que se dá a partir das interações fronteiriças.

Nota-se certa desterritorialização, em função do movimento do carro (em *Caroneiros*) e da bicicleta (*Banheiro do Papa*), pois são meios de transporte que possibilitam o fluxo, o estar em qualquer lugar. Através desta desconexão do espaço, não fica exatamente claro, onde estão os personagens.

Já o enredo de *Os Matadores* (Beto Brant, 1997), apresenta os pistoleiros Toninho (Murilo Benício) e Alfredão, enquanto conversam em um bar, na fronteira entre o Brasil e o Paraguai. Eles aguardam a chegada de outro matador de aluguel. Os dois foram contratados para matá-lo. Enquanto esperam, conversam sobre a morte de Múcio, um famoso pistoleiro da região, cuja vida é contada em *flashback*. A fronteira funciona como uma metáfora para homens que vivem no limite entre a vida e a morte. O filme exhibe o comércio de produtos falsificados, roubo de carro, em um ambiente rural fronteiriço cercado de precariedade e violência<sup>4</sup>.

*Segurança Nacional* (Roberto Carminati, 2010) trata da Lei do Abate, de 2004, que autoriza a Força Aérea Brasileira (FAB) a abater qualquer avião que entre no espaço aéreo nacional sem autorização. No filme, o Brasil está sob ataque de traficantes e o agente da ABIN (Agência Brasileira de Inteligência), Marcos Rocha (Thiago Lacerda) é convocado para combatê-los. Um deles chamado Hector Gasca, apodera-se de bombas de destruição em massa. Uma é lançada e explode em plena selva amazônica e com a outra, ameaça explodir Florianópolis. O longa-metragem pode ser categorizado como um filme de ação, com cenas de perseguição e explosões.

Observa-se a cobrança de ações de projeção de poder do Estado brasileiro em suas periferias nacionais. Nestes exemplos, há o reforço da imagem da fronteira como um lugar de alta periculosidade. Se apresentam iniciativas públicas no combate ao tráfico através da Lei de Abate, sinalizando a possibilidade de proteção das fronteiras pelo exército, polícia federal e

---

<sup>4</sup> O filme *Os Matadores* foi analisado em um artigo que trata dos aspectos da influência da atividade midiática na construção do imaginário e consolidação do Estado e da Nação. O trabalho detém-se no caso especial das representações sobre as relações sociais nas fronteiras internacionais brasileiras. São analisadas representações construídas ficcionalmente para o cinema, em confronto com representações recorrentemente trabalhadas na cobertura jornalística. GUIMARÃES, Isabel Padilha ; SILVEIRA, Ada Cristina. Mídia e imaginário na construção do Estado e da Nação. In: Bravo, Maria Célia; Padoin, Maria Medianeira; Khün, Fábio; Novales, Ana Frega.. (Org.). História, regiões e fronteiras. Ied.Santa Maria: FACOS - UFSM, 2012, v. 1, p. 343-355.

órgãos governamentais ligados aos serviços de inteligência. As fronteiras tornam-se casos de segurança nacional.

Ambos os filmes poderiam se enquadrar no estilo “policial”, pelos seus enredos. Em *Os Matadores*, o foco da narrativa concentra-se sobre um grupo de pistoleiros que segue suas próprias leis. O cenário é formado por ambientes marcados pela precariedade e associados à violência, representando uma terra sem lei. Há uma cena emblemática, do pistoleiro Toninho, caminhando em meio ao comércio popular de rua, no Paraguai, totalmente integrado ao cenário. A fotografia da cena e o estilo de filmar, com a câmera na mão, proporciona o efeito documental à cena, como se esta tivesse sido retirada da própria realidade. Enquanto em *Segurança Nacional*, é marcante a atuação do exército na fronteira da Amazônia, alertando a comunidade nacional/local para seus perigos, como por exemplo, os traficantes que lá atuam.

Na observação dos dois filmes, graças ao enfoque das narrativas e ao seu agendamento de conteúdo, percebe-se a construção da imagem de horror da fronteira, através de uma homogeneização do discurso que passa pelo cinema e que também se observa na televisão, através da cobertura jornalística<sup>5</sup>. As periferias nacionais são tratadas enquanto espaços de risco. Há a “tendência para pensar as fronteiras a partir de uma concepção que se ancora na territorialidade e se desdobra no político. Neste sentido, a fronteira é, sobretudo, encerramento de um espaço, delimitação de um território, fixação de uma superfície” (PESAVENTO, 2002. p.36). Nos quatro filmes, apresenta-se uma concepção de *território*<sup>6</sup> que rompe com a visão mais tradicional.

Em vez do território reduzido exclusivamente à sua dimensão jurídico-administrativa, de áreas geográficas delimitadas e sob domínio do Estado, entende-se que o território é produto de processos de controle, dominação e/ou apropriação do espaço físico por agentes estatais e não-estatais. Os processos de controle (jurídico/ político/administrativo), dominação (econômico-social) e apropriação (cultural-simbólica) do espaço geográfico nem sempre são coincidentes em seus limites e propósitos. (BRASIL, 2005, p.17).

<sup>5</sup> O Grupo de pesquisa Comunicação, identidades e fronteiras possui várias publicações sobre as representações das fronteiras internacionais do Brasil trabalhadas nas coberturas jornalísticas.

<sup>6</sup> Os conceitos de território, territorialidade, identidade territorial trabalhados nestes artigos, estão apresentados na publicação “Proposta de reestruturação do Programa de Desenvolvimento da faixa de fronteira”, pesquisa realizada pelo grupo de pesquisa Rétiis, do Departamento de geografia da UFRJ, liderado por Lia Machado Osório a pedido do Ministério da Integração Nacional (2005).

As pessoas que habitam a região de fronteira, como bem se observa no filme *O banheiro do Papa*, criam os seu modo de vida na interação com outras pessoas e diferentes ambientes, levando em conta a paisagem rural com seus desvios, rios, pedras e estradas, e não o traçado cartográfico presente nos mapas. O que é considerado para a mobilidade é o percurso e não o mapa. Ou seja, o que importa para o personagem, cuja ocupação é levar produtos de um lado ao outro da fronteira, é a Territorialidade, que se refere ao uso social do espaço físico, pois “ao contrário do território que, de alguma forma, define ‘nós’ e os ‘outros’, o ‘próprio’ e o ‘não-próprio’, carregando um sentido de exclusividade, a territorialidade é um processo de caráter inclusivo incorporando novos e velhos espaços, não separando quem está dentro de quem está fora”. (BRASIL, 2005, p.17). Neste sentido, a territorialidade de algum elemento geográfico dificilmente coincide com os limites de um território. Por exemplo, a distinção entre os territórios formalmente instituídos e a territorialidade, que se constitui no espaço vivido. (BRASIL, 2005). As fronteiras delimitam estados nacionais que necessitam de estrutura de fiscalização, como as aduanas, por exemplo. Mas para a população fronteiriça, o convívio na fronteira faz parte do seu cotidiano, na qual convivem o sentido da integração e o imaginário da cidade dividida. Em *O banheiro do Papa*, este cotidiano é mostrado, através da dificuldade do personagem principal em circular pela fronteira, pois se trata de um ambiente rural, no qual não há divisas entre os países. Neste sentido, há a insistência na divisão dos espaços para a prevenção da contaminação pelo estranho, neste caso, o estrangeiro. Situação semelhante ocorre em *Caroneiros*, pois ao mesmo tempo em que jovens percorrem a América do Sul, os Estados-nações aparecem representados pelas diferentes aduanas mostradas ao longo do filme, identificando a mobilidade limitada pela vigilância e fiscalização.

O trabalho de produzir localidades — no sentido de que localidades são mundos da vida constituídos por associações relativamente estáveis, histórias relativamente conhecidas e compartilhadas e espaços e lugares reconhecíveis e coletivamente ocupados — entra frequentemente em conflito com os projetos do Estado-nação (...) Também porque a memória e as ligações que os sujeitos locais mantêm com sua vizinhança e nomes das ruas, seus caminhos e cenários urbanos preferidos, momentos e lugares para congregação e divertimento estão sempre em conflito com as necessidades do Estado-nação de regular a vida pública. (APPADURAI, 1997, p.34).

É o que se observa no filme *O banheiro do Papa*, o local e o espaço vivido em conflito com o que “as necessidades de padronização social e espacial pré-requisito para o cidadão-sujeito moderno” criadas pelos Estados-nação. (APPADURAI, 1997, p.34). As questões de



soberania nacional estão muito mais conectadas à segurança nacional do que à diplomacia. Ambos seguem em separado. Appadurai (1997, p.37) distingue terra de território. “Enquanto a idéia de terra é uma questão de discurso de pertencimento espacial e relativo a origem, o território associa-se a integridade, vigilância, policiamento e subsistência”. (APPADURAI, 1997, p.37). Não são levadas em conta, as identificações que os sujeitos podem ter com os de lá da fronteira, que geograficamente se encontram mais próximas que outras localidades dentro do próprio país.

### Considerações finais

Gioseffi (1997, p.48) ao discorrer sobre a imagem em Maffesoli, observa: “um mundo imaginal em rebelião aponta para a propagação de uma ‘epidemia’ de imagens que perpassam os diferentes campos da vida social”. A partir desta constatação, questiona-se se não há uma epidemia imagética da periferia, caracterizada pela ambivalência na representação das imagens de periferias nacionais. Não seria esta um tipo de ética da estética periférica que marca a periferia, em relação à identidade territorial e sentimento de pertencimento? Esta ambivalência se faz presente nos filmes analisados. Ética em comum do periférico, em função da estética (mesma emoção compartilhada baseada na identidade territorial ou em um imaginário de identidade territorial) permitindo o discurso ambivalente e colonial, não visto como contraditório, mas como dialógico.

Maffesoli propõe analisar esta nova “ambiance” comunitária pós-moderna a partir do que ele chama de “paradigma estético”. Para Maffesoli, a socialidade tribal contemporânea, gregária e empática, que se apoia sobre as multipersonalidades (as máscaras do teatro cotidiano), age a partir de uma “ética da estética” e não a partir de uma moral universal. A sociedade elabora, assim, um ethos, uma maneira de ser, um modo de existência. Esta “ética da estética” vai impregnar todo o ambiente social e contaminar o político, a comunicação, o consumo, a publicidade, as empresas, ou seja, a vida cotidiana no seu conjunto. (LEMOS, 1997, p.15).

As faixas de fronteira são áreas-limite ou de margens, mas também se constituem em áreas de contato e de interação. Observou-se, nos filmes, a fronteira sendo concebida como área de segurança nacional a ser protegida de inimigos externos (*Os Matadores* e *Segurança Nacional*), mas também como espaço de integração econômica e política entre as nações sul-americanas partindo de iniciativas da população (*Caroneiros* e *Banheiro do Papa*), num movimento que ocorre de baixo para cima. Nos quatro filmes observou-se um estilo baseado

no pertencimento ao imaginário do território, chegando-se aí à periferia midiaticizada, que é uma só. Mesmo os filmes que abordam a questão da integração, esta se dá por contraste à constituição do Estado-nação e em relação a outras localidades.

## REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. et. al. **A estética do filme**. 2.ed. Campinas: Papirus, 2002.

BRASIL. MINISTERIO DA INTEGRAÇÃO NACIONAL. Programa de Desenvolvimento da Faixa de Fronteira. MACHADO, L. O. (Org.). Brasília: Ministério da Integração Nacional, 2005.

GIOSEFFI, Maria Cristina da Silva. Michel Maffesoli, estilística...imagens.... comunicação e sociedade. In: **Logos**. Rio de Janeiro, n. 6, 1997, p.15-19.

HAMBURGER, Esther. Violência e pobreza no cinema brasileiro recente. In: **Novos estudos**, n. 78, p.113-128, 2007.

LEMONS, André. Ciber-socialidade: tecnologia e vida social na cultura contemporânea. In: **Logos**. Rio de Janeiro, n. 6, 1997, p.15-19.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Petrópolis: Vozes, 1996.

\_\_\_\_\_. O imaginário é uma realidade: entrevista [20 de março de 2001]. **Revista Famecos**. Porto Alegre, Entrevista concedida a Juremir Machado da Silva. Porto Alegre, n. 15, 2001, p.74-82.

\_\_\_\_\_. A comunicação sem fim (teoria pós-moderna da comunicação). **Revista Famecos**. Porto Alegre, n. 20, 2003, p. 13-20.

PESAVENTO, S. Além das Fronteiras. In: MARTINS, M. H. **Fronteiras Culturais**. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

APPADURAI, Arjun. Soberania sem territorialidade. Notas para uma geografia pós-nacional. **Novos Estudos CEBRAP**, n. 49, 1997.

**A pregnância simbólica de um estereótipo: as narrativas tecidas pelos descendentes dos colonizadores acerca dos Xokleng no município de Pouso Redondo – SC**

**Symbolic prägnanz or stereotype: the narratives made by descendants from colonizers of the Xokleng in the city of Pouso Redondo – SC**

**La prégnance symbolique d'un stéréotype : les récits tissés par les descendants des colonisateurs au sujet des Xokleng dans la ville de Pouso Redondo – SC**

Leidiane Coelho JORGE<sup>1</sup>

Universidade do Sul de Santa Catarina, Tubarão, Brasil

**Resumo**

Em uma sociedade alicerçada no intenso movimento das imagens que são produzidas, reproduzidas e atualizadas a todo instante, podemos evidenciar o Imaginário como sendo a essência que alimenta e possibilita a disseminação das representações imaginais coletivas cotidianas. Imagens essas, que propiciam a formulação de construções discursivas específicas resultantes de experiências vivenciadas em um determinado espaço e tempo. Considerando o postulado, analisaremos, a luz da teoria de Durand, as narrativas orais coletadas durante o processo de levantamento de cultura imaterial no município de Pouso Redondo – SC. Sendo que, como enfoque central, buscamos perceber nos relatos as construções imaginais narradas pelos descendentes dos colonizadores que vivem na região, discutindo a pregnância simbólica, do estereótipo ao mito, acerca dos índios Xokleng, matizada ao longo de gerações.

**Palavras-chave:** Narrativas; Imaginário; Pregnança Simbólica; Estereótipo.

**Abstract**

In a society grounded on the intense movement of images that are produced, reproduced and updated every instant, we can show the Imaginary as the essence that feeds and enables the dissemination of imaginary collective everyday representations. Images that enable the formulation of specific discursive constructions that are result of experiences lived in a specific space and time. Considering the postulated, we will analyze, with the help of Durand's theory, the oral narratives collected during the research of immaterial culture in the city of Pouso Redondo – SC. Since, as central focus, we try to perceive in the stories the imaginary constructions narrated by the descendants of colonizers that live in the region, discussing the symbolic prägnanz, from stereotype to the myth, regarding the Xokleng tribe, variegated for generations.

**Key words:** Narratives; Imaginary; Symbolic Prägnanz; Stereotype.

---

<sup>1</sup> leyddy2@gmail.com.

## **Delimitando o território das narrativas**

Compreender como fragmentos de narrativas podem permitir a produção de imagens que ao se entrelaçarem fortalecem a constituição de um Imaginário que é pautado na pregnância simbólica atribuída a um estereótipo, é a motivação desse trabalho. Para tanto, pretendemos, a partir da teoria do Imaginário proposta por Gilbert Durand, analisar as entrevistas/narrativas coletadas durante um levantamento de cultura imaterial realizado no município de Pouso Redondo – SC.

Os relatos são narrados por moradores do local que são descendentes dos primeiros colonizadores da região que atualmente compreende a microrregião do Alto Vale do Itajaí. Pesquisas arqueológicas realizadas em Santa Catarina apontam que o local foi cenário tanto de contato como de conflito entre os colonizadores europeus e os grupos indígenas conhecidos como Xokleng.

O que podemos evidenciar previamente é que, por algum motivo, trechos dessa interação conflituosa ou não, ainda encontram-se presentes na memória dos atuais moradores da região e são narrados com uma riqueza de detalhes que sugerem a ação de diversas construções simbólicas pregnantes que propiciaram a formulação de um estereótipo para os Xokleng. O dicionário Houaiss (2004, p. 313), define estereótipo como a “imagem preconcebida de alguém ou algo, baseada num modelo ou numa generalização”. Definição essa que permite desenhar a trajetória das construções imaginárias coletivas cotidianas que vem ocorrendo no município de Pouso Redondo a muitas gerações. As histórias que povoam o imaginário dos moradores da região acerca dos Xokleng são tecidas, contadas e repassadas de pais para filhos há muito tempo e propiciam a perpetuação do mito arquetipal Xokleng. Buscando esclarecer um pouco mais sobre o alimento desses enredos narrados pelos descendentes dos colonizadores, descreveremos na próxima sessão as perspectivas da corrente teórica apresentada por Durand que reforçam a ação que o Imaginário exerce nesse cenário.

## **Imaginário e a reinvenção do novo**

Quando falamos sobre Imaginário podemos observar associações variadas a teorias e pesquisadores de áreas distintas. Sendo que, cada uma dessas teorias estabelece um viés ao qual a mesma será embasada. Nesse processo de conversão e formulação de teorias, muitas vezes o imaginário esbarra em uma confusão de conceitos e terminologias que se aventuram a defini-lo. O que percebemos é que a cada nova tentativa de definição, o termo torna-se mais

abstrato, sendo entendido em alguns casos como imaginação ou fantasia. Como já citado anteriormente, nesse trabalho, adotaremos a teoria geral do imaginário proposta por Gilbert Durand (2002).

Durand (2002) propõe que para entendermos as grandes constelações simbólicas que fundamentam o Imaginário precisamos compreender as estruturas que fundamentam os regimes Diurno e Noturno da imagem.

O Regime Diurno tem a ver com a dominante postural, a tecnologia das armas, a sociologia do soberano mago e guerreiro, os rituais de elevação e purificação; o Regime Noturno subdividi-se nas dominantes digestiva e cíclica, a primeira subsumindo as técnicas do continente e do hábitat, os valores alimentares e digestivos, a sociologia matriarcal e alimentadora, a segunda agrupando as técnicas do ciclo, do calendário agrícola e da indústria têxtil, os símbolos naturais ou artificiais do retorno, os mitos, e os dramas astrobiológicos (DURAND, 2002, p. 58).

A partir das proposições de vários pesquisadores do Imaginário, Gilbert Durand desenhou um trajeto antropológico que descreve o curso do imaginário e suas estruturas mais particulares. Durand (2002) apresenta um mapa conceitual capaz de proporcionar uma viagem ampla e satisfatória a bordo desse fascinante e envolvente conceito que estrutura a formação do homem.

Turchi (2003) salienta o esforço de Durand para ampliar e, ao mesmo tempo, simplificar a compreensão do imaginário

Buscando essa generalização, vai considerar o imaginário como a dinamização da totalidade das imagens produzidas pelo homem, sem nenhuma determinação histórica ou geográfica, individual ou coletiva, consciente ou inconsciente, normal ou patológica. A visão ampla do imaginário, com a soma das representações do homem, despreza o conteúdo do princípio de realidade, a noção de real e falso, aceitando o princípio de verdade, e reforça o postulado da semanticidade das imagens. Durand se coloca, então, diante do que ele vai chamar de trajeto antropológico: “a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (1989, p. 29). A produção do imaginário é fornecida pela relação entre o polo subjetivo e as emanações do meio objetivo.

Esse processo de estabelecimento de relações subjetivas e com o meio passa a ser percebido por Durand como um local de constituição de símbolos e mitos que solidificam e reafirmam “a da imagem, manifestada no símbolo, que dinamiza a estrutura” (TURCHI, 2003, p. 26).

Nesse mesmo movimento, “o símbolo, pelo seu caráter dual, é um mediador que complementa ou totaliza o consciente e o inconsciente, a subjetividade e a objetividade, o passado e o futuro, baseando a bipolaridade do símbolo na sua qualidade de unificador de pares opostos” (DURAND apud TURCHI *op cit*).

Assim, os símbolos se originam a partir das propriedades que compõem as dominantes reflexas

Durand admite as três dominantes reflexas como matrizes nas quais as reflexões simbólicas vão naturalmente se integrar. E faz dos grandes gestos reflexológicos o ponto de partida de seu método – concomitância entre os gestos do corpo, os centros nervosos e as representações simbólicas: É assim que o primeiro gesto, a dominante postural, exige as matérias luminosas, visuais e a técnicas de separação, de purificação, de que as armas, as flechas, os gládios são símbolos frequentes. O segundo gesto, ligado à descida digestiva, implica as matérias da profundidade; a água ou a terra cavernosa suscita os utensílios continentais, as taças e os cofres, e faz tender para aos devaneios técnicas da bebida ou do alimento. Enfim, os gestos rítmicos, de que a sexualidade é o modelo natural acabado, projetam-se nos ritmos sazonais e no seu cortejo astral, anexando todos os substitutos técnicos do ciclo: a roda e roda de fiar; a vasilha onde se bate a manteiga e o isqueiro e, por fim, sobredeterminam a fricção tecnológica pela rítmica sexual (TURCHI, 2003, p. 27).

Para ampliar a aplicação das dominantes reflexológicas, Durand (2002) propôs o estabelecimento de uma classificação onde as três dominantes das representações simbólicas passam a serem agrupadas em dois regimes: o diurno e o noturno.

Partindo desse pressuposto, Durand (2002) descreve as estruturas que embasam as dominantes, que por sua vez, estruturam os regimes, conforme veremos a seguir.

### **Os *schemes***

Por constituírem-se como o nível mais abstrato da imagem os *schemes* podem ser entendidos como “uma generalização dinâmica e afetiva da imagem, a factividade e a não-substantividade geral do imaginário. [...] faz a junção [...] entre os gestos inconscientes da sensório-motricidade, entre as dominantes reflexas e as representações. São estes esquemas que formam o esqueleto dinâmico, o esboço funcional da imaginação” (DURAND, 2002, p. 60). Assim, os *schemes* podem ser compreendidos como a linguagem única e inicial manifestada através dos gestos.

Os *schemes* estão relacionados aos gestos e às pulsões inconscientes e são a fonte, o capital referencial de todos os gestos possíveis da espécie *homo-sapiens* e, por conseguinte,

como a dimensão mais próxima da intenção e do gesto, manifestadas através dos reflexos biológicos postural e de deglutição e do aconchego na intimidade (TURCHI, 2003, p. 27). Nesse sentido, a dominante de posição está associada ao gesto postural que corresponde a dois esquemas: o da verticalização ascendente e o da divisão visual e manual, e, ao gesto do engolimento que corresponde ao esquema da descida e acocoramento na intimidade (DURAND, 2002, p. 60). Todavia, os gestos diferenciados em esquemas vão determinar, em contato com o ambiente natural e social, a constituição dos grandes arquétipos, conforme sugere Gilbert Durand (2002, p. 60). São esses arquétipos que vão mediar todas as construções imaginárias ao longo da vida das pessoas.

### Os arquétipos

Carl Gustav Jung concebe os arquétipos como estruturas psicológicas que servem de alicerce para toda e qualquer construção humana. O arquétipo como sendo essa imagem inicial que viabiliza a concretude dos gestos (*schemes*), pode ser compreendido enquanto marco zero que fundamenta, gere, orienta, ampara, estrutura e (re)estrutura as nossas ações. Como já propôs Pitta (2004):

Imagem primordial de caráter coletivo e inato, é o estado preliminar, zona matricial da ideia (JUNG). Ele constitui o ponto de junção entre o imaginário e os processos racionais. Ele é uma forma dinâmica, uma estrutura organizadora de imagens, mas que está sempre além das concretudes individuais, biográficas, regionais e sociais, da formação das imagens.

Os arquétipos para Durand (2002) constituem-se como as substantificações dos esquemas e são desencadeados durante toda nossa vida “e a partir daí coordenam o campo psicológico. Apesar de presentes em todos nós, sua intensidade e momento de manifestação são imensamente variáveis de um ser humano para outro, tanto quanto a voz, a audição ou a forma de pensar e de sonhar” (BYINGTON, 1994, p. 7).

São muitos os arquétipos resultantes do processo de vivências e experiências humanas, pesquisados por Jung. De acordo com as experiências, cultura e até mesmo ambiência cultural de cada sujeito os arquétipos podem ser apropriados e utilizados de diversas formas. Durand (2002, p. 60) acrescenta que: “Jung evidencia claramente o caráter de trajeto antropológico dos arquétipos quando escreve: A imagem primordial deve incontestavelmente estar em relação com certos processos perceptíveis da natureza que se reproduzem sem cessar e são sempre ativos [...]”.

Os arquétipos na qualidade de substantificarem os *schemes* podem ser compreendidos durante esse processo da seguinte maneira:

Os arquétipos vêm mediar entre os esquemas, puramente subjetivos, e as imagens concretas proporcionadas pela percepção, sendo como imagens primordiais, unívocas e adequadas ao sistema. Os arquétipos constituem a junção entre o imaginário e os processos racionais. Os gestos dominantes diferenciados em esquemas, no contato com o ambiente ao redor, natural e social, determinam os grandes arquétipos (TURCHI, 2003, p. 28).

Podemos citar como exemplos de arquétipos: o guerreiro, o bobo, o Matriarcal, o Patriarcal, o da Alteridade (da Anima - no homem e do Animus - na mulher), da Totalidade, do Herói, da Bruxa, do Velho sábio, da Morte, do Mestre-Aprendiz, do Caçador, do Líder, do Sacerdote, do Inocente, entre outros. Segundo Byington (1994), os arquétipos principais que compõem a nossa formação social são: o Matriarcal, o Patriarcal, o da Alteridade (Anima e do Animus) e o da Totalidade.

O arquétipo matriarcal estabelece-se pelos princípios da sensualidade, da fertilidade e do prazer expressos mais por vivências e imagens do que por palavras. Através dele é que se elaboram as grandes vivências sensuais do processo de desenvolvimento da personalidade. O arquétipo patriarcal prioriza a tarefa e o dever codificados abstratamente em conceitos que tendem a operar dogmaticamente. Faz-se mais por palavras e conceitos do que por imagens, é mais racional. É por seu intermédio que são elaboradas competitivamente as principais tarefas do processo existencial (BYINGTON, 1994).

O arquétipo da Alteridade (da Anima e do Animus) permite perceber o encontro entre o Eu e o Outro no nível criativo e dialético e assim refletir sobre os seus aspectos positivos e negativos, o que possibilita troca de papéis e mutualidade na relação (BYINGTON, 1994).

O arquétipo da totalidade permite a compreensão do sentido do processo existencial como um todo a cada momento em que é ativado. Sua função é fornecer uma síntese instantânea do conjunto das inúmeras polaridades dos símbolos (alegria e dor, saciedade e frustração, mocidade e velhice, certo e errado, bem e mal, sucesso e fracasso, saúde e doença, luz e sombra, indivíduo e cultura, vida e morte, finitude e eternidade) que constituem as vivências do ser-no-mundo (BYINGTON, 1994, p. 8).

As representações arquetípicas e as influências dos arquétipos em nossas vidas também podem ser percebidas de diferentes formas. Identificar alguns dos arquétipos que se manifestam, seja na forma de pensar, no comportamento cotidiano e mesmo na forma da produção intelectual, é de



grande importância pela possibilidade de impulsionar e adequar a busca de conhecimentos que atendam às necessidades individuais. Todos nós lidamos com as representações arquetípicas e suas influências sobre nós. Nem percebemos que estamos “nos fazendo” de vítimas, inocentes ou algum outro padrão arquetípico que se possa constelar em nosso modo de pensar e agir (SILVA, 2006, p. 7).

Podemos inferir que os arquétipos estão presentes em todo o processo de desenvolvimento do homem desde o momento em que ele é gerado, perpassando pelo seu nascimento e encerrando-se ao findar da vida. Pensando nessa constância arquetípica e, por conseguinte, na estabilidade dos arquétipos podemos ressaltar que,

É assim que aos esquemas da ascensão correspondem imutavelmente os arquétipos do cume, do chefe, da luminária, enquanto os esquemas diaréticos se substituem em constantes arquetípicos, tais como o gládio, o ritual batismal, etc.; o esquema da descida dará o arquétipo do oco, da noite, do “Guliver”, etc.; e o esquema do acorramento provocará todos os arquétipos do colo e da intimidade. O que diferencia precisamente o arquétipo do simples símbolo é geralmente a sua falta de ambivalência, a sua universalidade constante e a sua adequação ao esquema: a roda, por exemplo, é o grande arquétipo do esquema cíclico, porque não se percebe que outra significação imaginária lhe poderíamos dar, enquanto a serpente é apenas símbolo do ciclo, símbolo muito polivalente, como veremos. É que, com efeito, os arquétipos ligam-se a imagens muito diferenciadas pelas culturas e nas quais vários esquemas vem se imbricar.

A força do arquétipo vem das suas possibilidades de formação e adequação e principalmente das possibilidades de atualização.

## Os símbolos

Se os *schemes* podem ser entendidos como a parte mais abstrata da imagem, os símbolos integram um conjunto de signos que propiciam a representação da concretude.

É, como viu Sartre, uma forma inferior, porque singular, do esquema. Singularidade que se resolve na maior parte das vezes na de um “objeto sensível”, uma “ilustração” concreta do arquétipo do esquema. Enquanto o arquétipo está no caminho da ideia e da substantificação, o símbolo está simplesmente no caminho do substantivo, do nome, e mesmo algumas vezes do nome próprio [...]. Deste comprometimento concreto, desta reaproximação semiológica, o símbolo herda uma extrema fragilidade (DURAND, 2002, p. 62).

O símbolo é, então, a busca por uma imagem representativa, produzida através de uma construção imaginal arquetípica para materializar ou concretizar a atribuição de um sentido.

## Os mitos

O mito é resultante das relações estabelecidas entre os *schemes*, os arquétipos e os símbolos. Podendo ser percebido como:

[...] sistema dinâmico de símbolos, de arquétipos e de esquemas, sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa. O mito é já um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias. O mito explicita um esquema ou um grupo de esquemas. Do mesmo modo que o arquétipo promovia a ideia e que o símbolo engendrava o nome, podemos dizer que o mito promove a doutrina religiosa, o sistema filosófico ou, bem como viu Bréhier, a narrativa histórica e lendária (DURAND, 2002, p. 63).

O mito, de acordo com Pitta (2004) se insere assim, no plano do discurso, da narrativa, “o mito aparece como um relato [...] colocando em cena personagens, cenários, objetos simbolicamente valorizados, segmentável [...]. É este relato – habitado pelos estilos da história e as estruturas dramáticas – que chamamos mito”.

Todo mito é condensado de ‘diferenças’, de diferenças irreduzíveis por qualquer outro sistema de logos. O mito é o discurso último onde se constitui a tensão antagonica, fundamental a todo discurso, isto é, a todo ‘desenvolvimento’ do sentido. Isto significa que a lógica presente no mito não é a lógica clássica ocidental, binária, mas aquela constituída pelas redundâncias que permitem a expressão dos antagonismos próprios da vida como um todo (e não só racional). O mito é então alógico. O mito é um discurso relativo ao ser (PITTA, 2004, p. 4).

O local que o mito ocupa e sua forma de organização assemelha-se a um espaço super povoado por imagens que alimentam o imaginário e a própria constituição do homem.

[...] a organização dinâmica do mito corresponde muitas vezes à organização estática a que chamamos “constelação de imagens”. O método de convergência evidencia o mesmo isomorfismo na constelação e no mito. Enfim, este isomorfismo dos esquemas, arquétipos e símbolos no seio dos sistemas míticos ou de constelações estáticas levar-nos-á a verificar a existência de certos protocolos normativos das representações imaginárias, bem definidos e relativamente estáveis agrupados em torno dos esquemas originais e a que chamaremos de estruturas (DURAND, 2002, p. 63).

Podemos destacar que o mito é o combustível que alimenta esse reservatório/motor das construções imaginais da sociedade. E, nesse segmento podemos reforçar que esse conjunto de imagens ou de estruturas vizinhas originam os regimes do imaginário conforme sugeri

Gilbert Durand (2002, p. 64), “uma vez que esses regimes não são agrupamentos rígidos de formas imutáveis, pôr-nos-emos por fim a questão de saber se são eles motivados pelo conjunto de traços caracterológicos ou tipológicos do indivíduo, ou ainda qual é a relação que liga as suas transformações às pressões históricas e sociais”.

### **O Regime Diurno**

Durand propõe que “o Regime Diurno da imagem define-se, portanto, de uma maneira geral, como o regime da antítese. Desse modo, devemos partir de uma concepção simbólica de imaginação que priorize o semantismo das imagens e o poder que elas têm de produzir sentido. O Regime Diurno, postulado por Durand (2002, p. 179) pode ser compreendido como:

Regime específico da imagem, caracterizados por constelações simbólicas, todas polarizadas em torno de dois grandes esquemas, diarético e ascensional, e do arquétipo da luz. É com efeito o gesto diarético que parece subentender todo esse regime da representação [...]. E pode-se dizer que a atualização do Regime Diurno da imagem se faz pelo gládio e pelas atitudes imaginárias diaréticas. O Regime Diurno é, portanto, essencialmente polêmico. A figura que o exprime é a antítese [...].

Ao fundamentar o Regime Diurno pelo viés da dominante postural, Turchi (2003) sugere que podemos situá-lo “à tecnologia das armas, à sociologia do soberano mago e guerreiro, aos rituais da elevação e da purificação” e, acrescenta que “Com a noção do trajeto antropológico, Durand conecta o pólo subjetivo, da natureza humana, e o pólo objetivo, das manifestações culturais que se relacionam através dos esquemas, dos arquétipos e dos símbolos”.

### **O Regime Noturno**

O Regime Noturno da Imagem surge da inversão dos valores atribuídos aos termos da antítese, dessa forma, Turchi (2003), propõe que a imaginação passa a desenvolver “uma outra atitude imaginativa que consiste em captar as forças vitais do devir, transmutando os aspectos tenebrosos do tempo em virtudes benéficas”.

O Regime Noturno é fundamentado por Durand através das estruturas míticas e sintéticas produzidas a partir de um conjunto símbolos.

Nos dois grupos há valorização do regime noturno das imagens, mas num dos casos a valorização é fundamental e inverte o conteúdo afectivo das

imagens: é então que no seio da própria noite, o espírito procura a luz e a queda se eufemiza em descida e o abismo minimiza-se em taça, enquanto no outro caso, a noite não passa de propedêutica necessária ao dia, promessa indubitável da aurora (TURCHI, p. 2003).

No regime noturno as alegorias são impressas por símbolos que reforçam o temor a tudo que contradiz a luz e o dia. Teme-se o que não se pode ver e o que está por vir que se oculta na noite que se prolonga à medida que o emaranhado de símbolos se agrupa e fortalece esse imaginário.

### **Pregnância simbólica de um estereótipo: a atualização do mito**

Todo percurso feito até o momento permitiu-nos compreender um pouco mais como a narrativa pode ser transformada em mito e com a força do uso, a potência do símbolo, pode torna-lo de algum modo tão prenante, que por consequência, o mesmo passe a estabelecer-se como um estereótipo. Durand (2002, p. 355) salienta que

[...] o Regime Noturno do imaginário fazia tender o simbolismo a organizar-se numa narrativa dramática ou histórica. Por outras palavras, no Regime Noturno, e especialmente nas suas estruturas sintéticas, as imagens arquetípicas ou simbólicas, já não bastam a si próprias em seu simbolismo intrínseco, mas, por um dinamismo extrínseco, ligam-se umas as outras sob a forma de narrativa. É essa narrativa – obcecada pelos estilos da história e pelas estruturas dramáticas – que chamamos “mito”.

A narrativa só é possível ao homem devido a sua característica mais singular, orientar-se por um conjunto de símbolos ou um sistema simbólico, como já propunha Ernst Cassirer (1997, p. 47)

No entanto, no mundo humano encontramos uma característica nova que parece ser a marca distintiva da vida humana. O círculo funcional do homem não é só quantitativamente maior; passou também por uma mudança qualitativa. O homem descobriu, por assim dizer, um novo método para adaptar-se ao seu ambiente. Entre o sistema receptor e o efetuador, que são encontradas em todas as espécies animais, observamos no homem um terceiro elo que podemos descrever como o sistema simbólico. Essa nova aquisição transforma o conjunto da vida humana. Comparado aos outros animais, o homem não vive apenas em uma realidade mais ampla; vive, pode-se dizer, em uma nova dimensão de realidade.

O homem não pode fugir a sua própria realização. [...] Não estando mais em um universo meramente físico, o homem vive em um universo simbólico. A linguagem, o mito, a arte e a religião são parte desse universo. São os variados fios que tecem a rede simbólica, o emaranhado da experiência humana. Todo o progresso humano em pensamento e experiência é refinado por essa rede, e a fortalece. O homem não pode mais confrontar-se com a

realidade imediatamente; não pode vê-la por assim dizer, frente a frente. A realidade física parece recuar em proporção ao avanço da atividade simbólica do homem (CASSIRER, 1997, p. 48).

Para Cassirer (1997, p. 121), “o mito, à primeira vista, parece ser apenas caos – uma massa disforme de ideias incoerentes. Procurar as “razões” para tais ideias parece fútil e vão. Se existe alguma coisa que seja característica do mito, é o fato de que ele “não tem pé, nem cabeça””. Mesmo parecendo contraditório, o mito se reforça não pela característica de incoerência, mas por sinalizar uma explicação para os fatos e demarcar os cenários e experiências vividas pelo homem. O mito tecido através do seu enredo simbólico permite o fortalecimento das narrativas que são contadas, produzidas, reproduzidas e atualizadas, a medida que o homem necessita evidenciar seus feitos e assegurar sua condição de animal racional-simbólico como sugeriu Cassirer.

### **As narrativas: a evidenciação do mito**

As cinco narrativas selecionadas para comporem o *corpus* desse trabalho foram coletadas entre os dias cinco e nove de maio do ano de 2014, no município de Pouso Redondo – SC. Torna-se importante referenciar que tais narrativas foram construídas em conformidade com o que era narrado pelos primeiros colonizadores da região e passado de geração em geração e que os relatos serão identificados pelas iniciais grafadas em letras maiúsculas seguidas da idade dos entrevistados. Logo, os relatos foram sendo (re)produzidos de tal modo que passaram a serem reconhecidos como marcas intrínsecas da população local do município, deste modo são os descendentes desses primeiros colonizadores europeus que continuam a reproduzirem e atualizarem as narrativas míticas acerca dos Xokleng e fortalecer a construção de um estereótipo carregado de pregnância simbólica.

Podemos concluir que os entrevistados, em sua maioria, narram histórias contadas pelos pais, avós e pela comunidade local. Histórias, que foram construídas na trajetória de muitas gerações e nesse curso fortaleceram cada vez mais a constituição do estereótipo acerca do índio Xokleng que viveu na região.

A força dos símbolos divulgados pelas narrativas e repetidos permitiu a demarcação de características estereotípicas tão pregnantes que propiciaram a formatação do índio como protagonista dessa narrativa mítica idealizada pelo viés do regime noturno e ao mesmo tempo, com traços que articulam o conflituoso sentimento alimentado pelo regime da antítese.

Nesse cenário, o índio aparece nas narrativas como não possuidor de capacidade intelectual alguma – sendo desinteligente, como selvagem – não civilizado, que não domina nenhuma técnica – desprovido de tecnologia, que não trabalha - preguiçoso e que não é capaz de viver em sociedade – insociável, como reforça o relato do senhor VB/74 anos, quando cita que “seu avô teve contato com os nativos e, segundo ele junto à serraria da família existia uma casa de palha, os indígenas jogavam pedras em cima do fogão, batiam nas máquinas e só faziam bagunça”.

A gravidade é evidenciada novamente nos relatos dos entrevistados quando os mesmos falavam dos grupos indígenas, fazendo as afirmações com sentimento de medo e temor, justificando essa sensação pelo fato de que os pais ou avós é que ensinavam assim. Os ‘bugres’ eram considerados uma ameaça.

Apesar da presença dos grupos indígenas na região ter sido relatada por vários entrevistados, ser citada nas narrativas orais coletadas e constatadas em pesquisas arqueológicas já realizadas, torna-se perceptível na narrativa atual os traços de medo e receio por parte dos narradores em relação aos indígenas, sugerindo que esses sentimentos que foram gerados desde o início do período da primeira colonização sejam acentuados com até os dias atuais ao cair da noite ou quando surge a necessidade de adentrar a mata. A senhora AMB/70 anos, afirmou que “sua tia morreu de susto ao encontrar-se com um nativo, que teria matado o Sr Batista Radanelli e a partir daí as pessoas começaram a ficar com muito medo dos indígenas”. Um misto de receio, medo e compaixão cercava a relação entre os colonizadores e os indígenas, como salienta o senhor AJB/69 anos, ao relatar que “a família Olegário contratava homens para “espantar” os índios da região. Lembra que uma índia foi deixada para trás na fuga e foi criada por uma família de italianos. Nunca falou nenhuma das línguas direito. No início não gostavam de falar para os outros que ela era índia, depois ela tinha orgulho de falar”.

Momentos esses que sinalizam os conflitos que sucederam entre os colonizadores europeus e os indígenas, onde, à noite era sinônimo de morte e a mata de emboscada, de enclausuramento. O que o desconhecido ocultava poderia ser o fim, a descida, e nesse contexto sobrevivência e progresso a qualquer custo, as trevas poderiam ser um símbolo eterno. Conforme informou o entrevistado JP/73 anos, lembrando “uma história sobre Jacinto Bugreiro, onde contou, que ele embriagava os índios com cachaça, deitavam eles lado a lado, pegavam as espadas (facões), e matavam todos”. E, por fim, o senhor AM/86 anos,

complementou a narrativa ao ressaltar “que apenas pouparam um menino e uma menina, a menina era muito rebelde e a mataram também, o menino sobreviveu. Os bugreiros tinham um cachorro com o papo cortado para não latir durante a caçada aos índios. Segundo o entrevistado os bugreiros eram pagos pelo governo”.

Por fim, podemos inferir que o imaginário que permeia a formulação dessas narrativas foi tecido a partir de experiências e significações produzidas em uma determinada ambiência cultural e desencadearam um processo imaginal racional que se desdobrou ao longo do tempo, através da produção de imagens que se converteram em um conjunto de símbolos e se perpetuaram por várias gerações de modo prenante, permitindo a constituição dessa narrativa mítica que inferi uma compreensão estereotipada acerca dos índios Xokleng do município de Pouso Redondo - SC.

## REFERÊNCIAS

BYINGTON, Carlos Amadeu Botelho. A missão de seu Gabriel e o arquétipo do chamado. **Junguiana** – Revista da Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica, n. 12, São Paulo, 1994.

Minidicionário Houaiss de língua portuguesa/ organizado pelo Instituto Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. – 2.ed. rev. e aum. – Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

CASSIRER, Ernst. **Ensaio sobre o homem**: introdução a uma filosofia da cultura humana. – São Paulo: Martins Fontes, 1994.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PITTA, Danielle Perin Rocha. Imaginário, cultura e comunicação. **Revista Eletrônica do Centro de Estudos do Imaginário**. UFRO. Ano IV, n. 6, jan-dez. 2004.

TURCHI, Maria Zaira. **Literatura e antropologia do imaginário**. Brasília: Universidade de Brasília, 2003.

**Boi-bumbá de Parintins: uma abordagem comunicacional ecossistêmica do imaginário amazônico no espetáculo midiático**

**Parintins Boi-bumbá: an ecosystemic communicational approach of the amazonic imaginary in the media spectacle**

**La fête du Boi Bumbá de Parintins : une approche écosystémique de l'imaginaire amazonien dans le spectacle médiatique**

Wilson de Souza NOGUEIRA<sup>1</sup>

Universidade Federal do Amazonas, Manaus, Brasil

**Resumo**

Esta narrativa aborda uma compreensão da recriação do imaginário amazônico no Festival Folclórico de Parintins, por intermédio do espetáculo midiático apresentado pelos bois-bumbás Garantido e Caprichoso, no mês de junho, na cidade de Parintins (AM). Usarei noções dos estudos do imaginário desenvolvidos por Maffesoli (2014) e Silva (2006) como apoio teórico, porque eles põem em estado de tensão/reflexão os conceitos de espetáculo (DEBORD, 2008), indústria cultural (ADORNO, HORKHEIM, 1985). Do ponto de vista teórico-metodológico, recorri à reflexão sobre os fenômenos da Comunicação por meio da perspectiva dos ecossistemas comunicacionais (MONTEIRO, 2011; PEREIRA, 2011) para, analogicamente, apresentar as relações complexas (MORIN, 2002) entre os ecossistemas propostos.

**Palavras-chave:** Ecossistemas comunicacionais; Imaginário amazônico; Espetáculo midiático

**Abstract**

This narrative approaches an understanding of the Amazonic imaginary recreation in the Folkloric Festival of Parintins through media spectacle presented by bois-bumbás Garantido and Caprichoso that takes place in the city of Parintins in June (AM). I am going to use the concepts of the imaginary studies developed by Maffesoli (2014) and Silva (2006) as theoretical support because they put the spectacle concepts (DEBORD, 2008) and the cultural industry (ADORNO, HORKHEIM, 1985) in a state of stress/reflection. Assuming the theoretical-methodological point of view, I sought some reflection about the Communication phenomenon through the communicational ecosystems perspective (MONTEIRO, 2011; PEREIRA, 2011) to, similarly, present the complex relations (MORIN, 2002) between the proposed ecosystems.

**Keywords:** Communicational ecosystems; Amazonic imaginary; Media spectacle

---

<sup>1</sup> O autor é bolsista do PNP/Capes no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação (PPGCCOM/Ufam). Suas atividades são supervisionadas pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Mirna Feitoza Pereira, coordenadora do PPGCCOM/Ufam.



## Considerações iniciais

Primeiramente, é necessário apresentar o sujeito-objeto deste estudo, o Boi-Bumbá de Parintins, aqui entendido como conceito que pretende dar conta de uma derivação da *dança dramática* (ANDRADE, 1982) nordestina do bumba meu boi, desenvolvida em Parintins (AM), cidade localizada na margem direita do rio Amazonas, a 325 quilômetros de Manaus (em linha reta), a leste do Estado. Loureiro (1995) conceitua o Boi-Bumbá de Parintins como resultado de uma *conversão semiótica*<sup>2</sup> gerada em seu trajeto antropofágico de *carnavalização* e *amazonização*. Foi essa antropofagia simbólica que o tornou uma nova modalidade de boi-bumbá.

Os bois-bumbás Caprichoso e Garantido, agremiações folclóricas da cidade de Parintins (AM), têm 1913 como ano de fundação, e foram criados pela família Cid, vinda da cidade de Crato (CE), e por Lindolfo Monteverde, filho de migrantes maranhenses. O festival do qual são os principais protagonistas existe desde 1965, por iniciativa da Juventude Alegre Católica (JAC), grêmio vinculado à Igreja Católica. Antes do festival, ambos se constituíam brincadeiras de parentelas de negros, índios e caboclos que cantavam toadas e dançavam em seus currais, nos meses de maio e junho, e saíam às ruas para homenagear Santo Antônio, São João, São Pedro e São Marçal. Nas casas das famílias que os contratavam, os foliões realizavam entrecchos do auto do boi-bumbá, cuja estrutura narrativa se assenta na morte e ressurreição do animal de estimação da fazenda que tem como peões um casal de caboclos, Pai Francisco e Catirina. O marido mata o boi para aplacar o desejo da esposa gestante e deixa irado o patrão que, a qualquer custo, exige o seu estimado boi de volta.

Hoje o auto tradicional do boi-bumbá parintinense é encenado somente depois da festa da padroeira da cidade, Nossa Senhora do Carmo, que começa no dia 6 e encera-se no dia 16 de julho, quando então o Caprichoso foge e o Garantido morre. Desde 1965, o festival, denominado oficialmente Festival Folclórico de Parintins, dura dez dias e conta com a participação de quadrilhas e bois-bumbás mirins. Garantido e Caprichoso, em razão da popularidade e rivalidade entre as suas galeras (torcedores), conquistaram três noites para se apresentar exclusivamente<sup>3</sup> Até 2004, tratava-se das noites de 28, 29 e 30 de junho, mas,

---

<sup>2</sup> O conceito de conversão semiótica trata do movimento pelo qual as funções se reordenam e se exprimem numa outra situação cultural. A conversão semiótica significa o quiasma de mudança de qualidade simbólica em uma relação cultural no momento em que corre essa transfiguração (LOUREIRO, 2007, p. 11).

<sup>3</sup>Um terceiro boi-bumbá, o Campineiro, com curral no Aninga, área rural de Parintins, participou em duas ocasiões do festival, em 1978 e 1983, em razão de o boi-bumbá Caprichoso se recusar a entrar na disputa do título de melhor do ano.)

desde então, passaram às noites de sexta-feira, sábado e domingo do último fim de semana de junho. Até 1987, o festival era realizado em lugares improvisados, como em quadras esportivas, estádio de futebol, arquibancadas e palcos de madeira (tabladoes). Em 1988, o Governo do Amazonas inaugurou um teatro de arena, apelidado de bumbódromo, com capacidade 11 mil pessoas, para atender ao crescimento do número de turistas mobilizados pelos bois-bumbás parintinenses desde o final da década de 1980. Reformado em 2013, teve a capacidade ampliada para 16,5 mil pessoas. Ao menos 50 mil turistas visitam Parintins no período do evento segundo a Secretaria de Estado da Cultura (SEC).

Em Parintins, o boi-bumbá, uma das inúmeras variantes do bumba meu boi com origem no Nordeste, passou por mudanças significativas nas formas de se organizar e se apresentar ao público. No segundo meado da década de 1990, ambos assumiram a condição de pessoas jurídicas e passaram a ser administrados profissionalmente, por meio de corpo diretivo e conselho fiscal eleitos por seus associados. O festival transformou os bois-bumbás parintinenses, ao longo desses cinquenta anos, em espetáculos midiáticos com visibilidade para além das fronteiras do Norte do Brasil. Retornarei ao fator midiático mais adiante.

Antes, porém, apresento algumas informações sobre Parintins, que surge de um entreposto extrativista português, criado em 1796, pelo capitão José Pedro Cordovil, e se transforma em cidade em 1880. O nome homenageia os Parintitin, índios que migraram do litoral, provavelmente no século 17, e hoje habitam áreas da região do rio Madeira. Até o final da década de 1970, a cidade se identificava como centro econômico baseado na produção e comercialização de produtos extrativistas e agropecuários, principalmente fibra de juta e gado bovino. Nas décadas de 1980, Parintins começou a se destacar como “cidade dos bois-bumbás” e a atrair turistas de Manaus, onde se instalaram “currais” de divulgação dos três últimos dias do festival. Nos anos de 1990, os bois-bumbás parintinenses ficaram famosos no Brasil e no exterior, graças a campanhas publicitárias patrocinadas pelo governo estadual, governo federal e empresas privadas.

Hoje a economia da cidade está ancorada no setor de serviços. Os segmentos responsáveis por essa mudança do perfil econômico parintinense são o turismo e a educação básica e superior. O espetáculo dos bois-bumbás Caprichoso e Garantido deu visibilidade social, artística e política à cidade, a qual, de alguma forma, sustenta as reivindicações dos seus moradores por melhoria de qualidade de vida. Parintins hoje “respira” boi-bumbá o ano inteiro, mas é entre maio a junho, período dos ensaios e da finalização dos espetáculos, que

essa atmosfera se aguça. É, também, quando os moradores se envolvem mais com a festa e partem a cidade ao meio entre as cores azul e branco (Caprichoso) e vermelho e branco (Garantido).

As referências de separação imaginária da cidade é a catedral de Nossa Senhora do Carmo, a leste da qual se localiza o curral do boi-bumbá Caprichoso, e a oeste o curral do boi-bumbá Garantido. A ideia de cidade dividida é corrente na cobertura midiática e nas campanhas de marketing do evento, e essa situação se manifesta na pintura e enfeites das residências, no comércio varejista, nos bares, nas ruas e na propaganda dos patrocinadores oficiais do festival, que trocam as cores das suas logomarcas conforme o território que ocupam. A Coca-Cola, por exemplo, trocou o vermelho pelo azul em seus outdoors e cartazes espalhados no território do Caprichoso. Os Correios trocaram o amarelo pelo azul e pelo branco e vermelho e branco em cada um dos respectivos territórios. Os torcedores dos dois bois-bumbás se orgulham de ter sensibilizado essas companhias a reconhecerem a importância do festival, principalmente a multinacional Coca-Cola, que teria se recusado a fazer esse tipo de mudança em outras situações parecidas.

E, assim, Parintins, encravada em uma ilha de 5.951 quilômetros, com de 100.033 habitantes, assume-se como uma “cidade de contrários”, uma deferência ao jogo de rivalidade entre as galeras dos dois bois-bumbás. O torcedor do Caprichoso não menciona o nome Garantido, prefere tratá-lo por “contrário”; o mesmo faz o torcedor do Garantido em relação ao boi rival.

Durante a semana do festival, Parintins recebe ao menos 50 mil turistas do Brasil e do exterior, a maioria procedente de Manaus. O Estado, organizador do evento por meio da Secretaria da Cultura (SEC), reforça os sistemas de segurança, saúde e energia elétrica a dez dias da disputa entre os bois-bumbás. O aparato de segurança é acrescido em 700 policiais, equipado com 70 viaturas e um helicóptero; e o de saúde com mais de 80 profissionais. Os hotéis e as hospedarias alternativas ficam lotados e as ruas centrais da cidade entulhadas de carros e pedestres. E assim Parintins vive os seus dias hedônicos.

### **Ecossistemas comunicacionais**

A perspectiva da comunicação ecossistêmica está se desenvolvendo no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação (PPGCCOM/Ufam) desde 2007. O desafio dos estudos dessa nova área de concentração é propor um paradigma na Ciência da Comunicação

que amplie a compreensão do fenômeno comunicacional para aquém e para além das fronteiras disciplinares estabelecidas pelas ciências clássicas. Analogicamente, os sistemas ecológicos inspiram essa compreensão da comunicação humana na sua relação de interdependência com natureza. Assim, a própria Amazônia se torna metáfora dos ecossistemas comunicacionais, ou em um dos elementos da proposta de um arcabouço teórico-metodológico que buscam entender a região nas suas relações complexas – por isso, concorrentes, antagônicas e complementares. Afinal, um ecossistema só existe em razão da interdependência entre os vários sistemas que o compõem; e esse fenômeno se realiza graças às conexões internas e externas aos quais está implicado, no microcosmo e no macrocosmo.

No PPGCCOM/Ufam estão se desenvolvendo as bases epistemo-metodológicas da comunicação ecossistêmica, as quais já podem ser vislumbradas nos estudos de Monteiro e Colferai (2011), Colferai (2014), Monteiro (2011), Pereira (2011) e Pereira e Freitas (2013). Monteiro e Pereira estão entre os que auxiliam na fundamentação teórica e empírica e na realização de pesquisas nessa nova área de concentração dos estudos da comunicação. O primeiro, com doutorado na Universidade de São Paulo (USP), contribui com reflexões baseadas nos pressupostos da ecologia profunda de Arne Naess, ampliados por Freijof Capra; e a segunda, com doutorado na PUC/SP, embasa sua abordagem na semiótica de Charles Sanders Peirce e Yury M. Lotman, na qual se sobressaem os conceitos de semiose e semiosfera desenvolvidos pelos respectivos pensadores, os quais contribuem para o conhecimento das e sobre as relações ecossocioculturais. Pereira (2011) entende ser a comunicação – a linguagem, ou ainda as linguagens – e não a natureza que garante a sobrevivência das comunidades formadas por organismos diversos e distribuídas nos diversos habitats do planeta. Para Pereira, na comunicação estão imersos os sistemas culturais, os sistemas tecnológicos e os sistemas biológicos humanos.

Evidentemente que essa perspectiva dos estudos comunicacionais segue os caminhos – e suas bifurcações – das pesquisas das ciências da comunicação desenvolvidas por Norbert Wiener, Claude Shannon e Warren Weaver, Gregory Bateson, Marshall McLuhan, Humberto Maturana e Francisco Varela, Freijof Capra, Edgar Morin, Jesus Martín-Barbero e tantos outros. No geral, esses pesquisadores colaboram com os estudos da comunicação nas suas abordagens lineares e não lineares – e, no caso dos últimos, tornando-os mais abertos e flexíveis às mudanças socioculturais e suas tecnologias. Pereira e Freitas (2015, p. 165), a esse respeito afirmam: “[...] a abordagem de um objeto pelo ponto de vista dos ecossistemas

comunicacionais significa que esse objeto não mais será analisado de acordo com um recorte, no qual determinadas funções são estudadas independentes do seu ambiente, entorno ou contexto”. No ambiente amazônico, os ecossistemas comunicacionais contribuem com mudanças nas abordagens das Ciências da Comunicação – e não somente dessas –, as quais não mais se agarrarão às reduções e disjunções teórico-metodológicas. Os sistemas culturais, os sistemas tecnológicos e os sistemas biológicos humanos, como os sugerem Pereira (2011) – ou sociedade, natureza e tecnologias da comunicação e informação, como os apontam Monteiro (2011) –, tendem a agir sempre em condição ecossistêmica e, por isso, estarão sempre em relação complexa: às vezes concorrentes, às vezes antagônicas, às vezes complementares.

O que se compreende e o que não se compreende da Amazônia se deve até hoje, majoritariamente, aos paradigmas científicos disjuntivos, que põem, por exemplo, natureza e cultura, objeto e sujeito, razão e imaginação, e conhecimento científico e conhecimento tradicional em lados opostos. São essas as oposições conceituais que sustentam os olhares e as ações exóticas que caracterizam a Amazônia como inferno verde ou paraíso, como última fronteira agrícola ou como entrave ao progresso, e como vazio demográfico porque é habitada por índios sobreviventes. O que se pretende com os ecossistemas comunicacionais é pôr em movimento, a partir da Amazônia, a possibilidade de um novo paradigma comunicacional que religue as disjunções e reconheça as singularidades em estado de interdependência com as generalidades do micro e do macrocosmo. Em se tratando de ciência, está em curso um movimento inverso ao realizado desde o século 18, quando a região se torna um dos laboratórios a céu aberto às reflexões filosóficas e às prospecções científicas que ajudaram na fundação do pensamento e das ciências modernas. Freitas Pinto (2005) assinala a respeito:

A Amazônia como um dos espaços mais característicos do Novo Mundo esteve, desde o início da construção da filosofia do mundo moderno, presente nas reflexões em torno de temas como o surgimento da sociedade e do Estado, do reconhecimento da desigualdade entre os homens e os povos, das novas geografias, e continua a fornecer alimento para a recriação de novas polarizações, como a recriação do bom selvagem em ideias com a de “povos da floresta” e de “ribeirinhos”, portanto, de um novo romantismo social.

No contexto dos ecossistemas comunicacionais, os princípios do pensamento complexo (dialógico, recursivo e hologramático) corroboram com os demais operadores

conceituais que reconhecem os fenômenos humanos e naturais entrelaçados nas partes e no todo. Logo a comunicação humana, por meio das suas linguagens, estéticas, signos, está em condição de interdependência com o ambiente, com cultura e com o imaginário, sempre desenvolvendo relação recursiva de causa  $\leftrightarrow$  efeito  $\leftrightarrow$  causa. A comunicação, portanto, é dependente de um contexto do qual o paradigma comunicacional matematizado, expresso na convenção emissor  $\rightarrow$  meio  $\rightarrow$  receptor, não oferecem entendimento plausível à complexidade das sociedades humanas que se organizam, se relacionam e se desenvolvem ecossistemicamente, entre as quais, as sociedades tradicionais amazônicas (índios, caboclos ribeirinhos e de terra firme, e coletores de produtos silvestres etc.).

Para ilustrar importância do paradigma comunicacional em andamento, Pereira (2011) sublinha que os desafios que os esperam são, principalmente, os do reconhecimento das socioecodiversidades e suas interdependências. Como compreender as interações (afetivas, amorosas, biológicas, cosmológicas etc.) que motivam uma mulher indígena a amamentar, no próprio peito, um filhote de capivara? O pensamento disjuntivo certamente entenderá esse gesto como uma aberração. Uma ciência ecossistêmica poderá entender o mesmo gesto como uma relação comunicacional afetiva, com desdobramento mítico, por exemplo. Eis o desafio! Esse desafio surge no entrecruzamento de paradigmas do conhecimento que estão suscetíveis a incertezas, a erros, a ambivalências e bifurcações. É nesse sentido que todo conhecimento é provisório ou, no mínimo, está sujeito à provisoriedade, e não mais um ente assentando em suposta verdade absoluta (KHUN, 2006).

Na perspectiva ecossistêmica, a comunicação adquire valor ímpar de compreensão da realidade humana, porque sai dos escaninhos das certezas disciplinares e mergulha nos rios da complexidade, da instabilidade e da subjetividade. Por sinal, são os rios em sua diversidade de traçados, alguns sinuosos e incertos, de águas multicolores e regimes irregulares em duração e extensão, que comandam a vida na Amazônia (TOCANTINS, 2000). Assim, a natureza amazônica desdobra-se em metáforas a espelhar os ecossistemas em suas relações complexas.

Onde antes havia exclusão e separação, agora é possível vislumbrar o movimento recursivo da natureza humana na natureza da natureza. Nesse jogo de inter-relação e interdependência, o homo sapiens não é mais absoluto em sua sapiência, e é convidado a assumir, também, as suas loucuras de homo sapiens demens (MORIN, 2002). O entendimento dessa inconstância é fundamental para se ter a compreensão da complexidade amazônica e seus habitats: as metrópoles, as cidades médias, as pequenas cidades, as vilas, os vilarejos,

localidades, as aldeias indígenas. Freitas (2013) sugere que, entre as tantas amazônias que se manifestam no imemorial e na história, é a Amazônia profunda, aquela que persiste nas florestas e nos rios, que é a principal depositária das culturas – no sentido amplo do conceito – e capaz de estimular reflexões a respeito do modo de vida que ameaça a existência do planeta. Embora sufocada e ameaçada pelo capitalismo, a Amazônia profunda não está isolada. Suas populações – caboclas, ribeirinhas, coletoras de produtos florestais e indígenas – se articulam com outras sociedades – locais, regionais, nacionais e globais – para reivindicar direitos sociais e civis, e também para se afirmar étnica e culturalmente. Assim como no passado, as visões de mundo dos povos continuam se entrecruzando na noosfera e, dessa feita, produzem os mais variados fenômenos culturais (MORIN, 2002). A comunicação e suas tecnologias potencializam o turbilhão noosférico em sua movimentação concorrente, antagônica e complementar. É possível dizer, sem apontar para o bem ou para o mal, que a comunicação baseada em tecnologias eletrônicas e digitais cria novas formas de entendimento e socialidades entre os povos. Precisa-se reconhecer, todavia, que essas mudanças não ocorrem de modo isolado ou causal; elas se realizam em tensão recursiva, também, entre a natureza e as culturas locais, regionais e globais.

A comunicação e seus meios tecnológicos, vista desse modo, tanto afetam quanto são afetados pelos ecossistemas: sejam esses de quaisquer naturezas – sociais, biológicos, tecnológicos, culturais etc. Isso ocorre porque os ecossistemas possuem autonomia dependente da comunicação que os faz se relacionarem interna e externamente. Por isso, os ecossistemas se constituem uma metáfora explicativa que põe em estado de recursão os seres vivos e seus ambientes. Trata-se, porém, de evidência não ajustável aos cânones das ciências humanas modernas que trazem consigo a vontade de racionalizar o mundo por meio de uma possível hegemonia do conhecimento ocidental em escala universal.

Nessa tradição científica, os fenômenos sociais são reduzidos a partes e separados em disciplinas por meio de teorias e metodologias que enquadram a realidade conforme movimentos previsíveis. Ou seja: o teórico-metodológico afeta a realidade, mas a realidade não afeta o teórico-metodológico impregnado no pesquisador; o mesmo ocorre com o pesquisador e seu objeto de pesquisa, que não se reconhecem como sujeitos em relação comunicacional dependente. Essa é a questão principal, a meu ver, que move o desafio da prática interdisciplinar e transdisciplinar da pesquisa, para que os sujeitos nessa relação se reconheçam em estado de complexidade, cada qual com sua autonomia, porém uma

autonomia dependente. A saber, dei-me conta dessa questão no Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia (PPGSCA/Ufam), onde pesquisei festas populares e suas relações com o mercado capitalista para obtenção dos títulos de Mestre<sup>4</sup> e Doutor<sup>5</sup> em Processos Socioculturais na Amazônia .

Na dissertação, pesquisei o Boi-Bumbá de Parintins (AM) a Ciranda de Manacapuru (AM) e o Sairé de Alter do Chão (PA), danças dramáticas adaptadas ao ambiente sociocultural amazônico; e na tese de doutoramento, cujo foco se voltou para a recriação do imaginário amazônico no Boi-Bumbá de Parintins. Em ambos estive motivado pelos pressupostos teórico-metodológicos interdisciplinares e transdisciplinares. Obtive resultados reveladores e satisfatórios aos objetivos propostos por aquelas pesquisas, mas, certamente, portadores de lacunas ou entradas a desafiar outras abordagens. Uma delas me ocorreu assim que fui apresentado à perspectiva paradigmática dos ecossistemas comunicacionais.

Compreender o Boi-Bumbá de Parintins como uma metáfora ecossistêmica é, a meu ver, fundamental para descobrirmos a diversidade de linguagens, as estéticas e os signos que atravessam a comunicação moderna e pós-moderna na Amazônia. Percebi que o boi-bumbá parintinense é o resultado do entrelaçamento sistêmico com outros três fenômenos ecossocioculturais: o do imaginário, o das tecnologias midiáticas e o da economia/dinheiro.

Os três agem entre si em relação de concorrência, antagonismo e complementaridade. Entre eles não há hierarquia de prevalência assegurada, seja em relação a tempo ou a espaço, e cada qual possui a sua autonomia dependente.

### **Imaginário, economia e mídia**

No contexto das leituras de Silva (2006) – as quais incluem, entre outras, as reflexões de Gilbert Durand, Michel Maffesoli, Jacques Lacan e Cornelius Castoriadis – o imaginário se manifesta como fenômeno da ordem da aura: uma atmosfera, algo que não é visto, mas é sentido. Ou ainda: “Algo que envolve e ultrapassa a obra. Por obra, pode-se entender a obra de arte, bem entendido, mas também a obra da existência, a vida como uma obra, um operar, uma realização, pôr em obra os projetos, as projeções, aquilo que existe virtualmente e clama por concretização” (SILVA, 2006, p. 12). Esse ponto de vista reconhece o imaginário como

<sup>4</sup> 4 Dissertação defendida em 2002, no Programa Sociedade e Cultura na Amazônia (PPGSCA/Ufam), com o título **As festas amazônicas nas redes de comunicação**: um estudo sobre O Boi-bumbá de Parintins, a Ciranda de Manacapuru e Sairé de Alter do Chão, e suas relações com o mercado capitalista.

<sup>5</sup> 5 Tese defendida em 2013, no Programa Sociedade e Cultura na Amazônia (PPGSCA/Ufam), com o título **A espetacularização do imaginário amazônico no Boi-Bumbá de Parintins**.



vetor de ação e põe em tensão o pensamento assentado no positivismo, que destitui de ação o impalpável, o imensurável e as subjetividades.

Tomando como pressuposto de que “o homem só existe no imaginário”, evidencia-se que as ações humanas são motivadas por uma realidade imaginal de muitas faces. Ou seja: os seres humanos não se concretizam nem se realizam apenas nas ações racionais. As subjetividades também geram ações impregnadas de objetividades. Ações *dialógicas, recursivas e hologramáticas*. Assim, parece-me que o imaginário contém as partes e o todo do real e do irreal, no sentido daquilo que é, daquilo que não é ou daquilo que poderá vir a ser. O Boi-Bumbá de Parintins reflete as ações que constituem o imaginário em processo de recriação constante, pois agrega em suas representações as imemorialidades – a morte e a ressurreição, as forças imaginantes que rastreiam o primitivo e o eterno – e a memória do seu recente trajeto antropológico, permeada pelo pitoresco e pela novidade.

Nesse aspecto, os bois-bumbás parintinenses assumem as culturas nordestinas e amazônicas *hibridizadas* como forma de expressão multicultural, por isso, sem fechar-se às novidades, às recriações ou às reinvenções simbólicas. O boi-bumbá que chega ao Amazonas, no final do século 19<sup>6</sup>, exalta o jeito de viver, as personagens, a literatura oral e as paisagens do Nordeste, mas esses temas logo se misturam ao conteúdo da atmosfera amazônica, povoada de deuses, seres encantados e visagens dos rios e florestas. O boi-bumbá é um antropófago mítico-real que procura incorporar aspectos marcantes da diversidade cultural ingerida e digerida. Nesse caso, não se trata de uma antropofagia paralisante em sua pós-digestão, mas de um processo cultural recursivo, dotado da faculdade de se autorrecriar constantemente.

A recriação artística é que transforma o boi-bumbá de origem nordestina em Boi-Bumbá de Parintins, portador de uma singularidade inter-relacionada com a generalidade do espetáculo midiático contemporâneo. No seu momento espetacular, o boi-bumbá parintinense atinge um nível de profissionalização exigido para a realização de uma comunicação com um público indiferenciado. Assim, torna-se ao mesmo tempo lúdico e profissional. Parafraseando Huizinga (2001) ao se referir à profissionalização dos jogos modernos, *o artista do boi* – ou “artista de ponta<sup>7</sup>” – exerce agora, no espetáculo midiático, o seu ofício em condição *sui generis*, porque suas criações vagueiam nos limites da *ludicidade* e da seriedade. Para o

<sup>6</sup> Atribui-se a Avé-Lallemant (1980) o primeiro registro da presença do boi-bumbá no Amazonas. Em Manaus, ele anotou que um grupo de gente pobre, entre eles negros e índios, batucava em torno de um boi de pano.

<sup>7</sup> É como se autodenominam os artistas que dirigem as equipes que trabalham nos galpões e ateliês dos bois-bumbás

brincante comum, o boi-bumbá é uma brincadeira; para o artista que o realiza é uma competição orientada por regras; para o agente midiático, um espetáculo feito para captar públicos; e, para os investidores ou agentes econômicos, um negócio que deve gerar lucros. Esses comportamentos dialogam entre si de modo interdependente, assim como ocorre entre os elementos bióticos e abióticos de um ecossistema. Tomo aqui, novamente, ecossistema como metáfora explicativa do fator comunicacional que inclui o ambiente em sua constituição fenomênica.

Observei que o imaginário, no Boi-Bumbá de Parintins, é um vetor de ações que move e é movido por outros vetores socioculturais. O boi-bumbá chega à Amazônia impregnado de paisagens e saudades nordestinas. “Urrou meu boi / Cantou sereia / Urrou meu boi no mar / Jogando peixe na areia!<sup>8</sup>”, exalta o trecho de toada antológica do poeta do boi-bumbá Caprichoso. Outro trecho de toada do boi-bumbá Garantido, igualmente antológica: “Urrou meu boi na campina / Urrou meu boi no mar / Urrou meu boi na campina / Já urrou que eu já ouvi urrar!”. Não seria absurdo afirmar que, logo, esse imaginário foi se entremeando ao imaginário regional amazônico, uma vez que essa brincadeira era compartilhada pelas camadas pobres das sociedades locais, formadas por nordestinos migrantes – os trabalhadores recrutados pela extração da borracha –, negros, índios e caboclos (índios e descendentes retirados de suas aldeias pelos colonizadores). Aliás, o auto do boi traz em seus fundamentos críticas à opressão impostas pelo colonizador branco a esses segmentos sociais e suas culturas.

Os bois-bumbás que se apresentaram nos primeiros anos do festival folclórico parintinense exaltaram, principalmente, a figura do boi e sua trupe, a rapaziada, e a mulher bela e amada e/ou encantada pelo boi querido, representada na morena e na menina. “Acorda morena bela / Vem ver, o meu boi / Serenando no terreiro / É assim mesmo que ele faz / Lá na fazenda / Quando ele avista o vaqueiro”, canta o poeta<sup>9</sup>. O elogio ao boi e à sua trupe estimula a rivalidade entre as brincadeiras e seus brincantes, porque a exaltação de um vem sempre marcada pela zombaria ao outro. As composições, nesse caso, seguem ao estilo do repente nordestino, chamado no boi-bumbá parintinense de *desafio*, uma referência ao tempo que os folguedos se encontravam nas ruas e seus amos envolviam-se em uma competição de

<sup>8</sup> É como se autodenominam os artistas que dirigem as equipes que trabalham nos galpões e ateliês dos bois-bumbás

<sup>9</sup> Toada atribuída a Lindolfo Monteverde, fundador do Garantido.

versos improvisados. Esses temas estão presentes até hoje, mas foram marcantes mesmo até o final da década de 1980.

Outra pegada importante do trajeto do boi-bumbá em Parintins é a absorção de personagens consideradas alheias ao imaginário local, regional ou nacional, tais como: tribos de “tontos” – homenagem ao índio Tonto, amigo do Zorro, personagem da literatura e do cinema norte-americano –, ao toureiro das touradas espanholas e a miss dos concursos nacionais e mundiais de beleza. Essas representações culturais chegam ao imaginário parintinense por meio do cinema, da televisão, das histórias em quadrinhos e do rádio. Quando passaram a se apresentar no atual bumbódromo, em 1988, os bois-bumbás já haviam feito uma revisão temática e assumido a natureza, as culturas e os imaginários amazônicos como temas centrais das suas apresentações. As tribos de tonto deram lugar a representações de etnias amazônicas; a miss transformou-se em cunhã-poranga, a moça bonita em nheengatu (língua intertribal até hoje falada no alto rio Negro); o toureiro foi excluído. O Boi-Bumbá de Parintins, desde então e até os dias atuais, manifesta-se no espetáculo midiático que, por meio do pensar e do fazer artísticos, continua a hibridizar culturas e imaginários locais, regionais, nacionais e mundiais.

Continua porque o boi é um personagem do *imaginário-mundo*<sup>10</sup>, ou como diria Morin (2002), compõe a noosfera, essa esfera de ideias, crenças, ideologias e imaginários a circular em torno do planeta. O boi é um provocador das culturas (no sentido das tradições) que tendem a se cristalizar, porque as põe em relações complexas: às vezes gera concorrência, às vezes causa antagonismo, às vezes as fazem se complementar nos arranjos multiculturais que não cessam. Ora cultuado, ora profanado, o boi permanece incrustado no imaginário da humanidade, e assim expressa a metáfora das religações necessárias ao reconhecimento dos seres humanos na natureza e da natureza nos seres humanos.

As iniciativas de readequar os bois-bumbás parintinenses a uma possível tradição local/regional surtiram algum resultado, como já pôde ser visto, mas não os tornaram fechados a outras contribuições estéticas consideradas externas ou não tradicionais, entre as quais, aquelas que compõem o repertório das mídias no seu mais alto grau tecnológico: cinema, música, TV, jogos eletrônicos, literatura, teatro e dança. A partir do meado dos anos de 1990, Caprichoso e Garantido assumiram-se como meio de divulgação das preocupações

<sup>10</sup> *Imaginário-mundo* refere-se à heterogeneidade de imaginários que circulam em nível global em razão do aprimoramento das tecnologias, principalmente as das mídias, que aproximam pessoas e sociedades em nível global. Evidente que essa noção carrega consigo, também, todas as contradições da ideia de *cultura-mundo* desenvolvida por Lipovetsky e Serroy (2011).

locais, regionais e mundiais com a temática de preservação do planeta. O imaginário amazônico, aqui compreendido como a arte de se viver e se relacionar com os seus ecossistemas e sua noosfera, torna-se o vetor das estéticas aglutinadas no espetáculo dos bois-bumbás. Entram em cena as recriações artísticas do modo de viver dos índios, dos ribeirinhos, dos seringueiros, dos castanheiros, dos coletores de ervas medicinais etc.

O desfiar do viver amazônico, no espetáculo, se manifesta na toada, no dançar, na encenação teatral, nos adereços, nas fantasias e nas alegorias que, no geral, comunicam também sobre os seres imaginários dos mitos indígena-caboclos. Aliás, não devo deixar de enfatizar que o bailado do boi-bumbá em Parintins é uma dança indígena estilizada, inspirada na dança ritual da tucandeira da etnia Sateré-Mawé. Um dos momentos mais esperados no bumbódromo é o ritual indígena, no qual o pajé e as “tribos” (cordões de índios) teatralizam o momento mágico de uma etnia amazônica. Não menos importantes são as “lendas amazônicas”, compostas de um vasto repertório de contos indígena-caboclos que dão compreensão à relação homem-natureza <-> natureza-homem na Amazônia. Nesse caso, é recorrente a lenda do boto, que aborda a história de um boto-vermelho que se transforma em homem branco para engravidar as caboclas nas festas dos lugarejos e vilas ribeirinhas. No viver amazônico, a lenda do boto oferece uma explicação antropológica aos porquês das crianças nascidas de pais não declarados.

Paes Loureiro (2008) enfatiza que esses seres [do imaginário amazônico] possuem qualidades que impressionam pela dimensão poética e estética e não pela religiosidade, pela normatividade ou pela reflexão sobre a realidade. Para ele, o imaginário amazônico configura e estimula a dimensão poética nos produtores e nos receptores: “[...] tanto que a Amazônia é sempre encarada por toda a sua história, predominantemente como uma dimensão do imaginário e como uma força poética desse imaginário capaz de poetizar todos os discursos” (PAES LOUREIRO, 2008). Paes Loureiro nos remete a uma questão fundamental para a compreensão da Amazônia, que é a sua invenção a partir do Ocidente, ou baseado nos discursos dos viajantes, dos religiosos, dos aventureiros, dos filósofos, dos artistas e dos cientistas. Amazônia deriva de amazonas<sup>11</sup>, as mulheres guerreiras que teriam combatido a expedição de Francisco Orellana – o primeiro europeu a viajar por esse rio desde os Andes até o Atlântico – segundo narrou frei Gaspar de Carvajal. “Contrariamente ao que se possa supor

---

<sup>11</sup> Mulheres guerreiras da mitologia grega cujo heroísmo foi relatado por Heródoto. Esse mito se espalhou, também, por toda a mitologia greco-romana

a Amazônia não foi descoberta, sequer foi construída; a invenção da Amazônia se faz a partir da construção da Índia, fabricada pela historiografia greco-romana, pelos relatos dos peregrinos, viajantes e comerciantes” (GONDIM apud NOGUEIRA, 2012, p. 33-34). As Amazonas de Carvajal expressam essa atmosfera mítica que ainda hoje sopra sobre as florestas e os rios amazônicos.

O entendimento de Gondim é necessário para compreendermos que o imaginário e as culturas amazônicas estão atravessados por outros imaginários e outras culturas. Cada vez fica mais claro que o colonizador europeu impôs-se como senhor da vida e da morte na região, e assim poucos autóctones conseguiram sobreviver étnica e culturalmente ao longo dos últimos cinco séculos. Mas esses sobreviventes, embora muito reduzidos, estão se reorganizando politicamente e uma das suas linhas de atuação é destacar que vivem de um jeito diferente do modo de vida ocidental. Os índios possuem uma rica experiência adaptativa aos ecossistemas amazônicos sem ameaçá-los de extinção. Esse viver amazônico recriado artisticamente se manifesta por meio dos bois-bumbás.

As narrativas indígena-caboclas no boi-bumbá dão ênfase às questões ecológicas popularizadas a partir da década de 1990, com a reunião da cúpula do clima, a ECO-92, realizada no Rio de Janeiro. Caprichoso e Garantido assumem, desde então, a temática central de exaltar valores indianistas, ecológicos e amazônicos em suas performances. Nesse momento o festival se torna importante aliado de investidores/patrocinadores, entre eles, o governo estadual e empresas privadas interessados em vincular suas ações e imagens a políticas de desenvolvimento sustentado. Em 1996, o patrocinador máster do festival fez uma campanha em nível mundial para atrair turistas, e também passou a recepcionar em seu camarote celebridades da mídia e dos negócios. Em relação aos anos anteriores ampliam-se, nos anos seguintes até os dias de hoje, os investimentos publicitários no festival. Juntos, Garantido e Caprichoso movimentaram, no ano passado, ao menos R\$ 20 milhões. Esse dinheiro não é pouco em um município que recebeu em 2014 apenas R\$ 28 milhões do Fundo Nacional de Participação dos Municípios (FNPM).

O dinheiro obtido pelos dois bois-bumbás é empregado na realização do espetáculo, cuja elaboração começa em outubro de cada ano. Cada agremiação emprega – no período de março a junho – ao menos 250 pessoas. Os galpões e ateliês, os locais onde são montadas as alegorias e confeccionadas as fantasias e adereços, são dirigidos pelos “artistas de ponta”. Parte significativa do material usado nas alegorias, nas indumentárias e nos adereços dos

brincantes é comprada em Manaus, em São Paulo, no Rio, e até fora do Brasil. Esse recurso e mais o dinheiro movimentado pela presença dos turistas fazem do boi-bumbá parintinense um dos vetores econômicos do município. O fator econômico combina-se com o político, uma vez que a visibilidade do festival gera poder simbólico em favor de benefícios para o município.

O dinheiro dos bois-bumbás é injetado na economia local entre março e junho, mas os negócios em razão do festival abrangem o ano todo. Os artistas de boi são requisitados para trabalhar no Amazonas e em outros Estados do país. Estima-se que ao menos 200 parintinenses migram, após o festival, para os barracões das escolas de samba do Rio de Janeiro e São Paulo. Aos artistas de boi são atribuídas inovações ocorridas no carnaval carioca e paulista, entre elas os movimentos dados a alegorias durante o desfile. Outros artistas, como músicos, dançarinos e coreógrafos, formam seus grupos e atuam em Manaus e outras cidades do país. Caprichoso e Garantido fazem shows em seus currais para turistas de cruzeiros nacionais e internacionais que permanecem algumas horas em Parintins. O município se beneficia desse fator econômico, afinal parte do trabalho que gere esse fenômeno envolve pessoas que moram em Parintins.

A essa altura já é possível sustentar que os bois-bumbás Caprichoso e Garantido não atingiriam esse nível de grandeza e repercussão social sem a colaboração das mídias. Não há certamente uma data para o momento em que o festival entrou na pauta das mídias para além do Amazonas, mas é possível afirmar que, no início da década de 1980, o “Fantástico” (revista eletrônica da Rede Globo) já havia “descoberto” os bois-bumbás da Amazônia. Os repórteres globais comunicavam que haviam encontrado “no meio da floresta” uma festa popular “tão rica quanto o carnaval”. Até o começo da década de 1990, a divulgação maciça dos bois-bumbás parintinenses não ia além da cobertura patrocinada pelo poder público. Nesse período houve transmissão ao vivo para a cidade de Parintins, pela TV A Crítica (então afiliada do SBT) e pelo canal de satélite Amazonsat, emissora da Rede Amazônica de Televisão (afiliada da Rede Globo), a primeira a pagar direito de imagem da arena às agremiações de bois-bumbás. Em 2000, a TV A Crítica comprou o direito de arena do bumbódromo e passou a transmitir o festival para Manaus até 2007, com inserções na programação do SBT. De 2008 a 2012, a Band transmitiu o espetáculo do Garantido e do Caprichoso ao vivo em rede nacional, e, desde 2013, o direito de arena está com TV A Crítica

(afiliada da Rede Record), que compartilha a transmissão ao vivo do evento com emissores regionais.

A televisão ao vivo, cujo patrocinador principal é o Governo do Amazonas, é o meio mais importante, mas não é o único a ampliar a visibilidade do Boi-Bumbá de Parintins. O evento atrai jornais, revistas e rádios regionais e nacionais, e agora conta com a rede mundial de computadores e seus sites, blogs e redes sociais. Os próprios bois-bumbás realizam espetáculos regionais, nacionais e internacionais em campanhas de divulgação do Amazonas como atração turística. Outro meio de divulgação do festival é a toada, a música de boi. Duas delas circularam como hits em nível nacional: “Vermelho” (Chico da Silva) e “Tic, tic, tac” (Braulino Lima), gravadas por Fafá de Belém e pelo Grupo Carrapicho respectivamente. Percebo que, na sua trajetória, o Boi-Bumbá de Parintins tornou-se ele mesmo um ente midiático, haja vista as ações realizadas por seus artistas com a finalidade seduzir um público cada vez mais amplo.

### **Considerações finais**

Existem, portanto, três vetores bem definidos de ações que impulsionaram – e continuaram impulsionando – o Boi-Bumbá de Parintins: o imaginário, o econômico e o midiático. Os três são partes de um todo, uma vez que existem separadamente, mas, ao mesmo tempo, se articulam por meio de relações autônomo-dependentes. A metáfora ecossistêmica consiste nessa compreensão de que a comunicação articula relações ecossistêmicas permanentemente. Não há sistemas sem comunicação se a compreendermos na contextualização do ambiente. Assim, a meu ver, o Boi-Bumbá de Parintins se manifesta como ecossistema comunicacional porque, na condição de ente cultural coletivo, se recria – ou se reinventa – na relação de interdependência com outras culturas, ou outros ecossistemas mais ou menos autônomos. Então, vimos que os bois-bumbás parintinenses se adaptaram ao ambiente cultural amazônico que, por sua vez, se adaptou aos ambientes econômicos e midiáticos. O boi-bumbá de terreiro não era uma organização econômica no sentido da economia de mercado. Não era, igualmente, um sistema midiático no sentido contemporâneo do termo, mas tornou-se um lugar de convergências e expressões artísticas midiáticas, a exemplo das linguagens e das estéticas inspiradas nos videogames, nos espetáculos televisivos, nas produções cinematográficas e nos musicais. O boi-bumbá parintinense entendeu que, para se manter vivo e visível no ecossistema cultural amazônico,

principalmente a partir do imaginário, precisava se comunicar com outros sistemas culturais, e reconhecer as suas afetações. Assim, buscaram as técnicas, estéticas e linguagens midiáticas para suas apresentações, ao mesmo tempo em que sustentam as suas bases culturais de origem, no caso personagens e trechos do tragicômico auto do boi. Vianna (1996) expõe essa questão desse modo:

Se um dia a cultura brasileira já tentou esconder o seu pé na selva (Olodum já nos mostrou como é bom ter um pé na África), agora não tem mais jeito, não há mais volta sob o som das toadas de boi, os amazonenses estão inventando um novo orgulho de morar numa terra de índios: eles já tornaram esse orgulho em irresistível cultura pop, pronta para invadir o resto do país.

Se um dia a cultura brasileira já tentou esconder o seu pé na selva (Olodum já nos mostrou como é bom ter um pé na África), agora não tem mais jeito, não há mais volta sob o som das toadas de boi, os amazonenses estão inventando um novo orgulho de morar numa terra de índios: eles já tornaram esse orgulho em irresistível cultura pop, pronta para invadir o resto do país.

Vianna faz uma interpretação da persistência das culturas dos povos subalternizados em ambientes da cultura pop, ou das culturas popularizadas pelo mercado, por meio das mídias. Refiro-me, claro, a culturas que se expressam, metaforicamente, por intermédio de culturas antropofágicas, culturas híbridas, culturas miscigenadas, culturas metamorfoseadas etc. O pop é o massivo, o lugar do reconhecimento indiferenciado, uma manifestação das culturas apropriadas pelos mercados. A ideia de apropriação nos remete ao conceito de indústria cultural (ADORNO, HORKHEIM, 1985), que, grosso modo, designa a imposição de uma lógica industrial e de mercado às manifestações culturais, e principalmente às artísticas. Não se trata de uma perspectiva totalmente impertinente, mas, de certo modo, restringe os atos humanos a um determinismo: o de esvaziamento das culturas nos corredores do mercado. Então, como dizer que o Olodum tem um pé na África e o orgulho de ser índio um pé na cultura pop?

Penso que isso é possível porque, antes de tudo, existe um imaginário-mundo, a partir do Ocidente, a respeito do que pode vir a ser cultura, ser pop, ser África, ser indígena, ser Amazônia. É no e pelo imaginário que essas noções de estar no mundo se mitificam e ao mesmo tempo desafiam a mitificação, uma vez que, assim, se expõem a novos sentidos e outras compreensões. O orgulho de ser índio denuncia que, antes, esse sentimento era negado



pelos outros não índios; o mesmo se pode dizer do Olodum, que amplia a sua africanidade reprimida por certas culturas hegemônicas. O Boi-Bumbá de Parintins, objeto-sujeito desta narrativa, também se expressa na e pela diversidade sociocultural, por isso está muito além dos espaços territoriais e socialmente fechados.

E essa expressão se amplia no e pelo espetáculo midiático por aparatos tecnológicos, entres eles que favorecem a disseminação das imagens. Nesse contexto, porém, as imagens, aquelas que se propõem a uma representação de imaginários, não têm a função de escamotear o vivido diretamente entre as pessoas, mas de realçar um jeito de viver que a razão iluminista persiste em não reconhecer como formulador e portador de saberes e conhecimentos para a práxis e para o espírito. Tais imagens, por sinal, são necessárias a esse jeito de viver, porque elas são portadoras de ideias que explicam a interdependência entre a natureza e a cultura. A arte de viver na Amazônia – e principalmente na Amazônia profunda – é, acima de tudo, uma contraposição ao processo de racionalização do mundo pela ideia de progresso e pela colonização do imaginário. Com efeito, as imagens, ao contrário das preocupações de Debord (1997), não provocam temor às socialidades amazônicas. Ao invés disso, mesmo recriadas nas e pelas tecnologias midiáticas, elas assumem papel importante na comunicação ampliada da existência desse jeito de ver e viver amazônico.

Por isso, não será tão impertinente afirmar, após essas reflexões, que o Boi-Bumbá de Parintins assume a condição de ecossistema comunicacional, pois ele aglutina os sistemas de imaginário, econômico e midiático que lhes conformam, lhes sustentam e lhes dão vida. A metáfora ecossistêmica, por sua vez, amplia a compreensão da complexidade entre os três sistemas, uma vez que estes se movem e são movidos por interações *dialógicas, recursivas e hologramáticas*. E essas interações/comunicações provocam mudanças e/ou transformações internas e externas, igual ao que ocorre nas interações entre o imaginário, o econômico e o midiático no espetáculo do boi-bumbá parintinense. Só para reforçar o objetivo dessa narrativa, os ecossistemas comunicacionais possibilitam uma abordagem contextualizada da comunicação, porque não se pautam pela unidirecionalidade, tampouco excluem o ambiente como mensagem; não tratam apenas das partes nem somente do todo, tratam, como desafio, de religar a comunicação dos seres humanos com a própria noosfera, com os demais seres vivos, com o micro e o macrocosmo.

Por fim, subscrevo a toada “Lamento de raça”, composta por Emerson Maia, como exemplo da evocação desse imaginário amazônico-mundo que se expressa na celebração do boi-bumbá parintinense:

O índio chorou, o branco chorou  
Todo mundo está chorando  
A Amazônia está queimando  
Ai, ai, que dor  
Ai, ai, que horror  
O meu pé de sapopema  
Minha infância virou lenha  
Ai, ai, que dor  
Ai, ai, que horror  
Lá se vai a saracura correndo dessa queitura  
E não vai mais voltar  
Lá se vai onça-pintada fugindo dessa queimada  
E não vai mais voltar  
Lá se vai a macacada junto com a passarada  
Para nunca mais voltar  
Para nunca mais, nunca mais voltar  
Virou deserto o meu torrão  
Meu rio secou, pra onde vou?  
Eu vou convidar a minha tribo  
Pra brincar no Garantido  
Para o mundo declarar  
Nada de queimada ou derrubada  
A vida agora é respeitada todo mundo vai cantar  
Vamos brincar de boi, tá Garantido  
Matar a mata, não é permitido

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas brasileiras**. 2.<sup>a</sup> ed., tomo 3. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.

ADORNO, W. Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

AVÉ-LALLEMANT, Robert. **No Amazonas**: 1859. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1980.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiro de C. “Sobre rituais e performances: visualidades, cognição e imagens do tempo em duas festas populares”. **Revista Antropológicas**, ano 14, vol. 21(1): 99-127 (2010) Disponível em: <http://www.revista.ufpe.br>. Acessado em 4/7/2015.

COLFERAI, Sandro Adalberto. **Um jeito amazônica de ser mundo** – a Amazônia como metáfora do ecossistema comunicacional: uma leitura do conceito a partir da região. Tese de doutorado, Ufam, 2014.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**: comentário sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

FREITAS PINTO, Ernesto Renan de. “A viagem das ideias”. **Estudos avançados**. São Paulo, vol. 19, n.º 53, jan./abr., 2005. Disponível em: < <http://www.scielo.br> >. Acesso em: 24 jun. 2005.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. São Paulo: Perspectiva, 2000. KHUN, Thomas S. A estrutura das revoluções científicas. 9.ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **A conversão semiótica na arte e na cultura**. Belém: EDUFPA, 2007.

\_\_\_\_\_. **Cultura amazônica: uma poética do imaginário**. Belém: Cejup, 1995.

\_\_\_\_\_. **Poeta diz que até academia discrimina imaginário amazônico**. Disponível em: <http://www.textobr.com/?p=30>. Acessado em 4/7/2015.

MAIA, Emerson. “Lamento de raça”. In: Boi-Bumbá Garantido toadas 96: Lendas, rituais e sonhos. Manaus: s/n, 1996. CD.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Rio de Janeiro: Forense, 2014.

MONTEIRO, Gilson Vieira; COLFERAI, Sandro Adalberto. Por uma pesquisa amazônica em Comunicação. In: MALCHER, Maria Ataíde; SEIXAS, Nelita Silva dos Anjos; LIMA, Regina Alves de; AMARAL FILHO, Otacílio. **Comunicação midiaticizada na e da Amazônia**. Belém: Fadesp, 2011.

MORIN, Edgar. O método 4: **As ideias: habitah, vida, costumes**, organização. Porto Alegre: Sulina, 2002.

NOGUEIRA, Wilson de Souza. **“Primeiro, a imaginação”**. Revista Valer Cultural, Manaus, n.º 1, p. 32-35, abr., 2012.

PEREIRA, Mirna Feitoza. “Ecosistemas comunicacionais: uma proposta conceitual”. In: MALCHER, Maria Ataíde; SEIXAS, Nelita Silva dos Anjos; LIMA, Regina Alves de; AMARAL FILHO, Otacílio. **Comunicação midiaticizada na e da Amazônia**. Belém: Fadesp, 2011.

PEREIRA, Mirna Feitoza., FREITAS, Susy Elaine da Costa. **“Paradigmas científicos para o estudo dos ecossistemas comunicacionais”**. In: SEIXAS, Nelita Silva dos Anjos; COSTA, Alda Cristina; COSTA, Luciana Miranda. **Comunicação: visualidade e diversidades na Amazônia**. Belém: Fadesp, 2013.

SANTOS, Jonas. **Boi Campineiro: a história do Festival de Parintins que não foi contada**. Manaus: SEC, 2013.

SILVA, Juremir Machado da. **As tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

TOCANTINS, Leandro. **O rio comanda a vida: uma interpretação da Amazônia**. 9.<sup>a</sup> ed. Manaus: Valer, 2000.

VIANNA, Hermano. **“Um pé na selva e outro na vanguarda”**. Correio do Amazonas. Manaus, 28, jun., 1996.

**Batismo em águas e discurso jornalístico: das imagens que se mostram às imagens que se ocultam**

**Water baptism and journalistic discourse: of images that show the images that hide**

**Le baptême des eaux et le discours journalistique : Des images qui s'affichent aux images qui se cachent**

Eunice Simões Lins GOMES<sup>1</sup>  
Universidade Federal da Paraíba-UFPB, João Pessoa, Brasil

**Resumo**

Os cultos religiosos da Igreja Assembleia de Deus em João Pessoa, fazem parte do movimento com base teológica no pentecostalismo clássico. Em comemoração aos 95 anos da igreja foi realizado um batismo na praia para mais de duas mil pessoas. Nosso objetivo central foi buscar os significados patentes e latentes no discurso visual das imagens fotográficas não portrait selecionadas que apareceram durante o discurso jornalístico televisivo sobre o batismo realizado e identificar qual a estrutura mítica organizadora da religiosidade pentecostal clássica no rito do batismo. Adotamos a “Hermenêutica Simbólica” de Durand e a fotografia como texto visual de Vilches. Identificamos as estruturas de sensibilidade heroica e mística e percebemos como a sociedade encontra-se midiaticizada enquanto esfera existencial capaz de afetar as percepções e as representações correntes da vida social.

**Palavras-chave:** Batismo. Imagem. Pentecostalismo Clássico. Mídia.

**Abstract**

The religious cults Assembly of God Church in João Pessoa, are part of the movement with theological basis in classical Pentecostalism. In celebration of the 95th anniversary of the church was held a baptism on the beach for more than two thousand people. Our main aim was to seek patent and latent meanings in visual discourse of the photographic images not selected portrait that appeared during the television journalistic discourse about baptism performed and identify which organizer mythic structure of classical Pentecostal religiosity in the ritual of baptism. We adopted the Durand's "Hermeneutics Symbolic" and photography as visual text from Vilches. We identified the heroic and mystical sensitivity structures and realized how society is mediated as existential sphere capable of affecting the perceptions and current representations of social life.

**Key words:** Baptism. Pentecostalism Classic. Media.

**Primeiras considerações**

---

<sup>1</sup> [euniceslgomes@gmail.com](mailto:euniceslgomes@gmail.com)

Ao desenvolver o artigo sobre a temática “*Batismo em águas e discurso jornalístico: das imagens que se mostram às imagens que se ocultam*” nosso objetivo central foi buscar os significados patentes e latentes no discurso visual das imagens fotográficas não portrait selecionadas que apareceram durante o discurso jornalístico televisivo sobre o batismo realizado na praia para mais de duas mil pessoas e identificar qual a estrutura mítica organizadora da religiosidade pentecostal clássica no rito do batismo.

Partimos do pressuposto de que “As formas simbólicas especiais não são imitações, e sim, órgãos dessa realidade, posto que, só por meio delas, o real pode converter-se em objeto de captação intelectual e, destarte, tornar-se visível para nós” (CASSIRER, 2003, p.22). Ou seja, afirmar que a simbolização do Batismo em águas de duas mil pessoas faz parte da realidade pentecostal clássica implica dizer que não é produto da fantasia, nem se desprende da realidade empírico-positiva das coisas, mas é uma atribuição de forma e significado do mundo.

Por outro lado, entendemos que as imagens e o discurso jornalístico do Jornal televisivo “Bom Dia Paraíba” não se associam a determinados elementos da existência empírica, mas realiza uma mediação entre o homem e o mundo, e oferece uma função do ver.

Já o elemento feminino água é mais uniforme que o fogo. É um elemento constante que simboliza as forças humanas mais escondidas. Aparece como meio transitório, como uma metamorfose ontológica e essencial entre o fogo e a terra, participando de uma espécie de destino de queda, de morte cotidiana, de sofrimento infinito, como nos afirma Gaston Bachelard (1990).

Porem, a água também tem a sua importância social. São inúmeras as iniciativas internacionais em relação ao cuidado do planeta com seus recursos hídricos<sup>2</sup>. A água é o elemento natural que mais preocupa a humanidade atual em suas perspectivas futuras, seja: pelo aumento das águas marinhas ou pela falta de água potável para grande parte da

---

<sup>2</sup> Destacamos o Dia Mundial da Água (03/03), a criação da Universidade da Água e a recomendação da Organização das Nações Unidas, como uma das metas para o milênio, aos países para elaborarem seus Planos de gestão de águas. A agenda da Cúpula de Joanesburgo para o Desenvolvimento Sustentável (Rio + 10) e as metas da ONU para o próximo milênio. Em nível nacional, o Plano Nacional de Recursos Hídricos, apresentado pelo Ministério do Meio Ambiente (PNRH - 03/03/2006), definindo metas para o uso sustentável da água no Brasil até 2020.

população mundial. Dois problemas provocados pelo aquecimento global. Nessa perspectiva, discutimos a água como realidade material, ou melhor, como “imaginação material”<sup>3</sup>.

Nesse percurso, apostamos no imaginário como um dos trajetos possíveis de renovação do conhecimento científico. Fazemos isso porque entendemos que o imaginário, do ponto de vista de Durand (2001, p.35-71), é capaz de penetrar e integrar a diversidade do humano.

Segundo Gomes (2011), a teoria do imaginário está elaborada em contraposição aos princípios epistemológicos e regras metodológicas da ciência moderna, que se pretendeu, num modelo global e totalitário, um “pensamento sem imagem”.

Porem, Durand evidencia o grande paradoxo da modernidade que, ao mesmo tempo em que recusa a imagem em proveito da razão, é incessantemente assediada por ela. Atualmente vivemos em uma “civilização de imagens”, cuja inflação patológica destitui as imagens de sua potência pedagógica e imaginação criadora. Contudo, serve para sinalizar que o império absoluto de um modelo de racionalidade vem perdendo gradualmente a sua força, e o imaginário e o simbólico voltam a ocupar lugar de destaque na cena social.

A questão paradigmática adotada no estudo, para abordar as imagens foi a “Hermenêutica Simbólica” de Gilbert Durand (2001), que dá conta de articular o biopsíquico e o sociocultural, ou seja, os dois polos do trajeto antropológico e a fotografia como texto visual de Vilches (1984).

Elegemos para este artigo duas fotos não portrait e que foram apresentadas durante o discurso jornalístico para abordar a “convergência” (maneira como se organizam), e seguimos a estrutura do “trajeto antropológico”, valorizando os schémes (tendência geral dos gestos), os arquétipos (representação dos schémes), os símbolos (signos) e o mito (sistema dinâmico de símbolos). Catalogamos as imagens de acordo com as: 1) as ações gestuais dos batizandos: gestos de vitória e de comemoração; 2) as ações gestuais dos dirigentes e dos pregadores.

## 1. A Imaginação e a Matéria

---

<sup>3</sup> “Material” no entendimento de imaginação material de Bachelard, para o qual a existência de uma objetividade material é que dinamiza nosso conhecimento poético do mundo. Nas palavras de Simões (1999, p. 17), “A imaginação material, para além das seduções da imaginação das formas, pensa a matéria, sonha a matéria, vive na matéria”.

Para compreender as categorias contrastantes das forças imaginantes da nossa mente através do estudo das imagens literárias e artísticas do devaneio poético proposta por Bachelard (1990), com sua filosofia do devaneio, adentramos primeiro no significado da expressão imaginação. Em seguida esclareceremos sobre imaginação e matéria para de certa forma compreender adequadamente os mecanismos simbólicos do inconsciente profundo.

A imaginação se constitui como a faculdade que o espírito tem de representar imagens; fantasiar. Faculdade de evocar imagens de objetos que já foram percebidos; imaginação reprodutora. Faculdade de formar imagens de objetos que não foram percebidos, ou de realizar novas combinações de imagens; Faculdade de criar mediante a combinação de idéias: A coisa imaginada. Criação, invenção. Cisma, fantasia, devaneio; Crença fantástica; credence; superstição; Liter. Arte. Invenção ou criação construtiva, organizada por oposição a fantasia, invenção arbitrária (AURÉLIO).

Pelos diversos sentidos atribuídos ao vocábulo podemos identificar dois aspectos. Primeiro todos os significados dados pelo dicionário se referem à imaginação como uma operação da mente, uma cognição. Segundo, há dois tipos de imaginação: uma “imaginação reprodutora”, aquela que age apenas evocando objetos conhecidos de vivências passadas; e uma imaginação criadora, (“faculdade de criar”) que se refere ao devaneio, a invenção de outras imagens, a criação de “fantasias” construídas por combinação ou síntese de imagens.

Este conceito do dicionário está de acordo com a tradição filosófica, a qual Bachelard resume: “Expressando-nos filosoficamente desde já, poderíamos distinguir duas imaginações: uma imaginação que dá vida à causa formal e uma imaginação que dá vida à causa material; ou, mais brevemente, a imaginação formal e a imaginação material” (2002, p.1)

Para compreender o conceito de matéria, também tomamos o mesmo dicionário:

Qualquer substância sólida, líquida ou gasosa que ocupa lugar no espaço. Substância capaz de receber certa forma, ou em que atua determinado agente. Substância sólida de que se faz qualquer obra. Filos. O que é transformado ou utilizado pelo trabalho do homem para um determinado fim (AURÉLIO).

Este conceito de matéria dado no uso comum da língua já é bem distinto do atribuído por Bachelard (1990). visto que o conceito usual coloca matéria como sinônimo de substância (sólida, líquida ou gasosa), moldável pelo trabalho humano. Para o filósofo condenando a doutrina da natureza simples e absoluta, ele alarga essa compreensão relacionando a matéria não a simples substância isolada, mas a um objeto de intuição do homem. A matéria ganha uma força de relação, a substância ganha virtude, semelhante ao fogo que é “associado à



brincadeira, a festa, ao roubo, [enfim], a um caminhar entre desejos e paixões” (1990, p.3-4). A matéria passa a ser um fenômeno no qual o espírito humano é refletido ou “como um estrondo que despertam ressonâncias adormecidas”. De modo que Bachelard dialetiza objetividade da matéria com a subjetividade do humano, num mesmo tempo, daí a designação “imaginação material”.

Desse modo a Imaginação é força imaginativa da mente que se desenvolve em duas perspectivas diferentes. Uma encontra seu impulso na representação da natureza ou dos acontecimentos vividos, daí ser imaginação formal, a que se atem ao estabelecido. A outra imaginação escava o fundo do ser, deixa ser tocada pela natureza ou pelos acontecimentos para encontrar uma forma que está encravada internamente. Uma é a imagem da forma, que fornece a figuração lógico-matemática do mundo. A outra é a imagem da matéria que favorece a compreensão poética do mundo. Uma pertence à atividade conceitual, de reflexões racionais, a outra é própria do devaneio da imaginação poética.

A imaginação material não é evocativa, passiva diante do mundo, mas essencialmente criadora, poetificante, inventora de novas imagens. Isso porque a imaginação resulta do embate entre o homem e o mundo, uma no sentido de explicá-lo, outra na direção de sentir as resistências da matéria e operar criando outro mundo.

Bachelard não hierarquiza as imaginações, mas afirma que são complementares. Uma complementaridade não harmônica, mas conflituosa. Foi por isso, que o filósofo tanto investigou a gênese da descoberta científica, quanto à ontogênese da arte. Pela investigação da imaginação material, ele criou a psicanálise dos quatro elementos (água, fogo, terra e ar), um sistema de análise poética que propicia categorias estéticas para compreensão da arte. Ciência e poesia são distintas, mas para Bachelard elas utilizam a mesma fonte para transformação do mundo, os impulsos imaginativos.

De tal modo, a imaginação material ou o devaneio é “o que delinea os mais longínquos confins de nossa mente” (SIMÕES 1999, p.24). Essa imaginação é uma força advinda dos elementos materiais que refletem na alma ou condensa no inconsciente o resultado de experiências orgânicas e ancestrais em imagens. Por isso, ele estabeleceu no reino da imaginação, a lei dos quatro elementos, não apenas para classificar as diversas imaginações materiais conforme elas se associavam aos elementos, mas também para ratificar que o fundamento de qualquer obra poética era a matéria, aquela que lhe desse a poética específica.

Assim sendo, a imaginação material realiza-se num devaneio sobre a matéria, num exercício fenomenológico de descrição da relação imediata do fenômeno com uma consciência particular. Nesse tipo de elaboração poética, em que o sujeito está num confronto energético corpo/matéria, as imagens são experimentadas e reelaboradas em sua antiguidade e em sua novidade, num só ato de consciência-inconsciente. A nossa tarefa foi tentar encontrar por trás das imagens que se mostram às imagens que se ocultam e identificar a estrutura organizadora do imaginário presente.

## 2. As contribuições de Marshall McLuhan e o Jornal Televisual

Os “*integrados*” desfocalizam a análise, não mais se dedicando às mensagens, como objeto de crítica ideológica, mas retomando os meios como a própria mensagem. McLuhan (1990) considera o meio como extensão do homem, e é nesse sentido que ele afirma que “*o meio é a mensagem*”, pois ele cria um ambiente: modifica a cultura social e os comportamentos pessoais. Nesta perspectiva, se estuda os meios enquanto introdutores de novos hábitos de percepção, ou seja, a tecnologia elétrica reprocessou radicalmente o velho ambiente mecanizado da era industrial.

Assim, a ênfase recai não no “conteúdo” das mensagens, mas nas consequências psíquicas e sociais produzidas pelos meios tecnológicos de comunicação. Por isso, interpreta, por exemplo, que os estudantes têm abandonado a escola, porque diferentemente do ambiente de alta participação, desenvolvido pela TV, a escola presa ao seu velho mundo visual da sala de aula não favorece a participação. Ou ainda, as imagens da TV, por sua ênfase no valor pictórico, influenciaram várias transformações culturais, tais como: o livro de capa dura, fechado, por uma brochura com capas artísticas; a escolha de carros e casas, não grandes e escuras, mas pequenas e claras; a moda com vestuários e penteados táteis e esculturais; nos esportes, danças e gestos.

Nesta compreensão toda a cultura e condutas humanas passam a ser repensadas como decorrentes das tecnologias elétricas. A questão não é mais de consciência, se aliena ou conscientiza ideologicamente, mas como o próprio corpo se estende no mundo. Numa fenomenologia da percepção comunicacional, McLuhan (1990), explora não apenas os contornos dos nossos corpos, mais precisamente do sistema nervoso, prolongado nas tecnologias, mas percebe o mundo como eletricamente contraído, uma vila, uma “*aldeia*”

*global*. Ou seja, o mundo eletricamente estruturado não é mais fragmentário e centralizador, mas se configura em formas de associações humanas integrais e descentralizadoras.

A partir dos meios tecnológicos de comunicação, perdeu-se a inocência, pureza ou ingenuidade. Mas a questão não é o seu emprego, para o bem ou mal, mas que ele por si só altera os pontos de visão e impõe seus pressupostos. McLuhan (1990), por exemplo, afirma que “o cinema, é a pura aceleração mecânica, transportou-nos do mundo das sequências e dos encadeamentos para o mundo das estruturas e das configurações criativas”. Ou que o rádio, o telégrafo, o telefone, a televisão e o computador eliminaram os fatores de tempo espaço na associação humana-desterritorialização, além de criarem um ambiente de participação em profundidade. Nesse sentido, McLuhan (1990), estabelece relações inimagináveis, diz ele:

Com a TV, a linha de montagem desapareceu da indústria. As estruturas de staff e de linha se dissolveram na administração. Acabou-se a fila de moços nos bailes, [...] chegou-se ao fim a votação em legenda partidária [...] Em lugar da votação ao partido, temos a imagem.

Assim, os meios, como extensão do homem, são intencionais por si só e têm o poder de configurar a consciência individual e a mentalidade social, por isso McLuhan se propõe a investigá-los em seus efeitos. Para isso, classificou-os em meios “quentes” e “frios”: um meio “quente” é aquele que prolonga um único de nossos sentidos e fornece dados altamente definidos; um meio “frio” possui baixa definição de dados, exigindo do receptor preenchimento. Ou seja, um meio quente exclui e um frio exige envolvimento no processo de comunicação. De modo que, “um meio quente, como o rádio, e um meio frio, como o telefone, têm efeitos bem diferentes sobre seus usuários (1990, p.38)”.

Neste contexto, a TV em nosso caso o “*Jornal Bom Dia Paraíba*” é analisado como um meio frio e envolvente, devido ao seu baixo teor de informação e por seu contorno plástico da imagem, resultado da luz que a atravessa, oferecendo assim oportunidade a participação. A reportagem objeto de estudo versa sobre a comemoração dos 95 anos de fundação da igreja (ADPB), e a realização do batismo para mais de 2.000 pessoas na praia de miramar, incluindo jovens e pessoas da terceira idade conforme imagens apresentadas no decorrer deste artigo.

Essa abertura para que o receptor faça o preenchimento ocorre na medida em que “rejeita personalidades muito delineadas e favorece mais apresentação de processos do que produtos (1990, p.347)”. Além do mais, a TV “incentiva a criação de estruturas em

profundidade no mundo da arte e do entretenimento, criando ao mesmo tempo um profundo envolvimento da audiência (1990, p.350)”.

Diferente da imagem fílmica, a televisiva se constitui numa trama mosaica de pontos de luz e sombra, bidimensional, que requer do receptor a ação de “fechar” os espaços da trama “por meio de uma participação convulsiva e sensorial que é profundamente cinética e tátil (1990, p.352)”. A imagem televisiva exerce uma força sinestésica unificadora sobre a vida sensória do receptor porque ela é tátil, entendendo a taticidade como a inter-relação dos sentidos, como um olhar que toca e é ao mesmo tempo tocado. Uma taticidade reversível entre olho-tela que redimensiona a vida sócio-cultural através da construção de outra estrutura visual do homem.

Para McLuhan o rádio é extensão do ouvido, a fotografia o é da visão, mas “a televisão é uma extensão do sentido do tato (1990, p.376)”, porque é envolvente; se apalpa as imagens com o olhar. Além do mais a imagem televisiva não é contínua, uniforme e repetitiva, mas se estabelece em mosaico, ou seja, é descontínua, assimétrica, não linear e se oferece ao tato como coisas súbitas, opostas, originais e estranhas. E essa forma em mosaico exige a participação e o envolvimento em profundidade de todo o ser, como o faz o sentido do tato. Diferente do sentido visual engendrado pelo hábito analítico, as imagens televisivas se apoiam na arte iconográfica, que

[...] utiliza o olho como utilizamos a mão no empenho de criar uma imagem inclusiva, feita de muitos momentos, fases e aspectos da pessoa ou objeto considerado. Dessa forma, o modo icônico não é uma representação visual que se definisse por um único ponto de visão. O modo tátil de perceber é imediato, mas não especializado (1990, p.396).

Sendo assim, por sua baixa definição, a TV assegura um alto envolvimento da audiência na medida em que convida o telespectador para completar a mensagem de maneira imediata e criativa. Isso é devido à qualidade tátil da imagem da TV, sua embalagem visual que estimula o valor pictórico do espaço “aberto”, e do estado do telespectador que se encontra ávido por ricos efeitos táteis. Dessa forma os integrados explicitam a força subliminar da imagem da TV, não apenas para efeito de anestésiar as massas para dominação política, como defende os apocalípticos, mas por configurar uma nova cultura, por estender os nossos nervos numa estrutura televisual do mundo social e educacional. “A TV mudou nossa vida sensória e nossos processos mentais. Criou um novo gosto por experiências em

profundidade, que afeta tanto o ensino da língua como o desenho industrial de carros” afirma McLuhan (1990, p.373).

Contudo, ao mesmo tempo em que é explicitado o poder da imagem em seduzir, transformar processos mentais, envolver toda uma população num processo ritual, e até hipnotizar, no sentido de adormecer, essa perspectiva, diferente dos apocalípticos, destaca a participação em profundidade do receptor diante destas imagens televisivas. Isso implica em rejeitar a postura que o reduz a um receptor passivo e ingênuo, mas o toma como sujeito capaz de agir criativamente. Bem como, investiga o fenômeno da informação/comunicação para além da dualidade emissor-dominador e receptor-dominado, mas o estuda considerando que é “no jogo dialético entre um produtor e um observador que as imagens vão adquirindo significados”, assim nos garante Vilches (1984, p.218).

### **3. Das Imagens que se mostram as Imagens que se Ocultam**

O panorama religioso brasileiro tem passado por grande transformação nas últimas décadas. O país, tradicionalmente católico, viu mudanças significativas. Enquanto a religião dominante perdeu sua preponderância, grupos minoritários como os sem-religião, umbandistas, kardecistas e protestantes têm crescido proporcionalmente em relação à população. Dentre estes grupos, os pentecostais são os que têm crescido de maneira mais surpreendente. Sendo apenas 9,5% dos protestantes brasileiros em 1930, os pentecostais alcançaram a taxa de 87% em 1995 (READ, 1996, p. 228). Conforme observa Regina Novaes, os evangélicos que eram 13% da população pelo censo de 1991 devem compor hoje de 16 a 18% do povo brasileiro (NOVAES, 2001, p.128). Confirmados esses dados, temos 28 milhões de evangélicos (protestantes), sendo 24,3 milhões pentecostais, dos 170 milhões de habitantes do Brasil.

Os evangélicos, notavelmente os pentecostais, estão divididos em uma enorme quantidade de denominações. As igrejas pentecostais mais importantes e conhecidas são Assembléia de Deus (corresponde à metade dos evangélicos), Congregação Cristã no Brasil, Igreja Universal do Reino de Deus, Igreja Deus é Amor, Brasil para Cristo e Igreja do Evangelho Quadrangular. Já as igrejas tradicionais e históricas maiores são as Batistas, Luteranas e Presbiterianas.

De fato, os pentecostais não representam um referencial religioso homogêneo. É preciso pelo menos dividi-los em quatro grupos distintos (MENDONÇA, 1989): 1) Os pentecostais

clássicos (Assembléias de Deus e Congregação Cristã); 2) Os pentecostais de “cura divina” (Igreja Deus é Amor, Evangelho Quadrangular e Brasil para Cristo; 3) As igrejas renovadas (batista nacional, presbiteriana renovada, maranata, etc.); 4) Os neopentecostais (Universal, Renascer, Igreja Internacional da Graça, etc.).

Procuramos traçar rapidamente um perfil do pentecostalismo em território nacional, tentando estabelecer suas relações com “O Pentecostalismo Clássico”, movimento pentecostal moderno que começou oficialmente no início do século XX. Um grupo de protestantes reuniu-se em Topeka, Kansas (EUA), em 1900 para 1901, com a finalidade de conseguir o poder espiritual dos tempos apostólicos. Liderados por Charles Parham, Agnes Ozman, que recebeu “o dom de línguas”, e por W. J. Seymour, pregador batista negro, o movimento cresceu pelos Estados Unidos, principalmente entre as mulheres e classes de baixa renda, sendo em breve exportado para outros países e continentes.

Este movimento teve fundamentação teológica metodista, enfatizando claramente a experiência individual com Deus e a doutrina perfeccionista da santificação do movimento de Wesley. Rejeitavam a “frieza” das igrejas tradicionais, ensinavam a importância do batismo do Espírito Santo, falavam em línguas, acreditavam em milagres e curas, praticavam uma leitura literal e fundamentalista da Bíblia e enfatizavam a segunda vinda de Cristo, ou seja, o fim do mundo (HOELENWEGER, 1976).

Dois grupos religiosos constituem o pentecostalismo clássico no Brasil: As Assembléias de Deus e a Congregação Cristã. A Assembléia de Deus foco de nosso estudo foi fundada em 1911, em Belém, Pará, por dois imigrantes suecos-americanos, Gunnar Vingren e Daniel Berg. Tendo passado pela experiência pentecostal em Chicago, os dois missionários tiveram “revelações divinas” de que deveriam vir para o Pará.

A igreja Assembleia de Deus de acordo com o critério numérico da pesquisa realizada pelo Censo do IBGE em 2010, apresenta o número de assembleianos de 12,3 milhões de pessoas, ou seja, 6,5 % da população, se constituindo dessa forma como a segunda maior denominação cristã do Brasil, e se estabelecendo como a maior representante do pentecostalismo no Brasil no ano de 2010.

Em nossa delimitação do estudo selecionamos a Igreja Assembleia de Deus na Paraíba (ADPB), que comemorou 95 anos de existência no ano de 2014. Esta igreja foi fundada em 1918, no sítio Vertente, em Alagoa Grande e atualmente conta com 200 mil integrantes em todo o

Estado. A igreja possui missionários em sete países como Paraguai, Bolívia, Peru, México, Colômbia, Senegal e Papua Nova Guin.

Entendemos que os cultos religiosos, particularmente os da Igreja Assembleia de Deus em João Pessoa (ADPB), fazem parte do movimento com base teológica no pentecostalismo clássico. Convém dizer que em suas origens, o discurso assembleiano foi pautado pela negação do mundo, por usos e costumes de santidade radicais e por rejeição aos meios de comunicação de massa, recusando-se a se adaptar às mudanças do mundo moderno. Entretanto, foi através da abertura para os meios de comunicação, tal como televisão, rádio, internet, que os assembleianos foram inseridos nas mídias do mundo contemporâneo.

Partimos do pressuposto de Puntel (2008), quando afirma que existe hoje um novo modo de viver a religião. Onde a identidade não se constitui apenas da tradição religiosa, mas também da midiatização das práticas sociais que reorganizam os grupos numa nova dimensão. E esta midiatização afeta as práticas sociais e religiosas, o que favorece o surgimento de um novo modo de ser no mundo, uma nova ambiência, caracterizada pelo processo de midiatização da sociedade, tendo como característica principal o compartilhamento de informações. E isso fica evidente quando percebemos como foi à repercussão do ato do batismo que ora pesquisamos no campo televisivo, especificamente no Jornal Bom Dia Paraíba.

**Imagem 1: grande números de pessoas aguardando o batismo**



Fonte: <http://g1.globo.com/pb/paraiba/bom-dia-pb/videos/t/edicoes/v/igreja-assembleia-de-deus-comemora-95-anos-de-fundacao/2957545/>

Embora a Igreja ADPB realize seus batismos no templo sede a cada três meses, no ano de 2014 ao comemorar os 95 anos de existência na cidade de João Pessoa, só realizou o batismo na praia de miramar, incluindo muitos fiéis de diversas cidades do Estado da Paraíba.

### 3.1 O conjunto de imagens no rito do batismo: procedimentos de análise

As imagens aglutinam-se, no imaginário, em torno de núcleos organizadores da simbolização, que são polarizados. Em cada núcleo, ou polo, há uma força homogeneizante, ordenadora de sentido, que organiza semanticamente as imagens, configurando-as, miticamente, em três estruturas, que gravitam em torno de três esquemas matriciais básicos: heroico (separar), místico (incluir) e sintético (dramatizar). O primeiro põe em ação imagens e temas de luta (do herói contra o monstro, do Bem contra o Mal), próprio do regime diurno das imagens, o segundo, imagens assimiladoras e confessionais, e o terceiro põe em conjunto imagens divergentes, integrando-as numa ação, própria do regime noturno das imagens.

Nessa perspectiva, o imaginário não é um simples conjunto de imagens que vagueiam livremente na memória e na imaginação. Ele é uma rede de imagens na qual o sentido é dado na relação entre elas; as imagens organizam-se de acordo com uma lógica, uma estruturação, de modo que a configuração mítica do nosso imaginário depende da forma como arrumamos nele nossas fantasias. É dessa configuração que decorre o nosso poder de melhorar o mundo, recriando-o, cotidianamente, pois o imaginário é o denominador fundamental de todas as criações do pensamento humano (DURAND, 2001).

Um momento imprescindível da delimitação dos dados foi à seleção das fotos como texto visual. Escolhemos duas fotos; uma do momento do batismo e outra dos pastores que efetuaram o batismo agradecendo. Optamos pela foto não portrait nas quais há o registro de uma atividade sendo desenvolvida, oferecendo a quem contempla uma sugestão de instantaneidade da situação fotografada.

Segundo Kossoy (2002), as imagens fotográficas são sempre fontes de abrangência multidisciplinar, são fragmentos de uma realidade histórica maior, de múltiplos olhares e interpretações. Uma foto não pode ser apreendida desprezada de seu contexto, ela tem certa precisão e retrata uma ação que sucedeu num determinado espaço-tempo. Desse modo, adotamos para nossa análise das duas fotos selecionadas, o critério de descrever a característica da foto e desenvolver a hermenêutica simbólica.

Esclarecemos que para analisar as fotografias se fez necessário ser prudente, cuidadoso para não superinterpretar a imagem, bem como, aprimorar o olhar para o que está patente e latente, que se complementam na análise textual realizada.



Para dar início a análise efetuada ressaltamos que elaboramos alguns questionamentos: por que este momento do batismo foi fotografado, filmado e divulgado no jornal televisivo da cidade? Qual a relevância dada a este evento? E por quem? Lembramos que este momento trata de um grande evento, a “comemoração dos 95 anos da IAD-PB” e que um dos objetivos era realizar o batismo na praia para mais de duas mil pessoas, incluindo jovens, adultos e idosos e divulgar na mídia, de modo que essa representação imagética favoreceu uma grande repercussão na cidade no âmbito social, religioso e histórico. Considerando que a função simbólica da fotografia é mediadora que informa as diferentes modalidades de apreensão do real, Chartier (1990). Passaremos a descrever sobre a análise das duas fotografias selecionadas.

#### **Imagem 2: momento do batismo**



Fonte: <http://g1.globo.com/pb/paraiba/bom-dia-pb/videos/t/edicoes/v/igreja-assembleia-de-deus-comemora-95-anos-de-fundacao/2957545/>

Partindo do pressuposto da metodologia adotada “a fotografia como texto visual”, reconhecemos que existe uma função comunicativa da fotografia, ou seja, é possível observar os processos de construção de sentidos para o que está sendo retratado, em nosso caso “o batismo em águas”, assim, estaremos desenvolvendo nossa leitura das duas fotos selecionadas considerando também que a imagem fotográfica é um instrumento eficaz para a veiculação de ideias e para manipulação da opinião pública partindo do princípio de que a imagem é crível e verdadeira, eu vi – é verdade, eu cri; como nos afirma Kossoy (2002, p.20).

No primeiro olhar, a foto é uma imagem/ação, de autoria do jornalista da TV Cabo Branco de João Pessoa. Retrata o ato do batismo em águas na praia de miramar local que foi escolhido para batizar mais de duas mil pessoas. Aparece um grande número de pessoas do

sexo masculino e feminino e de faixa etária heterogênea. É uma fotografia colorida, não portrait, o sentido da foto é horizontal o que favorece mostrar um grande numero de pessoas.

De acordo com a disposição da foto a impressão que se tem é que está acontecendo o batismo para algumas pessoas, outras estão saindo do batismo, outras ainda sendo batizadas e outras adentrando nas águas para serem batizadas. Na horizontal encontra-se na ultima fila os cento e vinte pastores com sua indumentária branca realizando o batismo por imersão, ou seja, é quando o ministro afunda a pessoa na água, levantando-a em seguida.

O local escolhido foi à praia de miramar e adentraram até certa profundidade de água de modo que possibilitasse o movimento de afundar e levantar as pessoas no ato do batismo. Sendo possível perceber que os pastores demarcaram o limite das águas, até a cintura, não poderia ser mais fundo.

Observa-se também a presença de homens de apoio dando suporte para controlar a entrada e saída das pessoas dentro do mar, como também a presença de bombeiros sendo identificado com camisa vermelha, favorecendo a segurança, e após os pastores a presença de dois barcos situados dentro do mar para segurança de todos.

O primeiro arquétipo que aparece é do Regime Diurno, definido como o regime da antítese, da imaginação heroica. Os braços levantados, a postura vertical predominante dos pastores, a figura do pai e do guerreiro, prontos para combater o velho homem, que irá mergulhar nas águas (descida) e ao sair (ascensão) tornar-se nova criatura, são imagens de movimento, de agitação. É a antítese da morte e da vida.

As faces do tempo, “consagrada ao fundo das trevas, sobre o qual se desenha o brilho vitorioso da luz”, Gomes (2013, p.37), se manifesta. Remete às imagens da queda assustadora, a descida, a angústia humana e o mergulho nas águas.

Por outro lado, para reduzir a angústia, “o desejo fundamental buscado pela imaginação humana se manifesta com o esquema ascensional, os símbolos de elevação” Gomes (2013, p.38). São os símbolos de ascensão que se manifestam nas imagens do novo homem, é o imaginário de luta, de purificação. Para Durand (2001, p.124) “Gladio, espada de fogo, água e ar lustrais, [...] constituem o grande arsenal dos símbolos diaréticos de que a imaginação dispõe para cortar, salvar, separar e distinguir das trevas o valor luminoso”.

Nesse ritual do batismo em águas, percebe-se o que Durand (2001, p. 118), denomina ritos de corte, de separação, “a primeira técnica de purificação”. Á água é símbolo de pureza e

de purificação. Ao adentrar na água, o fiel vivencia o frescor da água em oposição à “tepidéz cotidiana” (2001, p.120).

Posteriormente temos o regime noturno, definindo-se como “regime do pleno eufemismo, que vai se empenhar em fundir, harmonizar, para poder exorcizar os ídolos mortíferos de Cronos, ou seja, o tempo e a morte”, Gomes (2013, p.38), é o momento da imersão, da descida. “É o calor próprio da profundidade, da intimidade, do repouso do ventre [...], Operam os esquemas como descer, possuir e penetrar, que geram epítetos como profundo, calmo, quente, íntimo e escondido.” Ferreira-Santos e Almeida (2013, p.24 e 26). São as imagens da intimidade da casa, do repouso. Representa uma adaptação, harmonização de contrários, equilíbrio de antagonismo.

Desse modo, ao mergulhar nas águas acontece à valorização da descida, da inversão das imagens, com a intenção de construir um todo harmonioso, em que a angustia e a morte não tenham lugar. A descida lenta, a penetração, “o interior sonhado, é quente”, nunca inflamado, como nos afirma Durand (2001, p.141). Não deixa de ser uma descida as origens, morrer o velho homem para receber o novo nascimento em “Cristo Jesus”.

Para tanto entendendo a imaginação como a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade, como afirma Bachelard (1990), percebemos no ato do batismo por imersão as polaridades entre os dois regimes de imagens diurno e noturno, que tentam se equilibrar um através do outro, ou seja, cada termo antagonista tem necessidade do outro para existir e se definir.

### **Imagem 3: Pastores agradecendo**



Fonte: <http://g1.globo.com/pb/paraiba/bom-dia-pb/videos/t/edicoes/v/igreja-assembleia-de-deus-comemora-95-anos-de-fundacao/2957545/>

Em um primeiro olhar a foto é uma imagem de oração. É uma fotografia colorida, não portrait, de autoria do jornalista da TV Cabo Branco de João Pessoa. O local é a praia,

olhando para os pés dos pastores identificamos que eles se encontram no início das águas, momento que saíram após o término do batismo.

A foto deixa entrever no centro, o pastor, de cabelos brancos, o ancião, o velho sábio, agradecendo. Ao todo foram cento e vinte pastores membros da ADPB que fizeram o batismo por "imersão" das pessoas. Parece ser a intenção do fotógrafo revelar os gestos de oração, louvor, dos dez pastores que é possível contar na foto.

Este símbolo ascensional, a verticalização, a elevação dos braços, os gestos que remetem buscar o céu, o ar, como nos afirma Durand (2001, p.94).

A pureza celeste (ser) a característica moral de levantar voo, como a mancha moral era característica da queda [...]. De tal modo que podemos dizer, enfim, que o arquétipo profundo das fantasias do voo não é o pássaro animal mas o anjo, e que toda a elevação é isomorfa de uma purificação porque é essencialmente angélica.

Este ato dos pastores, com as mãos levantadas, polariza o universo de imagens e símbolos de verticalidade. Remete ao Regime Diurno, a dominante postural, exige as matérias luminosas, e as técnicas de separação, de purificação. Um ambiente não mais da água espessa e adormecida, e sim, das águas claras e límpidas.

Os braços dos líderes encontra-se levantados após o batismo, são gestos de glorificação, agradecimento. “a ascensão é imaginada contra a queda e a luz contra as trevas, se busca algo maior, a purificação, a limpeza simbólica” conforme nos assegura Durand (2001, p.131-132). A estrutura heroica combate por meio da antítese, o elevar, o iluminar e o separar, considerados em oposição ao cair, ao escurecer e ao misturar. Assim, o que ocorreu na vida da pessoa antes do batismo, não importa, o que importa agora é a sua regeneração e salvação em Jesus Cristo.

O esquema ascensional, o arquétipo da luz uraniana e o esquema diarético parecem, de fato, ser o fiel contraponto da queda, das trevas e do compromisso animal ou carnal. Estes temas correspondem aos grandes gestos constitutivos dos reflexos posturais: verticalização e esforço de levantar o busto, visão e, por fim, tato manipulatório permitido pela liberação postural da mão humana. (DURAND, 2001, p.87).

No conjunto da foto, existe uma homogeneidade predominante no uso das vestes brancas. Todos os pastores estão vestidos com uma túnica de cor branca comprida até aos pés, parecida com um manto santo, o que prefigura um simbolismo de poder, autoridade e temor.

Toda esta indumentária sacerdotal em certa medida reveste os pastores de uma austeridade que permite receber às pessoas para serem batizadas. Esta imagem de austeridade remete ao regime diurno, que põe o herói em pé, em prontidão, como também a estrutura de sensibilidade a dominante postural e aos símbolos da verticalidade, segundo (DURAND, 2001).

Destemido, os pastores enfrentaram vários obstáculos, a começar com o sol ardente, símbolo espetacular do regime diurno e seus materiais luminosos, parecendo um fogo em plena manha de sol, era o próprio Apolo com seu carro de sol;

Apolo, deus da luz e da beleza, com seu esplendor estonteante, forte e fulgurante tinha como serviço principal em todas as manhãs transportar o carro do Sol para o alto do céu. Uma linda missão que era acompanhada pela sua força e determinação movendo cada passo a ser direcionado para realizar tal tarefa. Apolo era consciente que dependia unicamente dele tal missão. Ao chegar no alto do céu ele proporcionaria aos demais algo que só ele seria capaz de fazer acontecer, sim, a Terra inteira se encheria de luz. Raios do sol começariam aparecer no céu, as primeiras luzes estariam se misturando em meio a escuridão que permeava a terra, numa verdadeira mistura de cores, o escuro que predominava se misturava com os primeiros raios do sol, o cinza começava a surgir, o branco se ofuscava, o amarelo começava a dominar e novas cores surgiam se misturando e formando um lindo arco íris, de forma que o sol se sobressaía com sua forte luz (CIVITA,1973).

Assim, em meio à escuridão, as trevas, os pastores eram conscientes que dependia unicamente deles desenvolver os atos litúrgicos, no caso batizar, trazer a luz do conhecimento para os fiéis.

Terminada a busca do herói, por meio da penetração da fonte, ou por intermédio da graça de alguma personificação masculina ou feminina, humana ou animal, o aventureiro deve, ainda, retornar com o seu troféu transmutador da vida (CAMPBELL, 1997).

O retorno é um dos momentos mais difíceis, sair das águas, existe o temor do que virá, devido ao fato de ter adentrado nas águas atendendo ao chamado do sacerdócio. No entanto como o herói percorre inúmeras provas até chegar a sua apoteose, vai sair vencedor e retornar com o elixir. Este é o ponto culminante da aventura do herói, quando ele se apropria plenamente de si mesmo, da sua autoconfiança. No caso da missão cumprida, a realização do batismo por imersão de mais de duas mil pessoas.

Como nos assegura (NASSER, 2006, p.61) “Ao término da jornada, o herói retorna modificado”. E essas mudanças ocorrem no mundo interior do herói e assemelham-se à

construção do ser humano. Esse é o motivo de gratidão, louvor e glória dos pastores com suas mãos levantadas para o alto.

### **Considerações finais.**

Entendemos que a fotografia possui uma carga simbólica, porém não trata da realidade em si, mas da representação de um pedaço da realidade, vista por alguém atrás da câmera, que registrou como nos afirma Kossoy (2002). Depois de ter revisado todas as passagens do discurso jornalístico televisivo e analisado as duas imagens fotográficas do grande batismo em águas; a expressão água, compreendida como signo dos quatro elementos e desencadeadora da causalidade formal; consideramos que houve a produção de múltiplas imagens, catalogadas em duas unidades: as águas impuras e as águas límpidas, o antes e o depois do batismo em águas, o velho e o novo homem.

As águas impuras que ameaçam inundar a terra, morada dos homens. São as águas violentas, pulsão de morte, desejam o retorno ao nada, ao vazio. Diante delas o homem, para não ser submergido, cria, “navega” sem controle e sem destino. Mas estas águas, maiores que a terra e de que os homens estão submetidos ao Vento (ar), é ele que faz destas águas tumultuosas, silêncio e quietude, trazendo repouso, morte do velho homem.

As águas límpidas estão embaixo da terra, os homens não precisam da intervenção do Vento, mas também não conseguem viver sem água, pois só terra é desolação, então, o corpo masculino, com suas forças, escava a terra, acessa as águas límpidas e guerreia com outros homens para manter seu controle. São com as águas límpidas que o corpo do animal engendra a fecundidade e a transformação e o corpo feminino engendra a beleza, a sensibilidade, a solidariedade, o encontro e o amor. Implicações para educar o homem a partir do impuro e do límpido.

Então, diante da ameaça de morte, de fim, de caos, o homem busca a transcendência - dirige-se ao cósmico. No contido, diante do seu possível, do que suas mãos podem realizar, do que sua mente pode solucionar, o homem faz a religação.

O feminino, a água aparece como o que engendrou a esperança de uma nova vida, “morrer para o mundo e viver para Deus”. Nova criatura, eis que tudo se fez novo, as coisas velhas já passaram.

Assim entendemos que estas imagens fotográficas favorece rememorar, moldar o comportamento, formar conceitos, reafirmar pré-conceitos, despertar fantasias e desejos, como nos assegura Kossoy (2002).

E por fim identificamos as estruturas de sensibilidade heroica e mística e percebemos como a sociedade encontra-se midiaticizada enquanto esfera existencial capaz de afetar as percepções e as representações correntes da vida social.

### Referencias Bibliográficas

BACHELARD, G. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

CAMPBELL, Joseph. **A jornada do herói**: Joseph Campbell vida e obra. (Org.). Phil Cousineau. SP: Agora, 2003.

CIVITA, Victor (Ed). **Mitologia** (v.I,II,III). SP: Abril Cultural,1973.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. 4 ed. SP: Ed. Perspectiva, 2003.

CAVALCANTI, Raissa. **Mitos da água**: as imagens da alma no seu caminho evolutivo. SP: Cultrix, 2006.

CHARTIER, Roger. **A historia cultural**: entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1990.

CORTEN, André. **Os pobres e o Espírito Santo**: o pentecostalismo no Brasil. RJ: Vozes, 1996.

COSTA, Ana Valéria de Figueiredo da. **Imagens fotográficas de professoras**: uma trajetória visual do magistério em escolas municipais do Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX. Tese de Doutorado. Programa de Pós Graduação em Educação do Departamento de Educação da Pontifícia Universidade Católica-Rio. RJ: 2008, 243 p.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. 2.ed.SP: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. **A imaginação simbólica**. SP: Cultrix/EDUSP, 1988.

EUGENI, Ruggero. **Analisi semiótica dell'immagine**. Pittura, ilustrazione, fotografia. Milano: Pubblicazione dell'I.S.U. Università Cattolica, 2004.

FERREIRA-SANTOS, Marcos, ALMEIDA, Rogério de. **Aproximações ao Imaginário**: bússola de investigação poética. SP: Képos, 2012.

GOMES, Eunice Simões Lins. **Educação e religião**: ações simbólicas de Padre Rolim. João Pessoa: Ed. UFPB, 2015.

\_\_\_\_\_. **Um baú de símbolos na sala de aula**. SP: Paulinas, 2013.

\_\_\_\_\_. **A catástrofe e o imaginário dos sobreviventes:** quando a imaginação molda o social. 2 ed. João Pessoa: Ed. UFPB, 2011.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. **Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa.** RJ: Civilização Brasileira, 2000.

HOLLENWEGER, Walter. **El pentecostalismo.** Buenos Aires: La Aurora, 1976.

IBGE. **Censo demográfico 2010:** características gerais da população, religião e pessoas com deficiência. Disponível em: <[ftp://ftp.ibge.gov.br/Censos/Censo\\_Demografico-2010/Características\\_Gerais\\_Religiao\\_Deficiencia/tab1\\_4pdf](ftp://ftp.ibge.gov.br/Censos/Censo_Demografico-2010/Características_Gerais_Religiao_Deficiencia/tab1_4pdf)> Acesso em 22 abr.2015.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica.** SP: Ateliê Editorial, 2002.

McLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensão do homem.** SP: Cultrix, 1990.

MENDONÇA, Antônio Gouvêa. Um panorama do protestantismo brasileiro atual. In: Sinais dos tempos: tradições religiosas no Brasil. **Cadernos do ISER**, n.22, p. 37-86.

NASSER, Maria Celina Cabréra. **O uso de símbolos:** sugestões para a sala de aula. SP: Paulinas, 2006 – Coleção temas do ensino religioso.

NOVAES, Regina. **Novo Nascimento:** Os evangélicos em casa, na igreja e na política. RJ: Muad, 2001.

PUNTEL, Joana T. Contribuições e desafios das mídias católicas. 3 abr, 2008. Disponível em: <http://www.rccrj.org.br/index.php/content/article/40-ministro-de-comunica-social/619-texto-contribuis-e-desafios-das-mas-catas>. Acesso em: 22 abr.2015.

READ, William. **Fermento religioso nas massas do Brasil.** SP: Cristã Unida, 1996.

SIMÕES, Reinerio Luiz Moreira. **A imaginação material segundo Gaston Bachelard.** 104p. Dissertação de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 1999.

VILCHES, Lorenzo. **La lectura de la imagen.** Argentina: Editora Europa Americana, 1984.

#### **Vídeos:**

IGREJA Assembleia de Deus comemora 95 anos de fundação. Bom dia Paraíba, Globo.2014, (02.01 min). Disponível em: <<http://g1.globo.com/pb/paraiba/bom-dia-pb/videos/t/edicoes/v/igreja-assembleia-de-deus-comemora-95-anos-de-fundacao/2957545/>>. Acesso em: 03/02/2015.

ASSEMBLEIA de Deus comemora 95 anos na Paraíba com programação especial. Bom dia Paraíba, Globo.2014, (02.00 min). Disponível em: <<http://g1.globo.com/pb/paraiba/noticia/2014/11/assembleia-de-deus-comemora-95-na-pb-com-programacao-especial.html>>. Acesso em: 03/02/2015.



## **Imaginários corrompidos: audiência da fé a serviço da mediosfera**

### **Imaginary corrupted: faith hearing the service of mediosfera**

### **Imaginaires corrompus : L'audience de la foi au service de la médiosphère**

Flávia Gabriela da Costa ROSA<sup>1</sup>  
Universidade Paulista – UNIP, São Paulo, Brasil

#### **Resumo**

A “audiência da fé” tem sido um ideal perseguido, tanto por vertentes católicas, quanto neopentecostais, fruto da disputa por fiéis. Tal recrudescência aponta-nos um fator que desconsidera o que Edgar Morin classifica como paradigma da complexidade humana, mostrando-nos uma intensa adesão à dinâmica própria da Mediosfera. Esse fator coloca em primeiro plano as necessidades dos aparatos midiáticos que estimulam o consumo de imagens, fazendo-nos refletir se a fé está a serviço mídia ou o contrário. Tomamos por exemplo dois templos distintos de diferentes vertentes cristãs: O Santuário Nacional de Aparecida da Igreja Católica, e o Templo de Salomão da Igreja Universal do Reino de Deus que parecem adaptar-se a uma necessidade midiática de visibilidade. Os exemplos permitem-nos refletir se esta imersão em cenários tão diferentes –religioso e midiático –se esbarram, ou se se tornam uma coisa só.

**Palavras-chave:** Imaginário; imagens; mediosfera.

#### **Abstract**

The "hearing of faith" has been an ideal pursued by both Catholic strands, the neo-Pentecostal, the result of competition for the faithful. Such recrudescence points us one factor that disregards what Edgar Morin ranks as a paradigm of human complexity, showing us a strong adherence to the dynamics of Mediosfera. This factor foregrounds the needs of media devices that stimulate the consumption of images, making us wonder whether faith is the media service or otherwise. We take for example two different temples of different Christian strands: The National Shrine of Aparecida the Catholic Church, and the Temple of Solomon the Universal Church of the Kingdom of God that seem to adapt to a need for media visibility. Examples allows us to reflect on whether this immersion in such different scenarios - religious and media - to stumble, or become one.

**Keywords:** Imaginary; images; mediosfera.

---

<sup>1</sup> jornalista.gabriela@gmail.com

## Introdução

Vivemos a era da audiência. A onda de visibilidade que invadiu todas as formas de sociabilidade não conhece limites: vemos da exposição da intimidade até a invasão dos espaços que eram considerados de acessos restritos tornarem-se verdadeiros palcos de espetáculos. Presenciamos um tempo onde difícil é estabelecer o limite entre o que é sagrado e o que é profano.

Mircea Eliade (2004), um dos estudiosos sobre o sagrado e sua definição, propõe o termo hierofania para explicar o que seria a manifestação das realidades sagradas, de algo que “não pertence ao nosso mundo”.

A partir da mais elementar hierofania – por exemplo, a manifestação do sagrado num objeto qualquer, uma pedra ou uma árvore – e até a hierofania suprema, que é, para um cristão, a encarnação de Deus em Jesus Cristo, não existe solução de continuidade. Encontramo-nos diante do mesmo ato misterioso: a manifestação de algo “de ordem diferente” – de uma realidade que não pertence ao nosso mundo – em objetos que fazem parte integrante do nosso mundo “natural”, “profano”. (ELIADE, 2004, p.13).

Segundo Eliade, as sociedades arcaicas buscavam estar mais próximas o possível do sagrado e que realmente esse sagrado pudesse levar o indivíduo a algum tipo de transcendência.

No entanto, a constante exposição e uma possível transformação de elementos do ambiente religioso em produto de consumo, ditam comportamentos de diferentes vertentes religiosas, que se adaptam cada vez mais às regras do mercado capitalista. São estratégias avançadas de marketing com foco numa intensa produção de imagens que chegam ao indivíduo. Vemos estratégias midiáticas que buscam legitimar essas imagens, estimulando o seu consumo e até mesmo criando novas formas de sociabilidades.

Malena Contrera (Mediosfera), baseada nos estudos de James Hilmann chama a atenção para um fenômeno que qualifica como “crise do sentido”, na sua definição semântica e os sentidos corporais (de sentir), já que esse projeto moderno da imagem como protagonista do mundo promove o apagamento do corpo.

Com essa retirada da alma do mundo e o estabelecimento de um mundo de “fatos objetivos inanimados”, frutos de uma visão de mundo da ciência do século XVII, torna-se fácil compreender a

desmágicação do mundo proposta por Weber e o surgimento do que ele irá chamar de religiões fundamentadas numa prática ética. (CONTRERA, 2010, p. 28)

Ora, se vivemos em uma sociedade esvaziada de significados, onde o conceito da religião já está em segundo plano e o conceito de experiência está subjugado à racionalização das imagens geradas pela própria mídia, fica fácil adaptar às práticas religiosas a um conglomerado de reações que servem ao mercado capitalista. Diferente das práticas religiosas arcaicas, o poder já não vem das experiências divinas, mas daquelas concretas, pré-estabelecidas por quem define o que é importante.

O novo poder, celeste e imaterial, é, neste caso, devidamente representado por seus “eleitos”, que agem como mediadores da relação deus/homem, submetendo o que seria a proposta ética aos seus próprios interesses pragmáticos e institucionais. (CONTRERA, 2010, p. 29).

Se transferirmos o poder imaterial para um “eleito”, podemos assim, legitimar qualquer tipo de profanação simbólica que possa existir e ser definida por ele. Uma prancha de surf, por exemplo, pode ser transformada em um totem. Uma vassoura ungida pode ganhar o poder de varrer o “entulho espiritual”, e ser vendida para os fieis por ter esse poder, um templo religioso pode se transformar em um ponto turístico.

Utilizando de modernas e propositais estratégias midiáticas para criar um ambiente desejado, não pelo seu contexto de vivência e experiência, mas na tentativa de agregar valor de mercado, vemos a substituição de imagens arcaicas por imagens midiáticas, e essa tem sido uma estratégia muito utilizada por diferentes vertentes religiosas.

Para uma análise desse contexto, utilizaremos a seguir, dois ícones da fé cristã. Uma católica, neste caso o Santuário Nacional de Aparecida, e uma neopentecostal, representada aqui pelo Templo de Salomão da Igreja Universal do Reino de Deus - IURD.

## **Das imagens**

Para contextualizar o conceito de imagem gosto muito de um exemplo citado por uma pedagoga, certa vez em uma palestra que assisti em defesa de um planejamento educacional em fase de alfabetização que considerasse a vivência individual de cada aluno. Ela citava uma história em que uma professora pedia aos alunos que desenhassem uma flor. Ao ver o resultado das mais diversas flores desenhadas pelos alunos, ela respondia com uma frase

negativa, apagando o desenho, e, desenhando em seu lugar, uma flor vermelha, de miolo amarelo e de caule verde. Absorvendo o conceito ensinado, a partir daquele dia, todos os seus alunos, ao desenharem jardins, reproduziam, para a surpresa da mesma, o mesmo modelo de flor: pétalas vermelhas, miolo amarelo e caule verde.

Essa história simples, utilizado pelo senso comum, ilustra perfeitamente o conceito de imagem a que vamos nos referir. Segundo Antônio Damásio (2000) imagem é sinônimo de representação, que, embora, longe de reproduzir o que é percebido pelos sentidos, trata-se de uma construção de percepção.

Imagem designa um padrão mental em qualquer modalidade sensorial, como, por exemplo, uma imagem sonora, uma imagem tátil, a imagem de um bem-estar. Essas imagens comunicam aspectos das características físicas do objeto e podem comunicar também a reação de gostar ou não gostar que podemos ter em relação a um objeto, os planos referentes a ele que poder ter ou a rede de relações desse objeto em meio a autor objeto. (DAMASIO. 2000, p. 24-25).

Segundo Damásio, as imagens são criações do cérebro. No entanto, equivocou-se quem acredita que imagem e mídia são a mesma coisa, mesmo que haja uma relação íntima entre ambas. Hans Belting, historiador das imagens, explica que a perenidade de ambas é bem diferente.

Imagem e mídia não permitem o mesmo tipo de narrativa ao descrever sua história. Uma história em sentido literal aplica-se somente à tecnologia visual; já as imagens resistem a qualquer história linear, pois elas não estão sujeitas a um progresso no mesmo grau. As imagens podem ser antigas mesmo quando ressurgem nas novas mídias. Também sabemos que elas envelhecem de formas diferentes das observadas no envelhecimento da mídia. Espera-se, geralmente, que as mídias sejam novas, enquanto as imagens mantêm sua vida, mesmo velhas, quando retornam entre as novas mídias. (BELTING. 2001, P. 1).

Essa complexidade da imagem também foi objeto de estudo de Edgar Morin (1988), quem assinala o papel comunicativo da imagem nos ritos das sociedades arcaicas, observando-se sequências de comportamentos simbólicos dos mesmos.

Para compreender essa magia, precisamos retomar o tema do “duplo”, que já emergiu a propósito da morte. A existência do duplo é atestada pela sombra móvel que acompanha cada pessoa, pelo desdobramento

do ser no sonho e pelo desdobramento do reflexo na água, isto é, a imagem. Assim, a imagem já não é uma simples imagem, ela tem em si a presença do duplo do ser representado e permite, por meio desse intermediário, agir sobre esse ser; é esta ação que é propriamente mágica: rito de evocação pela imagem, rito de invocação à imagem, rito de possessão da imagem (encantamento). Aqui, podemos apreender o elo entre a imagem, o imaginário, a magia, o rito. (MORIN. 1975, P. 106 – 107).

Dada a devida complexidade ao conceito de imagem, questionamos a exploração do poder simbólico das mesmas na criação de fetiches de consumo, principalmente por referências de vertentes religiosas como o Templo de Salomão e o Santuário de Aparecida. Muito além da criação de um produto, vemos criação de padrões de sociabilidades e a adesão à nova onda dos projetos de marketing do conhecido conceito de valor agregado.

Na visão de E. Morin, a ausência de conceber a complexidade da capacidade antropossocial é o causador de infinitas tragédias. Chegamos aos tempos da redução, simplificação e maniqueísmo, que, de acordo com seus estudos, resulta na cegueira que causam diversos problemas humanos.

O que é a complexidade? A um primeiro olhar, a complexidade é um tecido (complexas: o que é tecido junto) de constituintes heterogêneas inseparavelmente associadas: ela coloca o paradoxo do uno e do múltiplo. Num segundo momento, a complexidade é efetivamente o tecido de acontecimentos, ações, interações, retroações, determinações, acasos, que constituem nosso mundo fenomênico. Mas então a complexidade se apresenta com os traços inquietantes do emaranhado, do inexplicável, da desordem, da ambiguidade, da incerteza... Por isso o conhecimento necessita ordenar os fenômenos rechaçando a desordem, afastar o incerto, isto é, selecionar os elementos da ordem e da certeza, precisar, clarificar, distinguir, hierarquizar... (MORIN. 2007. P. 13).

Essa definição alerta-nos não só ao que se refere à produção das imagens que hoje são consumidas e formatam corpos e opiniões. Mas chama-nos a atenção como as vertentes religiosas também se adaptam facilmente a este modelo. No caso dos exemplos que veremos a seguir, cenários repetem estruturas e padrões midiáticos, aproveitando-se do esvaziamento de sentido provocada por esta mesma realidade.

### **Cenários midiáticos: a religiosidade na Mediosfera**

As manchetes dos mais variados órgãos de imprensa, de grande, médio e pequeno porte, foram invadidas de notícias sobre a inauguração do mais novo templo da Igreja Universal do Reino de Deus<sup>2</sup> - IURD, o “Templo de Salomão”. As informações, nos seus mais variados contextos, destacavam as dimensões do projeto, construído na região do Brás, em São Paulo, e inaugurado no dia 31 de julho de 2014.

O que nos chama a atenção, não é somente a dimensão deste espaço, bem como a utilização dos mais variados elementos religiosos que adornam o templo, mas este destaque alimentado pela mídia, a que se refere às suas dimensões.

Segundo o site oficial do Templo de Salomão, [www.otemplodesalomao.com](http://www.otemplodesalomao.com) e reproduzida pela mídia, a sua área conta com 126 metros de comprimento e 104 metros de largura, “tem dimensões que superam as medidas de um campo de futebol oficial. São cerca de 100 mil metros quadrados (m<sup>2</sup>) de área construída num terreno de aproximadamente 35 mil metros e com altura de 55 metros”, afirma o canal<sup>3</sup>.

Para uma indicação superficial utilizamos os indicadores do considerado um dos maiores buscadores do mundo, o *google*. Ao digitar a palavra “Templo de Salomão”, o navegador nos mostrava o volume de informações sobre o assunto encontrado pelo robô de busca: 2.110.000 resultados<sup>4</sup>.

Uma pequena análise sobre seus principais canais e as informações divulgadas pelo Templo nos mostra como o assunto se destacou nos principais órgãos de imprensa.

Já de cara, o site oficial, [www.otemplodesalomao.com](http://www.otemplodesalomao.com), em uma suntuosa apresentação nos coloca diante da realidade da linha de comunicação criada pelo projeto de característica “mega”. Entre nuvens, imagens do templo são mostradas com a seguinte frase “Estarão

---

<sup>2</sup> O canal oficial do youtube, o “IURD TUBE” da Igreja Universal do Reino de Deus, descreve sua fundação: “A Igreja Universal do Reino de Deus (IURD) é uma igreja cristã evangélica de tendência neopentecostal, com sede mundial no Rio de Janeiro - no Templo da Glória do Novo Israel, localizada no bairro carioca de Del Castilho. Fundada no dia 9 de julho de 1977, por Edir Macedo, a Igreja Universal do Reino de Deus se tornou o terceiro maior grupo pentecostal do Brasil e está presente em quase 200 países, sendo mais disseminada nos países de língua portuguesa. Em poucos anos, a Igreja Universal cresceu e, após oito anos de fundação, dispunha de 195 templos em 14 estados brasileiros e no Distrito Federal. Em 2009 (mais de trinta anos após sua fundação), a IURD possuía no Brasil mais de cinco mil templos e treze milhões de fiéis e quase 15 mil pastores. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=AICX40vNvjM>. Acesso em 10.08.2014. Na postagem do blog oficial do bispo Edir Macedo, fundador da Igreja Universal do Reino de Deus, intitulado “Como nasceu a Igreja Universal”, Macedo conta, em primeira pessoa, as inspirações para a criação da vertente da igreja neopentecostal. Disponível em: <http://www.bispomacedo.com.br/2011/06/29/como-nasceu-a-igreja-universal/>. Acesso em 12.08.2014.

<sup>3</sup> Informações retiradas do site <http://www.otemplodesalomao.com/#/construcao>. Acesso em 19.08.2014.

<sup>4</sup> Levantamento feito em 25.08.2014.

abertos os meus olhos e atentos os meus ouvidos à oração que fizeste neste lugar”, texto reproduzido da Bíblia Sagrada, do Livro das Crônicas.

O canal dá ao internauta a opção de visualizá-lo de dia ou de noite. Com imagens em 3D, o que possibilita a quem navega condições de explorar virtualmente sua estrutura, seus espaços aparecem como pontos sinalizados neste mapa. Cada um dos pontos leva o internauta a conhecer seu complexo: Esplanada, Templo de Salomão, Menorá (este espaço é um monumento), Jardim Bíblico, Cenáculo (uma espécie de Museu) e Tabernáculo (este oferece mais dois subitens: Altar de Sacrifícios e Bacia de Bronze). Essa configuração arquitetônica chega a nos confundir, se estamos falando de um templo da Igreja Universal, ou de um templo judeu.

O menu superior nos leva aos links: O Templo, Cenáculo, Construção, Entrada, Localização, Notícias, Contato e Doações. A proposta parece tentar oferecer ao internauta a experiência de estar no interior do templo. Abaixo estão hyperlinks para acesso às redes sociais facebook, twitter, google plus e youtube.

Figura 1 – Imagem de abertura no acesso ao canal oficial do Templo de Salomão.



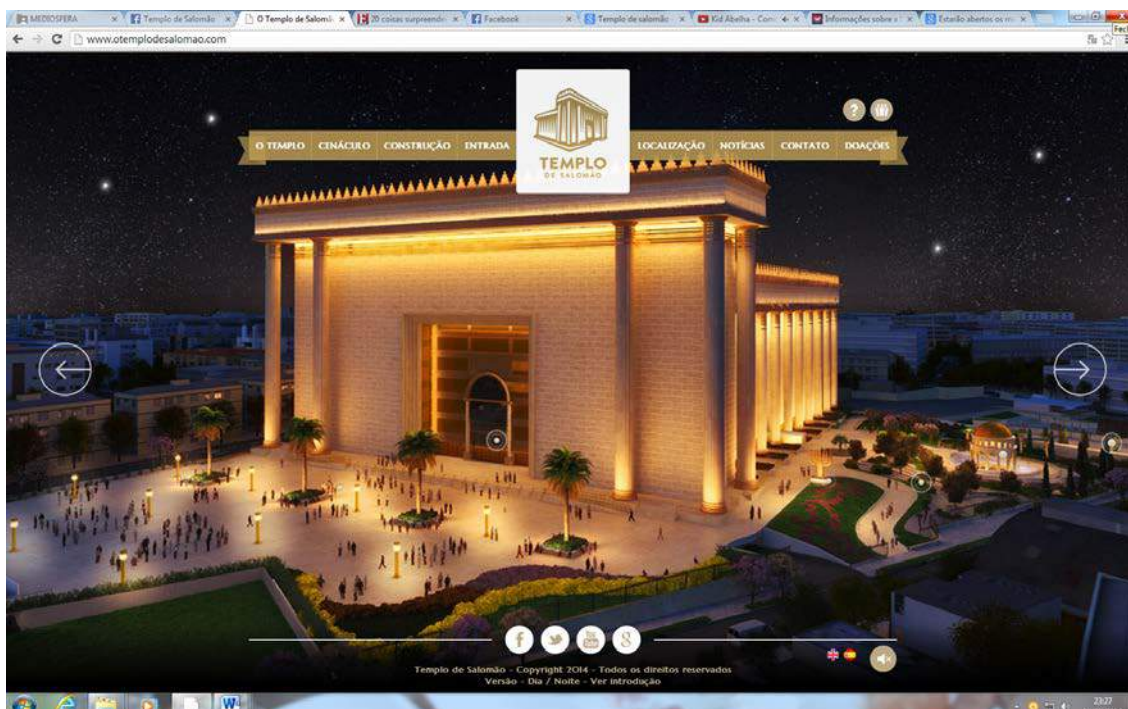
Disponível no endereço: [www.otemplodesalomao.com](http://www.otemplodesalomao.com). Acesso em 10.08.2014

Figura 2 – Imagem de abertura no acesso ao canal oficial do Templo de Salomão.



Disponível no endereço: [www.otemplodesalomao.com](http://www.otemplodesalomao.com). Acesso em 10.08.2014

Figura 3 – Home do site do Templo de Salomão, após apresentação de abertura



Disponível no endereço: [www.otemplodesalomao.com](http://www.otemplodesalomao.com). Acesso em 10.08.2014

A página oficial do facebook, <https://www.facebook.com/templodesalomao>, também nos mostra o tamanho da adesão dos curtidores: 429.282 curtidas. Informações da página nos

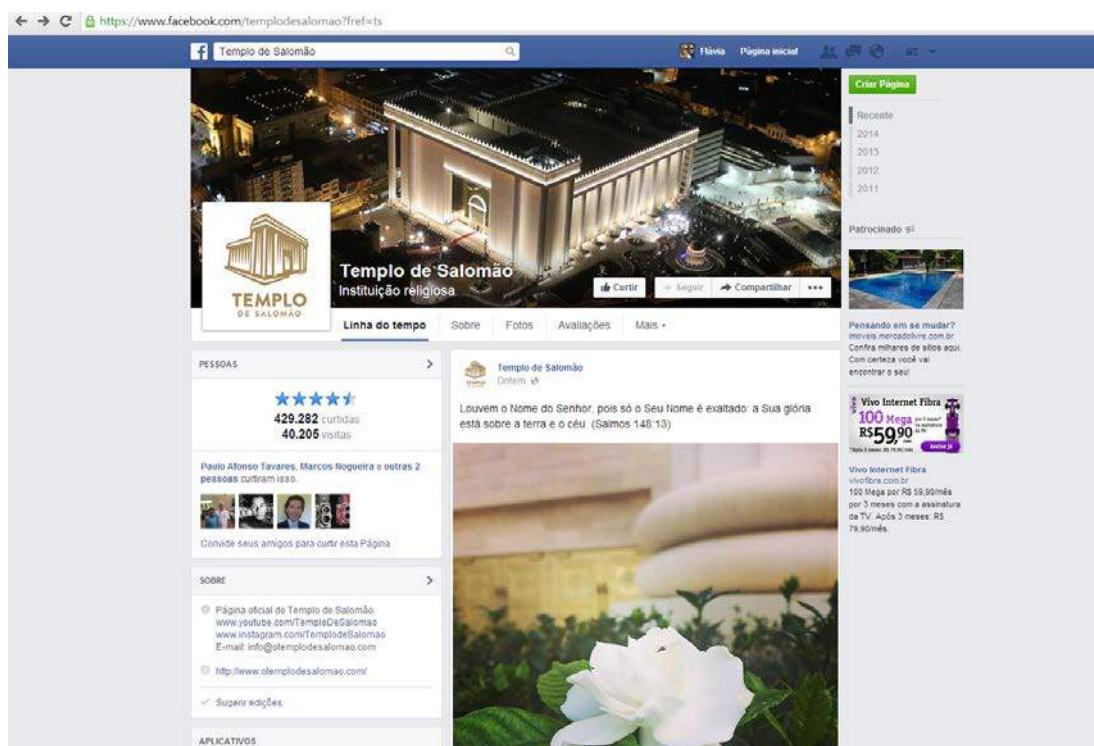
Baixado em [www.imaginalis.pro.br](http://www.imaginalis.pro.br) por Miriam LOSS em 19 de abril de 2016



mostra que o endereço e a entrada da instituição como página no facebook datam de 11 de julho de 2011, início da estruturação do projeto que se daria a seguir e de conhecimento dos membros da IURD.

No entanto as primeiras postagens mostram assuntos variados relacionado a obras, como, segurança do trabalho, estruturação das colunas, lages, etc, sempre redirecionando para o endereço de um blog, o <http://www.otemplodesalomao.com/blog>, que na data desta pesquisa<sup>5</sup> nos aparece como inexistente.

Figura 4 – Página oficial do Templo de Salomão no Facebook



Disponível no endereço: <https://www.facebook.com/templodesalomao>. Acesso em 10.08.2014

## Rendidos ao Titanismo

Um projeto tão audacioso, uma estratégica articulação e uma linha de comunicação pautada no pragmatismo seguem ao encontro dos traços históricos da mídia contemporânea. A isca: os instrumentos da própria IURD nos perfis citados acima. Uma das subpáginas do canal oficial da Igreja, a explicação dos ‘componentes do templo’, com a linha final “cada artefato

<sup>5</sup> Acesso em 20.08.2014.

tem seu significado na grande construção”<sup>6</sup>. A utilização e repetição dos termos “grande”, “grandioso”, “enorme”, “monumento” e derivados são correntes nos textos jornalísticos da IURD e dos órgãos de imprensa.

Embora os dados do canal do Wikipedia possam ser questionáveis por possibilitar edições em seus textos, ele é extremamente recorrido e utilizado por órgãos de imprensa, dado o seu alto número de acessos e recorrente localização pelos mecanismos de buscas. Por isso, citaremos aqui fragmentos do texto disponível sobre o Templo de Salomão.

Já o segundo parágrafo destinado às descrições do Templo, lá estão os dados:

“Sua capacidade é de mais de dez mil pessoas sentadas na nave principal ou santuário, bem com uma área de 70 mil m<sup>2</sup>, o equivalente a 16 campos de futebol. O altar e a fachada do templo foram feitos com pedras nativas de Israel. A construção consumiu mais de 28 mil m<sup>3</sup> de concreto e duas mil toneladas de aço, o bastante para construir duas vezes o Palácio do Planalto que é a sede do gabinete presidencial localizado na cidade de Brasília. As medidas e arquitetura do templo são com base nas orientações bíblicas”. (Disponível em [http://pt.wikipedia.org/wiki/Templo\\_de\\_Salom%C3%A3o\\_\(IURD\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Templo_de_Salom%C3%A3o_(IURD)). Acesso em 15.08.2014)

As comparações com outros grandes templos aparecem em vários momentos nos discursos midiáticos dos grandes órgãos. Para exemplificar o que estamos dizendo, usaremos os destaques dados pelos canais na internet dos órgãos: Portal Exame, Folha, Uol e Zero Hora. Escolhemos estes canais levando em consideração sua penetração junto aos internautas e formadores de opinião, e a reprodução de seus textos em outros canais, ratificando o que citamos acima.

A matéria “20 coisas surpreendentes sobre o templo da Igreja Universal”, datada de 25 de julho de 2014<sup>7</sup> destaca detalhes do projeto que eles consideram “novo e enorme” templo da Igreja Universal.

---

<sup>6</sup> Material disponível em <http://www.universal.org/noticia/2014/08/03/os-componentes-do-templo-30581.html>. Os parágrafos iniciais explicam o propósito dos espaços. O Templo de Salomão dos tempos bíblicos era um lugar em que o povo procurava o contato com Deus. Claro que Ele estava por toda parte, mas era no Templo, assim como no antigo Tabernáculo, que todos focalizavam a atenção nEle, separados da vida exterior, compromissados naquele momento para as orações e expiação dos pecados. Era um local que inspirava respeito e reverência ao Altíssimo. Assim como no original, o Templo de Salomão localizado em São Paulo foi erguido para restaurar não só esse contato direto com Deus, mas também com a finalidade de resgatar o respeito para com a Santidade e a Casa de Deus, um lugar sagrado em que toda a reverência é prestada a Ele. No local, todos os elementos dentro e fora do Templo têm um propósito e um significado especial. Conheça alguns deles e por que fazem parte da construção. [Acesso em 20.08.2014.](#)

1 - O Templo foi construído em um terreno de 35 mil metros quadrados - o equivalente a 5 campos de futebol”, 2 – “ O Templo de Salomão assume o posto de maior espaço religioso do país em área construída, que é 4 vezes maior do que o Santuário Nacional de Aparecida (SP). Aparecida tem 23,3 mil m<sup>2</sup> de área construída, enquanto o Templo Salomão tem 100 mil m<sup>2</sup>”, 4 - “O Bispo Edir Macedo mandou vir de Hebron, em Israel, 40 mil metros quadrados de pedras usadas na construção e decoração do Templo”, 6 – “A capacidade do novo templo é de 10 mil pessoas”, 8 – “ Cerca de 40 imóveis foram comprados no Brás por conta da obra, também segundo a Veja SP” e 10 – “Dez mil lâmpadas de LED foram instaladas no teto do salão principal.

A comparação com o considerado maior Templo Católico do Brasil e o segundo maior do Mundo, o Santuário Nacional de Aparecida (SP) que também é objeto das nossas observações, aparece na maioria dos textos, demonstrando não só um destaque à concorrência das denominações religiosas, como a relevância dada aos números e grandiosidades.

A coluna do jornalista Elio Gaspari no site da Folha de S. Paulo <sup>8</sup>, com a manchete “O templo de Salomão é um monumento à Fé”, chama de “monumental” a construção e, novamente faz uma comparação com o templo católico de Aparecida. Segundo o jornalista, “é uma construção monumental, capaz de receber 10 mil pessoas, o dobro de lotação da Basílica”. Tais informação são contraditas com as divulgadas na área de imprensa do site oficial da igreja de Aparecida, que afirma que o espaço tem capacidade para 35 mil pessoas<sup>9</sup>.

Texto escrito pelo jornalista Maurício Tonetto, no site do jornal “Zero Hora”<sup>10</sup> faz referência ao Templo de Salomão como um dos “maiores templos evangélicos do mundo”. O texto destaca as 14 maiores construções religiosas do mundo, como a Basílica de São Pedro (Roma), a Basílica de Notre Dame (Paris), Esplanada das Mesquitas (Jerusalém), Catedral de São Basílio (Rússia), entre outros.

O Templo de Salomão, maior igreja evangélica do Brasil, já é uma das principais construções religiosas do mundo antes mesmo de sua inauguração oficial, marcada para a próxima quinta-feira no bairro do Brás, em São Paulo. Erguido em uma área de 35 mil metros quadrados, equivalentes a cinco campos de futebol, ele custou R\$ 685 milhões à Igreja Universal e tem

<sup>7</sup> Disponível em <http://exame.abril.com.br/brasil/noticias/20-coisas-sobre-o-enorme-novo-templo-da-igreja-universal>. Acesso em 20.08.2014.

<sup>8</sup> Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/colunas/eliogaspari/2014/08/1495037-o-templo-de-salomao-e-um-monumento-a-fe.shtml>. Acesso em 24.08.2014

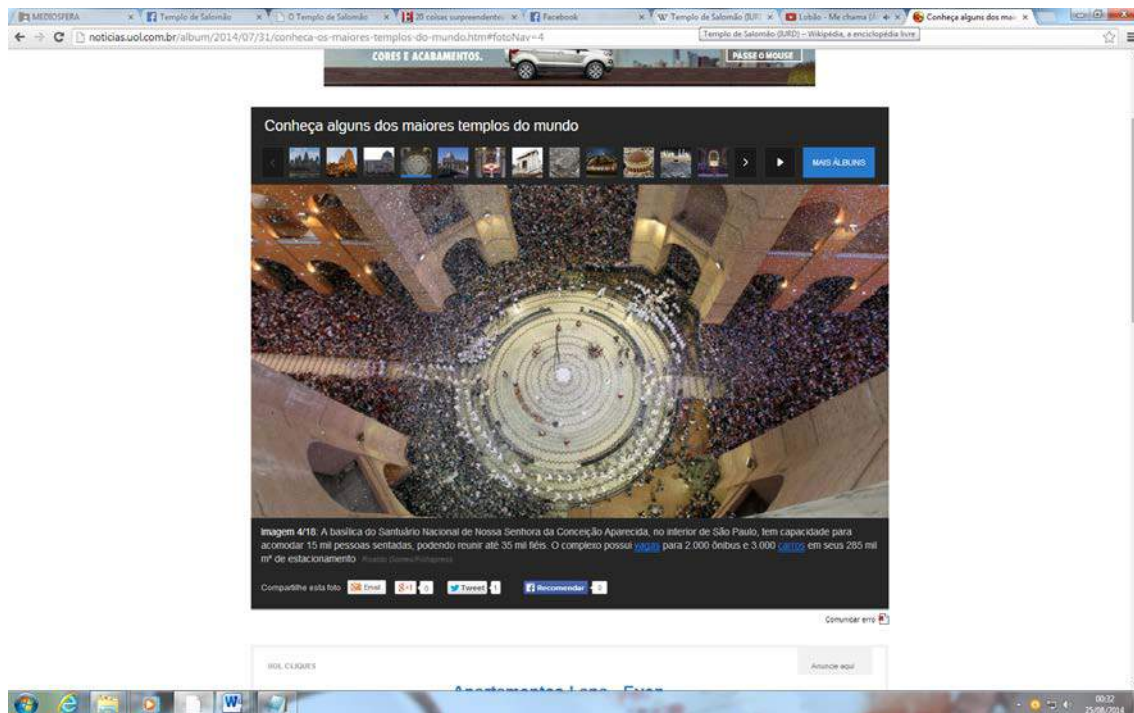
<sup>9</sup> Disponível no endereço <http://www.a12.com/santuario-nacional/institucional/detalhes/santuario-em-numeros>. Acesso em 20.08.2014.

<sup>10</sup> Disponível em <http://zh.clicrbs.com.br/rs/noticias/noticia/2014/07/templo-evangelico-em-sp-e-um-dos-maiores-do-mundo-veja-lista-4563667.html>. Acesso em 20.08.2014.

uma área de pavimentos quatro vezes maior que o Santuário de Aparecida, em São Paulo. (Matéria publicada antes da inauguração do templo).

Por fim, notícia do site de notícias UOL<sup>11</sup>, construída em galeria de 18 fotos legendadas com título “Conheça alguns dos maiores templos do mundo”.

Figura 5 – Galeria de fotos do site de notícias UOL



Disponível em <http://noticias.uol.com.br/album/2014/07/31/conheca-os-maiores-templos-do-mundo.htm#fotoNav=12>. Acesso em 20.08.2014

Tais manifestações e preferências pelo que é grande ou mais suntuoso nos causa estranhamento, tendo em vista a condição humana. É como se as dimensões nos representassem a noção de poder. Esse fenômeno que Malena Contrera chama de “Titanismo”, e cujas implicações esbarram no medo que o indivíduo tem àquilo que é finito.

“Frente ao titanismo, estamos diante da manifestação de um fenômeno que nos diz respeito, que nos pertence, mas que pertence exatamente ao ponto cego, ao escuro primitivo que há em nós. Talvez por isso não nos deva causar estranhamento o fato de nossa sociedade contemporânea (nossos valores, nossa política, nossa economia, nossas comunicações) estar rendida ao titanismo em suas

<sup>11</sup> Disponível em <http://noticias.uol.com.br/album/2014/07/31/conheca-os-maiores-templos-do-mundo.htm#fotoNav=12>. Acesso em 20.08.2014

manifestações mais sombrias, e ao excesso e à vacuidade que ele representa”. (CONTRERA, 2003)<sup>12</sup>

Neste contexto ainda podemos destacar o comportamento de concorrência entre os templos, reforçando o que já citamos das estratégias de mercado. Isso porque o objetivo principal é o de seduzir e fisgar o fiel, o que, muitas vezes não considera todo o universo simbólico no qual o indivíduo está inserido, sendo impossível tentar compreendê-lo dissociado do mundo em que vive.

Como já citamos, é Mircea Eliade (2004) quem nos chama a atenção sobre a necessidade de se compreender que o mundo está repleto de valores religiosos.

O resultado desse esgotamento é a exploração do imaginário cultural<sup>13</sup> em detrimento do imaginário midiático, problemática estudada por Malena Contrera e discutida amplamente no livro *Mediosfera: meios, imaginários e desencantamento do mundo*. Segundo a autora, a partir da ação dos meios de comunicação de massa, no século XXI, cria-se uma versão própria desse imaginário, na tentativa de emancipá-la do imaginário cultural.

Essa nova versão é inicialmente gerada pelos processos de seleção, edição, composição e re-contextualização desses conteúdos e de sua representação em imagens audiovisuais, que podemos dizer que constituem uma visão bem própria, para e, seguida ser proposta pela criação dos simulacros dos meios eletrônicos, onipresentes em suas possibilidades técnica, então emancipados radicalmente da experiência social comunitária (CONTRERA, 2010, p.57).

Do Santuário Nacional de Aparecida, ainda citamos a sua estrutura adaptada midiaticamente.

Cientes da força do arquétipo feminino e, vivendo as consequências da sombra do seu “estrangulamento” deixado há milênios pelo patriarcado, a utilização de instrumentos midiáticos de reverberação de imagens e enquadramentos específicos torna-se muito conveniente neste caso, desconsiderando-se a que custas o profano sobrepõe-se ao sagrado.

Com a expansão do número de fiéis e, talvez por causa deles, os aparatos mediáticos desempenham importante papel: de propriedade do templo estão um canal de internet, o

<sup>12</sup> Artigo publicado no livro *Mídia.BR - Livro da XII Compós* - 2003, Ed. Sulina

<sup>13</sup> Nos apoiamos aqui no estudo de Gilbert Durand (1993) sobre a imaginação simbólica. O autor defende a diferenciação de imaginação simbólica e signo e a relevância da narrativa e o exemplo utilizado na narrativa, como a distinção nos Evangelhos das “parábolas”, “que são conjuntos simbólicos do Reino e os simples “exemplos” morais: O Bom Samaritano, Lázaro, o Mau Rico, etc., que são apenas apólogos alegóricos (Cf. O. LEMARIE, *Iniciation ou Nouveau Testamente*, p. 64). DURAND, G. 1993, P. 10).

[www.a12.com](http://www.a12.com), que veicula notícias da Igreja Católica no Brasil e no mundo, uma emissora de rádio, a Rádio Aparecida<sup>14</sup>, e uma emissora de TV, a TV APARECIDA, que, segundo seu canal oficial, está disponível para todas as antenas parabólicas digitais e analógicas do país<sup>15</sup>. Todos os canais acima transmitem ao vivo, diariamente, algumas celebrações ocorridas no templo.

Nesta configuração vemos desabrochar, junto com os investimentos em comunicação, uma linguagem muito peculiar nos ritos celebrados no Santuário de Aparecida. Talvez esta tenha sido uma maneira de adaptar-se às necessidades tecnológicas que uma celebração transmitida por aparatos mediáticos exige. Em tempos de ascensão da tecnologia, tal linguagem não nos surpreenderia se considerássemos o templo como qualquer outra instituição a serviço de sua comunicação, ou seja, Aparecida quer utilizar os aparatos mediáticos TV, Rádio e internet como chamariz para que fiéis sintam o desejo de visitá-lo. Ocorre que estamos falando das estratégias comunicacionais de um ícone da religião católica no Brasil.

Notamos a invasão das câmeras de tv estrategicamente posicionadas que buscam o melhor ângulo da celebração; equipes treinadas que dividem-se na manipulação de câmeras móveis para garantir que nenhum detalhe do culto deixe de ser mostrado; padres que conversam com o telespectador buscando a lente principal, de modo a garantir ao telespectador a sensação de interatividade com a celebração, além das luzes específicas para transmissão de TV que deixam o templo com ares de um grande estúdio.

O desejo do Santuário de transmitir suas celebrações não é novo, segundo informações a nós fornecidas pelo Centro de Documentação e Memória do Santuário Nacional de Aparecida, a primeira celebração transmitida do Santuário Nacional pela televisão, ocorreu em 18 de outubro de 1987, pela Tv Cultura<sup>16</sup>. Na época a emissora trazia seus equipamentos e equipe para disponibilizar as imagens de Aparecida, mais especificamente da missa das 8h do domingo para o Brasil. Essa rotina se perpetuou até o ano de 2005, quando em 8 de setembro a Tv Aparecida gerou suas primeiras imagens com equipamentos móveis e equipes próprias.

---

<sup>14</sup> A Rádio Aparecida, segundo seu hotsite oficial pode ser sintonizada através de Ondas Curtas e tropicais, AM e FM 90,9 FM. Oferece programação exclusiva em cada um dos canais disponíveis. Mais informações podem ser conferidas em <http://www.a12.com/radio-aparecida/institucional/detalhes/radio-aparecida>. Acesso em 10.05.2014.

<sup>15</sup> Segundo site oficial da TV APARECIDA, em canal aberto a emissora opera em 21 estados, no Distrito Federal, 19 capitais e 257 municípios, além de TVs por assinatura. Mais detalhes em <http://www.a12.com/tv-aparecida/institucional/detalhes/tv-aparecida>. Acesso em 10.05.2014.

<sup>16</sup> Tais informações estão documentadas em e-mail enviado à autora do artigo em 16.03.2015.

Foi então que, em 2005, quando o canal seria inaugurado, as câmeras fixas começaram a fazer parte da arquitetura do espaço sagrado, chancelando o processo de mediatização eletrônica pelo qual o templo iniciaria sua dita modernização.

Se entendermos os Templos como lugares santos por excelência, como define Mircea Eliade (1992), a “casa dos deuses”, como permitir um espaço sagrado invadido pelas novas tecnologias? Como entender um ritual, elemento primordial da religião, adequado aos caprichos dos melhores enquadramentos da câmeras de tv? Essas questões nos levam a refletir sobre as mudanças que a presença de aparatos tecnológicos de gravação geram no espaço ritual religioso.

Outra ideia surge com base nessa diferença ontológica que se impõe cada vez mais entre o *Cosmos* e sua *imagem santificada*, que é o Templo. É a ideia de que a santidade do Templo está ao abrigo de toda a corrupção terrestre, e isto pelo fato de que o projeto arquitetônico do Templo é a obra dos deuses e, por consequência, encontra-se muito próxima dos deuses, no céu. (ELIADE, 1992, p. 56).

Esse perfil, adotado com ênfase no então espaço sagrado, nos chama a atenção não apenas pela interferência dos equipamentos no layout do local, mas pelo desempenho daqueles que ‘decodificam’ a informação ao fiel. Vemos ainda uma avalanche de informações oferecidas aos que desejam participar do culto. Isso tudo, somado aos painéis que adornam o espaço e que garantem um colorido a mais às celebrações, e a luz azulada que entra pelas janelas do templo através dos recém-inaugurados vitrais azuis instalados nas quatro faces da Basílica, nos dá a impressão de que o espaço adequa-se às características de um grande espetáculo.

### **Conclusões: Funcionalidade, participação e fragmentação**

No caso do Santuário Nacional de Aparecida, é válida a reflexão de que tipo de participação mítica as celebrações via aparato midiático promovem. Enquanto eu assisto a missa da televisão. Posso estar confortavelmente sentado no meu sofá, conversando com amigos, me alimentando. Não tenho troca, contato, presença.

Por outro lado, embora não tenhamos mencionado em detalhes, no caso do Templo de Salomão, as visitas não são abertas àqueles que desejem visitá-lo. A presença é permitida apenas para caravanas organizadas em células da igreja pelo Brasil com datas e horário marcados e de posse de uma credencial válida somente para o dia.

A Igreja Universal do Reino de Deus ainda orienta os fieis sobre o *dress code* para entrar no templo. Uma página inteira<sup>17</sup> foi dedicada para dicas de modas às mulheres que queiram visita-lo: “Uma midi para chamar de sua”, “Calças com shapes inusitados”, são títulos atribuídos nos textos das orientações. Um vídeo no final da página ainda oferece outras orientações, como tipo de roupas não poderão ser usadas e que bolsas serão revistadas.

As informações nos lembram de orientações dadas para acesso a festa particulares com direito a Protocolo *RSVP* (Resource reSerVation Protocol), utilizado para se fazer reservas.

Vemos em ambos os casos, uma tentativa de reedição de espaço e condutas emancipadas da experiência social comunitária, própria dos rituais religiosos, ocasionada pela intervenção de conteúdos midiáticos.

Se até meados do século XX os meios de comunicação reeditavam com poucas intervenções os conteúdos do imaginário cultural que são ancestrais (milenarios) e arquetípicos, suficientemente enraizados em vivências comunitárias, ou seja, se contentavam em “vender a varejo o coração e alma”, a partir da ação dos meios de comunicação de massa eles começam a criar uma versão própria desse imaginário e a propagá-la de tal modo que podemos conferir a esse processo um status de crescente autonomia em relação ao imaginário cultural. Essa nova versão é inicialmente gerada pelos processos de seleção, edição, composição e re-contextualização desses conteúdos e de sua representação em imagens audiovisuais, que podemos dizer constituem uma visão bem própria, para em seguida ser proposta pela criação dos simulacros dos meios eletrônicos, onipresentes em sua possibilidade técnica, então emancipados radicalmente da experiência social comunitária (o que vale dizer, socialmente vivenciada concretamente nos moldes das comunidades de origem, conforme aponta Z. Bauman<sup>18</sup>). (CONTRERA. 2010, 57).

Em tempos onde o “mais”, o “maior” e o melhor ditam o valor das relações, os espaços ditos sagrados e os rituais não escapam à essa realidade. Resisti à dinâmica da mídia parece não ser interessante para aqueles que estão, certa forma, mais envolvidos com as regras ditadas pelo mercado do que pela proposta primeira da religiosidade<sup>19</sup>.

## Referências

<sup>17</sup> É possível acessar a página no endereço <http://www.universal.org/noticia/2014/08/03/o-que-vestir-para-ir-ao-templo-de-salomao-30588.html>. Acesso em 15.08.2015

<sup>18</sup> Cf. Z. Bauman. Conforme referencia a autora, Bauman trata amplamente do assunto em seu livro *Comunidade*.

<sup>19</sup> Nas palavras de Vilém Flusser (2002), religiosidade é a capacidade humana para captar a dimensão sacra do mundo. Cita o autor que “Embora não seja uma capacidade comum a todos os homens, é, não obstante, uma capacidade tipicamente humana”. (V. FLUSSER. 2002, P. 16 – 17)



BAITELLO JR., N. **A era da iconofagia**. São Paulo: Hacker, 2005.

BAUDRILLARD, J. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d'água, 1991.

BAUMAN, Z. **Comunidade – a busca por segurança no mundo atual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003

BELTING, H. **II Culto dele imagini.. Storia dell'icona dall'età tmeriale al tardo Medioevo**. Nis Carocci editore, 2001.

CONTRERA, M. S. **A dessacralização do mundo e a sacralização** da mídia: consumo imaginário televisual, mecanismos projetivos e a busca da experiência comum. Disponível em [http://www.compos.org.br/data/biblioteca\\_687.pdf](http://www.compos.org.br/data/biblioteca_687.pdf). Acesso em 10.04.2011.

\_\_\_\_\_. **Mediosfera: meios, imaginário e desencantamento do mundo**. 1. Ed. São Paulo: Annablume, 2010.

\_\_\_\_\_. **Mídia e pânico**. São Paulo: Annablume, 2002.

DAMÁSIO, A. **O mistério da consciência**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2000.

DEBORD, Guy. . **A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1993.

ELIADE, M. O. **O Sagrado e o Profano**. Lisboa: Livros do Brasil, [20-], 1992

FLUSSER, V. **Da religiosidade – a literatura e o senso de realidade**. São Paulo: Escrituras, 2002.

MORIN, E. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

\_\_\_\_\_. **O Paradigma perdido**. Lisboa: Europa-América, 1985.

\_\_\_\_\_. **O método**. Lisboa: Europa-América, 1985



# **Grupo de trabalho 4: Imaginário e linguagens**

**Atelier de recherche 4 :  
Imaginaire et langages**

## **O olhar que distorce o tempo e o espaço: mitocrítica do discurso científico**

### **The look that distorts time and space: mitocrítica of scientific discourse**

### **Le regard qui déforme le temps et l'espace : mythocritique du discours scientifique**

Elza Kioko Nakayama Nenoki do COUTO<sup>1</sup>  
Samuel de Sousa SILVA<sup>2</sup>  
UFG, Goiânia, Brasil

#### **Resumo**

Nesse artigo, leremos as noções de tempo e espaço na teoria da relatividade, e a figura do observador, levando em conta o saber mítico e os regimes de imagens, sendo o corpus constituído de textos do próprio Einstein. Constatou-se que (i) a Teoria da Relatividade é o mito moderno sobre o homem que encontra seu lugar no cosmos; (ii) e a atualização nas peculiaridades próprias do seu discurso científico do mito de Zeus. Veremos como o mito de Zeus se configura a partir do regime diurno, e por sua vez sua atualização pela teoria da relatividade se configura a partir da modalidade sintética conforme terminologia de Durand e denominada pela pesquisadora Maria Thereza Strôngoli de regime crepuscular.

**Palavras-chave:** discurso científico; regime crepuscular; mitocrítica.

#### **Abstract**

In this article, we will read the notions of time and space in the theory of relativity, and the figure of the observer, taking into account the mythical knowledge and the regimes of image. As the corpus consists of Einstein's texts. It was found that (i) the Theory of Relativity is the modern myth about the man who finds his place in the cosmos; (ii) and the update the peculiarities of its scientific discourse of Zeus myth. We will see how the myth of Zeus is configured from the daytime regime, and in turn its update by the theory of relativity is configured from the synthetic mode of Durand and named by the researcher Maria Thereza Strongoli of Twilight regime.

**Keywords:** scientific discourse; twilight regime; criticizes the myth.

#### **Introdução**

Este trabalho pretende demonstrar que a estrutura persuasiva do discurso científico recorre, muitas vezes, aos procedimentos de um mito diretivo que pode fundamentá-lo. Nesse sentido, propõe-se reler os postulados da Teoria da Relatividade de Albert Einstein, focalizando os conceitos de tempo e de espaço, e de que maneira a inserção da figura do observador, no caso, Einstein, coloca a esfera da ciência face às questões filosóficas que

---

<sup>1</sup> kiokoelza@gmail.com

<sup>2</sup> samueleraquel@hotmail.com

espelham as angústias humanas. Desse ponto de vista, examina-se o discurso científico sobre a teoria da relatividade e sua interação com as manifestações próprias de um saber mítico.

Toma-se como corpus da pesquisa alguns textos de Albert Einstein, nos quais ele sintetiza os postulados centrais da sua teoria, bem como os acréscimos e aperfeiçoamentos feitos por físicos renomados que participaram do grande projeto científico do qual resultou o estabelecimento da Teoria da Relatividade como base epistemológica-metodológica de toda a ciência de ponta no planeta. Tais físicos são: o neerlandês H. A. Lorentz, que dá seu nome às contrações de Lorentz, uma das bases da Teoria da Relatividade Especial ou Restrita; e o alemão H. Minkowski, que também dá seu nome a uma das bases da Teoria da Relatividade, o espaço-tempo de Minkowski. Os textos são retirados dos livros *O Princípio da Relatividade*, de Albert Einstein, H. Lorentz e H. Minkowski; *Escritos da Maturidade*, de Albert Einstein; e um tópico de um dos capítulos do livro *A Evolução da Física*, também de Albert Einstein, intitulado, “Dentro e fora do elevador”.

A escolha dessa temática e corpus resulta do fato de entendermos que a Física Moderna apresenta uma oportunidade única aos pesquisadores da antropologia do imaginário para testar certos princípios da linha de pesquisa criada por Gilbert Durand. Segundo este antropólogo, o discurso científico, assim como o discurso mítico, é composto de certa “realidade velada”, sustentada estruturalmente pelos símbolos, de forma que a precisão científica não pode se abster de símbolos, arquétipos, etc. (DURAND, 1999). Diante desse fato, o discurso científico da Física Moderna é bastante propício a essa análise, visto que objetiva vislumbrar os fios imaginários e simbólicos que perpassam o discurso científico em sua constituição.

A principal hipótese a ser desenvolvida na pesquisa divide-se em duas proposições fundamentadas, principalmente, no axioma elementar da mitocrítica: o discurso mítico é o discurso estrutural de base de todo o discurso humano e os discursos posteriores se desenvolvem sobre um mito diretivo de base. Dentre as proposições a serem demonstradas destacam-se as seguintes: (i) a Teoria da Relatividade é a narrativa mítica moderna sobre o mito do homem que encontra o seu lugar no cosmos; (ii) a Teoria da Relatividade é a atualização das peculiaridades próprias do seu discurso científico-matemático configurado como o mito de Zeus.

Diante disso, demonstraremos que a Teoria da Relatividade é um dos grandes mitos da modernidade, pois atende, ou pelo menos deixa em aberto, a possibilidade de resposta

satisfatória (demonstrada posteriormente) a uma das duas principais angústias fundamentais da humanidade, a luta contra o tempo e, conseqüentemente, a morte. Entende-se o termo “mito” no seu sentido antropológico: discurso humano articulado como uma possível resposta às grandes questões ou perguntas sobre a existência humana, resposta que se afasta do sentido de “não verdadeiro”, que o senso comum dá, geralmente, a esse termo.

A proposta metodológica da pesquisa é destacar, nos textos que formam o corpus, imagens, mitologemas ou mitemas a fim de estudar como estes se constelam e se estruturam em termos de regimes do imaginário e de que forma constituem o discurso mítico que se revela como a matriz que fundamenta a discursividade do valor ou dado científico.

### **Tópicos do referencial teórico**

Para Durand, a *imagem é símbolo*, uma representação que presentifica um conceito, uma ideia ou um referente ausente (DURAND, 2002, p.29). Essa imagem se manifesta segundo duas faces: a do arquétipo, que é o sentido universal da imagem, sentido esse que carrega toda a experiência da espécie humana de significar o mundo à sua volta; e a do sentido atualizado por essa imagem, o qual varia segundo o contexto sócio-histórico-cultural no qual ela está inserida, ou segundo o fator psicológico do indivíduo imaginante, fator que pode modificar e distorcer os sentidos que sustentam a prenhez natural da imagem.

O *mitologema* é a estrutura elementar de um mito, a estabilização de uma resposta arquetípica a uma das grandes perguntas existenciais humanas, é, portanto, “um núcleo essencial do mito, que se repete nos mais diversos mitos e nas mais diversas culturas” (BOECHAT, 2008, p. 24).

O *mito*, por sua vez, é uma narrativa que tenta resolver as angústias existenciais humanas, utilizando-se das imagens, símbolos e mitemas para tal fim. Esses *mitemas* são as menores unidades significativas dos mitos e, por isso, carregam as ideias centrais. Serão redobrados por todo o mito através da estrutura redundante que, tendo como função o convencimento, constitui-se como estratégia, a “repetição de uma relação ao longo de todas as nuances possíveis”, de modo que cada ato ritual do mito seja “o portador de uma mesma verdade relativa à totalidade do mito” (DURAND, 1999, p.86).

A noção de imaginário para Durand corresponde, portanto, ao modo como a imaginação é operacionalizada na relação do sujeito com o mundo, isto é, como as imagens são acionadas. A antropologia do imaginário fornece os subsídios teóricos e metodológicos

para se estudar as posições do sujeito na narrativa, pois considera que o texto é formado de imagens/significantes linguísticos cuja dinamização é regida pelos imperativos bio-psicopulsionais do indivíduo e pelas imposições do meio social. Essa atividade foi denominada por ele “trajeto antropológico do imaginário”. Nesses trajetos, reconheceu que as imagens se apresentam em duas bipartições, às quais chama Regimes. No primeiro, denominado Diurno, colocam-se as imagens da postura vertical, dos sentimentos de angústia diante da temporalidade, das matérias luminosas e visuais, dos utensílios de separação e de purificação. Esse regime privilegia as estruturas e seu sentido da antítese. No segundo regime, chamado Noturno, as imagens relacionam-se às atividades digestivas, assimiladoras ou conciliadoras e aos movimentos da volta e da inversão, às matérias da profundidade (água ou terra) e à intimidade ou harmonia. Tal regime privilegia as estruturas místicas e sintéticas.

Em sua obra *Mito, símbolo e mitologia*, p. 79, Durand afirma que hoje chamaria modalidades o que chamou outrora, estruturas; e conclui: “Agora chamaria a tudo isso regimes. Se quiserem, o imaginário pode funcionar a três regimes: (...) o que chamei ‘heróico’, (...) o regime ‘místico’(...) e o regime ‘sintético’” (2005, p.145-185).

Esta posição motivou a professora Maria Thereza Strôngoli a pesquisar a natureza da dinâmica dessas estruturas e a considerar o fato de as imagens sintéticas constituírem um regime que poderia ser chamado Crepuscular, pois suas imagens, quando se voltam para o diurno, conservam sempre a perspectiva das reconhecidas no regime noturno e vice-versa. Tais pesquisas, enviadas ao professor Durand, receberam sua aprovação (carta: op.cit, p.145) e motivaram-na a proceder à sua aplicação na análise da pesquisa. A primeira forma de reconhecer o Regime Crepuscular é observar que a alternância dos Regimes Heróico e do Regime Místico se manifesta por meio de um processo de sequencialização ordenada e consciente das ações que os atualizam. A consciência de firmar o propósito e sua sistematização corresponde à tendência desse regime para a reflexão filosófica.

### **Análise**

Segundo os postulados de Durand, o discurso mítico se constitui sempre de duas camadas – o resíduo (a estrutura de base arquetípica sobre as quais se fundamenta todo discurso humano) e a atualização (o preenchimento da base estruturante pelas intimações biopsicopulsionais conjugadas às do meio social, histórico e cultural). Observando tais camadas, verificou-se que, a partir da desconstrução do discurso da objetividade científica e a

consequente revitalização da primazia do sujeito pesquisador na observação científica, operadas pela Teoria da Relatividade, ocorreu a atualização do mito de Zeus, senhor do Universo, na figura do observador, ponto de referência e definição das relações estabelecidas entre os objetos de um sistema e o próprio sistema.

Assim sendo, a partir desse conceito central do observador, temos dois significados míticos e simbólicos bastante redundantes e marcantes da Teoria da Relatividade: o homem coloca-se como o centro de todas as coisas e como o guerreiro que vence o tempo. Esse segundo tema, uma vez que o tempo é miticamente uma representação da morte, é apenas uma variável da ideia do homem que vence a morte.

No desenvolvimento do primeiro tema, o observador einsteiniano assume a centralidade dos eventos analisados, os quais são vistos como recortes do real, microcosmos do grande universo a nossa volta, presentificado como o centro do Universo. Já o segundo tema é a atualização do símbolo de Zeus que, brandindo seu raio, como se fosse uma espada contra Cronos, símbolo do tempo que devora os homens, despotencializa e destrona este poder a fim de assumir o papel de senhor do Universo. O interessante no discurso mítico é que, para Zeus se tornar o senhor do cosmos e do centro do Universo, ele teve que, primeiro, vencer o tempo para, dessa forma, assumir o poder do próprio tempo. Da mesma forma, na Teoria da Relatividade, os dois temas andam juntos e se complementam. O observador que se torna o centro do sistema no qual ocorre o evento, também pode, potencialmente, vencer o tempo ou despotencializá-lo, desde que ele esteja armado com seu raio, uma velocidade altíssima, próxima à velocidade da luz.

Sobre tal possibilidade, afirma Gleiser (1997, p. 273) que “Sabemos que a teoria da relatividade especial de Einstein está correta porque, mesmo que não possamos (ainda) viajar com velocidades comparáveis à velocidade da luz, outros objetos na Natureza podem”. Os físicos vislumbraram essa possibilidade com os raios cósmicos denominados de *múons*, que viajam a cerca de noventa e nove por cento da velocidade da luz, o que lhes permite “viver” mais do que os *múons* mais lentos. Ou seja, a partir de um sistema relacional onde o ponto determinante de fixação das relações entre os objetos não é mais o espaço ou o tempo no qual tais eventos ocorrem, mas sim o observador que percebe tal evento, os objetos atuantes nesse sistema relacional no qual o observador está incluído, podem alterar o tempo e o espaço, desde que cumpram o requisito da altíssima velocidade, deixando, portanto, em aberto a

possibilidade de se vencer o tempo, o que em última análise, a imaginária, seria vencer a morte.

Sendo assim, mesmo que apenas catárticamente, vislumbrando representativamente na vida efêmera de um simples muon, o homem contemporâneo consegue dominar o *tempo* por meio do seu herói científico, o observador. Dessa feita, temos em volta da noção de observador várias práticas de produção de discursos que problematizam a angústia humana diante da morte. Temos, nessas práticas científicas de experiências a fim de provar a relatividade do tempo, um exercício de sonhar acordado, no qual se realiza o —desejo polêmico de eternidade tão característico da espécie humana e tão redundante em todos os seus discursos (DURAND, 2002, p. 121).

Nos personagens mitológicos, Cronos e Zeus, observamos as noções de tempo do homem primordial da nossa cultura ocidental científicista, o homem grego. Nesse discurso mítico, a imagem de tempo, simbolizada na imagem/símbolo de Cronos, expressa o seu caráter devorador dos homens, seus filhos. E esse tempo é aliado da morte, pois o tempo que passa culmina na morte. Sincronicamente a essa elaboração discursiva negativa sobre o tempo, em Zeus se formula uma concepção mais amena dessa relação homem/tempo, um discurso em que o homem emerge como aquele que enfrenta e vence o tempo ou, pelo menos, ao se constituir dialeticamente num eterno conflito contra o tempo e suas determinações, alcança uma vitória exemplar sobre o tempo instaurando uma possibilidade de êxito. Nesse horizonte da mitologia grega vemos em Cronos um tempo voraz enquanto que em Zeus o tempo é dominado, ou melhor, em Zeus se constrói a imagem de um homem que domina o tempo.

Conforme Durand, no regime diurno das imagens, o tempo e a morte serão recusados ou combatidos em nome de um desejo polêmico de eternidade (DURAND, 2002, p. 121) e Zeus, como uma espécie de herói exemplar do homem que luta contra o tempo, representa isso ao máximo, pois ele despotencializa o tempo e, assim, assume o controle do seu próprio destino.

Segundo Eliade, ao aprofundarmos e entendermos o autêntico significado de um mito ou símbolo arcaico reconheceremos que os mitos sempre assinalam um significado primordial sobre o reconhecimento de uma certa condição humana no universo (ELIADE, 1992, p. 11). E na luta pelo poder sobre o cosmos entre Zeus e Cronos, nos deparamos com a condição humana de ser submetida aos caprichos do tempo e da morte; em que esse humano assume o



posicionamento de não se submeter a essa condição e desafia o tempo e a morte a fim de garantir para si um lugar de proeminência na ordem do Universo. Zeus, enquanto herói solar e ascensional, sempre combativo a fim de conquistar e manter seu lugar no cosmos realiza exemplarmente sua função de promover o cisma no espírito, bem como o cisma no organismo social, de se manter independente e dominador sobre as forças brutas da natureza, cujo *tempo* é a principal e mais nefasta.

Para advir esse *cisma*, não convêm esquemas — “de retorno aos bons tempos passados ou programas que garantam produzir um futuro projetado de natureza ideal, ou mesmo por meio do mais realista e bem concebido trabalho de re-união dos elementos que se encontram em processo de deterioração” (CAMPBELL, 2007, p. 26). Um tempo novo, no qual o povo vive alicerçado nos ideais provocados pelo herói, só se manifesta após o nascimento subjugar a morte, não renascimento da coisa antiga, mas de algo novo. Interiormente ao espírito e ao organismo social deve haver — se pretendemos obter uma longa sobrevivência — uma contínua recorrência de nascimento<sup>4</sup> (palingenesia) destinada a anular as recorrências ininterruptas da morte (CAMPBELL, 2007, p. 26). Sendo Zeus esse herói, que provoca o surgimento de algo novo ao vencer a morte e seus caprichos – Crono e suas bestialidades devoradoras e filicidas –, inaugurando uma era ao estabelecer uma nova ordem no cosmos na qual ele era o senhor dos deuses e dos homens, reinando nos céus; seu irmão, Poseidon, governando sobre os mares; e seu outro irmão, Hades, governando o mundo dos mortos.

A convergência entre o mito de Zeus e a teoria da relatividade, permite a atualização do primeiro pela segunda, pois é de maneira bastante óbvia a temática abordada pelos dois discursos, o que presentifica as intempéries e angustias do homem frente ao tempo e o que constitui o espaço a sua volta. Já o ponto de refração desses discursos fica por conta do alinhamento das imagens, símbolos, mitologemas e mitemas, os quais reportam os aspectos do mesmo mito, mas que se configuram em regimes diferentes, como veremos logo adiante.

Assim sendo, o mitologema que é o esqueleto do mito de Zeus – herói de origem Titanesca (filho do Titã Crono), que adquire um novo conhecimento (aconselha-se com a titã Metis - prudência), arma-se com uma arma que lhe capacita a vencer seu inimigo (a água milagrosa que faz Crono vomitar seus filhos devorados e o seu raio), vence o seu oponente (o tempo e as forças elementares da natureza) e instaura uma nova ordem no cosmos (estabelece

o Olimpo e dispõe os lugares a serem ocupados pelos deuses) – é contextualizado pelos seguintes elementos correspondentes na Teoria da Relatividade: herói filho dos deuses da ciência (o observador - conceito de Einstein em diálogo com Isaac Newton), adquire um novo conhecimento (os princípios da Teoria da Relatividade), arma-se com uma arma que lhe capacita a vencer seu inimigo (a velocidade da luz) e vence o seu oponente (o tempo e o espaço ao relativizá-los), instaurando uma nova ordem no cosmos (o Universo regido pelas leis da física contemporânea é diferente, na constituição do muito grande e do muito pequeno, do Universo regido pelas leis da física clássica).

Desse modo, observamos nessa difusão dos discursos humanos um encadeamento de continuidades e atualizações, compreendido por Durand como o processo antropológico estrutural de formação dos discursos míticos em que as derivações, determinações históricas culturais do novo contexto de produção do mito, preenchem o esqueleto arquetípico de determinado tema mítico, denominado por Durand de perenidades (DURAND, 1998, p. 96-97). Dessa forma, podemos dizer, a partir desse nosso referencial teórico, que todo discurso humano é composto de duas camadas que se sobrepõem: o resíduo arquetípico que se repete sempre nos discursos que recobrem a mesma temática, e as atualizações, que são talhadas das disposições particulares do evento que é o estabelecimento de um novo discurso.

Enquanto o mito de Zeus é notadamente diurno, pois Zeus é o herói guerreiro que brande sua espada contra Cronos e o derrota, a teoria da relatividade é crepuscular. O herói da teoria da relatividade, o observador, não guerreia contra o tempo, mas ele o compreende, entende suas características sistêmicas e se torna o ponto de referência desse sistema a fim de adquirir as qualidades propícias para se aliar a esse tempo e estendê-lo ao seu benefício. O tempo na teoria da relatividade comporta-se diferentemente dependendo das características próprias de cada sistema, como por exemplo; massa dos corpos nesse sistema, gravidade e aceleração desses corpos no sistema. O observador, portanto, para vencer o tempo, precisa compreender essas características peculiares e atingir a velocidade propícia para estender o tempo e dobrar o espaço.

Podemos ver nessas características do herói da teoria da relatividade, o observador, características próprias do regime crepuscular, ou sintético como diz Gilbert Durand, ou seja; um herói que transita entre as imagens diurnas e noturnas promovendo uma síntese que se configura como uma filosofia de vida. O herói da teoria da relatividade lida com a imagem

tempo de uma maneira que não é nem ativa e conflituosa como no diurno e nem passiva e submissa como no noturno, mas ao invés disso, ele tem uma atitude compreensiva em relação a essa imagem tempo. Essa atitude é ao mesmo tempo passiva/noturna, pois se deixa ser moldada por essa imagem ao procurar lidar com ela a partir do que a própria imagem é, e esse é o sentido mais básico de compreensão. E ela é também ativa/diurna, pois não se submete totalmente a esse tempo e sim, a partir da sua compreensão, procura ultrapassar os limites impostos a si por esse tempo. Essa atitude frente ao tempo do herói da relatividade não pode ser enquadrada como diurna ou noturna simplesmente, mas como algo da lógica do “tertio non datur” junguiano, o terceiro não determinável, aquilo que sobra do enquadramento dicotômico do ativo/passivo, bem/mal, preto/branco e etc.

No regime crepuscular as imagens, símbolos e atores que o estruturam estão prenhes concomitantemente da espera noturna assim como do saber de reconhecer o momento da ação e desse modo agir, habilidades diurnas, quando preciso e ponderado (fruto da reflexão crepuscular). Nesse regime uma imagem reflete sobre a outra e as reverberações mútuas provocam efeitos novos, a espera se torna audaz e a ação esquiva, as imagens harmonizam-se e formam novas imagens que não são nem uma e nem outra, mas algo novo e original. Sendo assim, a repercussão de um polo sobre o outro acarreta a ciclicidade como característica fundamental do regime crepuscular.

O objetivo do exame desse esquema é demonstrar a eufemização possível do sentido da morte e estabelecer a visão filosófica que, revelada por meio do regime crepuscular, pode facilitar a compreensão consciente do uso das imagens e dos sentidos de cada regime.

### **Referências bibliográficas**

- BOECHAT, W. **A mitopoese da psique**. Mito e individuação. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- DURAND, G. **O imaginário**. São Paulo: Difel, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Estruturas Antropológicas do Imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Campos do Imaginário**. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.
- CAMPBELL, J. **O herói de mil faces**. São Paulo: Pensamento, 2007.
- ELIADE, M. **Mito do eterno retorno**. São Paulo: Mercuryo, 1992.
- EINSTEIN, A. **A evolução da física**. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.
- \_\_\_\_\_. **Escritos da maturidade**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- \_\_\_\_\_. Indução e dedução na física (1919). In: **Scientia Studia Brasil**. v. 3, n. 4. 2005. P. 663-664.

EINSTEIN, A; LORENTZ, H. A.; MINKOWSKI, H. **O princípio da relatividade**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

GLEISER, M. **A dança do universo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

STRONGOLI, M.T. Encontros com Gilbert Durand. In: PITTA, D. P. (org.) **Ritmos do imaginário**. Recife: UFPE, 2005, p.145-172.

**Contribuições da teoria do imaginário através do diálogo entre arte, design e a obra do Profeta Gentileza**

**Contributions of the theory of imagery through dialogue between art, design and work of the Prophet Kindness**

**Contributions de la théorie de l'imaginaire dans le dialogue entre l'art, le design et l'oeuvre prophète Gentileza**

Naiara Gomes de Oliveira<sup>1</sup>

Universidade Federal da Bahia, Salvador, Brasil

Ana Beatriz Simon Factum<sup>2</sup>

Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, Brasil

**Resumo**

O objetivo do trabalho é analisar a obra do Profeta Gentileza sob a perspectiva das relações entre arte, design e a teoria do imaginário de Gilbert Durand, contribuindo para ampliação dos estudos sobre a história da arte e do design no Brasil. Pretende-se incorporar novo material, principalmente aqueles geralmente discriminados por tratar-se de pessoas excluídas socialmente, mas que contribuem com conhecimento relevante. Teremos como base empírica desta investigação a obra do Profeta Gentileza, os 55 murais na cidade do Rio de Janeiro, sua indumentária e adereços, materialização de suas crenças através de uma narrativa visual mítica e ética em uma composição estética singular. Os resultados e conclusões são reflexões sobre a obra do Profeta Gentileza a partir das relações entre a arte, o design e o imaginário na contemporaneidade.

**Palavras-chave:** imaginário; arte; design; Profeta Gentileza.

**Abstract**

The objective is to analyze the work of Prophet Gentileza from the perspective of the relations between art, design and imaginary theory of Gilbert Durand, contributing to expansion of studies on the history of art and design in Brazil. It is intended to incorporate new material, especially those often discriminated against because it is the socially excluded, but contribute with relevant knowledge. We as empirical basis of this research the work of Gentileza, 55 murals in the city of Rio de Janeiro, his clothing and props, materialization of their beliefs through a mythical visual storytelling and ethics in a unique aesthetic composition. The results and conclusions are reflections on the work of Gentileza from the relationships between art, design and imaginary in contemporary times.

**Key words:** imaginary; art; design; Prophet Gentileza.

---

<sup>1</sup> naidesign@hotmail.com

<sup>2</sup> biasimon@gmail.com

## **Introdução**

Este artigo apresenta resultados parciais da pesquisa de doutorado sob o título: “A OBRA DO PROFETA GENTILEZA: CONTRIBUIÇÕES PARA O ESTUDO DAS RELAÇÕES ENTRE ARTE, DESIGN E A TEORIA DO IMAGINÁRIO NA CONTEMPORANEIDADE ” vinculada ao programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia.

A teoria do imaginário (DURAND, 2002) vem sendo utilizada em diversos campos do conhecimento e se mostra adequada para analisar produções humanas de caráter predominantemente simbólico como é o caso da obra realizada pelo Profeta Gentileza, já investigada em outras abordagens. O imaginário revela-se muito especialmente como um lugar de “entre saberes” (DURAND, 1996, p. 215-227), senão mesmo como o lugar do espelho (Lima de Freitas), um Museu (palavra que Durand muito aprecia), que designa o conjunto de todas as imagens possíveis produzidas pelo animal simbólico (Ernst Cassirer) que é o homem (ARAÚJO e TEIXEIRA, 2009). Gilbert Durand considera o imaginário como o “museu” de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a produzir, nas suas diferentes modalidades da sua produção, pelo homo sapiens (1994, p. 3), declarando que o seu projeto consiste em estudar o modo como as imagens se produzem, como se transmitem, bem como a sua recepção. (DURAND, 1996, p. 215).

Estudar a produção do Profeta Gentileza enquanto arte urbana e design vernacular a partir do imaginário tem como propósito incorporar referências importantes para estes dois campos do conhecimento e mais incorporar a dimensão do sensível nos processos de projetar.

Inicialmente se estabelece as relações entre Design, Arte e Imaginário, mais especificamente conceituando o design vernacular, arte urbana e teoria do imaginário. Em seguida relaciona-se essa base de fundamentação a obra propriamente dita do Profeta Gentileza, finalizando com as considerações finais, por se tratar de pesquisa em andamento não há, ainda, dados conclusivos.

## **Relações entre design, arte e imaginário**

A obra do Profeta Gentileza está na categoria de Arte Urbana e Design Vernacular pelas suas características de cunho funcional, filosófico, social, político e cultural que contém significados, funções e demandas da sua época. O objetivo é discutir aqui as relações entre arte, design e imaginário, incluindo os seus conteúdos simbólicos e os referenciais da cultura. Partimos de uma atmosfera da realidade artística e social brasileira com o intuito de investigar o design gráfico vernacular brasileiro e arte urbana através da obra do Profeta Gentileza. Seu repertório visual rico em cores, texturas, composições, soluções gráficas e projetuais, são singulares e inconfundíveis; sendo a expressão genuína do design e da arte não apenas do Rio de Janeiro, mas do Brasil pluricultural.

A obra de Gentileza tem uma de suas origens no design vernacular, inspirado no popular que reflete tudo aquilo que é produto das classes populares, a cultura popular. Incentivamos aqui a valorização do vernacular ou de práticas realizadas por não-designers, indivíduos que estão à margem do design gráfico profissional. O trabalho dos letristas populares, nos muros e placas espalhadas, principalmente, nas periferias das grandes cidades ou em pequenas cidades do interior do Brasil, é um forte exemplo disso.

Segundo Dones (2004: 1), o livre acesso a essas novas ferramentas “possibilitou ainda a recuperação do vernacular que transita ‘ao lado’ do design gráfico oficial, encontrando um espaço no campo da comunicação gráfica da cultura contemporânea como forma de enquadramento e de inclusão, sem preconceitos e sem hierarquias”. Essa tendência é também observada na produção tipográfica contemporânea no Brasil. O rico universo popular brasileiro passa por um processo de deslocamento e tradução para os meios digitais, em que observamos uma tendência ao desenvolvimento de projetos tipográficos com inspiração na linguagem gráfica vernacular (FINIZOLA, 2010).

Utilizando estratégias de incorporação de elementos locais e/ou vernaculares nos trabalhos de design, podem-se criar laços mais fortes entre o usuário e o contexto, atingir uma coerência com o círculo cultural onde estão inseridas e fazer um design mais humano, mais aberto à diversidade, menos globalizado. As oportunidades de ação nesse campo são ilimitadas. O design pode utilizar elementos do dia-a-dia para reafirmar identidades, experimentar novas formas e maneiras de fazer, ir além das propostas do modernismo, fazer

uso da sabedoria comum, explorar materiais diferentes, abrir novas possibilidades para o reuso e mostrar estas novas formas a outros países do mundo (IBARRA e RIBEIRO, 2014).

Nesta investigação também abordamos o conceito de arte urbana segundo Ferreira (2011), entendendo, portanto, Arte Urbana por aquelas manifestações visuais realizadas e expostas nas cidades, em vias públicas e de grande circulação. Assim, Arte Urbana pode ser definida como uma arte contemporânea, de cunho popular, que é feita em espaços externos da cidade, sobre o mobiliário urbano, sejam eles paredes, muros, placas e todo tipo de aparato de sinalização. Ela é transgressora já que, em certo sentido, não respeita os limites do público e do privado para se fazer expressar.

Segundo Stangos (1991), no início do século XX, o homem amplia suas conquistas técnicas e científicas, porém a decadência moral e ética se amplia. É nesse contexto rico em contradições que a arte urbana se desenvolve na contemporaneidade. A arte de rua é o conjunto de modalidades que envolvem o conceito da intervenção urbana e movimento político-artístico-social. A noção de movimento informa de modo decisivo a sensibilidade e a visualidade modernas no campo da reprodução e do desenvolvimento da imagem, da arte. Significativas inovações decorrem da compreensão de vários artistas. O movimento modifica a percepção estética do mundo. A partir disto, algumas linguagens experimentais passam a incorporar a participação física e a ação do artista e do espectador, como elemento essencial na experiência dinâmica de uma obra. Dentro destas afirmações podemos inserir o Profeta Gentileza que usou o próprio corpo para movimentar, dar vida a arte que criava.

Percorrendo o perímetro urbano das capitais brasileiras, nos deparamos com um grande número de expressões gráficas que se apropriam da paisagem urbana como mídia, ou seja, como veículo de divulgação. São propagandas políticas, mensagens religiosas, graffitis, manifestações de caráter artístico e ideológico (como as poesias do Profeta Gentileza), além de um conjunto de textos ilegíveis (para os leigos) em tinta spray. De certa forma a obra deixada por Gentileza remete-nos ao graffiti por estar instalada no ambiente urbano e pelas suas inscrições manuais com letras e cores especificamente feitas para este propósito.



O Profeta Gentileza concentrou uma multiplicidade de sentidos em suas imagens que carregam os enigmas da tensão existencial simbólica. Sob a perspectiva do imaginário, analisamos a construção da sua obra, onde veremos que o imaginário poderá ser descrito como uma faculdade de simbolização donde provêm os medos, os anseios, os sonhos, as paixões e as percepções sócio-político-culturais e religiosas. Por meio dos estudos do imaginário, que tem sido amplamente estudado, o que atrai tantos interesses é o estudo dos mitos, dos símbolos e de sua importância na relação homem/cosmos, isto é, como as configurações simbólicas que formatam as maneiras do pensar, bem como as práticas sociais que instituem o homem e seu meio. Na obra “As Estruturas Antropológicas do Imaginário” (2002), Gilbert Durand conceitua o imaginário como “o conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens” (DURAND, 2002, p. 18). Isso significa que o imaginário não é apenas fantasia delirante e desprovida de valor. O imaginário vai além, pois é através de imagens de grandes temas, isto é, temas recorrentes em todos os tempos e sociedades, que se convergem e se organizam. É através do imaginário que o homem cria e recria, constrói significados e ressignifica simbolismos, para explicar o que não consegue por via lógica e/ou racional.

Fazendo um breve exame da mitocrítica, o Profeta Gentileza tem São José (figura 1) como um dos mitos diretores da sua produção simbólica. A mitocrítica analisa uma obra ou um texto (inclusive de história de vida) a partir das redundâncias que remetem aos mitos diretores de uma ação. Esta breve análise receberá o aporte das avaliações e informações qualificadas de estudiosos. No cristianismo, São José foi o escolhido pelo Pai para ser o guarda fiel e providente dos seus dois maiores tesouros: O Filho de Deus e a Virgem Maria, e ele cumpriu com a máxima fidelidade sua missão. Eis porque o Senhor lhe disse: “Servo Bom e Fiel! Vem participar da alegria do teu sonho”. (Mt 25,21). O santo protetor traz o arquétipo do pai, que é o homem com o senso do provedor, benfeitor e guardião. O Profeta Gentileza atribui a este espaço sentidos e significações sob o ponto de vista cristão. Se vincular a imagem sacra é se vincular ao sagrado, pois se afasta do profano. A sua representação imagética e produção simbólica destacam a relação com o sagrado, revelando elementos simbólicos da representação do divino e do humano. Sua veste, uma túnica de branco puríssimo, também era repleta de apliques contendo em um dos módulos, a palavra gentileza, uma rosa representando o amor, uma estrela remetendo ao signo do profeta e da revelação e a imagem da Sagrada Família. Todo o conjunto performático e artístico era protegido pelas

palavras “Gentileza é recordação, não é adoração”. Também existiam outros três apliques com as seguintes frases: “não usem problemas, use amor e gentileza”, “gentileza é o remédio de todos os males da humanidade” e “Gentileza – Amor – Beleza – Perfeição – Bondade – Natureza”. Aqui está o trajeto antropológico apontado pelo imaginário de Gilbert Durand, uma maneira própria para cada cultura de estabelecer a relação existente entre o subjetivo e o objetivo (meio que vive físico, histórico e social). Intercâmbio do subjetivo e do objetivo ao nível do imaginário.

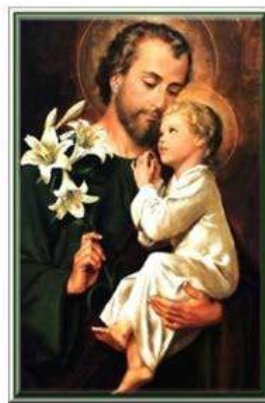


Figura 1: Mitocrítica da produção do Profeta Gentileza. Fontes: <<http://profetadegentileza.blogspot.com.br/>> . Acesso abr. 2014; <http://www.cesj.com.br/>> Acesso abr.2015; GUELMAN, Leonardo. Univvverrso Gentileza. Mundo das Ideias, 2008.

Bachelard (1978) vai apontar a importância do poético como conhecimento. Ele se esforçou para distinguir a imaginação enquanto simples registro passivo, da imaginação que, aliada à vontade, é poder de criação. O filósofo tem o grande mérito de ter reabilitado a poesia como meio de conhecimento; poesia que é do domínio do simbólico, do sensível, do subjetivo.

Tudo o que pode esperar a filosofia é tornar a poesia e a ciência complementares, é uni-las como dois contrários bem feitos [...] Bachelard vai descobrir que o imaginário, muito longe de ser a expressão de uma fantasia delirante, desenvolve-se em torno de alguns grandes temas, algumas grandes imagens que constituem para o homem os núcleos ao redor dos quais as imagens convergem e se organizem (DURAND, 2005, p.13/14).

Segundo Durand, os sistemas simbólicos não são independentes, pois eles nascem de uma visão de mundo particular, imaginária, que é da própria cultura. O trabalho do Profeta Gentileza nos mostra os vínculos e intercâmbios com a sua cultura. Este artista-designer produz “representações” de um imaginário particular através de símbolos cheios de

significados, que contém a essência de suas pulsões culturais subjetivas. Através do seu mapa imaginário, a obra do Profeta resgata algo, e conecta-nos a uma noção de pertencimento com a cultura e com a imagem produzida,

[...] não se trata de classificar uma cultura em tal ou tal estrutura, mas de perceber qual é a “polarização” predominante, isto é, o tipo de dinamismo que se encontra em ação, o que leva a determinação do trajeto antropológico” em determinada cultura ou grupo social. O trajeto antropológico é “o incessante intercâmbio existente, ao nível do imaginário, entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social”[...] O trajeto antropológico pode partir tanto da cultura como do natural psicológico, o essencial da representação e do símbolo estão contidos entre essas duas dimensões (PITTA, 2005, p.19 e 21).

A importância desta abordagem que relaciona Design, Arte e Imaginário, possibilita e reúne condições de promover a aproximação com o aspecto simbólico do design e da arte, instrumentalizando o designer para trabalhar com as questões mais sutis na sua prática. Essa necessidade de aproximação com o que não está visível se dá de maneira mais efetiva, quando o designer precisa ir além da organização de elementos visuais na sua produção, ou seja, quando ele precisa dotar de sentido e significado aquela peça para a qual busca uma solução (MARTINS, 2008). Os estudos acerca do imaginário definem que este é o “reservatório e motor”. É reservatório, porque agregam imagens, sentimentos, lembranças, experiências que estão ligadas à realização do que foi imaginado. Nessa condição, alimenta um modo de ser e agir, sentir e querer.

Muchas veces, el análisis dura más que la respuesta gráfica, porque diseñar implica básicamente comprender, conlleva diseccionar una cantidad de aspectos que a veces no son explícitos a simple vista. Y es que el diseño comienza mucho antes y termina mucho después de la forma (FONTANA, 2003, p.80).

É lógico que o design precisa ter uma função e um objetivo, mas questões culturais, artísticas e estéticas são inerentes aos humanos que produzem ou “consomem” arte e design. Se o objeto de design e de arte não tem significado para o indivíduo, cai no vazio.

Pinheiro e Pantaleão (2009) em seu texto Criatividade e Inovação: intuição e acaso em arte e design, trazem a seguinte observação acerca do assunto:

A distinção tornada familiar entre as chamadas belas-artes e as artes úteis ou industriais “só se tornou preeminente no decurso do século XVIII, na Europa ...” (OSBORN 1974, p. 120-1). Neste sentido apontava também o sociólogo da arte Pierre Francastel, em 1948: "Não existe oposição natural entre Arte e técnica. É bem injustamente que os teóricos do mundo moderno partem dessa hipótese. Muito pelo contrário, a Arte e a técnica sempre estiveram até hoje ligadas uma à outra" (1973, p. 49-50).

Arte e Design trazem um sentido filosófico, social, político e cultural. Objetos de Arte e Design contêm significados e funções. Refletimos que artistas e designers precisam estar conectados a sua época, tecnologias e demandas para que seja possível uma renovação das tradições. Situações novas pedem compreensão para que possamos entender a lógica estrutural entre o artista e o designer. Arte e design se constituem como dois organismos vivos que se relacionam continuamente. No complexo ecossistema artístico atual, as simbioses ocorrem gerando hibridações e dinâmicas potentes para cada parte. Sabemos que são dois polos, são dois campos distintos do conhecimento, porém não precisamos fragmentá-los e sim compartilhá-los. Pensamos que o design é um ponto central que reúne vários campos do conhecimento: economia, cultura, sociologia, antropologia, arquitetura, engenharia, arte, entre outros, pois, para desempenhar este ofício é necessário ter pensamentos e ações entrelaçadas e complexas.

En mi opinión, el diseño no es arte, pero eso no implica que deba reducirse únicamente a un proceso mecánico de planificación y de método. En la solución de un trabajo de diseño, en la solución de los problemas que plantea cualquier comunicación, se aplican otros índices tales como ingenio y la innovación y altísimas dosis de cultura visual estética (FONTANA, 2003).

Segundo Fontana (2003), arte e design se diferem no modo em que o trabalho é abordado. Muitas semelhanças e diferenças se empenham em confundir estas atividades, porém arte e design seguem os mandamentos do mercado e da estética. O design se afasta da arte, ou seja, da liberdade da arte, pois este precisa de verificação e constatação. Talvez o problema de entender o design comece na dificuldade de ser encarado como um ofício instituído.

Pareyson, a fim de estabelecer um equilíbrio, entre estética e funcionalidade teoriza:

De modo que arte e utilidade, beleza e funcionalidade nascem juntos, inseparáveis e coessenciais, e a mesma arte desempenha uma função utilitária, e a própria finalidade econômica transparece de uma pura forma. Então o julgamento estético só é possível através do utilitário, e a utilização não é completa se não vem acompanhada da satisfação estética; em suma, a

fruição alcança a sua plenitude apenas na inseparável duplicidade dos aspectos estéticos e econômico (2001, p. 54).

Arte / ciência, neste sentido, é a primeira relação de ligação com o design, desenvolvida a partir da estética e da funcionalidade. Relações cuja relevância, no que diz respeito à natureza do pensamento humano, são fontes primárias do processo criativo na promoção evolutiva do conhecimento.

As relações entre design, arte e imaginário podem desenvolver uma fonte atuante da ideia e da representação mental da imagem. Energia que se formaliza individual e coletivamente, materializando-se em ações informadas por imagens e símbolos. Uma espécie de relação psicológica do homem com seu meio, os lugares físicos de vida íntima, o elo afetivo entre a pessoa e o lugar. No irremediável rasgão entre a fugacidade da imagem e a perenidade do sentido que o símbolo constitui, precipita-se a totalidade da cultura humana, como uma mediação perpétua entre a esperança dos homens e sua condição temporal (DURAND, 1995, p.108). “La obra de arte es un bien cultural, el diseño también; pero de cada uno se esperan cosas distintas, cada uno proyecta esperanzas particulares” (FONTANA, 2003).

### **A incorporação da dimensão do sensível em design a partir do profeta gentileza**

Os designers experientes desenvolvem projetos por meio de várias abordagens e metodologias, porém há uma parte do trabalho do processo de design que peculiar a cada designer, e não é facilmente definida pela análise prática. O design é uma mistura de decisões racionais e conscientes que podem ser analisadas e decisões subjetivas, na dimensão do sensível que não podem ser deliberadas tão prontamente, uma vez que derivam da experiência e da criatividade do designer. Por essa razão, vemos alguns profissionais constrangidos e evasivos quando questionamos sobre seu processo de trabalho, sugerindo que um exame mais detalhado do seu trabalho restringiria sua criatividade.

O Profeta Gentileza produziu um trabalho que não poderia ser sufocado pela racionalidade, não era apenas uma expressão pessoal e visões acerca da sua individualidade, ele não queria ser sufocado pelo “sistema”, por isso nunca se intitulou artista ou designer. Se colocava como um “Louco Salva-Vidas” que abandonara o capitalismo. Tal como várias

atividades criativas, o design tem “N” fatores indefiníveis, e examiná-lo muito minuciosamente significa arriscar-se a destruí-lo. Ou seja, a dimensão do sensível tem influência sobre o projeto de design e com frequência o designer projeta soluções com base em sua experiência ou instinto, no lugar de fazê-lo como resultado apenas de uma decisão técnica. A dimensão do sensível no design torna-se parte da memória, do imaginário, da vida. Essas são habilidades desenvolvidas por intermédio da prática e que se tornam tão arraigadas que dificilmente tem-se consciência delas como parte do processo.

**Figura 2: O Profeta Gentileza e sua obra.**



“Gentileza gera gentileza” era o principal lema de José Dadrino (figura 2), o Profeta Gentileza (1917 – 1996).

O Profeta carregava flores, a simbólica folha de uma palmeira e um estandarte que abrigavam palavras escritas de forma singular. Trazia em suas mãos a produção e materialização de seus ensinamentos através de uma estética peculiar. O Profeta Gentileza ou “Jozze Agradecido” foi figura marcante no Rio de Janeiro e em algumas cidades do Brasil por onde passou.

A obra Profeta se inclui na arte urbana porque esta é definida como uma arte contemporânea, de cunho popular, que é feita em espaços externos da cidade, sobre o mobiliário urbano, sejam eles paredes, muros, placas e todo tipo de aparato de sinalização. Ela é transgressora já que, em certo sentido, não respeita os limites do público e do privado para se fazer expressar. Sua obra também contribui na formação de um referencial teórico relacionado com o design vernacular ou de práticas realizadas por não-designers. No design, em termos gerais, pode-se ver nos últimos anos um ressurgimento do interesse pelas manifestações vernaculares, pelos objetos que nascem na rua, que são utilizados como meio de vida a partir da espontaneidade.

A partir de 1970 percorreu toda a cidade do Rio de Janeiro. Era visto em ruas, praças, nas barcas da travessia entre o Rio e Niterói, em trens e ônibus, fazendo sua pregação, levando flores, palavras de amor, bondade, respeito ao próximo, a natureza e a todos que

cruzassem seu caminho. Aos que o chamavam de louco, ele respondia: “Sou maluco para te amar e louco para te salvar”.

A filosofia popular do Profeta Gentileza não é uma mera oposição ao quadro geral da violência e do capitalismo. O Profeta percebeu mais a fundo as contradições da realidade. A seu ver, é no “capeta-capital”, neologismo criado por ele, que se encontra a origem dos males e a verdadeira oposição à gentileza. O individualismo, a lógica da competição e a ética de levar vantagem em tudo, tornam-se regras desse contexto.

A metáfora do circo como solo profético de Gentileza prepara a sua missão no mundo. Como Profeta, denuncia uma crise nas relações humanas e lança em sua criação e composição artística uma alternativa: o princípio da gentileza, expresso em sua máxima universal – GENTILEZA→GERA→GENTILEZA (figura 3).



Figura 3: Design Gráfico com expressão artística. Fonte: < <http://www.somjah.com/2012/01/genlileza-gera-gentileza-pense-nisso.html>>. Acesso dez. 2014.

Gentileza mostrou as pessoas o real sentido das palavras *gentileza e agradecido*. Ele sugeria que se alterasse a expressão, por favor, que remete a tática capitalista de troca baseada no interesse, pela expressão por gentileza. O profeta também condenava a palavra, obrigado, porque para ele ninguém seria obrigado a fazer nada. No lugar desta, dever-se-ia usar expressões calcadas no amor, como é o caso da palavra agradecido.

Figura multifacetada, Gentileza concentrou uma multiplicidade de sentidos. Alegre, brasileiro, colorido, irreverente e criativo, o Profeta representava a personificação de um louco, um palhaço, um místico, um artista e tantos outros personagens que estão à margem de nossa sociedade.

À *performance* e a manifestação artística interdisciplinar do Profeta foi composta por gesto, poesia, palavra, arte, design, ousadamente refletimos que desta forma Gentileza liga-se historicamente aos movimentos de vanguarda do início do século XX. Assim como o Profeta, os artistas modernistas deste período buscaram um corte absoluto com o passado, com a moral burguesa, com a tradição academicista e conservadora da arte. O objeto de arte e de design ganham autonomia para representar a realidade, tornando-se a expressão dos sentimentos do artista, que cria pelo prazer ético-estético, simbólico e como forma de intervenção e crítica social.

**Figura 4: Estandarte**

Fonte: GUELMAN, Leonardo.

Univvverrso Gentileza.

Mundo das Ideias, 2008.



**Figura 5: Catavento**

Fonte: <<http://www.riocomgentileza.com.br>>



Os elementos que compunham a imagem do Profeta Gentileza eram vistos em seu estereótipo, sua indumentária e nos acessórios que o acompanhavam. Trazia sempre em mãos um estandarte em forma de painel que continham inscrições onde a tipografia era cuidadosamente desenhada. Cataventos e a bandeira do Brasil também faziam parte do seu contexto mítico-poético-artístico (figuras 4 e 5).



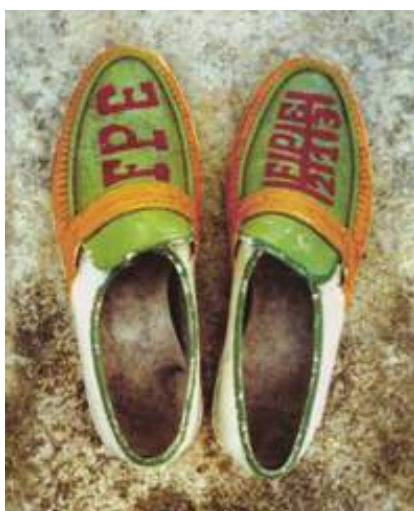


Figura 6: Sapatos de Gentileza. Fonte: GUELMAN, Leonardo. Univvverrso Gentileza. Mundo das Ideias, 2008.

Ainda nas palavras de Guelman (2008), o estandarte, que consideremos um design de produto de Gentileza constitui sua verdadeira carteira de identidade mítica. É através dela que Gentileza se apresenta ao mundo como Profeta. Até mesmo seus sapatos (figura 6) eram recheados de simbologia divina estampados nas cores do Brasil.

A partir dos anos 80, Gentileza faz uma grande intervenção na paisagem urbana do Rio de Janeiro. O suporte escolhido foram às pilastras do viaduto do Caju, que vai do Cemitério do Caju até a Rodoviária Novo Rio, numa extensão de aproximadamente 1,5km. O que o levou a escolher este local, foi exatamente o reconhecimento da rodoviária como o portal de entrada para a Cidade Maravilhosa, além de possuir grande fluxo de pessoas que transitam pela cidade. Este cenário é considerado o maior mural espontâneo do Rio de Janeiro, constitui-se num livro aberto, sem camuflagens e ao alcance de todos (figuras 7 e 8).

Figura 7 – Gentileza pintando a pilastra.



Fonte: <<http://serqueira.com.br/mapas/gentileza.htm>>  
Acesso jan.2014

Figura 8 – Arte Urbana e Design Gráfico.



Fonte: <https://oimpressionista.wordpress.com/museu-virtual-gentileza/>. Acesso mar. 2014.

A obra de Gentileza demarca um espaço e uma permanência – mesmo que ameaçada – para sua mensagem. Desta feita, o Profeta não pinta mais sobre placas, mas diretamente sobre a superfície do concreto. Sua grafia e seus signos, já presentes em seu estandarte e em placas que realizava, se inscrevem agora na própria cidade, transformando pilastras em tábuas de seus ensinamentos (GUELMAN, 2008, p. 47).

Ao todo, foram pintados 55 murais, todos com um valor estético peculiar, reconhecidos pelo seu rigor técnico, acuidade na composição e uso das cores (brasileiras). Seus traços eram característicos e uniformes, conferindo à palavra escrita toda a força de seus pensamentos e criatividade.

Gentileza se volta para um sentido de humanização da vida e da arte na cidade contemporânea. As cidades marcadas pela violência e pelo desaparecimento de seus habitantes colocam-se para o Profeta como um mundo a se restabelecer. Assim se deu com o local do circo em Niterói, e com o viaduto do Caju no Rio de Janeiro. Sobre as cinzas e sob a fumaça dos viadutos da megalópole, em seus lugares mais inóspitos e desolados, um homem, vindo de Cafelândia, vem exaltar seu anúncio, transposto em letras azuis e em faixas verde e amarelo (GUELMAN, 2008, p.51).

Segundo Haslam (2007), o design gráfico é desenvolvido por meio de várias abordagens e podem ser classificadas em quatro grandes categorias: documentação, análise, conceito e expressão. Essas categorias não são mutuamente excludentes; é improvável que um projeto de design se baseie inteiramente em uma única abordagem. A maioria inclui um elemento de cada uma, embora não necessariamente na mesma proporção. Apesar de não ser reconhecido com designer, o trabalho de Gentileza tem a presença das quatro categorias. O trabalho envolve documentação, pois Gentileza registra e preserva as informações por meio do texto e da imagem. A documentação está na raiz da escrita e da imagem, sem isso não teríamos uma linguagem visual preservada, mas somente gestos. A documentação preserva ideias e permite que sobrevivam a memória e o discurso dos humanos. Os documentos (murais, cartazes estandartes do Profeta) dão uma forma externa ao pensamento internalizado. A partir da documentação que a obra de Gentileza transcendeu o tempo, sem restrições geográficas ou de épocas.

Podemos também notar a abordagem analítica em sua obra, pois seus livros urbanos (pilastras do viaduto do Caju) se apoiam e lidam com informações factuais e complexas. Tipografia única, acuidade visual e referências-cruzadas são projetadas para permitir que o leitor confronte os dados, reflita e faça questionamentos. A abordagem analítica busca encontrar a estrutura de um conteúdo, tal abordagem impõe uma estrutura de dados, de modo

que se torne mais inteligível. A análise nasce do racionalismo: é a busca por um padrão discernível dentro de uma massa de informações. A expressão também é uma categoria que permeia a obra de Gentileza. Uma abordagem expressiva é motivada pela materialização das emoções do autor. Em alguns casos é orientada pelo coração e intuição (dimensão do sensível), ela é visceral e passional, pois busca reposicionar emocionalmente o leitor por meio da cor, marcação e simbolismo. O design expressivo é frequentemente lírico, não se destina a transmitir apenas significados para a mente, mas propõe questionamentos e convida a reflexão. Por fim, temos a abordagem conceitual, “a grande ideia”, conceito que retém em si a mensagem. Pode ser chamada de “ideia gráfica”, ideias complexas projetadas em visuais sucintos e vigorosos, com frequência. Normalmente é arguta e inteligente, faz uso de trocadilhos, metáforas, clichês, alegorias é um jogo de palavras que precisa ser compartilhada com o público-alvo.

Gentileza fez uma singular intervenção artística na cidade. Com uma percepção própria, ele criou uma obra viva, um livro urbano. Em cada pilastra há um jogo, em cada escritura, uma mensagem. Todo o conjunto é patrimônio não só artístico, mas também afetivo da cidade - destaca o coordenador da restauração e do movimento Rio com Gentileza, o professor da Universidade Federal Fluminense - UFF, Leonardo Guelman. Para ele, a expressão GENTILEZA→GERA→GENTILEZA" já é de toda a coletividade (GUELMAN, 2008).

Após sua morte as autoridades mandam cobrir todo o trabalho de Gentileza com tinta cinza. Inesperadamente a sociedade carioca reage contra a violência do poder público em apagar a obra do Profeta. Surge então o movimento “Gentileza Gera Gentileza”, uma ONG sociocultural com objetivo primordial de divulgar e perpetuar a palavra do Profeta através da democratização da cultura. Tidos afinal como bens culturais, os 55 murais de Gentileza foram tombados por decreto do prefeito Luiz Paulo Conde, em 2000.

A importância desta abordagem que relaciona Design, Arte e Imaginário, possibilita e reúne condições de promover a aproximação com o aspecto simbólico do design e da arte, instrumentalizando o designer para trabalhar com as questões mais sutis na sua prática. Os estudos acerca do imaginário definem que este é o “reservatório e motor”. É reservatório, porque agregam imagens, sentimentos, lembranças, experiências que estão ligadas à realização do que foi imaginado. Nessa condição, alimenta um modo de ser e agir, sentir e querer. As relações entre design, arte e imaginário podem desenvolver uma fonte atuante da ideia e da representação mental da imagem. Energia que se formaliza individual e

coletivamente, materializando-se em ações informadas por imagens e símbolos. Uma espécie de relação psicológica do homem com seu meio, os lugares físicos de vida íntima, o elo afetivo entre a pessoa e o lugar.

### **Considerações finais**

Esta breve análise recebeu o aporte das avaliações e informações qualificadas de estudiosos. Os resultados e conclusões são reflexões sobre a obra do Profeta Gentileza a partir das relações entre a arte, o design e o imaginário na contemporaneidade, que resultam em possibilidades de utilização de métodos e técnicas não convencionais, que consideram as emoções e o sensível como dado importante para o processo e a produção do design contemporâneo, pautado nas referências éticas contidas na narrativa visual mítica deste profeta, artista contemporâneo e designer vernacular brasileiro.

O trabalho com os conteúdos subjetivos pressupõe a aproximação dos sentidos e das emoções, possibilidade que reúne condições de dotar uma determinada solução visual plena de significado e, portanto, supostamente mais eficiente. Ou seja, a partir desse entendimento forma e conteúdo unem-se para bem comunicar, num movimento de busca da “alma do design”. Esse movimento que se afasta das “produções vazias de significado” (MARTINS apud FERLAUTO, 2002).

A intenção é estabelecer os elos de conexão possíveis dos estudos do imaginário com os processos de arte e design, reforçando o propósito de apresentação de novas formas que contemplem conteúdos capazes de proporcionar o encontro com o aspecto simbólico.

Vimos que o imaginário é faculdade de simbolização donde provêm, os anseios, os sonhos, as paixões e as percepções sócio-político-cultural e religiosa. Examinamos a obra do Profeta Gentileza como um clamor popular que nasce da relevância dos conteúdos trazidos do imaginário. O imaginário envolve muitos aspectos relacionados à consciência, uma vez que, para a consciência, só tem existência, só tem significado, aquilo que tiver um valor. A artista faz uma trama imagética carregada de interioridades e exterioridades singulares e particulares. O conhecimento sensível registrado em sua obra é organizado pela sua percepção particular do mundo. É através do imaginário que o homem cria e recria, constrói significados e ressignifica simbolismos, para explicar o que não consegue por via lógica e/ou racional.

O trabalho do Profeta Gentileza nos mostra os vínculos e intercâmbios com a sua cultura, o artista-designer produz “representações” de um imaginário singular através de

símbolos cheios de significados, que contém a essência de suas pulsões culturais subjetivas. À manifestação artística particular transcende por intermédio de uma autonomia consciente, ela se serve das vivências, segredos, memórias e percepções como instrumentos que propiciam a voz a sua cosmovisão. A obra revela uma relação da arte, do design e do imaginário, estreita, complexa e profunda.

A mitocrítica não limitou o estudo do mito a sua essência mais profunda, pois compreendemos a sua relação com as dinâmicas da produção humana nos contextos artístico e cultural. Abordando a tensão arte, design e imaginário na contemporaneidade, vimos uma situação caótica, pois a banalização da imagem faz com que a sociedade perca de vista a verdadeira essência da experiência simbólica. O modelo mítico construído pelo artista desperta símbolos, provocações.

O caráter do design vernacular na obra transmite informações de uma cultura, a narrativa visual traz um contexto socioeconômico e cultural, além de expressar ideias dentro de um sentimento poético sagrado. O processo artístico vem como artifício de transformação pessoal embasados em vivências particulares de extrema dor e extremo prazer. Olhamos o objeto artístico e de design do Profeta Gentileza além do projetual, da técnica, olhamos com os sentidos. Como uma obra polissêmica, ressaltamos a valorização das relações entre arte e design como veículo comunicador de mudanças da realidade social e cultural.

O design se aproxima da arte no momento em que precisa prestar atenção nas questões culturais, políticas e históricas. Neste momento falamos de uma das funções da arte. O design pode ter uma expressão artística. Artistas e designers recebem e estabelecem influências em um contexto de relações recíprocas em variados momentos históricos. Podemos falar em pluralidades constitutivas em objetos que conectam arte e design rumo à criação do novo, do original e da renovação das tradições.

Temporariamente encerramos a pesquisa com a cabeça ainda inundada de questionamentos, inerente àqueles que intuem que as relações entre arte, design e imaginário não podem ser enclausuradas em algumas páginas, tudo é muito vasto, assim como o imensurável espaço cósmico.

## REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Alberto Filipe. TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez. **Gilbert Durand e a pedagogia do imaginário**. Letras de Hoje. USP. São Paulo, 2009.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral.** São Paulo: Martins Fontes, 2002.

DURAND, Gilbert. **O imaginário: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem.** Rio de Janeiro: Difel, 2005.

FERREIRA, Maria Alice. **Arte Urbana no Brasil: expressões da diversidade contemporânea.** VII Encontro Nacional de História da Mídia. Paraná, 2011.

FINIZOLA, Fátima. **Tipografia vernacular urbana: uma análise dos letreiramentos populares.** São Paulo: Blucher, 2010.

FONTANA, Ruben e CALVERA, Anna. **Arte & Diseño.** Barcelona. 2003.

GUELMAN, Leonardo. **Univvverrso Gentileza.** Mundo das Ideias, 2008.

HASLAM, Andrew. **O Livro e o Designer II – Como criar e produzir livros.** Edições Rosari, São Paulo, 2007.

IBARRA, Maria Cristina. RIBEIROA.C.,Rita. **O Design e a Valorização do Vernacular ou de Práticas Realizadas por não-designers.** 11º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. Blucher Design Proceedings. Rio Grande do Sul, 2014.

MARTINS, Irapuã Pacheco. **Uma reflexão à luz das teorias do imaginário para pensar outras/novas formas de ensinar design.** AnpedSul 2008.

PAREYSON. Luigi. **Os Problemas da Estética.** Martins Fontes, São Paulo, 2001.

PINHEIRO, Olympio José e PANTALEÃO, Lucas Farinelli. **Criatividade e Inovação: Intuição e acaso em arte e design.** 8º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – Salvador, ANPAP 2009.

PITTA, Danielle Perin Rocha. **Iniciação a teoria do imaginário de Gilbert Durand**. Rio de Janeiro, Ed. Atlântica, 2005.

STANGOS, Nikos. **Conceitos da Arte Moderna**. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1991.

## **Animês e mangás: o mito vivo e vivido no imaginário infantil**

### **Animes and mangas: the living and lived myth in childhood imagination**

### **Animés et mangas : le mythe vivant et vécu dans l'imaginaire de l'enfant**

Fernanda NORONHA<sup>1</sup>  
Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

#### **Resumo**

Trata-se de uma análise hermenêutico-figurativa do mangá Naruto. O trabalho procura lançar questões sobre a importância da figura do herói do mangá *shonen* nos processos iniciáticos de crianças e adolescentes. Para tanto, apoia-se, nos estudos sobre o imaginário e na jornada do herói de Joseph Campbell. O texto analisa a primeira temporada do mangá Naruto e sustenta a ideia de que o mangá Naruto constitui uma literatura iniciática que presentifica o arquétipo do herói no imaginário infantil e apresenta valor heurístico para pensarmos a dinâmica do imaginário de nossa própria época.

**Palavras-chave:** imaginário; mito; mangás; animês; educação.

#### **Abstract**

It is a hermeneutic-figurative analysis of the manga Naruto, that launches questions about the importance of the shonen manga hero figure in the initiatory processes of children and adolescents students of São Paulo public schools network. For that, it relies, mainly, in the imaginary theory and in the hero journey of Joseph Campbell. The research – which had as its analysis corpus the first season of Naruto manga and supports the idea that Naruto manga constitutes an initiatory literature that makes present the hero archetype in the childhood imagination and that has an heuristic value to make us think about the dynamics of our own epoch's imaginary.

**Key words:** imaginary; myth; mangas; animes; education.

Em 2004, quando iniciei uma pesquisa acerca dos jogos e brincadeiras nas escolas de educação básica paulistanas<sup>2</sup>, chamou-me atenção a forma como as personagens dos mangás<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> feu\_00@yahoo.com.br

<sup>2</sup> NORONHA, Fernanda. Pulando Muros: Jogos de Rua Jogos de Escola. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Educação. USP. São Paulo, 2008. Pesquisa de participante de caráter antropológico desenvolvida junto às escolas da rede pública da cidade de São Paulo com o objetivo de desvelar a dinâmica das brincadeiras ditas tradicionais. Este artigo é derivado da tese de doutorado defendida em outubro de 2013 junto à Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo intitulada “Animês e mangás: o mito vivo e vivido no imaginário infantil”.



e dos animes se encontravam fortemente presentes nas brincadeiras e demais produções imagéticas das crianças (como desenhos e produções textuais). Em campo, via as crianças, em qualquer cantinho, na fila ao final do recreio e, às vezes, “escorregando” entre as fileiras de carteiras para o chão da sala de aula – ainda que sob o olhar vigilante dos adultos que as acompanhavam – se esforçarem para “produzir” e “bater” os disputados *cards*. Durante a brincadeira, a engenhosidade de meninas e meninos encontrava-se justamente na forma como estes, em um ambiente de educação formal, realizavam um arranjo entre a lógica do *cardgame* (um jogo de regras bem complexas que, naquele momento, tinha como tema o anime Yu-gi-oh) e a lógica de brincadeiras infantis como o “bafo” e o “joqueipô”<sup>4</sup>.

Naquela ocasião, não foi difícil perceber que o jogo de *cards* se apresentava ali como uma resistência das crianças em relação às expectativas da escola, evidenciando uma intensa dinâmica de trocas simbólicas que desafiava os “mecanismos de formatação do imaginário”<sup>5</sup> e das representações infantis”, como assinalam Durand (1985) e Duborgel (1995). Ao mesmo tempo, favorecidas pelo ambiente escolar, as crianças se inscreviam em uma rede de sociabilidade infantil que se apoiava tanto na adesão às brincadeiras ditas tradicionais, quanto naquelas propostas pelos fabricantes de jogos eletrônicos e brinquedos (*cardgames*), dinâmica esta que, sem dúvida, era favorecida pela programação infantil das emissoras de televisão.

Neste artigo, por meio de uma análise hermenêutica-figurativa<sup>6</sup> da primeira temporada do mangá Naruto, pretende-se mostrar que mangás e animês constituem meios pelos quais imagens pregnantes são acessadas por meninos e meninas que, ao agirem como verdadeiros *bricoleurs*, reelaboram narrativas míticas em suas produções imagéticas (sejam elas textos, brincadeiras, desenhos etc.). Com efeito, este texto buscará evidenciar em que medida o enredo do mangá Naruto corresponde à estrutura de uma literatura iniciática, uma vez que esta narrativa evidencia um processo de transformação profunda do herói.

---

<sup>3</sup> Segundo Luyten (2004), a palavra mangá deve ser grafada com acento agudo para não ser confundido com a fruta manga ou com a manga de camisa. A palavra animê, com acento circunflexo, para garantir a entonação semelhante à da fonte, criada no Japão, que é uma corruptela de *animation* e denota as versões animadas dos mangás. Este artigo é derivado da tese de doutorado defendida em outubro de 2013 junto à Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo intitulada “Animês e mangás: o mito vivo e vivido no imaginário infantil”.

<sup>4</sup> Brincadeira infantil conhecida no Japão como “Jan-ken-po”.

<sup>5</sup> Trabalhar-se-á neste texto com a acepção de imaginário de Gilbert Durand (2002), qual seja: conjunto de imagens que constituem o capital “pensado” do homo sapiens e o denominador fundamental de todas as criações do ser humano.

<sup>6</sup> A hermenêutica figurativa durandiana tem como aspecto essencial o fato de rejeitar os princípios saussurianos da arbitrariedade do signo e da linearidade significante; ao invés de entender o símbolo como mero código, essa metodologia busca identificar os dinamismos sistêmicos que evidenciem as estruturas universais do imaginário.

## Mangás: Histórias em Quadrinhos Japonesas

A origem do emprego do termo mangá, assim como a ideia de que esta narrativa em quadrinhos constitui um gênero literário “genuinamente” japonês, são pontos controversos que mereceram destaque entre os estudiosos do tema<sup>7</sup>. Em geral, a literatura especializada sustenta a ideia que esse gênero literário consiste em um desdobramento da *comic art* japonesa e dos desenhos *chojugiga* do século XII.

O mangá, tal qual conhecemos hoje, um desenho sequencial e cômico destinado também às crianças, teria se tornado popular apenas em 1950, após a segunda Guerra mundial, provavelmente estimulado pelo desenvolvimento de um mercado editorial japonês de revistas e pelo trabalho de Osamu Tezuka, um conhecido artista pioneiro na animação japonesa (Ito, 2005; 466).

Em geral, o mangá japonês apresenta como principais características estilísticas: o emprego da narrativa sequencial disposta em quadrinhos e contada a partir da justaposição de desenhos e escrita, cuja orientação de leitura é realizada a exemplo da escrita japonesa, ou seja, a leitura é realizada da direita para a esquerda, de cima para baixo e de trás para frente; o uso de impressão em preto e branco; uma infinidade de técnicas gráficas, que vão do estilo de Osamu Tezuka (no qual merece destaque os grandes olhos das personagens); uso de balões que apresentam os diálogos dos personagens; humor caricatural das personagens (marcado por desenhos bem expressivos, “quase sempre de olhos grandes”) e traços simples.

Não obstante a presença dessas características seja largamente considerada nos estudos contemporâneos sobre os mangás, trabalhar com uma definição do gênero não é uma tarefa fácil visto que, como sustenta Furuyama (2008), japoneses e ocidentais, especificamente os brasileiros, entendem o mangá de maneiras diferentes. Para os primeiros, nos diz o autor, trata-se de uma narrativa sequencial de desenhos apreciada há tempos pelo povo japonês; já para os segundos, seria um “estilo de histórias em quadrinhos” feito pelos japoneses, cujos traços estilísticos mais marcantes são os olhos grandes das personagens.

Uma característica marcante da produção de HQs japoneses é o fato de que mesmo quando direcionado ao público infantil, não se nota nos mangás uma cisão tão marcada entre

---

<sup>7</sup> Com efeito, as pesquisas realizadas por Sonia Biben Luyten (2000) são precursoras dos estudos sobre os mangás no país e têm servido de base para uma ampla frente de estudos sobre o tema. No cenário internacional, merece destaque os trabalhos de Kinko Ito (2004), Jean-Marie Bouissou (2011), Frederik Schodt's (1983) e Johnson- Woods (2010).

uma temática adulta e uma temática infantil como a que se observa nas histórias em quadrinhos produzidas em sociedades ocidentais.

Drummond-Matheus (2010), ao tratar dos HQs, discute a forma como as culturas norte-americanas e a japonesa constituíram de maneiras tão diversas o conceito de infâncias durante a década de 1960. Ela nos lembra de que “(...) em meados da década de 1960 o traço cômico e escatológico dos mangás shonen quebrou tabus fazendo referências a temas como sexo e violência, ao passo que os quadrinistas estadunidenses lutavam contra o conservadorismo que orientava seu mercado” (tradução minha).

## 2- O Mangá Naruto<sup>8</sup> como uma Literatura Iniciática<sup>9</sup>

Via de regra, os mangás trazem em suas aventuras personagens que precisam superar dificuldades, como provas escolares, brigas, amores impossíveis e disputas. Por isso, este artigo traz a ideia de que Naruto é a figura de um herói muito próxima das crianças e dos adolescentes e que, nessa exata medida, povoa o imaginário infantil.

À exemplo do mito, nas estruturas narrativas dos mangás e animês, notadamente naquelas que seguem o estilo *shounen*, encontramos uma trama ancestral introdutória que garante a continuidade das narrativas subsequentes.

Segundo a trama ancestral do mangá Naruto, os adultos da Vila da Folha (um lugar que fica no país do fogo, em um mundo fictício parecido com o Japão feudal) guardam as lembranças do dia em que *kyuubi*, a raposa maldita de nove caudas, foi selada pelo quarto *Hokage* no umbigo de uma criança recém-nascida (Naruto). Após esse evento, os adultos da Vila da Folha estão sujeitos a uma interdição, ou seja, devem guardar esse fato no mais absoluto sigilo, pois aquele que quebrar a lei será severamente punido. É por isso que nem Naruto nem os outros jovens e crianças da vila sabem dessa história (interdição). Por ter aprisionado a raposa de nove caudas no umbigo de Naruto, o quarto *Hokage* queria que todos vissem nessa criança um herói, mas os adultos da vila repudiam o menino e alguns acreditam que ele é a própria *kyuubi*, atitude que foi passada para as demais crianças.

---

<sup>8</sup> O mangá Naruto é uma série de mangá japonesa escrita e ilustrada pelo mangaká japonês Masashi Kishimoto. A narrativa conta a história da personagem Naruto Uzumaki, um jovem ninja que sonha em se tornar Hokage, o líder máximo de sua vila.

<sup>9</sup> Nesta pesquisa, delimitamos nosso escopo de análise à primeira temporada do mangá Naruto, o que compreende os primeiros trinta e cinco episódios da série, período que retrata a fase pré-adolescente das personagens, na qual as personagens possuem cerca de 12 anos e o enredo gira em torno do cotidiano de provas da Equipe Sete (formada pelos estudantes Naruto, Sasuke e Sakura) e da temática do trabalho em equipe.

Constantemente retomada ao longo dos capítulos do mangá, a trama introdutória informa ao leitor (no caso do mangá) ou telespectador (no caso do animê) a origem da história e a presença de elementos mágicos, misteriosos e poderosos, representados por figuras híbridas de vários animais ou mesmo pelo garoto Naruto.

As histórias de Naruto se passam no ambiente escolar, a maior parte do tempo, e remetem ao aprendizado e à saga de superação. Naruto é um péssimo aluno. Ele falta às aulas, “pixa” monumentos sagrados de sua vila e “cola” durante as provas. Da mesma forma que as crianças que assistem aos animês e/ou leem mangás, as personagens no mangá Naruto precisam superar dificuldades como provas escolares, brigas, amores impossíveis e disputas. Portanto, podemos dizer que elas apresentam às crianças a “iniciação” ao nível do imaginário.

Todavia, Naruto é um herói que não traz em si tantas marcas da heroicidade se o compararmos aos heróis dos HQs americanos, pelo contrário, apesar de percorrer sua jornada, ele não possui armas nem poderes sobre-humanos. Ao contrário, na análise do manga revela-se resquícios de narrativas tradicionais japonesas, marcadas pela ambiguidade e o humor semelhantes às histórias de raposas presentes na tradição oral e iconográfica japonesa<sup>10</sup>.

Autores como Eliade (1996; 1986), Viene (2000) e Campbell (1993) se dedicaram a assinalar a importância dos ritos iniciáticos na superação dos interesses primários próprios da infância, concordam com a ideia de que os ritos iniciáticos operam como uma necessidade humana de redirecionar as energias da psique infantil para a uma nova etapa da vida, ou seja, para o ingresso na vida adulta e no coletivo de seu grupo. Nesse sentido, estamos chamando de leitura iniciática os textos que cumprem uma função religiosa no inconsciente humano e que, por isso, são capazes de orientar o espírito humano a avançar e exorcizar a infância. Trata-se, portanto, de uma leitura que atua no inconsciente, de modo a superar a infância rumo ao misterioso que habita o ser ontológico.

---

<sup>10</sup> Dados os limites deste artigo, não iremos nos aprofundar aqui em uma leitura propriamente durandiana do mangá Naruto (DURAND; 2002). No entanto, é importante destacar que desde o selamento da kitsune no umbigo de Naruto ocorre todo um simbolismo eufemizante – marcado por uma série de imagens de inversões e redobramentos – que opera sobre a figura do animal teriomórfico. Ao invés de ser “engolido”, o pequeno Naruto (na ocasião, um bebê) “engole” o animal feroz (uma imensa kitsune), ou seja, o pequeno Naruto se agiganta e a imensa raposa se miniaturiza. A ambivalência em torno da figura da raposa sugere um eufemismo simbólico que se apresenta ora como a grande imagem mística da mulher fecunda (raposa branca relacionada à Deusa Xintoísta Inari); ora como a mulher perigosa e enganadora da figura teriomórfica da kitsune demoníaca de nove caudas; ora como a figura trickster e hermesiana. Embora este trabalho não tenha como objetivo levantar os mitos profundos, ou seja, não se confunda com uma leitura mitocrítica tal qual proposta por Gilbert Durand, é possível afirmar que o mangá Naruto mantém em sua estrutura narrativa uma certa pregnância simbólica, o que foi possível identificar a partir da análise simbólica empreendida.

Eliade (1986), Vierné (2000) e Campbell (1993) concordam ainda que no contexto de um mundo dessacralizado cabe à literatura iniciática desempenhar um papel considerável na passagem ritualística que conduz o jovem à idade adulta, uma vez que esta, por ser orientada pela tradição mitológica e pela prática ritualística, fornece “os estímulos adequados para estruturar a psique, de modo que o jovem possa assumir uma nova tarefa de maneira apropriada ao bem estar do grupo”. (CAMPBELL, 1992, p. 104)

Com efeito, um bom exemplo da permanência dos ritos de passagem no mundo contemporâneo pode ser visto na literatura que trata dos esquemas e das provas do herói em busca da imortalidade e da redenção do mundo. Por meio de enredos e de temas cotidianos, a literatura das provas do herói apresenta à psique esquemas iniciáticos, busca satisfazer as necessidades religiosas humanas.

Segundo Campbell (1993), nas aventuras míticas, o herói deve enfrentar ritos de passagem, os quais nos dão o sentido e a importância de sua aventura. Tais ritos têm, entre outras, a função de atualizar e potencializar continuamente os mitos e estão presentes, em maior ou menor escala, na nossa vida cotidiana.

Segundo o autor (1993; p.36), o percurso padrão da aventura do herói é representado pela fórmula presente nos rituais de passagem: separação-iniciação-retorno.

Com base nesse percurso, Joseph Campbell (Ibid., p. 311) considera dois tipos de heróis, quais sejam: o herói que realiza uma aventura redentora apenas do ponto de vista psicológico; e o herói cuja jornada diz respeito a questões ontológicas.

A vida contemporânea, observa o autor (Ibid., p. 107), priva o indivíduo “esclarecido” dos mistérios e do religioso, por isso a maioria dos heróis contemporâneos costuma ser os do tipo 01, ou seja, aquele que tende a passar pelos perigos psicológicos solitariamente e, ao final da superação de todos os desafios de sua jornada, permanece essencialmente o mesmo.

Finalmente, vencidos os obstáculos, liberto do temor e dos preconceitos, o herói atinge um estado nirvânico, no qual tempo e espaço se diluem (Ibid., p. 162). A apoteose se dá quando o herói, ultrapassando os últimos terrores da ignorância, torna-se livre de todo o temor e alcança a mudança.

Para Campbell (1993, p. 36-40), é por meio de sua aventura que revigora os meios de regeneração de sua sociedade como um todo; seu triunfo é macrocósmico, histórico-universal. Apenas quando a jornada do herói trata de questões ontológicas na multiplicidade

de mitos e lendas que chegam até nós e ocorre essa transmutação do herói é que aventura do herói se transforma em símbolo do mistério metafísico.

Para Campbell (Ibid.), há um potencial libertador dentro de cada um de nós, que podemos alcançar por meio do heroísmo. Entenda-se: cada um de nós tem a possibilidade e a capacidade de viver a sua saga.

Uma vez iniciado, é necessário que o herói retome o caminho de volta para seu cotidiano, pois o círculo do mito só se completa quando o herói, agora apresentando um novo status ontológico, traz a boa nova que renovará igualmente sua comunidade, seu grupo, sua família. Porém, esse retorno nem sempre é uma decisão fácil. Quase sempre se configura para o herói como se fosse uma “queda”, um retorno ao mesmo. Viver novamente como um ser comum, depois de todas as provações às quais se submeteu, portanto, mas ao mesmo tempo transformado, pode trazer a sensação de perda. Mas, é preciso viver a queda, o retorno, se não a jornada não se completa. Principalmente se o herói foi encarregado de retornar com a solução destinada à restauração da sociedade, do grupo, da família, quando o estágio final de sua aventura<sup>11</sup> será apoiado pelos poderes de seu patrono espiritual (Ibid., p. 198).

A ideia de um ciclo iniciático parece ser a regra presente nas narrativas dos mangás. A esse respeito, podemos recorrer à pesquisa de Ângela Drummond-Mathews (2010, p. 73). Tal pesquisa – realizada com base na análise da saga do herói Goku, do mangá Dragon Ball, e de outros heróis do mangá shonen – conclui que mesmo que o mangá seja executado por vários volumes, não é incomum observar as personagens repetirem várias vezes a viagem do herói, que corresponde a um ciclo múltiplo. Segundo a autora: “No mangá, no entanto, a personagem toma o centro do palco. Depois que a personagem atravessa o limite, ela vai ficar na fase de iniciação para um longo período de tempo, muitas vezes para toda a série, até o ponto culminante em que ela pode ou não ter sucesso em derrotar seu inimigo, muito embora passe por uma transformação” (tradução nossa).

---

<sup>11</sup> Simone Vierende (2000, p. 124), na esteira dos trabalhos de Mircea Eliade e Gilbert Durand, é outra autora que considera que para que uma obra literária seja considerada uma literatura iniciática exemplar, ela deve apresentar um cenário iniciático que comporte: a) o herói de tipo 02; b) que esse herói realize, ao longo de sua jornada, a passagem pelas três atitudes do imaginário (Ibid., p. 123), a saber: a estrutura heroica (na qual as imagens diurnas remetem aos schèmes de separação, de corte e de oposição), a estrutura mística (imagens noturnas da descida, da intimidade e do retorno à mãe) e a estrutura sintética (cuja atitude do imaginário busca reconciliar as polaridades noturno-diurno por meio de uma dramaturgia cíclica e dialética). Assim, para essa autora, da mesma forma que para Joseph Campbell (1993) a forma exemplar do monomito requer o herói do segundo tipo, portador simbólico do destino de todos, Vierende argumenta que o texto iniciático requer um cenário no qual o herói cumpra sua jornada por meio da passagem pelas três estruturas dos regimes de imagens (VIERNE, 2000, p. 124).

Para Drummond-Mathews (2010, p. 74), “(...) o herói de mangá shonen fornece um espelho da vida do leitor. O ato heroico é o exemplo para o leitor pela luta do herói”. Isso explica por que o mangá é tão popular principalmente entre as crianças e jovens: ele retrata predominantemente a iniciação do herói na fase na qual este, a exemplo das crianças, aprende, cresce e busca superar desafios. Isso confirma nossa leitura do mangá *Naruto* até o momento, qual seja: a centralidade da fase de iniciação na jornada do herói. Ainda segundo Drummond-Mathews (Ibid., p. 74): “Em uma história em quadrinhos de *Superman*, por exemplo, o leitor não participa na iniciação do herói, que quase sempre já nascem heróis, ou seja, eles não são heróis porque cresceram e aprenderam a superar dificuldades. Eles são heróis porque nasceram heróis”. (Tradução nossa)

Além da divergência do foco narrativo, observa-se uma diferença substancial entre o mangá e o monomito americano: é o caráter judaico-cristão deste último, que combina em si o indivíduo altruísta que se sacrifica pelos outros com a figura onipotente que destrói o mal. Trata-se, pois, de um “super herói” que substitui as figuras de Cristo, cuja credibilidade foi corroída pelo racionalismo científico, mas, ao mesmo tempo reflete a esperança de divindade e redenção”. (Ibid. p. 73).

Com base no que foi dito nos parágrafos acima, passemos ao exercício hermenêutico-simbólico da narrativa do mangá *Naruto*.

### **O chamado para a Aventura e a primeira prova de Naruto**

O chamado para a aventura se dá no primeiro episódio do mangá *Naruto*, quando a personagem, quase sem querer, descobre sua origem e seu destino: conter a raposa-demônio e assumir o lugar de filho de Minato Namikaze (o quarto *Hokage*<sup>12</sup>, pai de Naruto e ninja líder da Vila da Folha).

A partir desse momento, a trajetória iniciática de Naruto busca a aprendizagem, de modo que ele possa controlar seu poder latente de raposa e cumprir seu destino-herança, até então oculto. Durante o período de treinamento da Equipe Sete, no qual o herói aprende não apenas os *jutsus*, mas, sobretudo, a trabalhar em equipe para o bem do coletivo. Neste período de iniciação, Naruto enfrenta situações de grande perigo, pois as provas consistem no momento de morte simbólica ou derrota. Há um enfoque muito grande no combate, na luta, chegando-se, muitas vezes, a uma experiência de quase morte.

<sup>12</sup> Segundo o mangá, essa palavra é formada pela junção das palavras “fogo” e “silhueta” e denomina o título dado ao líder da vila, o melhor e mais sábio ninja da Vila da Folha.

A proeza de Naruto envolve testes físicos e espirituais: embora seja um *genin* (posto iniciante ocupado por um ninja que ainda está em treinamento), possui um *chakra* (energia vital) que é maior do que o de todos os demais de sua Vila da Folha. Ele precisa lidar ao mesmo tempo com um sentimento de inferioridade (orfandade) e de superioridade (altas capacidades), pois desconhece que traz em si a raposa de nove caudas. Apesar de ser hostilizado por todos da Vila, que reconhecem nele o perigo e o mal, Naruto precisa aprender a utilizar seu *chakra* com sabedoria, atrair as energias físicas e espirituais e combiná-las de maneira correta para viver em harmonia junto a seu grupo.

Naruto só terá acesso à sua história e à história da vila, quando for reprovado no exame final da Academia onde estuda para se tornar um ninja. Fragilizado com a frustração da derrota, é enganado por Mizuki-sensei, um ninja que deseja ter acesso aos segredos do “Pergaminho do Aprisionamento” – documento que registra técnicas proibidas de *jutsu* utilizadas pelos guerreiros ninjas e a história da Kyuubi. Induzido por Mizuki-sensei, Naruto rouba o pergaminho e tenta aprender uma das técnicas ali registradas, com o intuito de impressionar seu mestre, Iruka Sensei e, dessa forma, conseguir se graduar na academia.

O “Pergaminho do Aprisionamento” do qual o Hokage é o guardião é o objeto que conduz Naruto à área da força ampliada, pois revela segredos que podem pôr em risco toda a Vila. Sua leitura representa no mangá a transgressão dos limites, o perigo. Não é à toa que Naruto o leva para a floresta distante da Vila, região do desconhecido que, segundo Campbell (1993, p. 83) “(...) simboliza os “campos livres para a projeção de conteúdos inconscientes.”

Ocorre que o Hokage descobre o roubo e manda os ninjas da Vila da Folha procurá-lo. É Iruka Sensei que o encontra e descobre o golpe de Mizuki-sensei, que na tentativa de fazer com que Naruto se revolte contra todos da Vila da Folha, entrega-lhe o “Pergaminho do Aprisionamento” e revela o segredo sobre seu passado. Naruto, então, é dominado pelo ódio e pela revolta, foge dos dois correndo “de quatro” (de forma semelhante a um animal) e mostra “olhos de raposa”.

Num outro ponto da floresta, ocorre mais um embate entre Iruka-sensei e Mizuki-sensei, e Naruto têm a segunda revelação: foi kyuubi, a raposa de nove caudas, quem matou os pais de seu mestre Iruka. Mas, com surpresa, Naruto também descobre que Iruka-sensei, ao invés de odiá-lo e associá-lo às maldades do monstro que ele traz aprisionado dentro de si, consegue reconhecer nele um batalhador, sincero e esforçado “que conhece a dor do sofrimento das pessoas e, por isso, não é uma raposa”.



Diante dessa segunda revelação, Naruto salva a vida de Iruka-sensei e, de modo surpreendente, revela uma grande capacidade ninja ao realizar uma técnica de alto nível, o *bunshin no jutsu* (técnica pela qual o ninja cria vários clones de si mesmo). Ao final, Naruto derrota Mizuki-sensei e, como prêmio, recebe de Iruka-sensei um “protetor de *konoha*”, a faixa com o símbolo da Vila da Folha, que todo ninja traz em sua testa, como prova que se graduou na escola e é um ninja de verdade.

O enredo do mangá mostra que na iniciação de Naruto as tensões não são apagadas, mas superadas, assimiladas e reintegradas continuamente. Ainda na primeira temporada do mangá, muitas outras provas virão após Naruto ter se graduado.

### **A segunda prova de Naruto: o teste de sobrevivência na floresta**

A segunda prova de Naruto é realizada em companhia dos demais integrantes da Equipe Sete (Sasuke e Sakura), que são orientados pelo novo professor, Kakashi Hatake. Após se apresentarem, os alunos da Equipe Sete descobrem que ainda não são ninjas e, para obter o grau, terão que passar por um teste de sobrevivência impossível na floresta, onde terão que pegar os guizos que o mestre Kakashi mantém em sua cintura.

Tendo apenas dois guizos disponíveis, os três *genins* (posto iniciante do ninja que ainda se encontra em treinamento) acreditam que o teste é uma competição entre eles, o que os leva a trabalhar de forma independente. Assim, cada um dos *genins* busca seus próprios métodos para a obtenção de um dos sinos, o que leva o mestre Kakashi a derrotá-los facilmente.

Durante suas primeiras aulas, o mestre Kakashi trata de ensinar aos estudantes a importância do equilíbrio no uso da energia física e da energia espiritual. Isso é importante, porque o clã dos Uchihas, por exemplo, apresenta uma quantidade enorme de energia espiritual em relação ao seu físico.

Tendo a Equipe Sete falhado em seu teste, o mestre expressa sua decepção com os estudantes. Depois de depreciar cada um de seus desempenhos, ele revela o verdadeiro objetivo deste teste: trabalho em equipe. Após explicar a importância do trabalho em equipe e ver como eles estavam envergonhados com seus desempenhos, Kakashi decide dar aos três mais uma chance para atuar como uma equipe e os deixa fazer uma pausa para o almoço. No entanto Naruto, que anteriormente tentara roubar o almoço dos outros, foi proibido de comer.

Considerando que precisariam da ajuda de Naruto para superar os próximos desafios, Sasuke e Sakura descumprem a ordem do mestre e alimentam Naruto. Kakashi, ao tomar conhecimento da desobediência do grupo, inicialmente finge sentir raiva, mas acaba felicitando-os e revela que o verdadeiro objetivo do teste: ensinar à equipe sete a importância do trabalho em equipe para um ninja e da lealdade aos companheiros. Nesse episódio observa-se uma grande ênfase na amizade, na camaradagem e no vínculo entre o coletivo e seus indivíduos.

Os personagens de Naruto colocam forte ênfase no desenvolvimento do caráter. Quase todos os resultados são de decisões, caráter e personalidade, muito poucas coisas acontecem apenas por causa do acaso. Com o mestre e os amigos de equipe, Naruto aprende novas habilidades, a conhecer melhor cada um dos outros aldeões da Vila e a experimentar uma verdadeira jornada de amadurecimento, sempre guiado pelo sonho de se tornar o Hokage.

O mestre Kakashi é um forte modelo de orientação para seus estudantes, não apenas nas artes ninja, mas também em relação à estética japonesa e aos ideais filosóficos. Técnicas, ideais e mentalidades são transmitidas “de pai para filho” nas gerações de antigos clãs da aldeia. Nesse sentido, o autor Masashi Kishimoto relata, de forma comovente, o abandono a que foi lançado o menino órfão Naruto, pois não conta com uma orientação de seu clã.

Kakashi cumpre, ao longo das primeiras provas da Equipe Sete, o papel do xamã que irá conduzir os estudantes em seu percurso iniciático, pois corresponde “à figura sabedora dos itinerários que conduzem tanto ao céu como ao inferno.” (ELIADE, 1986, p. 165).

A história do mestre Kakashi é fortemente marcada pela tragédia da morte de seu pai, Sakumo, um ninja muito talentoso, que caiu em desgraça depois de escolher salvar seus companheiros, em vez de completar uma importante missão. Porém, após ter tomado essa decisão, Sakumo entra em uma depressão profunda e observa-se uma queda em suas habilidades que o leva a tirar sua própria vida. Tendo a história do pai como exemplo, Kakashi tenta conduzir a sua vida rigorosamente pelo código de ninja. Torna-se um jovem professor muito severo, seguindo todas as regras ao pé da letra, ao mesmo tempo em que demonstra apatia em relação aos outros ninjas.

Porém, durante a Terceira Guerra Mundial de Shinobi, Kakashi terá que realizar a mesma escolha de seu pai. É quando, em uma situação extrema, abandona o código de ninja e opta por salvar seu amigo Óbito. Mas não obtém sucesso: seu amigo morre e ele termina com o olho esquerdo gravemente ferido. Embora o desfecho da história tenha sido trágica, a morte

de Óbito operará um enorme impacto sobre a personalidade de Kakashi, tornando-o mais alegre e mais próximo dos seus companheiros de equipe e estudantes. De certa forma, Kakashi, ao vivenciar a experiência de escolha realizada pelo próprio pai, compreende que este foi um verdadeiro herói, pois colocou a vida de seus amigos de equipe à frente das regras. Kakashi é conhecido como um prodígio, extremamente talentoso, considerado por muitos como o melhor de sua geração. Quando aluno na Academia, mostrou uma aptidão para as artes ninja e recebeu a nota máxima, tornando-se um *chunin*. Possui a habilidade do *sharingan* (“olho copiador circular”), um dom que aparece apenas em alguns membros do clã *Uchiha*.

As habilidades do *sharingan* consistem de duas partes: o “olho de introspecção” e o “olho de hipnotismo”; com o primeiro é capaz de ver o fluxo de *chakra*<sup>13</sup> e com o segundo (e mais importante!) uma incrível clareza de percepção, permitindo-lhe reconhecer facilmente *genjutsu* (técnicas de ilusionismo) de diferentes formas de *chakra*. Isso permite a Kakashi ler movimentos labiais e antecipar golpes de seus opositores, por exemplo, pois o *sharingan* permite-lhe antecipar a imagem do próximo movimento de um atacante pela tensão menor do músculo em seu corpo e contra-atacar ou esquivar-se sem nenhum movimento desperdiçado.

Em função de sua própria trajetória e história familiar, é recorrente nas falas de Kakashi a valorização do trabalho em equipe como meio de se garantir o sucesso global da equipe sete. Somente mais tarde é revelado aos integrantes da equipe sete que Kakashi foi escolhido especificamente para ser o líder, por causa de Naruto e Sasuke. O dever de Kakashi, além de treinar a equipe, é também manter *kyuubi*, a raposa de nove caudas, contida em Naruto e manter Sasuke “andando por um caminho escuro”.

Isso pode ser sentido nas provas, às quais Kakashi submete o grupo. Em uma delas ele sugere, por exemplo, uma dinâmica de grupo na qual os três integrantes devem partilhar algo sobre si mesmo. Naruto revela que quer ser *Hokage*; Sasuke quer matar alguém; Sakura, antes de revelar que gosta de Sasuke, diz abertamente que odeia Naruto.

A relação entre Naruto e Kakashi pode ser entendida sob a perspectiva arquetípica puer-senex, ou seja, da relação mestre-aprendiz. Segundo Campbell (1993, p. 133):

---

<sup>13</sup> Reproduzo a seguir a explicação para *chakra* que o glossário do mangá Naruto traz para o leitor. Segundo a filosofia ioga, existem incontáveis canais por onde circula a energia vital do corpo humano. Existem sete pontos de convergência principais, que são pontos de energia chamados de *chakras*, os quais se crê que é possível controlar e manipular em benefício próprio. No mangá, a definição muda, sendo equivalente ao que é popularmente chamado na cultura oriental de “*ki*”, ou energia vital.

A ideia tradicional de iniciação combina uma introdução do candidato nas técnicas, obrigações e prerrogativas de sua vocação com um radical reajustamento de sua relação emocional com as imagens parentais. O mistagogo (pai ou pai substituto) deve entregar os símbolos do ofício tão somente ao filho que tiver sido efetivamente purgado de todas as catexes infantis impróprias – a um filho que não se veja impossibilitado para o justo e impessoal exercício dos poderes pelos motivos inconscientes (ou, talvez, até mesmo conscientes e racionalizados) do auto engrandecimento, da preferência pessoal ou do ressentimento.

O arquétipo do mestre-aprendiz (que estamos identificando na relação entre Kakashi e os estudantes da equipe sete) pode ser mais bem entendido, se recorrermos aos estudos de Laura Villares Freitas (1990) acerca da máscara como um símbolo mediador que possibilita relacionar dois campos complementares da psique, a saber: o pedagógico (ensinamento) e o terapêutico (equilíbrio).

Não é por acaso que Kakashi é representado pela figura de um ninja mascarado. A máscara é um símbolo forte da equilíbrio do ego, na medida em que oferece personas para aspectos da sombra, favorecendo, ao final, a integração da personalidade por meio da assimilação pela consciência de aspectos até então desconhecidos. Em outras palavras, a feitura das máscaras e a elaboração dessas vivências, a partir da verbalização desse processo, possibilitam aos integrantes do grupo o exercício de personas não habituais. No caso do adulto, é justamente essa vivência, esse jogo de personas, que possibilita ao ego expressar e integrar aspectos do self, ou seja, facilita a individuação, pois possibilita condições básicas para a criação e a manutenção de um campo de comunicação.

Nesse sentido, Naruto, o menino-raposa-maldito, pode ser interpretado como o símbolo hermesiano do filho que busca vencer a temporalidade e alcançar a glória do pai morto por Kyuubi, que está aprisionada no umbigo de Naruto. Sendo que a personagem está associada à figura do trickster, ou seja, ao ser antropomórfico que prega peças e desobedece às regras e normas de comportamento. Ele é a figura do filho que anseia pela repetição do pai no tempo, ou seja, o redobrimento parental.

Estamos diante de uma relação estreita entre o mangá e o itinerário iniciático das crianças. A trajetória percorrida por Naruto, a que se refere à criança, revela-se como uma estrutura iniciática, confirma, portanto, a necessidade de defendermos que as figuras pregnantas do imaginário educacional necessitam de uma pedagogia específica para melhor se darem tanto a ver como a compreender. Uma pedagogia do imaginário que visa à exploração didática do uso das imagens veiculadas pela leitura e escrita.

Em certo sentido, o mangá *Naruto* resgata na figura de Kakashi a ideia do professor como mestre, que orienta o "dô", ou "caminho" (GOMES, 2012), aquilo que na filosofia japonesa está relacionada à importância da disciplina e do método para se alcançar a junção da energia da alma e energia corporal. É por isso que nos mangás cenas que mostram batalhas violentas, os *jutsus*, correspondem a ações espirituais e físicas que contribuem para o "dô" e para a orientação dos personagens<sup>14</sup>.

No mangá *Naruto*, o princípio "dô", assim como outras referências aos princípios xintoístas e budistas da cultura japonesa, encontra-se associado às técnicas ninjas e habilidades das personagens.

No mangá *Naruto*, o *ninjutsu* é a técnica por meio da qual o ninja trabalha o chakra dentro de si e manifesta seu efeito sobre seu corpo ou sobre o corpo do adversário. A técnica do *ninjutsu* se dá a partir da mobilização do chakra (o que envolve o espírito e o corpo), sendo que cada *ninjutsu* é obtido por um selo (gesto com as mãos).

No enredo desse mangá, a filiação a um determinado clã (do qual as personagens herdam habilidades ninjas específicas) não necessariamente habilita o iniciado a executar uma determinada técnica (*jutsu*), uma vez que as habilidades de cada ninja encontram-se condicionadas à sua dedicação aos treinamentos e à aquisição do autocontrole.

O mangá *Naruto*, enquanto literatura iniciática, consiste em uma vivência simbólica que permite ao público jovem leitor o acesso a importantes elementos para a formação do ego, uma vez que as crianças muitas vezes retiram das HQs explicações míticas, de fundo arquetípico e, a partir delas, atribuem sentido às suas práticas cotidianas.

O mangá evidencia, por meio de suas ilustrações autoexplicativas, que os alunos do mestre Kakashi devem trilhar seu caminho e buscar a própria superação. Com efeito, vê-se que ao descartar obras iniciáticas que, a exemplo do mangá *Naruto*, cumprem a função de orientação psíquica da criança e do adolescente, a educação escolar - profundamente marcada pela iconografia do regime diurno - perde a oportunidade de entrar em contato com questões

---

<sup>14</sup> Observe-se a relação que se estabelece entre o princípio filosófico do "dô", o caminho iluminado, e a relação puer-senex, que a narrativa do mangá *Naruto* busca valorizar. Segundo Fernando Carlos Chamas (2006, p. 22), o budismo ensina que todos os dias do mundo eram profanos e que o caminho para a iluminação conduziria para uma região espiritual de sublime beleza. Esse "dô" (caminho para a iluminação) poderia ser a própria arte, renunciando a beleza de um mundo após a morte, o mundo de Buda. Mas o "dô" precisa ser ensinado. Nesse sentido, as artes marciais japonesas são apresentadas pelo autor como uma forma estética que sintetiza a trajetória imitação-rompimento-transcendência. Esse conceito se refere à noção mais popularizada de "o discípulo superou o mestre".

que dizem respeito à forma como os estudantes elaboram suas experiências, entre elas a relação com suas aprendizagens e com seus mestres.

### **A terceira prova iniciática de Naruto: viagem ao país das ondas**

Na terceira prova, intitulada “Uma missão perigosa: uma aventura no País das Ondas”, a equipe sete realiza sua primeira missão, mas Naruto está muito irritado, pois acha que essas missões são todas bobas. O Terceiro Hokage e Iruka explicam a ele o propósito dessas missões, mas ele não se convence e quer um desafio, então o *Hokage* decide dar uma missão de grau C à equipe: escoltar Tazuna, o velho construtor, em uma viagem de canoa para o País das Ondas, com o intuito de garantir a reconstrução da ponte destruída por Gateau, um magnata vilão que quer oprimir os moradores do lugar.

Entendemos que a terceira prova de Naruto e sua equipe corresponde à descida ou busca perigosa da regeneração do povo do País das Ondas, pois esta viagem para além dos limites da Vila da Folha, expondo-os a um grande perigo de morte, na qual seus títulos de ninja são postos à prova.

Segundo Campbell (ibid.,p.91) no momento em que o herói se encontra preparado, este enfrenta a passagem pelo primeiro limiar, além do qual encontram-se as trevas, o desconhecido, o perigo. Segundo Campbell (Ibid., p. 85):

A aventura é sempre, e em todos os lugares, uma passagem pelo véu que separa o conhecido do desconhecido; as forças que vigiam no limiar são perigosas e lidar com elas envolve riscos; e, no entanto, todos os que tenham competência e coragem verão o perigo desaparecer.

Tendo cruzado o primeiro limiar, o herói irá caminhar por uma paisagem onírica e terrificante. Segundo Campbell (Ibid., p. 91) que:

A ideia de que a passagem do limiar mágico é uma passagem para uma esfera de renascimento é simbolizada na imagem mundial do útero, do ventre da baleia. O herói, em lugar de conquistar ou aplacar a força do limiar, é jogado no desconhecido, dando a impressão de que morreu.

Cruzar o limiar implica, então, ainda que temporariamente, uma morte simbólica do herói em relação ao seu mundo cotidiano. Encontra-se, nessa etapa do regresso ao útero, certo perigo. O herói vai para o vento devorador, para, então, renascer. Segundo Campbell (Ibid. p 100), essa etapa implica uma série de provas (desafios, situações-limite), devidamente auxiliado por conselhos, amuletos, agentes secretos etc. Nessa jornada, predominam os mitos

que destacam um herói devorado por um monstro marinho e sua saída vitoriosa do ventre do animal devorador. Trata-se do jogo no qual o herói pode ora engolir (recipiente), ora ser engolido (conteúdo) pelo animal gigante.

Uma a uma, as resistências vão sendo quebradas. Ele deve deixar de lado o orgulho, a virtude, a beleza e a vida e inclinar-se ou submeter-se aos desígnios do absolutamente intolerável. Então, descobre que ele e seu oposto são, não de espécies diferentes, mas de uma mesma carne. (Ibid., p. 110).

No caminho ao País das Ondas, o grupo é atacado por um *shinobi* chamado Momochi Zabuza, um ninja individualista, que persegue seus próprios objetivos e não os do coletivo. Trata-se de um desertor do País das Ondas, que é mestre de Haku, um garoto órfão mascarado.

O ponto alto da trama ocorre quando o mestre Kakashi é detido na prisão de água e a Equipe Sete precisa enfrentar sozinha um assassino *jounin* de elite, que tem sua identidade ocultada por uma máscara.

Com muito medo do fracasso ou de possíveis mortes, Naruto acaba se lembrando do juramento de nunca fraquejar (momento no qual realizou um corte na mão com a *hakuni*, marcando no próprio corpo sua promessa) e, juntamente com Sasuke, bola um plano para deter o jutsu do vilão Zabuza e libertar seu sensei. Naruto e Sasuke trabalham em conjunto e conseguem libertar Kakashi da prisão de água de Zabuza. Lutam contra Haku, mas este demonstra superioridade ao atingir Sasuke letalmente com agulhas, quando este tenta salvar seu amigo Naruto. Esse, movido por um ódio intenso, pois acredita que Sasuke está morto, quase libera o chakra da kyuubi selada em seu umbigo, mas consegue buscar o equilíbrio e derrotar o vilão.

Ao final, vê-se ainda uma batalha épica, que ocorre sobre a ponte, entre os moradores do País das Ondas, inspirados e liderados por Naruto e sua equipe contra os ninjas de Gateau. Com a vitória sobre o exército de Gateau, a paz é finalmente restituída no País das Ondas e Naruto é aclamado como um verdadeiro herói mediador.

O episódio da viagem ao País das Ondas destaca o aspecto perigoso dessa etapa iniciática do herói, pois representa a descida ao mundo obscuro. Naruto e seus amigos estão em terras estranhas e lutam pela própria vida contra seus oponentes em um cenário hostil e de visibilidade zero. Ao mesmo tempo, a superação dos desafios é possível quando as personagens da Equipe Sete conseguem manter o equilíbrio entre as energias da alma e do corpo, superando assim a superioridade e experiência de seus opositores e os próprios limites

da visão, impossibilitada ora pela neblina, ora pelo jogo de espelhos criado pelo oponente. Lançando mão dos ensinamentos do mestre Kakashi, mesmo em condições adversas, Sasuke aciona pela primeira vez o sharingan e Naruto consegue, mesmo sob intenso ódio e frustração, controlar a raposa selada em seu umbigo.

Eliade (1996; 1986), Viene (2000) e Campbell (1993) concordam que a prova iniciática da descida constitui-se em uma etapa particularmente perigosa, pois simboliza o momento central de toda iniciação, a saber: a morte do neófito e seu regresso ao mundo dos vivos.

Trata-se de um momento da jornada do herói no qual este cruza os limiares para um outro mundo por meio de uma morte iniciática (que significa o fim de sua infância, do estágio da ignorância e condição profana) e de um renascimento (etapa na qual o herói apresenta um novo status ontológico, pois a vida agora é qualitativamente diferente, pois “regenerada”). A morte iniciática do herói também representa o movimento cíclico mítico que tem por objetivo a eufemização e “regeneração” do tempo (DURAND, 2002). Consiste, pois, na repetição ritual da fundação do Cosmos (regeneração da sociedade), que é precedida por uma regressão simbólica ao “Caos”, pois, segundo Eliade (1986, p. 13), “para que se possa ser novamente criado, o velho mundo há de ser previamente aniquilado”.

Naruto precisa resgatar um tempo perdido do País das Ondas por meio de sua própria transmutação. Como todas as crianças leitoras do mangá, Naruto necessita realizar sua jornada com sucesso, superar limites, libertar-se do ogro (o que no caso desse herói significa dominar a raposa selada no umbigo, o feminino teriomórfico) e, assim, superar sua infância. Por isso, a prova do herói Naruto no País das Ondas envolve uma série de simbologias que remetem a um intenso perigo que antecede o cruzamento dos limiares: é por isso que o selo da *kitsune* quase se rompe, o que pode ser observado na representação da personagem que, neste momento, apresenta unhas e dentes afiados de raposa e tem todas as suas feridas regeneradas.

Após assistir à “morte” de Sasuke (quando o amigo tentou salvá-lo), Naruto – que praticamente havia sido derrotado por Haku – consegue se controlar e libera apenas uma pequena parte do chakra da kyuubi, o que o possibilita derrotar o vilão. Assim, ao unir os ensinamentos do mestre Kakashi (os ensinamentos sobre a equilíbrio entre o Yin e Yang), o herói consegue controlar a metade da kyuubi em si, de modo que sua transformação não irrompa de forma descontrolada, mas, uma vez orientada, seja revertida em potência.



Ao final da primeira temporada do mangá Naruto, temos a conclusão do ciclo da infância: ao longo da viagem para o País das Ondas o leitor acompanha passo a passo seu crescimento e amadurecimento. Esse processo revela sua condição heroica ao atingir o equilíbrio necessário não só à sua própria transformação, mas também do mundo ao seu redor. Assim, Naruto supera a fase de iniciação, quando aprendeu com os mestres Iruka e Kakashi habilidades que o ajudam a manter seu chakra em equilíbrio, o que lhe permite um conhecimento único sobre seus poderes próprios e o acesso ao poder mágico da raposa.

### Conclusão

O ciclo de Naruto é análogo aos ritos de passagem ou à chegada da idade da separação, iniciação e retorno de herói descrito por Joseph Campbell em *O Herói de Mil Faces*. O que se pode notar porque a última batalha foi vencida e o País das Ondas foi salvo e o caos foi evitado, Naruto e os amigos da Equipe Sete retornam então à vida de estudante, cujo objetivo é a preparação para a próxima jornada<sup>15</sup>.

Conclui-se que a análise do mangá Naruto lança luz sobre a diferença de foco narrativo observada nas HQs ocidentais (que despendem a maior parte de seu tempo narrativo na fase de retorno da viagem do herói) e no mangá Naruto (que passa a maior parte do seu tempo narrativo na fase de início de jornada do herói). Esse parece ser um ponto essencial em nossa pesquisa, pois revela a relação de identificação entre as crianças leitoras e a personagem: ambas são estudantes, situam-se em uma condição liminar que antecede a fase “adulta”; ambas se encontram em um período de constituição do ego, de afirmação diante da sociedade, da busca aprendizagem, de superação de desafios, ou seja, ainda estão no desenvolvimento de sua jornada.

Sustentamos que a centralidade da fase de iniciação na jornada do herói do mangá Naruto possibilita que este forneça aos leitores, ao contrário da HQ americana, uma riqueza maior de símbolos, de fundo arquetípico, necessária para que crianças e jovens exorcizem a infância e o ogro para, então, realizarem a “(...) passagem necessária para a vida adulta”. (CAMPBELL, 1993, p.22).

---

<sup>15</sup> A fase de retorno não é explorada no mangá, pois nos episódios seguintes os estudantes já se preparam para a próxima prova genin. Na segunda temporada, que se dá a partir do episódio 34, estudantes genins de diferentes vilas visitam a Vila da Folha com a finalidade de se submeterem a um exame de seleção e obterem o título de *chaunin*, ninja avançado como Iruka.

Assim, até o presente momento, o exercício hermenêutico-simbólico evidencia que o mangá *Naruto* consiste em um tipo de literatura que permanece impregnada de símbolos, figuras e temas religioso. Com efeito, a atividade imaginária e a experiência onírica proporcionada pelo enredo “(...) cumpre uma função essencial na economia da psique do leitor” (ELIADE, 1986, p. 210 e 211).

Isso se explica porque o enredo de *Naruto*, por apresentar um cenário iniciático, trata de uma experiência existencial constitutiva da condição humana. Nesse sentido, podemos afirmar que a figura heroica de *Naruto*, ao buscar sua transmutação e redenção do mundo, corrobora a atualização de esquemas arcaicos de iniciação na sociedade contemporânea.

*Naruto* consiste, pois, em um exemplo de como, por meio de um gênero literário de massa, e sob a aparência de aventuras cotidianas, os esquemas iniciáticos se apresentam ao homem contemporâneo. Lembremos, com Eliade (1986, p. 219 e 220), que este busca satisfazer suas necessidades religiosas inibidas ou insuficientemente satisfeitas, por meio da leitura de certos livros que contém figuras mitológicas camufladas em personagens contemporâneos. Nas palavras do autor (Ibid., p. 219): “(...) Os temas iniciáticos permanecem no inconsciente do homem moderno. Isto é confirmado pelo simbolismo iniciático de certas criações artísticas, poesias, romances, esculturas, cinema moderno -, mas também pela sua ressonância no público. Tal adesão massiva e espontânea demonstra, em nossa perspectiva, que na profundidade de seu ser o homem moderno é sensível aos esquemas ou mensagens ‘iniciáticas’ (...)”. (tradução minha).

O mito aqui, mesmo distante das versões canônicas dos mitos tradicionais japoneses, dada à ausência de mitemas e da pregnância simbólica, busca retomar o tempo perdido, “a idade de ouro” representada pelo domínio do *shinobi* quarto *Hokage* (pai de *Naruto* que lutou para instaurar uma Vila pacifista). O tema da narrativa é a busca pela reconciliação com um tempo eufemizado e com a morte, que no enredo é traduzida pelo reencontro de *Naruto* com a sua própria história, bem como o da Vila da Folha com uma época gloriosa.

O mangá *Naruto* converge para um amplo grupo de narrativas que constituem versões de histórias tradicionais japonesas. A pobreza de sua “estrutura mítica” (ausência de mitemas<sup>16</sup> e conteúdos simbólicos) não nos permite avançar na análise propriamente

---

<sup>16</sup> Durand (2002) utiliza o termo mitema como a menor unidade com sentido que compõe um mito.

mitocrítica<sup>17</sup> da narrativa canônica, capaz de nos revelar a questão ontológica por detrás da disputa entre homens e raposas.

De forma lúdica, por meio da narrativa da história, no mangá *Naruto* os enredos iniciáticos se apresentam à experiência infantil e são “vividos” simbolicamente por elas. Essa ideia vai ao encontro das seguintes palavras de Mircea Eliade (2006, p. 174): “Começamos hoje a compreender que o que se denomina ‘iniciação’ coexiste com a condição humana, que toda existência é composta de uma série ininterrupta de “provas”, “mortes” e “ressurreições”, sejam quais forem os termos de que se serve a linguagem moderna para traduzir essas experiências (originalmente religiosas).”.

Muitos dos episódios da saga de *Naruto* são, efetivamente, provas iniciáticas<sup>18</sup> que o impelem a superar um estado psíquico infantil inicial: assim, sua imersão ritual no mar, prova equivalente a uma viagem e, precisamente o palácio submarino; assim também o adentramento de *Naruto* no labirinto e seu combate com o monstro que traz dentro de si mesmo, tema exemplar das iniciações heroicas (ELIADE, 1986, p. 185).

Ao final desta investigação, não nos resta dúvida de que o imaginário infantil pode encontrar no mangá *Naruto* uma importante referência, uma vez que esta HQ constitui-se em uma literatura iniciática que fornece símbolos necessários para que o psiquismo infantil avance, opondo-se às imagens da infância e impulsionando a passagem necessária para a vida adulta.

## REFERÊNCIAS

BOUISSOU, Jean-Marie. **Manga: A Historical Overview**. In.: JOHSON-WOODS, Toni. *Manga: Na Anthology of Global and Cultural Perspectives*. New York, NY: Continuum International Publishing Group; 2010.

\_\_\_\_\_. **L’Apocalypse japonaise expliquée à l’Occident**, avril 2011. <http://www.monde-diplomatique.fr/2011/04/BOUISSOU/20356>. Acessado em 02/12/2013.

---

<sup>17</sup> A metodologia de Gilbert Durand compreende a mitocrítica e a mitanálise. A primeira direcionada à análise de textos literários; a segunda direcionada para detectar os mitos diretores dominantes em dada época histórico-social. Com efeito, é possível afirmar que a mitocrítica e a mitanálise se complementam (TEIXEIRA; 2011).

<sup>18</sup> Na HQ “*Naruto Shippuuden*” - segunda jornada do mangá, que não integra o recorte desta pesquisa -, por exemplo, trata-se das missões que *Naruto* e seus colegas devem cumprir antes de passarem para o segundo nível ninja, o nível *chunnin*. O teste *chunnin* possui três etapas, sendo a primeira a prova escrita cujo objetivo não é acertar todas as perguntas, mas demonstrar habilidade nos métodos *shinobis* e “colar” sem ser percebido. A segunda etapa é sobreviver por cinco dias na floresta da morte, e nesse meio tempo coletar os pergaminhos do céu e da terra, condição para o ingresso na terceira etapa, quando os estudantes lutam entre si e são avaliados pelo conselho das vilas participantes.

- CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena; 1990.  
\_\_\_\_\_ **As máscaras de deus: mitologia primitiva**. São Paulo: Palas Athena; 1992.  
\_\_\_\_\_ **O Herói de Mil Faces**. São Paulo: Cultrix; 1993.  
\_\_\_\_\_ **O despertar do Herói Interior**. São Paulo: Pensamento; 1998.
- CHAMAS, Fernando Carlos. **A escultura budista japonesa até o período Fujiwara (552 - 1185): a arte da iluminação**. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Japonesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- DUBORGEL, Bruno. **Imaginário e Pedagogia**. Lisboa: Instituto Piaget; 1995.
- DURAND, Gilbert. **Mito, Símbolo e Mitodologia**. Lisboa, Editorial Presença; 1982.  
\_\_\_\_\_ **La civilisation de l'image et l'enfant. Encontro do centro de pesquisa sobre o imaginário**. (mimeo) 23–27 jun. 1985.  
\_\_\_\_\_ **A imaginação simbólica**. São Paulo: Cultrix, 1988.  
\_\_\_\_\_ **Figures Mythiques et visages de l'ouvre: a la mythocritique à la mythanalyse**. Paris. Dunod; 1992.  
\_\_\_\_\_ **Campos do Imaginário**. Lisboa: Instituto Piaget; 1996.  
\_\_\_\_\_ **L'Imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image**. Paris: Hatier, 1994. Tradução: Prof. Dr. José Carlos de Paula Carvalho, Colaboração: Profa. Isolda Paiva Carvalho, Revisão técnica: Prof. Dr. Marcos FERREIRA SANTOS. (para fins exclusivamente didáticos e de circulação interna ao CICE elab\_arte / fe– usp). Acessado em: 28 de março de 2002.  
\_\_\_\_\_ **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral**. São Paulo: Martins Fontes; 2002.  
\_\_\_\_\_ **Ciência do homem e tradição: o novo espírito antropológico**. São Paulo, Triom; 2008.
- DRUMMOND-MATHEUS, Angela. **What Boys Will Be: A Study of Shonen Manga**. In.: JOHSON-WOODS, Toni. **Manga: Na Anthology of Global and Cultural Perspectives**. Continuum International Publishing Group. New York, NY. 2010.
- ELIADE, Mircea. **Iniciaciones Místicas**. Madrid: Taurus Ediciones; 1986.  
\_\_\_\_\_ **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. São Paulo: Martins Fontes; 1996.  
\_\_\_\_\_ **Mito e realidade**. São Paulo: Martins Fontes; 2006.
- FONSECA, Joaquim da. **Caricatura: a imagem gráfica do humor**. Porto Alegre: Artes e Ofícios; 1999.
- FREITAS, L.V. ou VILLARES DE FREITAS, L. **O Arquétipo do mestre–aprendiz. considerações sobre a vivência**. São Paulo: Junguiana, n. 8; p. 72-99; 1990.
- FURUYAMA, Gustavo. **Mangá e a transmissão de cultura: o exemplo de Rurouni Kenshin**. Dissertação de mestrado. FFLCH USP. São Paulo, 2008.
- GAUMER, Patrick. **La BD: Guide Totem**. Paris: Larousse; 2002.

GONCOURT, Edmond de. **Hokusai**. New York, USA: Parkstone Press International;2009.

GRAVETT, Paul. **Mangá: como o Japão reinventou os quadrinhos**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil; 2006.

ITO, Kinko. **Growing up Japanese Reading Manga**. International Journal of Comic Art, Drexell Hill, v.6, n.1, p.392-401, 2004.

JOHSON-WOODS, Toni (org.). **Manga: Na Anthology of Global and Cultural Perspectives**. Continuum International Publishing Group. New York, NY; 2010.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; 1973.

\_\_\_\_\_. **A origem dos modos à mesa (Mitológicas v.3)**. São Paulo: Cosac & Naif; 2006.

LUYTEN, Sonia Maria Bibe. **Mangá, o poder dos quadrinhos japoneses**. São Paulo: Hedra. 2a edição; 2000.

\_\_\_\_\_. **Guia da cultura japonesa**. JBC. São Paulo: Fundação Japão; 2004.

PORTO, Maria do Rosário Silveira. **Complexidade Social e Cultura Escolar**. Cadernos de Educação. Cuiabá. UNIC, vol. 0, n.1; 1997.

TEIXEIRA, Maria Cecília S. & ARAÚJO, Alberto Filipe. **Gilbert Durand: Imaginário e Educação**. Niterói: Intertexto; 2011.

## **A religação dos saberes no rio do imaginário e da imaginação simbólica<sup>1</sup>**

**The reconnection of knowledges on the imaginary's river and the symbolic imagination**

**La liaison des savoirs dans le fleuve de l'imaginaire et de l'imagination symbolique**

Profa. Dra. Ana Laudelina Ferreira GOMES<sup>2</sup>

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, Brasil

### **Resumo**

Nosso objetivo é apresentar alguns fundamentos da proposta de religação dos saberes de Edgar Morin para a reforma do pensamento e relacioná-la a concepções de imaginário e imaginação simbólica presentes na obra do filósofo da imaginação Gaston Bachelard, principalmente aquelas sinalizadas por um de seus principais estudiosos da atualidade, o filósofo Jean-Jacques Wunenburger. Com isso, pretendemos mostrar como algumas ideias desses dois filósofos colaboram com a proposta de Morin.

**Palavras-chave:** religação dos saberes; imaginário; imaginação simbólica.

### **Abstract**

Our goal is to present some fundamentals of Edgar Morin's proposal reconnection of knowledges for the reform of thought and relate it to imaginary conceptions and symbolic imagination present in the work of the philosopher of imagination Gaston Bachelard, especially those flagged by one of its leading scholars of our time, the philosopher Jean-Jacques Wunenburger. Therewith, we intend to show how some ideas of these two philosophers collaborate with the Morin's proposition.

**Keywords:** reconnection of knowledges; imaginary; symbolic imagination.

---

<sup>1</sup> Essa comunicação se relaciona a outros trabalhos onde venho discutindo a religação dos saberes através do imaginário artístico e cultural bem como a necessidade de uma educação por imagens, tais como: GOMES (2013, 2015a, 2015b).

<sup>2</sup> [analaudelina@uol.com.br](mailto:analaudelina@uol.com.br)

## 1. Introdução

Para discutir a necessidade de religação dos saberes, Edgar Morin (2005) nos apresenta a problemática na qual está envolvida a questão, cuja explicitação é indispensável para compreender sua proposta. Ele nos fala de uma dupla teoria da cultura onde figuram duas linguagens, dois estados do espírito, a prosaica e a poética, cuja disjunção pelo paradigma cartesiano operou significativos danos para a compreensão do *Antropos* em sua integralidade, sujeito de razão e de imaginação. A proposta de religação dos saberes é justamente uma estratégia para realizar a rejunção dos saberes que foram cindidos e postos em oposição, saberes da cultura científica (saberes científicos) e saberes da cultura humanística (filosofia, artes, literatura, história, mito etc.).

A obra de Gaston Bachelard estaria mostrando a complexidade desse homem cindido em duas esferas de representação opostas, o conceito e a imagem. O interesse de Bachelard não seria puramente estético, mas buscaria ensinar o dinamismo das imagens por melhor viver confiando que a imaginação é portadora de uma energia moral, de um querer viver que permite o devir verdadeiramente humano (WUNENBURGER, 2012). Daí o imaginário e a imaginação surgem como instâncias específicas da constituição. Por isso, deve buscar compreender o imaginário em sua dimensão simbólica, através da imaginação simbólica que permite com que múltiplos significados ressoem sem reduzir-se a nenhum deles isoladamente (WUNENBURGER, 2007; WUNENBURGER & ARAÚJO, 2006).

Assim, as imagens capazes de nos suscitar o estado poético não podem ser reduzidas à mera ilustração de conceitos e teorias já que, para Gaston Bachelard, as imagens não devem ser tomadas numa perspectiva mimética/reprodutora, pois são criadoras de novas realidades, são instauradoras de inventividades (BACHELARD, 1988; 1990; 1996). Para Wunenburger, o devaneio poético bachelardiano opera a imaginação simbolizante, sendo a imagem simbólica dotada de uma informação imanente, que não se reduz ao empírico, os conteúdos evocados desdobram-se em sentido figurado. Ela é pensada como signo denotativo, pois ativa a consciência de associações e de significações novas, ultrapassando o sentido literal próprio dos referentes empíricos (WUNENBURGER, 2002).

Retomando a proposta de religação dos saberes, Morin propõe fazer comunicar dialogicamente as imagens e as ideias através das expressões do imaginário artístico e literário, pelo romance, dramaturgia, cinema, poesia etc. Numa linha de raciocínio parecida,

para Wunenburger (2003) ao invés de exaltar os poderes da razão ilustrados nas produções científicas marginalizando a imaginação e colocando o imaginário num papel negativo de obstáculo, é preciso parar de antagonizar imaginário e racionalidade, pois são esferas psíquicas não antagônicas, ao contrário do que nos fez crer a concepção de racionalidade da ciência clássica. Por isso tudo, o filósofo acredita que “é preciso que atualizemos nossa concepção de racionalidade incorporando uma ‘racionalidade aberta e complexa’, cujos processos se assemelham de forma paradoxal às leis e às obras do imaginário religioso ou poético” (p. 265). E, continua o filósofo, na esteira de Gilbert Durand, não faz sentido continuar opondo lógica científica e lógica simbólica, pois a proximidade entre elas se daria enquanto uma “lógica geral do espírito” (WUNENBURGER, 2003, p. 281), tal como podemos conceber em Gaston Bachelard uma teoria da criatividade geral do espírito (WUNENBURGER, 2005).

Em face dessas ideias, vemos que Gaston Bachelard e Jean-Jacques Wunenburger nos ajudam a fundamentar a proposta de religação dos saberes de Edgar Morin. É o que intencionamos demonstrar nesse artigo.

## 2. O problema da disjunção das duas culturas e do *antropos*

Na proposição da necessidade da religação de saberes para a reforma do pensamento e da educação com vistas a um pensamento complexo, Edgar Morin nos fala de duas linguagens da cultura, dois estados do espírito, dois modos de habitar a terra, um prosaico, outro poético. No modo prosaico, agimos de forma predominantemente “racional, empírica, prática, técnica” o que “tende a precisar, denotar, definir”, esse modo “apoia-se sobre a lógica e ensaia objetivar o que ela mesma expressa” (MORIN, 2005, p. 35). No estado poético, agimos de forma “simbólica, mítica, mágica”, esta forma “utiliza mais a conotação, a analogia, a metáfora [...] e ensaia traduzir a verdade da subjetividade” (MORIN, 2005, p. 35).

Apesar de nossa condição humana dupla – ao mesmo tempo prosaica e poética, mítica-simbólica e lógico-racional – ao longo da vida aprendemos que somos somente racionais. Mas somos *homo complexus* – e um dos entrelaçamentos do complexo é nossa sapiência (*homo sapiens*) e nossa demência (*homo demens*) (CARVALHO, s/d). Ambas correspondem, respectivamente, aos estados prosaico e poético do *Antropos*.



O processo de racionalização da sociedade técnico-científica contemporânea estaria centrado na separação/disjunção entre esses dois estados, tendo como consequência a dissociação completa entre cultura científica e cultura humanística. O estado poético ficando relegado a segundo plano, e o poético restrito a uma mera expressão literária. A rejunção ou religação das duas culturas e dos dois estados seria um dos grandes desafios da contemporaneidade para realizar uma reforma do pensamento capaz de nos fazer reaprender a pensar religando o que foi separado pelo paradigma cartesiano. Entre outras coisas, essa reforma se faz pelo rompimento com a separação entre os saberes humanísticos (artes, filosofia, literatura etc.) e científicos, o que nos tornaria verdadeiramente bio-antropo-sociais, já que “o homem é uma emergência da história da vida terrestre” e que, por isso mesmo, não pode ser concebido de forma disjunta, nem pensado de modo redutor, afinal “sem animalidade não há humanidade” (MORIN, 2005, p. 40). É preciso que aceitemos nossa dupla condição de natural e supranatural, entendendo que nessa imbricação mútua o homem “distingue-se pela cultura, pensamento e consciência” (MORIN, 2005, p. 40).

A proposta de religação dos saberes de Edgar Morin se dá por **dialogia**, que é um dos três operadores cognitivos (aquilo que põe em movimento) do pensamento complexo<sup>3</sup>. Diz respeito ao processo de juntar coisas, entrelaçar coisas, aparentemente separadas (CARVALHO, s/d; MORIN, 2009). Nesse trabalho estamos interessados especialmente na dialogia entre ciência e imaginário, entre ideias e imagens.

Morin (2005) nos lembra que “as ideias não são apenas meios de comunicação com o real, elas podem tornar-se meios de ocultação. [...] os homens não matam apenas à sombra de suas paixões, mas também à luz de suas racionalizações” (p. 54). É preciso dialogizar as imagens e as ideias através das expressões do imaginário artístico e literário, pelo romance, dramaturgia, cinema, poesia etc., pois,

É no romance, no teatro, no filme, que percebemos que *Homo sapiens* é indissolúvelmente, *Homo demens*. É no romance, no filme, no poema, que a existência revela sua miséria e sua grandeza trágica, como risco do fracasso, de erro, de loucura. É na morte de nossos heróis que temos nossas próprias experiências de morte. É, pois, na literatura que o ensino sobre a condição humana pode adquirir forma vívida e ativa, para esclarecer cada um sobre sua própria vida (MORIN, 2005, p. 49).

<sup>3</sup> Os outros dois operadores cognitivos da complexidade são: a **recursividade**, onde a causa produz o efeito que produz a causa) e o **holograma**, onde não se dissocia o todo da parte e vice-versa.

O problema é que, como diz Jean-Jacques Wunenburger (2003), a história da ciência moderna tende a exaltar os poderes da razão vendo-os ilustrados nas produções científicas, marginalizando a imaginação e colocando o imaginário num papel negativo de obstáculo, o que acabou por antagonizar imaginário e racionalidade, mas o filósofo questiona: será que estas duas esferas psíquicas são de fato antagônicas?

Wunenburger (2003) nos assegura que “a inteligentibilidade do mundo não é sem dúvida alguma redutível a uma pura actividade de conceptualização abstrata [... e as representações científicas] não rompem fundamentalmente com as estruturas intelectuais profundas, cujas imagens são as primeiras manifestações” (p. 265). E, ao contrário do que nos fez crer a concepção de racionalidade da ciência clássica, hoje sabemos que a “prática cognitiva das ciências não pode prescindir nem de imagens, nem de imaginação [... pois] as imagens intervêm a cada etapa do itinerário científico, demonstram fatos, jogos de hipóteses, modelações e interpretações, e finalmente difusão dos resultados da pesquisa” (p. 266). O que leva a uma mudança de compreensão sobre a relação entre imaginário e ciência:

A imagem serve para criar um espaço de percepção e, portanto, para tornar, no sentido estrito, um objeto visível, mas igualmente para melhorar as prestações do olhar. O homem de ciência só vê se as coisas estiverem dispostas de forma a serem vistas. A visibilidade do mundo, para a ciência, está então ligada a um artifício, que pode consistir num dispositivo de visualização e na inscrição do que é visto sob a forma de imagem analógica (desenho, esquema, fotografia etc.) (WUNENBURGER, 2003, p. 267).

As ciências progrediram muitas vezes através da invenção de diferentes dispositivos de representação visual, esboços, esquemas, grafos, tabelas matriciais, diagramas, onde o espaço visível vem estruturar o saber e preparar hipóteses e conclusões (WUNENBURGER, 2003, p. 268).

Por um lado, tanto para a invenção de hipóteses quanto para a modelização dos dados o processo científico se vale de uma imaginação racional que utiliza metáforas e paradigmas. Por isso tudo, é preciso que atualizemos nossa concepção de racionalidade advinda da ciência clássica (moderna) incorporando uma “racionalidade aberta e complexa, cujos processos se assemelham de forma paradoxal às leis e às obras do imaginário religioso ou poético”, diz Wunenburger (2003, p. 265).

Desse modo, não faz sentido continuar opondo lógica científica e lógica simbólica, assevera o filósofo, lembrando que para Gilbert Durand a proximidade entre elas se daria enquanto uma “lógica geral do espírito”. Para além da utilização das metáforas, as ciências

contemporâneas se abriram a uma reorganização da racionalidade científica incluindo modos de pensamento e lógicas antes considerados não científicas. Nessa nova configuração, imaginário e racionalidade não seriam mais antinômicos (WUNENBURGER, 2003).

### **3. Imaginário, imaginação simbólica e racionalidade científica**

Alguns movimentos artísticos e filosóficos foram fundamentais para a ressurgência histórica das imagens na modernidade, diz Gilbert Durand (1995)<sup>4</sup>. Retomando a distinção de Coleridge entre imaginação ativa e imaginação passiva, alguns estudiosos trouxeram contribuições decisivas, mostrando o papel central e constitutivo da imaginação ativa para o pensamento e na individualidade humana, como Ernst Cassirer, C. G. Jung e Gaston Bachelard: “[...] com Jung e Bachelard, o estatuto do imaginário se estabelece firmemente na reflexão contemporânea: a imaginação retoma um lugar central” (DURAND, 1995, p. 38).

Na avaliação de Wunenburger (2003), o filósofo Gaston Bachelard é um dos pioneiros de um racionalismo aberto que “ao tomar nota das mudanças da nova ciência, entrelaça racionalidade e imaginário”, principalmente em sua epistemologia a partir da obra “A filosofia do não” (1940), a qual entende não pode ser reduzida ao dualismo da primeira fase bachelardiana (p. 279). Para o autor, seria Gilbert Durand quem nos faria entender melhor a complementaridade entre razão e imaginação no processo de conhecimento, onde a razão não poderia mais ser pensada de modo autônomo, como possuindo leis próprias, “mas antes seria um modo de representação, que traduz abstratamente aquilo que a imaginação conjuga de acordo com representações afetivo-simbólicas” (p.279).

Assim, mais do que ferramentas para “traduzir” conceitos e teorias, as imagens são instrumentos de sensibilização estética do mundo e de seus criadores/leitores, sendo capazes de promover mudanças e reorganizações de comportamentos individuais e coletivos (WUNENBURGER, 2003), com ela os sujeitos são capazes de se reinventarem.

Para Wunenburger (2002), a imagem seria a primeira forma de trazer-nos, através da percepção, o mundo sensível, concreto, sendo que Bachelard e Kant mostrariam a importância da imaginação no coração da percepção. A imagem diria respeito ao reconstituir do real no plano fenomenal – tal qual ela se apresenta a nós –, de formarmos uma representação do real.

---

<sup>4</sup> Entre estes movimentos, encontrar-se-iam o romantismo, o pré-romantismo, o pensamento iluminista, o surrealismo e as hermenêuticas contemporâneas (DURAND, 1995).

Mesmo que informada por imagens a priori, a imagem perceptiva visa o real, o que obriga adaptar o estado subjetivo ao estado objetivo. O devaneio poético de que nos fala Gaston Bachelard não seria redutível a um jogo de imagens como signos do real. Ele daria às imagens uma capacidade de ampliação de significações, tanto em sua face visual como verbal, nele operando o que Kant chamaria por imaginação simbolizante (WUNENBURGER, 2002).

Por sua vez, continua Wunenburger (2002), a imagem simbólica seria dotada de uma informação imanente – ao domínio da experiência possível, ao concreto – que não se reduz ao empírico, pois os conteúdos que evoca desdobram-se no interior da imagem e vem encarnar/figurar/sensibilizar uma idealidade. Assim a imagem seria signo denotativo ativando a consciência de associações e de significações novas, ultrapassando o sentido literal dos referentes empíricos. A imagem simbólica teria um sentido profundo não podendo ser reduzida aos conteúdos da percepção. Ela produz conteúdos visuais e ideais, embriões de sentidos, sendo a simbolização uma atividade criadora do sujeito imaginante que vai além do percebido desenvolvendo um sentido figurado. Assim, o que é simbolizado teria sempre uma riqueza de excesso permitindo inúmeras explorações.

Tal como encontramos na obra de Edgar Morin, Wunenburger (2002), no livro “*La vie des images*”, diz buscar um ponto de ancoragem comum ao homem imaginante, a unidade das produções do imaginário através de suas variações diferenciadas. Para ele, o homem imaginante aparece no cinema, na literatura, na pintura, na escultura, no teatro, na dança, no canto, no mito, na religião e também na ciência. Em todos estes processos, estaria presente a imaginação do *Antropos*. No entanto, a filosofia contemporânea herdou uma tradição do século XVII (Descartes, Pascal e outros) que encararia a imaginação como atividade de produção de ficções que só é legitimada no campo da arte. Mas, assevera Wunenburger (2007), as obras da imaginação produzem representações simbólicas em que o sentido figurado original ativa pensamentos abertos e complexos, sendo que somente a racionalização posterior é que restitui um sentido unívoco.

A imaginação seria tanto reprodutiva, por reutilizar materiais da experiência perceptiva, quanto a responsável por irrigar os processos cognitivos abstratos através de esquemas figurativos aos quais a racionalidade recorrer para ordenar a intelecção do real. Nas ciências, por exemplo, as imagens mostrariam sua fecundidade heurística intervindo em invenções, modelizações e práticas didáticas (WUNENBURGER, 2007).

Ao mesmo tempo, a imaginação participaria da lógica pragmática e ética dos agentes.

O indivíduo elabora sua identidade pessoal, ao longo da vida, através de uma conduta narrativa (Ricoeur). Suas escolhas e compromissos éticos não se limitam à esfera das obrigações racionais, recorrendo pois a imagens do bem e do mal e a fins últimos a atingir (felicidade, beatitude etc). As relações entre indivíduo e sociedade são largamente tecidas em representações religiosas e em sonhos coletivos (WUNENBURGER, 2007).

Em meio a essas reflexões nosso texto, intentamos focar a religação dos saberes entre imaginários – o científico e o artístico – que se dá pela recorrência à imagem simbólica uma vez que, segundo Wunenburger (2007), o imaginário está sujeito a variações de status de imagens. Estas podem oscilar entre dois extremos, ou confusão idolátrica ou iconoclasma, sendo que na primeira a distância entre imagem e modelo desaparece, e no segundo essa distância é excessiva a ponto da imagem perder sua credibilidade (WUNENBURGER, 2007). Qual seria então o caminho intermediário não incorremos em nenhum dos dois extremos? Wunenburger (2007) responde:

Toda imagem objetivada, mostrada, publicada, exposta deve conter indícios de sua filiação, manter um afastamento e subsistir como imagem. Ela deve levar a que acreditemos em sua aparência, fazer com que nos liguemos a ela, mas sem nunca fascinar nem iludir demasiado para que possamos desprendermo-nos dela e tomar consciência da realidade do jogo.

E onde entra a imagem simbólica? Tanto na confusão idolátrica como no iconoclasma o imaginário pode subsumir a superstições e dogmatismos e, para evitar que isso aconteça, o imaginário deve favorecer uma aproximação simbólica, um tratamento figurativo. E é a imaginação simbólica que possibilita transpor conteúdos materiais ou psíquicos do imaginário a múltiplos significados através de analogias. Tomar o imaginário ao pé da letra negaria a imaginação enquanto essa faculdade possibilitadora de múltiplas correspondências (WUNENBURGER, 2007).

Por isso, é preciso buscar compreender o imaginário em sua dimensão simbólica permitindo que múltiplos significados ressoem. Mas acontecem os desvios, tanto numa insuficiência de simbolismo (hipotrofia) como num excesso (hipertrofia). No caso de hipotrofia, há uma desimbolização dos materiais imaginativos fazendo perder o sentido de analogia, a exemplo teríamos as formas de reificação que desmoram a função figurativa. No caso de hipertrofia, aconteceria uma sobre-interpretação das imagens, dos símbolos e dos

mitos, que, no limite, poderiam levar à vertigem de correspondências delirantes (WUNENBURGER, 2007).

Wunenburger diz que o imaginário e a racionalidade têm sido trabalhados separadamente e até antagonizados por muito tempo na filosofia, mesmo nas interpretações do pensamento de Gaston Bachelard, filósofo que, para ele, na verdade os trabalharia na unidade de opostos ou harmonia das divergências. Nesse sentido, para além de uma interpretação literal da obra, seria preciso buscar uma unidade profunda e complexa que atravessa as duas vias do pensamento bachelardiano, a epistemológica e a poética. Pensá-lo enquanto uma filosofia “de dinamismos intelectuais que produzem mudanças, metabolismos, metamorfoses e representações, que estão submetidas a rupturas e a revoluções perpétuas, e votam o espírito à aventura do novo” e que se expressaria como uma “teoria geral da criatividade do espírito” (WUNENBURGER, 2005, p. 39). Nela, Gaston Bachelard mostraria uma “gênese única da dinâmica de representações, quer sejam abstratas ou imagéticas [...] caracterizando a vida do pensamento [...] cujo traço positivo é a capacidade de por-se em movimento permanente, a fim de produzir novidades intelectuais” (p. 46). Sobre isso, explica Wunenburger (2012, p. 210): “Lá onde a atividade científica constrói um conceito do real pela redução de imagens, a atividade poética se engaja, ao contrário, numa ativação de imagens, numa intensificação de seu potencial de irrealidade ou mais exatamente de surrealidade”.

#### 4. Conclusões

Considerando, o que já dissemos antes com Wunenburger, de que a imaginação e o imaginário são instâncias específicas da constituição do *Antropos*, vemos que a religação entre ciências/cultura científica e imaginário/cultura humanística nos possibilitaria melhor pensar a condição humana. Morin nos atenta para o fato de que “o estudo da condição humana não depende apenas do ponto de vista das ciências humanas [...] nem da reflexão filosófica e das descrições literárias. Depende também das ciências naturais renovadas e reunidas. [...] Elas nos permitem inserir e situar a condição humana no cosmo, na Terra, na vida” (MORIN, 2005, p. 25). Sua crítica é no sentido de que as ciências do homem em sua fragmentação – das ciências da natureza, das artes, da literatura, da filosofia – se tornaram o homem tão somente sócio-cultural ignorando o mundo físico, químico, o mundo vivo que trazemos dentro de nós e que dele fomos separados por nosso pensamento, por nossa consciência, por nossa cultura. Situação para a qual o trabalho de religação de saberes é indispensável. Estando

ao mesmo tempo “dentro e fora da natureza”, apesar de filhos do cosmo nos tornamos estranhos a ele, o que nos leva à necessidade de uma nova cultura científica, que integre natureza e cultura. Sobre isso, diz Morin (2005):

A relação do homem com a natureza não pode ser concebida de forma reducionista, nem de forma disjuntiva. A humanidade é uma entidade planetária e biosférica. O ser humano, ao mesmo tempo natural e supranatural, deve ser pesquisado na natureza viva e física, mas emerge e se distingue dela pela cultura, pensamento e consciência.

A religação da cultura científica e cultura humanística através das artes e da literatura trata de mostrar que nessas produções “há um pensamento profundo sobre a condição humana” (MORIN, 2005, p. 45). Nesse sentido, a cultura das humanidades é uma preparação para a vida, uma escola de vida: escola de compreensão humana, escola de emoção estética, escola de descoberta de si. Gaston Bachelard e Jean-Jacques Wunenburger são filósofos que nos ajudam a entender como, através do imaginário e da imaginação simbólica essa religação dos saberes pode, de fato, gerar um pensamento não mutilante, capaz de compreender o homem em sua complexidade, natural e cultural.

## REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BACHELARD, Gaston. **Fragmentos de uma poética do fogo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- CARVALHO, Edgard de Assis. **Pensamento complexo e reforma da educação**. Video-documentário. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, s/d.
- GOMES, Ana Laudelina Ferreira. Educação por imagens. In: GOMES, Ana Laudelina Ferreira (Org.). **A flor e a letra**. Poéticas e lições de imagens. Natal: EDUFRN, 2013. P. 191-202.
- GOMES, Ana Laudelina Ferreira. Por que buscar articulações científico-humanísticas? In: GOMES, Ana Laudelina F. (Org.). **Festins de seda**. Festival Mythos-Logos e outras inventices de inspiração bachelardiana. Natal: EDUFRN, 2015a (no prelo).

GOMES, Ana Laudelina Ferreira. A educação do homem das 24 horas. In: In: GOMES, Ana Laudelina F. (Org.). **Festins de seda**. Festival Mythos-Logos e outras inventices de inspiração bachelardiana. Natal: EDUFRN, 2015b (no prelo).

MORIN, Edgar. **A cabeça bem feita**. Repensar a reforma, reformar o pensamento. 11<sup>a</sup>. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

MORIN, Edgar. **Educação e complexidade**. Os sete saberes e outros ensaios. Organização Maria da Conceição de Almeida e Edgard de Assis Carvalho. 5<sup>a</sup>. ed. São Paulo: Cortez, 2009.

WUNENBURGER, Jean Jacques. **La vie des images**. Presses Universitaires de Grenoble, 2002.

WUNENBURGER, Jean Jacques. Imaginário e Ciências. In: ARAUJO, Alberto Filipe; BAPTISTA, Fernando Paulo (Coord.). **Variações sobre o imaginário**. Domínios, teorizações, práticas hermenêuticas. Coleção Pensamento e Filosofia. Lisboa: Instituto Piaget, 2003, p. 265-285.

WUNENBURGER, Jean Jacques. Imaginário e racionalidade : uma teoria da criatividade geral. In : BULCÃO, Marly (Org.). **Bachelard. Razão e imaginação**. Feira de Santana : UEFS/NEF, 2005, p. 39-53.

WUNENBURGER, Jean Jacques & ARAÚJO, Alberto Filipe. **Educação e imaginário**. Introdução a uma filosofia do imaginário educacional. São Paulo : Cortez, 2006.

WUNENBURGER, Jean Jacques. **O imaginário**. São Paulo : Loyola, 2007.

WUNENBURGER, Jean Jacques. Education aux images. In : WUNENBURGER, Jean Jacques. **Gaston Bachelard, poétique des images**. Collection L'oeil et l'esprit, n. 11. Paris : Mimesis, 2012. P. 207-2017.



## Mitos do Corpo na *Performance*

### Body myths in Performance

### Mythes de corps en performance

Eduardo Romero Lopes BARBOSA<sup>1</sup>  
UFPE, Caruaru, Pernambuco, Brasil.

#### Resumo

A *Performance* enquanto expressão artística tem despertado uma atenção cada vez mais cuidadosa por parte de pesquisadores e críticos, assim como tem ganhado um relevante espaço nas instituições de Artes e de Ensino. Contudo a bibliografia que aborda a *Performance* ainda é tímida se comparada a outras expressões das Artes Visuais. Esta pesquisa busca a partir da Antropologia do Imaginário e da Complexidade compreender a *Performance* em sua diversidade, considerando que dialogicamente o artista performático e a relação com seu Corpo os tornam simultaneamente *Autor/Obra – Sujeito/Objeto* em suas ações. Para tal, o referencial teórico está pautado nas pesquisas sobre os Mitos em Claude Lévi-Strauss e Mircea Eliade, em relação aos métodos do Imaginário nas obras de Gaston Bachelard e Gilbert Durand, e Edgar Morin no estudo do Pensamento Complexo.

**Palavras-chave:** imaginário; complexidade; mitos; *Performance*; corpo.

#### Abstract

Performance as a means of artistic expression. has recently been drawing increasing attention from researchers and critics and has gained significant ground in Art and Teaching institutions. However, the bibliography on performance art is still very modest compared to that relating to other visual arts media. This study seeks to use the anthropology of the imagination and of complexity to understand performance art in its full diversity, bearing in mind that the performance artist and his or her relation with the body enter into dialogue and become at the same time *Author/Work – Subject/Work*. The theoretical point of reference is the research into myths carried out by Claude Lévi-Strauss and Mircea Eliade, Gaston Bachelard and Gilbert Durand's philosophy of the imagination, and Edgar Morin's study of complex thought.

**Key words:** imaginary; complexity; myths; performance art; the body.

#### Introdução

---

<sup>1</sup> [eduardoromero.lbarbosa@gmail.com](mailto:eduardoromero.lbarbosa@gmail.com)

“Mesmo que seja evidente que a criação de mitos ocorra no interior da fabricação das produções humanas, eles adquirem vida própria, falam entre si, transformam-se, metamorfoseam-se, redescobrem o tempo perdido, sinalizam o futuro, pensam os homens para muito além do aqui e a agora”.

CARVALHO, Edgard de Assis (Enigmas da Cultura).

Muito se discute e, volta e meia, o tema da relação promíscua entre o antropólogo e seu objeto de pesquisa vem à tona. A ideia do pesquisador baluarte da Ciência que deve afastar sua subjetividade em prol da objetividade científica ainda se configura como um discurso de peso nas práticas antropológicas. Este fato para a Antropologia se delinea como um problema metodológico de contornos indefinidos, pois a relação íntima entre o antropólogo e a alteridade – parte fundamental de sua reflexão – se faz muitas vezes de maneira estreita e intensa. Coloco-me nesta situação, pois sou antropólogo e artista visual, cujo objeto de pesquisa é a *Performance*, ou melhor, trabalho com Artes Visuais ao mesmo tempo em que a pesquiso, sendo a *Performance* uma expressão artística de meu círculo de convivência. De forma alguma isso significa um obstáculo para minha reflexão sobre o assunto. Pelo contrário, pois como veremos adiante, a *Performance* é uma atividade artística multifacetada e de difícil definição, onde toda proximidade é uma forma de melhor apreendê-la.

Portanto sem abrir mão da cientificidade na trajetória da escrita deste texto, em suas entrelinhas com maior ou menor ênfase, permiti que a subjetividade emergisse, pois percebi que não há outra maneira de pesquisar a *Performance* e seus infinitos sentidos simbólicos nas Artes Visuais a não ser vivendo-a de maneira intensa. Normalmente os antropólogos vivem e habitam seus objetos de pesquisa... Até aqui nada de mais, pois é nossa prática... Mas escrever sobre as experiências performáticas me exigiu por vezes, questionar a citada objetividade científica, pois a separação entre pesquisador/objeto de estudo no caso da *Performance*, a meu ver, diminui e até mesmo empobrece sua potência criativa. Haverá meio termo entre objetividade e subjetividade na pesquisa e escrita acadêmica? Para mim a melhor opção está em viver o objeto de pesquisa em questão, pois na *corda-bamba* da vida, objetividade e subjetividade andam de mãos juntas, confundem-se e se enriquecem. É preciso viver o objeto de pesquisa, deixá-lo falar a própria língua para que se revelem suas encruzilhadas simbólicas!

Esta experiência é parte de minha jornada de doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Antropologia que iniciei em 2010 com a proposta de pesquisar e debater as

relações entre a *Performance* e o Corpo nas Artes Visuais, baseado na percepção de que a *Performance* é uma expressão artística que privilegiadamente não separa Natureza e Cultura, conseqüentemente, *Sujeito* e *Objeto* ou, no caso da *Performance*, o Artista de sua Obra através dos usos do Corpo. Contudo, não é fácil articular um discurso científico que trata de assuntos aparentemente distintos como as Artes Visuais, a Antropologia e os estudos multidisciplinares sobre o Corpo.

Nesta trajetória de pesquisa buscou-se a sistematização da *Performance* como uma expressão artística que promove dialogicamente de maneira visceral o Corpo do artista como obra de arte – ação muitas vezes ritual – onde se expõe os mitos pessoais de seu criador e da Cultura ao qual encontra-se imerso. Uma tendência das Artes Visuais que de maneira privilegiada funde o *Sujeito* enquanto agente sociocultural com a Natureza fisiológica de seu Corpo; uma ação artística onde o Corpo articula através de sua percepção a simultaneidade da relação Natureza e Cultura.

Em relação ao Corpo humano, sabemos que desde muito tempo é tema privilegiado para as Artes Visuais. Mas a partir da década de cinquenta do século XX, o Corpo busca se libertar da rica iconografia secular que o representa e passa a ser expressão estética de si mesmo. Mais do que a representação de um ideal de beleza ou de valores socio-históricos, as ações performáticas empreendidas pelos artistas visuais colocam em evidência o Corpo, que passa a ser explorado como suporte artístico para experimentos de diferentes linguagens não verbais, utilizando-o, muitas vezes de maneira contundente, como instrumento questionador dos valores socioculturais.

Durante séculos a representação do Corpo esteve associada aos valores éticos e morais determinados por grupos sociais tais como a família, a religião etc. Entretanto, as efêmeras relações sociais da contemporaneidade tendem a transformar o Corpo em instrumento de asseveração pessoal. O Corpo contemporâneo é exibido e consumido em nossa cultura como um *Objeto sem Sujeito*, que se modifica e se redefine através das cirurgias plásticas ou pelos usos fortuitos da Publicidade (LE BRETON, 2011). Atualmente o Corpo é expressão de si mesmo e muitas vezes a percepção que temos dele são apregoadas por representações visuais que sofrem intenso ritmo de transformações ditadas pela exploração midiática (JEUDY, 2002).

Entendido como um complexo sistema que articula simultaneamente as dimensões da Natureza e da Cultura, o Corpo enquanto gerador de modos de expressão e de trocas

simbólicas nas sociedades contemporâneas é convidado a substituir o *status* de *Sujeito* pelo de *Objeto*, ou seja, a compreensão do Corpo como *locus* do espírito e/ou *máquina perfeita* da natureza dá lugar ao sentido de *Objeto* a ser exibido (JEUDY, 2002). O Corpo como *Objeto* é recrudescido pelas pesquisas e promessas das tecnociências ligadas à Genética, à Medicina, à Robótica etc, em corrigir ou eliminar suas imperfeições biológicas, pretendendo assim, libertar o *Sujeito* da sua natureza física e declarar a obsolescência do Corpo (LE BRETON, 2003; HARAWAY, 2000).

Ao propor que o Corpo seja o *Objeto* de Arte, o artista contemporâneo em ações performáticas propõe a diluição desse *objeto artístico* e, conseqüentemente Cultural, na corporeidade biológica, empreendendo experimentações fomentadas por representações da imaginação simbólica que levantam questionamentos sobre um Corpo múltiplo, produtor de imagens invariantes da conduta humana em confluência com suas possibilidades e limitações físicas. A *Performance* a partir dos *modos* de usar o corpo (MAUSS, 1974) se mostra como uma possibilidade para o estudo dos sistemas simbólicos, ou melhor, como o artista performático (*performer*) se serve de seu Corpo para questionar seus mitos, medos e insatisfações, assim como os fatos sociais e os fenômenos culturais.

No intuito de problematizar essas questões, parto da hipótese que a *Performance* resgata de maneira muitas vezes inconsciente e arquetípica, variadas formas de utilização do Corpo na Cultura que não envolvem a produção de um objeto físico, mas sim de um *objeto vivo* que dissolve numa única ação Natureza↔Cultura *Sujeito↔Objeto Artista↔Obra*. A *Performance* neste caso, proporciona aos artistas que a utilizam como meio expressivo, não mais uma relação dicotômica entre *Sujeito↔Objeto*, ou melhor, entre *Artista↔Obra*, mas uma ação promíscua onde o próprio artista é a obra e que as fronteiras entre *Sujeito↔Objeto* são dialógicas, concorrentes e complementares (MORIN, 1990). A *Performance* questiona simultaneamente a natureza do Corpo físico como uma proposta artística que se legitima na Cultura, ao retomar muitas vezes práticas rituais e arquetípicas que estão na própria origem mítica da Arte, da Magia e da Religião de inúmeras culturas (LÉVI-STRAUSS, 2003).

Daí a importância de pesquisar a *Performance* sob a perspectiva da Antropologia do Imaginário, cujo arcabouço teórico considera que a atitude simbolizadora é ação estrutural dos seres humanos. A *Performance* enquanto objeto de estudo aprofunda as questões sobre o Corpo e as estruturas arquetípicas (BACHELARD, 2006) do Imaginário nas quais se ancoram as representações simbólicas culturais, partindo do pressuposto que o estudo das ações

humanas também é o estudo do simbolismo das representações socioculturais que se materializam tanto no cotidiano quanto nas Artes. Ao se discutir os Mitos do Corpo na *Performance*, abre-se um campo pouco explorado nas pesquisas antropológicas, considerando neste caso que a *Performance* enquanto atividade artística expressiva é amplamente explorada pelas Artes Visuais. Nesse sentido, o estudo do Mito é o caminho que busca apreender o sentido e a origem das coisas, cuja metodologia Mito-Simbólica é o guia que religa a obra, as escolhas e a história dos artistas em questão (DURAND, 2010).

Portanto o método de análise utilizado neste texto em relação à coleta dos dados realizada no trabalho de campo é a Mito-Simbólica, baseada nas comprovadas pesquisas sobre o Simbolismo e Imaginário, pois segundo Gilbert Durand (2010), o discurso Mito-Simbólico é uma metodologia de análise apropriada ao mundo simbólico. Como sabemos, o discurso Mito-Simbólico remete inicialmente à crítica psicanalítica<sup>2</sup>, onde contesta os postulados psicanalíticos pelas formulações de Gaston Bachelard (2008) de que o simbolismo da imagem surge para explicar a própria imagem, ou melhor, do estudo convergente da imagem criadora, da obra, do seu autor e seu tempo.

Trata-se do uso de um método crítico, literário ou artístico, que se centra no processo compreensivo do relato mítico inerente a sua significação (DURAND, 2010). O discurso Mito-Simbólico remete ao mito pessoal do artista e que suas obras não falam apenas de um homem e sua vida, mas do homem na sua universalidade, considerando dialogicamente os aspectos culturais, históricos e sociais.

Ao ancorar o discurso Mito-Simbólico como método de análise, o trabalho de campo que se iniciou em 2010, finalizado em 2014 e que se desdobra no corrente ano, onde conta com a coleta de dados que inclui visita a exposições, aos acervos de instituições ligadas as Artes Visuais, entrevistas com críticos, curadores, estudiosos e, sobretudo, aos artistas ligados ao universo da *Performance*. Como a *Performance* é uma expressão artística que geralmente reivindica espaços urbanos e a interação do público, foi necessário estar atento a todas ocasiões e oportunidades que possibilitavam as observações e registros dessas ações. Com isso, o trabalho de campo conta com a apreciação de *Performances* em instituições no Recife (SPA das Artes, Salão de Artes Plásticas de Pernambuco, Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães/MAMAM, Museu Murillo La Greca, Centro de Formação em Artes

---

<sup>2</sup> A Mitocrítica converge mais precisamente ao modelo da *Psicocrítica* criado por Charles Mauron (1899 – 1966), sistematizado no livro “*Das Metáforas Obsessivas ao Mito Pessoal*” de 1963.

Visuais/CEFAV e MAMAM do Pátio), em Garanhuns (Festival de Inverno de Garanhuns), em São Paulo (Fundação Bienal de São Paulo, Itaú Cultural, Galeria Vermelho e SP Arte), Lisboa e Vila Nova de Cerveira/Portugal (Bienal de Cerveira e Filminho).

Após este extensivo trabalho de campo, esta pesquisa conta com três artistas visuais e suas obras performáticas: João Manoel Feliciano, Izidorio Cavalcanti e Daniel Santiago. A escolha destes três nomes se deu pelas questões a seguir: a) Por serem artistas ligados às Artes Visuais e não a outras linguagens artísticas como o Teatro ou a Dança; b) Suas obras performáticas são reconhecidas no meio das Artes Visuais e foram apresentadas em diversas localidades no Brasil e em outros países; c) Preferencialmente as *performances* desses artistas são feitas em público. Embora todos sejam pernambucanos, suas obras têm grande abrangência e figuram em diversos acervos espalhados no Brasil e no exterior. Ao contextualizar a trajetória desses três nomes, teremos cinco décadas de Artes Visuais em Pernambuco que se estende de 1970 até os dias atuais.

Daniel Santiago é pioneiro na experimentação da arte multimídia em Pernambuco nas décadas de 1970/80 e suas obras transitam pela *Performance*, Arte Objetual, Arte Correio, Artdoor, Vídeoart, etc.,... Nos últimos anos seu nome tem ganhado destaque não só pelo vigor que mantém sua obra atual, mas também pela audaciosa, contestadora e volumosa produção experimental. Izidorio Cavalcanti inicia sua produção como artista na década de 1980 e passa a se destacar principalmente pelas *performances* que executa nas décadas de 1990/2000. Sua extensa produção performática já foi apresentada em vários estados brasileiros e em outros países. João Manoel Feliciano é o mais novo dos três nomes aqui citados. Inicia sua produção artística no final da década de 1990 explorando sua presença corporal em *performances* que se desdobram em vídeos e ensaios fotográficos.

Durante o trabalho de campo foram realizadas entrevistas abertas com esses artistas, além da coleta de dados de suas obras disponíveis em acervos dos próprios artistas, assim como de museus e galerias. Foram considerados registros de ações performáticas em vídeo e fotografia, textos críticos de catálogos e jornais, matérias e Manifestos publicados por meio impresso e virtual, assim como depoimentos de pesquisadores e curadores sobre esses artistas e suas relações com a arte da *Performance*. Outros dados foram considerados relevantes para esta investigação tais como revistas especializadas em Artes Visuais, catálogos de exposições, documentos e projetos inscritos em editais públicos como, por exemplo, o SPA das Artes em Recife e do Salão de Artes Plásticas de Pernambuco.

Ainda, durante o mês de outubro de 2012, acompanhei o Coletivo Branco do Olho<sup>3</sup> durante o Programa de Residências Artísticas da Fundação Bienal de Cerveira em Portugal, do qual dois dos artistas aqui pesquisados são integrantes – Izidorio Cavalcanti e Daniel Santiago. Na ocasião tive a oportunidade de registrar duas ações performáticas desses artistas e também, coletar dados sobre *Performance* nos arquivos da Fundação Bienal de Cerveira – Portugal. Por fim, durante o meu estágio doutoral/sanduíche no Núcleo de Pesquisa da Complexidade – COMPLEXUS na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo em 2013 tive oportunidade de acessar os acervos e exposições em instituições público/privadas, como por exemplo, a mostra anual de *Performance Verbo* que acontece na Galeria Vermelho, na SP Arte, na Fundação Bienal de São Paulo e no Itaú Cultural.

Corroborando o fato da pouca produção sobre o assunto, até onde minha revisão bibliográfica foi realizada, não há pesquisa sobre o tema da *Performance* nas Artes Visuais sob a perspectiva da Antropologia do Simbolismo e Imaginário. Partindo dessa constatação, foi construída uma fundamentação teórica que articula as abordagens precursoras de Marcel Mauss sobre as *Técnicas Corporais* (1934) que se desdobram na atual Antropologia do Corpo, dos conceitos estruturais e fenomenológicos que analisam o Mito e os Ritos no pensamento de Claude Lévi-Strauss e Mircea Eliade, nos estudos da fenomenologia poética empreendidas por Gaston Bachelard, nas Estruturas Antropológicas do Imaginário de Gilbert Durand e do Pensamento Complexo de Edgar Morin. Em relação à Antropologia e Sociologia do Corpo, foram realizadas leituras das obras de David Le Breton e Henri – Pierre Jeudy. Sobre a expressão artística da *Performance* a contribuição me foi dada por Paul Zumthor, Renato Cohen, Jorge Glusberg, Marvin Carlson e RoseLe Goldberg.

Diante da articulação dessas leituras, o objetivo geral dessa pesquisa é analisar como os Mitos do Corpo se expressam a partir da *Performance*, considerando-a como uma expressão artística contemporânea que evidencia o Corpo do artista como suporte e que por tal condição, diluem as fronteiras entre Natureza ↔ Cultura, *Sujeito* ↔ *Objeto*, *Artista* ↔ *Obra*. Em relação ao objetivo geral dessa investigação, devemos levar em consideração as seguintes especificidades: a) Estudo da trajetória e do desenvolvimento histórico da

---

<sup>3</sup> O Coletivo Branco do Olho surgiu em 2005 e até hoje agrega e reúne diversas gerações de artistas pernambucanos que se utilizam dos mais variados suportes tais como *Performance*, Vídeo, Instalação, Desenho, Pintura, Escultura, Objetos, etc. Dentre as muitas ações do Coletivo Branco do Olho destacam-se as diversas participações nas edições do Olinda Arte em Toda Parte, nas edições do SPA das Artes – Recife, na Embaixada Pernambuco no Rio de Janeiro, no projeto REC < GRU em São Paulo e, em 2012, no Programa de Residência Artística da Fundação Bienal de Cerveira, junto com artistas do Japão, Chile, Inglaterra, Portugal etc.

*Performance*; b) Diálogo entre as teorias que tratam sobre a arte da *Performance* e os estudos mitocríticos; c) Discussão sobre as questões relativas ao Corpo, Tempo e Espaço na *Performance*; d) Apreensão do simbolismo dos discursos do Corpo a partir dos discursos Mito-Simbólicos nas ações performáticas.

Contudo, neste artigo será considerado o último ponto, ou melhor, a apreensão dos discursos do Corpo na obra performática dos artistas supracitados.

## **Artistas, Performances e Arquétipos**

### **1. O Alquimista na obra de João Manoel Feliciano**

O discurso Mito-Simbólico dos artistas escolhidos e suas obras foram analisados a partir dos diálogos estabelecidos entre os autores que compõem o referencial teórico supracitado, das pesquisas realizadas no trabalho de campo e na audição e apreciação das obras e das entrevistas com os artistas. Nesse caso, três arquétipos recorrentemente emergem para estabelecermos a dialogia entre *Performance* e Corpo: o *Alquimista* em João Manoel Feliciano; o *Peregrino* em Izidorio Cavalcanti e; o *Anarquista* em Daniel Santiago. Aqui se reafirma a proposta de que a analogia do Mito estabelece hologramaticamente (MORIN, 1990) relações com a realidade dos fenômenos culturais cotidianos e que no caso desta pesquisa, a *Performance* a partir dos usos e simbolismo do *Corpo* nos coloca diante de um posicionamento questionador sobre a dicotomia entre Natureza ↔ Cultura, *Sujeito* ↔ *Objeto* *Artista* ↔ *Obra*.

Em João Manoel Feliciano as ações performáticas partem do recorte das obras *Odontofagia* (2006) e *Crystallus Capilus* (2007). Assim temos no artista João Manoel Feliciano o arquétipo do Alquimista que se revela no trajeto antropológico do qual as *passagens* de sua vida se fundem às suas produções artísticas.

Na *performance Odontofagia* João Manoel Feliciano simula uma refeição cujo alimentos são dentes de boi. As imagens nos causam um estranhamento ao vermos a boca humana dentada a comer dentes, que na verdade são ossos que estão destinados a durar a eternidade... A intenção alquímica da transmutação opera na proposta do artista que silenciosamente sugere que os dentes degustados serão transformados em alimento. Segundo as Estruturas Antropológicas do Imaginário (1969), Gilbert Durand citando G. Bachelard coloca que o ato de *digerir* está ligado ao simbolismo da descida, à intimidade digestiva, ao ato de deglutir (DURAND, 1997).



**Figura 01 – *Odontofagia* (2006).**



Fonte: Arquivo pessoal do Artista

O Regime Noturno proposto por Durand informa que a imaginação da descida está ligada diretamente a imagética digestiva, bucal, vaginal ou anal. Em termos freudianos está associado à necessidade narcísica de alimentar-se digestiva ou sexualmente: “É notar, de resto, que neste processo a imaginação do corpo seja ao mesmo tempo sexual, ginecológica e digestiva; O simbolismo do leite, das maçãs e dos alimentos terrestres alternam com fantasmas de involução no corpo materno” (DURAND, 1997, p. 202-203).

O prazer oferecido ao Corpo pela imaginação da descida está coligado a um processo de inversão que transforma o assustador ato brusco da queda em prazer. Também a inversão da imagem da boca que despedaça o alimento (ação brutal que também pode estar ligado ao Regime Diurno) se transfigura na suave e inofensiva sucção do ato de alimentar-se. Esta característica é duplamente reforçada nas imagens da *performance Odontofagia* onde Feliciano devora dentes – *devorar* o símbolo do que *devora* – pois engolir não significa necessariamente destruir, mas valorizar ou até mesmo sacralizar o que foi deglutido. A correlação das imagens e sua acepção negativa no Regime Diurno no mito de Cronos que devora seus filhos convivem dialogicamente, por exemplo, com o do *Complexo de Jonas* que embora tenha sido engolido pela baleia mantém positivamente sua integridade física. Feliciano parece querer afrontar e nos mostrar a necessidade humana de *devorar* aquilo que nos *devora*.

Seguindo o percurso artístico de João Manoel, posteriormente na obra *Crystallus Capilus*, sua *performance* ganha densidade poética. A ação se passa durante o SPA das Artes

(2007) onde Feliciano convida o público a colocar nos seus cabelos *dreadlocks*<sup>4</sup> cilindros de gelo. Após a colocação de dezenas de cilindros nas suas tranças, Feliciano relaxadamente sentado, espera pacientemente o gelo derreter. Aqui não há a ação *strictus sensu* do artista, mas a *performance* do Tempo sobre este elemento da Natureza... Trata-se do simbolismo da ação do Tempo sobre nós e sobre a realidade que nos cerceia, que no caso dessa *performance* o elemento Água se *transmuta* do estado sólido para o líquido a partir do calor do Corpo do artista ao viver a passagem do tempo:

Seu corpo vivo aquece o gelo que, fazendo ver as relações de interdependência entre as partes do todo (artista-gelo-artista), reversamente esfria-se. Com o passar do tempo, a resistência do artista mostra sinais de exaustão: seu corpo treme, seus músculos fatigados e tensos já não o sustentam tão ereto quanto inicialmente, a respiração se aprofunda, a roupa encharcar-se. Em silêncio, observamos a também muda ação do tempo que, incapaz de produzir revoluções, vai apostando na continuidade das metamorfoses que se mantêm ininterruptas ao longo dos instantes. A obra se faz no embate do artista com a matéria de seu próprio trabalho-a água em pedra, a água em fluido<sup>5</sup>.

**Figura 02 – *Crystallus Capilus* (2007)**



Fonte: Arquivo pessoal do Artista. Fotos de Hélder Tavares e Mateus Sá

Segundo João Manoel Feliciano, a presença de seu corpo nesta *performance* é essencial para a vivência da passagem do Tempo:

<sup>4</sup> O *Dreadlock* é um tipo de trato dado aos cabelos que consiste em torná-los cilíndricos aparentando *cordas* que pendem a partir do topo da cabeça. O *Dreadlock* se tornou famoso principalmente com o Movimento Rastafari, mas se atribui historicamente sua prática à região da Etiópia.

<sup>5</sup> DINIZ, Clarissa. 2007, <<http://cargocollective.com/joamanoelfeliciano>>. Acesso: 12/11/2013.

[...] realmente precisava ser eu, porque além de ser o meu cabelo [...] era a própria questão de estar vivenciando a *Performance*, que eu queria experimentar isso para poder justamente ter uma propriedade do discurso sobre o tempo [...] porque tinha que ficar duas horas, no caso de *Crystallus Capillus*, pra saber como é essa questão do elemento, do calor do corpo derretendo o gelo... O próprio cabelo era uma coisa quase que meio que uma tentativa quase alquimista de um estudo de tempo com relação a outros elementos/objetos (informação verbal)<sup>6</sup>.

A Alteridade Espacial (ZUMTHOR, 2009) que é um território efêmero na relação corpo a corpo entre *performer* e público, torna-se transitório por conta do tempo interno da experiência performática, tempo de subjetividade singular como em um ritual, onde se revive nos Mitos os tempos imemoriais.

Assim João Manoel Feliciano como um Alquimista enfrenta o embate na transmutação das coisas cotidianas onde no seu Corpo o Tempo se faz agir e na *Performance* o recurso para detê-lo. A *Performance* ao evidenciar a simultaneidade da relação *Sujeito/Objeto* nas Artes Visuais questiona o Corpo do artista enquanto obra e sua relação como expressão artística com o Espaço e o Tempo, respectivamente com a Alteridade e a Morte.

## 2. O Peregrino em Izidorio Cavalcante

O arquétipo do *Peregrino* corresponde ao *sujeito* que faz de sua existência uma jornada por diversos caminhos em dinâmico diálogo na busca da purificação espiritual, fazendo da Fé o artifício necessário ao desapego do presente. Esta Fé é uma ação firme de confiança sobre algo futuro que dispensa a necessidade de comprovação/aprovação. Podemos afirmar que a Fé do *Peregrino* é movida pela abstinência da Dúvida. Também não é uma Fé fundada na aposta, pois esta pode se deixar contaminar pela Dúvida. Portanto não se trata de uma Fé religiosa ou dogmática, mas uma certeza baseada no trilhar do caminho que constantemente desafia o *Peregrino* e que precisa ser vivido a partir do diálogo.

Como tive oportunidade de demonstrar na obra de João Manoel Feliciano, o artista ao colocar seu Corpo como parte integrante e fundamental de sua obra na *Performance*, inicia um processo de confrontação com a audiência onde a separação *Artista/Obra* ↔ *Sujeito/Objeto* deixa de existir. Como supracitado, o embate *artista↔obra↔público* por diversas vezes se faz diante de forte tensão, pois as fronteiras entre o reconhecível e o não reconhecível, entre o aceitável e o não aceitável socioculturalmente são posto à prova. Isto se

<sup>6</sup> Entrevista concedida por João Manoel Feliciano em setembro de 2012.

dá pelo fato de que a *Performance* explicita a interdependência *artista↔obra↔público* e expõe que o *Sujeito* e o *Mundo* não podem ser pensados separadamente por serem coexistentes (ZUMTHOR, 2009). Aqui as fronteiras socioculturais que cotidianamente nos são impostas, são superadas pelo indivíduo *Peregrino* na Fé em sua caminhada que articula simultaneamente três elementos: o caminhante, o caminho e o ato de caminhar.

É justamente nas fronteiras do diálogo/reconhecimento que se situam as *performances* do *Peregrino* Izidorio Cavalcanti. Na *Performance* se vive a tensão entre as ações do cotidiano e a ação performática proposta pelo artista que no caso, promove uma ritualização/reencenação da vida que busca o reconhecimento do público frente a um modelo comportamental criado pela situação performativa. Assim são as *performances* *Sagrado Coração de Izidorio Cavalcanti* (2010) e *Flores de Plástico não Morrem* (2011).

Em *Sagrado Coração de Izidorio Cavalcanti* a imagem do Cristo católico-cristão é claramente explorada pelo *performer* que nesta ação performática peregrina por sete catedrais católicas no Centro do Recife/PE com um coração de boi costurado no peito. De maneira geral o coração é o órgão principal do indivíduo, pois assegura a vitalidade pela circulação do sangue e, portanto, corresponde a noção de centralidade da Vida e da saúde biológica. No Ocidente contemporâneo o coração é o sinônimo do amor profano e da afetividade, condições indispensáveis também, para a boa saúde espiritual dos seres humanos.

Os textos sagrados cristãos conferem um lugar central ao coração na vida espiritual, pois ele pensa, decide, delinea projetos e afirma responsabilidades. Diz-se que o coração é o primeiro órgão do corpo humano a se formar e o último a morrer e daí deriva a sentença até o último suspiro! Que muitas vezes significa manter a Fé até o fim (CHEVALIER, 1986). Entretanto o coração também carrega o princípio do Mal, pois o Homem sempre corre o risco de seguir as tendências do Corpo e dar ouvido ao lado perverso do coração. As orientações bifurcadas do sagrado e do profano que se encontra na centralidade do coração estão representadas na presença da imagem do *peregrino* Izidorio Cavalcanti: homem comum/mortal que posa como um cristo negro imóvel que se apropria da tradição icônica católica-cristã exibida nos santinhos<sup>7</sup> distribuído pelo artista na ocasião desta *performance*.

---

<sup>7</sup> Santinhos são cartões impressos em pequenas dimensões que representam os santos das devoções católicas, produzidos hoje em massa para os seguidores religiosos. São cenas religiosas ou do Santo com o objetivo de facilitar o transporte e a coleção, onde é comum apresentar no verso orações. A ampla circulação dos santinhos é um importante meio de divulgação cultural religiosa para o catolicismo, pois recrudesce a afirmação do Papa Gregório Magno (540 – 604 d.C) de que as imagens são um importante veículo para ensinar a palavra sagrada aos leigos, sendo portanto predominante neste tipo de publicação, imagens das pinturas clássicas

**Figura 03 – Sagrado Coração (2010). Performance peregrina em sete templos católicos.**



Fonte: Arquivo pessoal

Em *Flores de Plástico não Morrem*, Izidorio Cavalcanti simula um funeral com todos os artefatos próprios para este evento: suporte para caixão fúnebre, flores, etc. Completa o cenário o próprio caixão fúnebre (suas pequenas dimensões remetem a uma urna infantil) que ao invés de estar ocupado pelo cadáver, está preenchida por grande quantidade de flores de plástico que representam famosos artistas visuais falecidos.

Em exposição por um dia na Casa Galeria Galpão<sup>8</sup>, o velório criado pelo artista despertam a curiosidade do público que recebe o convite para participar do cortejo fúnebre marcado para a tarde do dia seguinte. Na data e hora prevista, o cortejo parte da Casa Galeria Galpão localizada na Av. Rui Barbosa (uma das principais avenidas da cidade de Garanhuns) rumo ao Parque Euclides Dourado, ponto de grande fluxo de pessoas por agrupar muitas atividades durante os dias do festival. Vestido de paletó, gravata e segurando flores, Izidorio Cavalcanti *peregrina* até o Parque Euclides Dourado, causando alarido na Av. Rui Barbosa, acompanhando o funcionário da funerária que guia o caixão fúnebre.

Das poucas pessoas que aguardavam a saída do cortejo em frente a Casa Galeria Galpão se somaram uma pequena legião de seguidores que acompanharam o *peregrino* até a cova pronta situada no parque. Diante do sepulcro, o artista retira as flores do caixão e as

---

religiosas europeias (GOMBRICH, 1999). Os santinhos mais antigos representam São Cristóvão e datam de 1423, onde era comum serem pintados à mão. Mais tarde as gravuras e as águas-fortes substituíram as pinturas, e posteriormente, a litografia ofereceu a possibilidade de aumentar a reprodução com custo mais acessível.

<sup>8</sup> A Casa Galeria Galpão é uma iniciativa do Festival de Inverno de Garanhuns junto ao Governo do Estado de Pernambuco que desde 2007 recebe em espaços expositivos durante o festival, mostras de Artes Visuais, Artes Gráficas/Design e Fotografia por meio de convocatória pública.

coloca cuidadosamente na cova. O público observa... Ao fim do rito o artista enterra as flores de plástico com a ajuda de um funcionário da prefeitura local.

Desde a antiguidade os Ritos de Morte impõe respeito. Em inúmeras culturas o pesar pela perda do ente querido se soma à retrospectiva de sua jornada em vida, reverenciada por recitais, danças e/ou atrações festivas. O epitáfio escrito sobre a lápide traz os feitos do *morto* que muitas vezes são compilados em pequenas frases que exaltam suas qualidades. As tumbas do Antigo Egito exibem exuberantes pinturas e complexos ideogramas que narram à caminhada dos nobres. Na Grécia antiga os epitáfios traziam longos versos das odisséias dos heróis. No catolicismo popular, a caminhada fúnebre é acompanhada por rezas e cânticos como reverência.

O cortejo fúnebre simboliza o último caminho do finado no mundo dos vivos. A angústia da Morte se faz presente, pois se trata de um rito de passagem para a incerteza: “A caminhada afirma, lança suspeita, arrisca, transgride, respeita, etc., as trajetórias que “fala”” (DE CERTEAU, 1990, p. 179).

**Figura 04 – As Flores de Plásticos Não Morrem (2011). Performance funeral realizada durante o Festival de Inverno de Garanhuns – Pernambuco.**



Fonte: Arquivo pessoal.

A busca pela redenção e/ou Origem sagrada pelo *peregrino* se completa com este diálogo com o público. Assim como na exibição pública do sofrimento de Cristo na *Via Crucis* rumo à redenção após crucificado, o *peregrino* precisa do reconhecimento público na caminhada rumo a Origem sagrada.

Segundo Eliade (2000), todos os rituais e Mitos de retorno a Origem se situam num mesmo plano, ou melhor, que procedem de maneira semelhante, embora seus contextos e necessidades sejam diversos. Os Mitos Cosmogônicos são um exemplo disso, onde se prestam

curas fisiológicas e comportamentais pela condição de *voltarem à origem das coisas* que aponta para a longevidade, a regeneração ou libertação. Em diversos ritos na Índia e na China os enfermos ou anciãos são enterrados em covas que simbolicamente representam o útero (*regressus ad uterum*). Os Mitos e Ritos Cosmogônicos são formas de dominar o *Tempo* ou de curar-se da ação deste. Como nos informa Gilbert Durand (1997), o simbolismo da caminhada também é associado às imagens de ascensão no Regime Diurno do Imaginário humano. O Regime Diurno das imagens privilegia a verticalidade e a horizontalidade provocada pelo reflexo dominante da postura que para o *homo sapiens sapiens* é sua condição corporal ereta (DURAND, 2010). Numa oposição ao simbolismo da *queda* que é vivenciada corporalmente na primeira infância quando o indivíduo começa a andar ereto, a postura vertical e a horizontalidade congregam constelações de imagens catamórficas referentes à *subida*, a *ascensão* e à *escalada*, que por sua vez remetem a *salvação*, à *iluminação* e a *antítese da queda*.

A *performance* do *peregrino* é puro ato de Fé no Diálogo... Diálogo com o Sagrado, pois não há pecados para serem redimidos, mas a troca com a Alteridade. Talvez aqui se encontre a qualidade primeira de sua *busca peregrina*, ou melhor, da afirmação da condição universal do Homem em sua profunda diversidade. Por fim, o que move o *peregrino* é a Fé no devir. O horizonte da caminhada não significa um obstáculo, mas antes, a promessa de novos diálogos. Longe da domesticação dogmática, Izidorio Cavalcanti pautado na Fé, acredita que a Arte em seu labor individual durante o processo criativo possa tomar novos rumos em sua materialização quando feita de maneira coletiva. Parece-me ser esses os votos de Fé do *peregrino*.

### 3. A Arte como Anarquismo

Ao percorrer as encruzilhadas imaginárias da *Performance* me deparo com o trajeto antropológico do terceiro *performer* a figurar este texto onde emerge o arquétipo do *Anarquista*. O *Anarquista* em questão é o artista visual pernambucano e pioneiro multimídia Daniel Santiago que, em sua longa, experimental e rica trajetória, cruza cinco décadas de vigorosa produção artística que explora as expressões da Vídeoart, Arte Correio, Artdoor, Arte Objetual, Instalação, Desenho, Pintura, Livro de Artista e, sobretudo, a *Performance*. Reconhecido dentro e fora do Brasil, Santiago durante as décadas de 1970 e 1980, subverteu o contexto da Arte pernambucana além de desafiar o regime político vigente da Ditadura

Militar. O forte teor contestatório presente no trajeto antropológico de Daniel Santiago e sua obra que desafiam o contexto político e a arte predominantemente figurativa regionalista sem perder sua potência poética me revelam o arquétipo do *Anarquista*.

O arquétipo do *Anarquista* subjaz suas ações performáticas de Daniel Santiago que prezam pela liberdade criativa do *Sujeito* na presença corporal que buscam contestar a ordem estética de seu tempo, explorando o artista (Sujeito) com sua arte (Corpo). Para subverter o contexto estético é preciso ter consciência das realidades ao qual está imerso e para tal, Santiago abre mão de inúmeras referências literárias e teatrais que o conectam diretamente como um *ator* político ativo, cuja consciência libertária política de sua presença se faz ora de maneira poética, ora de forma totalmente anárquica.

Na *performance O Brasil é Meu Abismo* (1982), Santiago fica dependurado de ponta cabeça por uma corda segurando um cartaz homônimo numa forte ação de apelo contestatório da realidade política brasileira no final do Regime Militar. Percebemos o *performer* arriscar – se numa queda livre, estando preso por uma corda apenas por um dos pés, onde o estado de risco é evidenciado pelo Corpo que se coloca prestes a despencar. A corda é o fio que garante que o Corpo não caia no abismo, pois está atada a um nó.

O nó que une Corpo e corda pode ser interpretado como o liame entre a Vida e a Morte. Simbolismo geral de ligação e conexão, a corda associada ao nó ou ao laço, remete ao símbolo da existência individual, ao mesmo tempo em que o nó alude ao estamento social (CIRLOT, 2005). De acordo com o simbolismo da corda e do nó, nesta ação performática o artista pende entre sua individualidade e a regulação da estratificação social, enquanto apela pela pátria abismo. A noção de uma *pátria abismo* embora pareça paradoxal, dialogicamente une imagens contrárias. A pátria conceitualmente é o território que abarca a cultura e a história de um povo e seus limites circunscrevem concretamente um Estado ou Nação.

Para o Regime Diurno da Imagem, a *queda no abismo* é a perda da clareza e da pureza, habitação das trevas, do mistério e da tristeza (BACHELARD, 2008; DURAND, 1997). Assim como na Noite, no abismo não se pode ver o que está adiante por conta da escuridão, onde o olhar se perde na vertigem. Embora o Universo seja em si considerado abismal, há uma associação direta do abismo como um buraco negro que se abre na Terra ou nos Mares, cujo magnetismo atrai os que por ele circundam.



**Figura 05** – A *performance O Brasil é Meu Abismo* foi apresentada em 1982 na Galeria Metropolitana Aloísio Magalhães (atual MAMAM), em São Paulo (1986), Goiânia (2007) e Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães – MAMAM (2012). A obra é uma referência ao poema *Aquarela do Brasil* do poeta/literato/performer Jomard Muniz de Britto (1933 –).



Fonte: SANTIAGO, Daniel. *De Que é Que Eu Tenho Medo*, 2012.

O Anarquista Daniel Santiago nos interroga sobre essa *pátria abismo* que é ao mesmo tempo a *Mãe que abriga* e o *fosso sem fundo* das amarras socioculturais, cuja *corda* enquanto símbolo da individualidade ao mesmo tempo circunscreve através do nó o *Sujeito* ao seu estrato social dependurando-o. Assim como na utopia anarquista, não estaria o *performer* Santiago questionando a liberdade do *Sujeito* diante das amarras socioculturais representadas pela corda e pelo nó? Não estaria o artista – esse *ser* suspenso e dependurado entre a imaginação da matéria Céu e Terra – na incômoda posição de questionar os valores estéticos vigentes? O Corpo também é uma *pátria abismo*, território único do *Sujeito* que experimenta nele próprio a liberdade que pode confrontar o Estado–Nação e os contextos socioculturais, tendo a *Performance* neste caso, o ato *pendular* utópico que busca resistir e enfrentar a *Passagem do Tempo*, pois a palavra abismo não é nome de objeto concreto mas sim *adjetivo psíquico* (DURAND, 1997).

Na *performance Godot Esperando Samuel Beckett*, numa inversão anárquica dessa famosa peça teatral, Daniel Santiago encarna o próprio Godot, revelando a personagem oculta da narrativa. Ignorando completamente as outras personagens do texto, Estragon e Vladimir, que tanto esperavam por ele na versão do autor, *Santiago Godot* espera pelo criador, ou melhor, por Samuel Beckett. Se antes a angústia da espera por uma *persona* tomava o

espectador, agora inversamente, o público torna-se potencialmente o autor da obra quando Daniel Santiago como Godot aborda-os e pergunta-os: “*Você é Samuel Beckett?*”.

**Figura 06 – *Godot Esperando Samuel Beckett* (Vila Nova de Cerveira - Portugal/2012). O público é interrogado por *Santiago Godot*: “*Você é Samuel Beckett?*”.**



Fonte: Arquivo pessoal.

Não importa o lugar onde o *performer* Santiago esteja o que lhe interessa é achar o seu criador – Beckett. Com um cartaz em mãos “*Godot esperando Samuel Beckett*”, a paciência e o sarcasmo do Anarquista é equivalente ao tédio e ao absurdo da versão original. Elegantemente trajado e com seu *Cetro*<sup>9</sup> (bengala), Santiago corporifica a *persona* Godot e torna indefinida a presença do criador, pois Beckett pode ser qualquer pessoa que esteja circulando nas ruas... Nesse caso o próprio Godot não sabe quem é Samuel Beckett! Por isso aborda todos os que por ele passam. Não estariam nesta ação performática as evidências de que a *Performance* é a busca/encontro da obra/Corpo com seu criador/*Sujeito*? Não seria a *Performance* uma expressão artística que legitima a (co)autoria do espectador no embate corpo – a – corpo com a presença do artista? Que o *locus* da Alteridade Espacial é este momento decisivo na inversão/diluição de papéis entre criador↔criatura *artista* ↔ *obra* *Sujeito* ↔ *Objeto*?

Não são raras as narrativas míticas onde a criatura reivindica e interroga a presença do criador, embora saibamos que hologramaticamente um convive no outro. Nos Mitos de Origem das culturas tradicionais, diz M. Eliade (2011), os *Sujeitos* reivindicam um retorno ao criador para justificar uma nova situação, algo que foi modificado (enriquecido ou

<sup>9</sup> Segundo Gilbert Durand (1997), o *Cetro* e o *Gládio* são arquétipos recíprocos dos esquemas ascensionais do Regime Diurno da Imagem. Um pouco diferente do *Gládio* que é uma espada com dois gumes utilizada para *separar, afastar e destingir* a luz das sombras, o *Cetro* é a imagem da liderança dos reis e sua verticalidade indica o caminho da ascensão aos céus, da pureza e do poder.

empobrecido). Este retorno a origem oferece a esperança de um renascimento, pois a Vida não pode ser reparada, mas sim, recriada a partir do retorno a fonte original. O retorno a Origem também é um reconhecimento dialógico da nova situação que se instala e que também é um ato de criação, pois na Origem o Cosmo é por excelência o modelo perfeito de criação.

A antítese expressa no Regime Diurno da Imagem que emerge do trajeto antropológico de Santiago e sua obra performática nos revelam a consciência política de sua presença corporal que religa temporalidades, seja nas Artes Visuais ou na apropriação do universo da Literatura. A obra de Santiago se alicerça na transformação libertária das realidades da Vida como ascensão do espírito humano.

### Considerações Finais

A *Performance* problematiza a separação entre *Sujeito* ↔ *Objeto*, *Artista* ↔ *Obra*, *Artista* ↔ *Público*, *Público* ↔ *Obra*, *ação artística* ↔ *ação banal*, *Tempo* ↔ *Espaço*, estando o Corpo do *performer* na condução da ação que pode ser interpretada de forma imprevisível, mesmo que se tome as precauções possíveis e previsíveis. Mesmo que o público seja parte da *performance*, o mesmo é livre para decodificar e reagir da maneira que culturalmente achar adequado. Em relação a este fato, não seria essa a busca dos vanguardistas históricos futuristas e dadaístas com seus saraus e *Soirées* que precederam a *Performance*? Provocar a reação do expectador da obra de arte passivamente *voyeur* para torná-lo ativo numa Arte Viva? Não será o corpo do *performer* o meio propício para esta provocação? Não será o Corpo em si, um elemento vivo que carrega sentidos simbólicos que interrogam dialogicamente questões tais como as sexualidades, as visualidades etc., que catalisam os tabus, prazeres e interditos sociais?

A ênfase dada ao Corpo do artista e as questões que tangem a trajetória histórica da *Performance* direciona essa expressão artística às obras *autobiográficas*, ou melhor, na reconstrução da memória *individual* do *performer* que se volta para os questionamentos socioculturais. Neste caso, o público se vê confrontado pelo artista como obra de Arte expondo sua realidade literal, seus usos corporais no enfrentamento dos interditos comportamentais e socioculturais. Como *Sujeito* e *Objeto* artístico, o artista expõe o simbolismo e imaginário de seu Corpo, quase sempre dispensando contextos narrativos/teatrais.

Em relação à presença física do artista na *Performance*, como supracitado, o discurso articulado na ação performática faz com que se crie uma retórica da *ação* e do *movimento* fomentada simultaneamente pelo *Sujeito↔Objeto* na Cultura. A não separação entre *Sujeito↔Objeto* pressupõe que não há rupturas nas instâncias da Natureza e da Cultura, e que devemos pensar a condição humana como dialogicamente 100% Natureza e 100% Cultura. Mesmo que o pensamento Ocidental ainda insista na separação entre Natureza ↔ Cultura e do *Sujeito↔Objeto*, as próprias ações humanas evidenciam e acumulam esta propriedade que está inscrita na longa história biológica do *homo sapiens sapiens*.

Ao reafirmar a não separação entre *Sujeito↔Objeto*, a *Performance* e o trajeto antropológico das obras e dos artistas que se utilizam do Corpo como suporte de suas obras, remetem a questões míticos-rituais, que apontam para convergências e aproximações da noção de *Performance* aos Ritos. Esta aproximação é percebida na articulação do *saber-ser* do *performer* a partir dos usos do Corpo na Alteridade Espacial (ZUMTHOR, 2009), onde os mitos pessoais e culturais simultaneamente são explorados. A dimensão ritual da *Performance* está ligado ao instante em que o artista intensifica sua relação com público durante a ação, abolindo a separação entre *performer*/plateia. Um *lócus* relacional entre *Tempo/Espaço* que se liga a Alteridade Espacial numa experiência estética que elimina a dicotomia *Sujeito↔Objeto*.

## REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes Editora, 2008.  
\_\_\_\_\_. **A Poética do Devaneio**. São Paulo: Martins Fontes Editora, 2006.
- CARVALHO, Edgard de Assis. **Enigmas da Cultura**. São Paulo: Cortez, 2003.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: José Olympio, 1986.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: Centauro, 2005.
- DE CERTEAU, Michel. **A Invenção do Cotidiano**. V. 1. Artes de Fazer. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1990.
- DURAND, Gilbert. **Imaginário - Ensaio Acerca das Ciências e da Filosofia da Imagem**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.  
\_\_\_\_\_. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GOMBRICH, E.H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC - Livros Técnico e Científicos S.A., 1999.

HARAWAY, D.; KUNZRU, H.; TADEU, Tomaz (Org.). **Antropologia Ciborgue: As Vertigens do Pós-Humano**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

LE BRETON, David. **Antropologia do Corpo e Modernidade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

LÉVI-STRAUSS, C. **Antropologia Estrutural I**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

JEUDY, Henri- Pierre. **O Corpo como Objeto de Arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

MAUSS, M. As Técnicas Corporais. In: MAUSS, M. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: EPU/EDUSP, Vol.II, 1974.

MORIN, Edgar. **Introdução ao Pensamento Complexo**. Lisboa: Instituto Piaget, 1990.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

**A presença na imagem: intensidades mitopoéticas em cena**

**The presence in the image: mythopoetic intensities on stage**

**La présence dans l'image : intensités mythopoétiques sur la scène**

Franciele Machado de AGUIAR<sup>1</sup>

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil

**Resumo**

O presente texto vislumbra processo criativo do ator da perspectiva dos estudos do imaginário, detendo-se ao caráter simbólico que instaura o paradoxo na imagem cênica. A presença na imagem constrói a estrutura performativa do ator como percurso mitopoético, conhecimento que é resposta do corpo em sua totalidade a uma exploração que tem lugar nos domínios do sensível. Tomam-se como referência as reflexões do encenador polonês Jerzy Grotowski que, investigando os pontos de contato entre as técnicas performativas e o ritual, concebia o trabalho do ator como possibilidade de encontro de potencialidades desconhecidas do humano, pertencentes a uma dimensão coletiva. Surge, assim, o desejo de fazer da cena um lugar de intensidades mitopoéticas para o qual a Teoria Geral do Imaginário possa conduzir: para presença nas imagens, para alma nas coisas, para numes no nome, para encantos no mundo.

**Palavras-chave:** arquétipo; imagem simbólica; processo de criação do ator.

**Abstract**

This text encounters the actor's creative process from the perspective of the studies of the imaginary, emphasizing the symbolic dimension that introduces the paradox in the scenic image. The presence in the image builds the actor's performative structure as a mythopoetic route, knowledge that is the body's response in its entirety to a holding that takes place in the fields of sensibility. References are taken from polish director Jerzy Grotowski's reflections, that investigating the contact points between the performing techniques and ritual, conceived the actor's work as a possibility of meeting of the human's unknown potential, belonging to a collective dimension. So, arises the desire to make of the scene a place of mythopoetic intensities for which the General Theory of the Imaginary can lead: to presence in the images, to soul in things, to *numes* in name, to fascinates in the world.

**Key words:** archetype; symbolic image; actor's creative process.

---

<sup>1</sup> [aguiafranciele@gmail.com](mailto:aguiafranciele@gmail.com)

## (En)Canto primeiro: a presença

Porque tu sabes que é de poesia  
Minha vida secreta. Tu sabes, Dionísio,  
Que a teu lado te amando,  
Antes de ser mulher sou inteira poeta.  
E que o teu corpo existe porque o meu  
Sempre existiu cantando. Meu corpo, Dionísio,  
É que move o grande corpo teu.

**Hilda Hilst**

Um corpo que, cantando, mova o grande corpo de Dionísio. Que possa vivenciar o símbolo através de um conhecimento concreto e experimental. Presente na imagem, com a imagem, pela imagem. Corpo a ser reencontrado. Reencantado. Porque está e respira num tempo que sente, ainda, os efeitos do iconoclasmo e do racionalismo, herança de séculos. Corpo cultivado num contexto de desvalorização do imaginário, de evaporação do sentido. Instado a buscar verdades, explicar, destituir seu saber das “deformações” do imaginar, dos “enganos” da fabulação e do mito.

Mas é de poesia, de mitopoese, sua vida secreta: uma revolta subterrânea reivindica o direito a uma imaginação plena, pensamento selvagem, indireto, que é íntimo do analógico, do concreto, do jogo, da festa, do rito, da pregnância do símbolo, dos mistérios e suas epifanias. Nesse corpo se inscreve uma linguagem assaltada por vibrações e rumores, abalos sísmicos, erupções; encadeiam-se imagens que são conhecimento, que têm reabilitado seu aspecto cognitivo, que se legitimam como saber. Esse corpo encontra uma ciência das imagens. E faz dela solo fértil, gênese, “esperança viva diante e contra o mundo objetivo da morte” (DURAND, 2002, p. 432).

Gilbert Durand, em suas *Estruturas Antropológicas do Imaginário*, exaltava a imaginação “como recurso supremo da consciência, como coração vivo da alma cujas sístoles e diástoles constituem a autenticidade do cogito” (idem, p. 433). E desejava uma educação estética, uma pedagogia da imaginação que viesse inventariar os recursos imaginários do homem numa arquetipologia que possibilitasse a expressão criadora e a conseqüente comunicação das almas. Seriam as manifestações artísticas lugares favoráveis à realização simbólica?

Segundo Durand (1988), a imagem está sujeita a um evento, o que exige que ela seja sempre revivida, numa repetição instauradora do objeto simbólico. Também aquilo que o ator cria, na condição de evento performativo cuja existência é vinculada ao acontecimento, ao

presente da ação, precisa ser sempre revivido como vez primeira, como processo que gera imagens, como formas que são rastros de uma virtualidade atuante. Sendo assim, a prática cênica será, aqui, o *locus* de reverberação das considerações sobre o relacionamento com a imagem. Nas ressonâncias deste (en)canto primeiro, transita um corpo de atriz que, como tal, possui desejos de presença. É a partir das suas intimações, da sua experiência de pesquisa e criação, que ele empreende esta reflexão sobre alguns conceitos, noções e metáforas da Teoria Geral do Imaginário.

### **(En)Canto segundo: a imagem e sua ciência**

(...) é necessário desejar que uma pedagogia venha esclarecer, senão ajudar, esta irreprímível sede de imagens e sonhos.

**Gilbert Durand**

Num contexto que padece ainda dos efeitos da depreciação cultural do imaginário, a obra de Gilbert Durand – em diálogo com as teorias fundadoras da imagem oriundas do pensamento de Gaston Bachelard, Jung, Mircea Eliade e Henry Corbin, entre outros – reabilitará o mito, o inconsciente e o devaneio como fontes legítimas de um saber que não despreza a materialidade do corpo, mas o concebe como totalidade. O ato de imaginar é íntimo dos processos vitais, é ativo, criativo, entrelugar entre a percepção e a abstração.

Acolhendo em suas investigações a análise das estruturas do imaginário e seus conteúdos dinâmicos como meio fundamental para a compreensão das bases míticas do pensamento humano, Durand chama a atenção para o fato de que existe uma “assimilação subjetiva no encadeamento dos símbolos e de suas motivações”, de modo que “nossa sensibilidade serve de *medium* entre o mundo dos objetos e o mundo dos sonhos” (DURAND, 2002, p. 34). As imagens originárias denominadas arquétipos constituem, portanto, a partir de sua manifestação em símbolo, “o ponto de junção entre o imaginário e os processos racionais” (idem, p. 61).

Procedendo desse dinamismo transformador, a imagem passeia pelos limiares que a racionalidade objetificadora não alcança. O pensamento mítico é filho dessa experiência cujas raízes penetram no sensível; seus elementos são o elo entre perceptos e conceitos, conforme aponta Lévi-Straus (2011) ao destacar o valor dos mitos e dos ritos como modos de observação, reflexão, exploração e organização do mundo; integração do homem no cosmos.



O conhecimento advindo daí tem a autenticidade dos começos. Porque ele exige a vivência do instante em que o processo somático se dá em sua integridade. Investimento de sentido por parte do sujeito, o relacionamento com as imagens que constituem a narrativa mítica não tem a segurança inabalável do dogma, não pode ser imposto. As imagens simbólicas que o mito encadeia se estabelecem como um *coagulum* de sentidos, resistindo, portanto, à conceituação e às categorias de pensamento racional. Elas estão em contínua mutação: instam, provocam, põem em ação a busca por uma resposta.

Para Gilbert Durand, o mito se organiza como uma superestrutura que é parte integrante do sistema dinâmico do imaginário, entendido como “o conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens*” (DURAND, 2002, p. 18). Não é exclusivamente o encadeamento da narrativa o que importa no mito, mas também o sentido simbólico dos termos, porque ele “nunca é uma notação que se traduza e se decodifique, mas é sim presença semântica e, formado de símbolos, contém compreensivamente o seu próprio sentido” (idem, p. 357). A obra de Durand, reivindicando a integração entre imaginário e razão, aponta para a “antecedência do imaginário e seus modos arquetípicos, simbólicos e míticos, sobre o sentido próprio e suas sintaxes” (idem, p. 358). A partir disso, a imagem assume importância fundamental enquanto mediadora entre os processos somáticos e a emergência da consciência: seu potencial de criação é valor cognitivo e o ato de imaginar, encarnado na intimidade dos processos corporais, instaura o pensamento.

A materialidade corpórea do processo imaginativo foi apontada por Gaston Bachelard (1997), quando destacava a complementaridade da imaginação *formal* e da imaginação *material* – sendo esta indicadora da dinamogênese da imagem na manipulação da matéria, no trabalho do corpo. As estruturas dinâmicas dessa imaginação material cujas nuances e modulações Bachelard atribuía aos quatro elementos (terra, fogo, ar e água), serviram de ponto de partida para que Gilbert Durand, discípulo do epistemólogo francês, desenvolvesse sua Teoria Geral do Imaginário, também enfatizando o enraizamento corporal das representações, das imagens simbólicas.

Para Durand, no entanto, a dimensão orgânica que instaura o imaginário tem sua origem no nível sinestésico dos gestos inconscientes de nossa sensomotricidade, ou seja, nas intimações biopsíquicas dos reflexos ou esquemas sensório-motores dominantes. Também chamados por Durand como *schèmes*, esses gestos (nos quais a reflexologia de Leningrado localiza três reflexos principais: o postural, o digestivo e o copulatório) engendram os

simbolismos que se constituem como uma resposta, um esforço criativo que deseja vencer a angústia frente à passagem do tempo e à consciência da morte. Os reflexos citados não são os únicos, mas predominam em relação a um conjunto. Isso significa que, em ocorrências reflexas concomitantes, um reflexo dominante sempre irá inibir um não dominante. Tais gestos ou reflexos dominantes propostos pelos estudos de reflexologia da Escola de Leningrado inspiraram Durand na classificação de homologias e preponderâncias simbólicas nos eixos dos trajetos antropológicos constituídos pelos símbolos. Segundo os trabalhos do neurologista russo Wladimir Bechterev, esses reflexos são as matrizes de construção progressiva dos grandes conjuntos simbólicos.

Em suas investigações sobre o imaginário, Durand correlaciona cada reflexo (*schème*) a um verbo actancial: *separar/distinguir* relacionando-se ao reflexo postural; *misturar/confundir* referindo-se ao reflexo digestivo e o *ligar* como correspondente ao reflexo rítmico-copulatório. As imagens ou arquétipos, em sua bifrontalidade, se constelam então a partir da afinidade com cada um desses gestos reflexológicos, em dois regimes de imagens: o diurno e o noturno. O regime diurno é constituído pelo universo mítico heroico, no qual a bifrontalidade da imagem se resolve em oposição, em antítese; e o regime noturno subdivide-se no universo mítico místico, onde a bifrontalidade do arquétipo é dissolvida numa fusão e, por fim, no universo mítico dramático ou sintético, no qual a polaridade, a bifrontalidade do arquétipo se faz coincidência de opostos, jogo entre duas forças não redutíveis uma a outra.

O trajeto antropológico é justamente o *topos* de criação das imagens, que envolve toda esta inter-relação entre: *schèmes*, arquétipos, símbolos e mitos, oferecendo um semantismo próprio às imagens simbólicas, que as distingue dos signos semiológicos. As imagens do regime diurno são provocadas pelo *schème* postural, indicando estruturas esquizomorfos (separação e geometrização), as imagens do regime noturno são provocadas pelos *schèmes* da nutrição e cíclico, indicando duas estruturas: mística (imagens de intimidade) e sintéticas (imagens de ciclo), que mais tarde, segundo encaminhamento durandiano, transformar-se-ia em regime autônomo. (LYRA, 2011, p. 140)

Tais reflexos e as imagens endógenas que têm neles sua origem, formam um dos polos do trajeto antropológico do imaginário que encontra, na extremidade oposta dessa via de mão dupla, as coerções históricas, sociais e culturais – as imagens exógenas, aquelas dadas pela cultura.

Ainda que não contemple a complexidade do pensamento e da obra de Durand, a ênfase até aqui dada à dimensão orgânica da atividade simbólica é que permitirá, a partir de agora, que se estabeleçam relações entre essa ciência das imagens e o ofício do ator, cujo processo de criação será abordado como vivência arquetípica e percurso mitopoético.

### **(En)Canto terceiro: intensidades mitopoéticas em cena**

(...) Volver a ser de repente tan frágil como un segundo  
Volver a sentir profundo como un niño frente a dios  
Eso es lo que siento yo en este instante fecundo. (...)

**Violeta Parra**

O encenador russo Constantin Stanislavski, pioneiro na pesquisa dos elementos que constituem o trabalho do ator, deu em suas reflexões e em sua prática um lugar destacado à imaginação. Sua compreensão do caráter psicofísico da ação do ator sempre exigiu que, sobre o palco, a estrutura performativa do ator jamais fosse um conjunto de gestos e entonações formalmente dominados e repetidos em sua plasticidade e exterioridade visível e audível. Stanislavski, ao estimular o encontro, por parte do ator em cena, da vida do espírito humano, expandia os limites de sua arte para além da representação: atuar era vivência, organicidade, presença.

Anos mais tarde, o encenador polonês Jerzy Grotowski resgataria e aperfeiçoaria o método das ações físicas criado por Stanislavski. Concebia o teatro como encontro entre o ator e o espectador, tornado testemunha daquele que, em cena, desvela-se em *ato total*. A expressão *trabalho sobre si*, oriunda dos escritos e da prática de Stanislavski, é tomada por Grotowski como uma possibilidade de autoconhecimento, de descoberta dos estratos arquetípicos que nos aproximam do outro, pela experiência de potências comungadas. A ação do ator, em Grotowski, era reação física, ajustamento ao momento presente, contato com o outro, acesso ao corpo-memória – memória não apenas pessoal, mas de dimensão coletiva. No encontro desse processo, o ator/performer se reaproximava de sua técnica originária, lá onde heróis, médiuns, xamãs conduziam o rito, dinamizando e unindo opostos como o sagrado e o profano, o consciente e o inconsciente, a estrutura e a espontaneidade como retorno ao *in illo tempore* primordial, tempo do mito, onde as coisas aconteceram pela primeira vez.

O percurso artístico de Grotowski teve momentos distintos de investigação. Mas seu interesse pelo mito, pelo arquétipo e pelos pontos de contato entre as artes performativas e o processo ritual perpassou todas as etapas de sua pesquisa, que transitou da *arte como apresentação* – direcionada à percepção do espectador – à *arte como veículo*, na qual a ênfase recai sobre o processo e a transformação do próprio atuante, que o encenador aproximaria, então, daquilo que Jung concebera como *processo de individuação*.

A arte como veículo, em Grotowski, apresentando-se como vivência arquetípica, como paradoxo, aproxima-se do caráter gnóstico da função simbólica, tal como concebida pelos estudos do imaginário: dotada de um poder evocador de um mistério, presença epifânica da transcendência. De acordo com Durand, “todo simbolismo é uma espécie de gnose, isto é, um processo de mediação através de um conhecimento concreto e experimental” (DURAND, 1988, p. 35). O sentido do símbolo é algo a ser vivenciado, convoca o “homem total”, causa uma comoção, um “mover com” que coloca a experiência subjetiva como condição do conhecer. Não há uma separação entre sujeito e objeto, mas uma reversibilidade entre ambos. A gnose, conhecimento que é contrário a uma imposição exterior, arbitrária, de um saber institucional e distanciado, é uma compreensão ancorada na subjetividade, espécie de encontro (ou confronto) transformador de (com) uma divindade interior.

Assim, o processo de criação do ator entendido como experiência arquetípica instaura o paradoxo na imagem cênica, tornando-a criadora e receptáculo de sentidos que jamais podem ser desvendados, mas cujo traçado afetivo desfaz a dicotomia entre sujeito e objeto, à medida que os torna um só. A vivência do símbolo exige, então, um investimento de sentido por parte do sujeito (tanto o atuante como o espectador), sua abdução pela imagem, a sintonia entre o eu e o não-eu.

Foi do encontro entre as reflexões de Grotowski, a psicologia analítica de Jung e os estudos do imaginário que este corpo de atriz fez de suas inquietações pesquisa e transformou em cena as intensidades mitopoéticas então experimentadas. Intitulada *Luminescência: o processo do ator como experiência corporificada do arquétipo-herói*<sup>2</sup>, a investigação propôs-se compreender criando, amparada por noções e conceitos como mito, imagem, arquétipo, imaginação simbólica, imaginação material, individuação e mitopoesia.

---

<sup>2</sup> A pesquisa, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul entre 2013 e 2015, teve orientação da Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Inês Alcaraz Marocco.

Desejando fazer-se presença na imagem, a pesquisa abordou o processo de criação e a estrutura performativa construída como um percurso mitopoético, a narrar e viver um conhecimento que se faz, a cada instante, resposta do corpo em sua totalidade a uma exploração que tem lugar nos domínios do sensível. Mas quais procedimentos possibilitam acessar a densidade do símbolo? Como permitir-se a abertura ao afeto que possibilita habitar-se de imagens, entregar-se a elas, mover-se por seus dinamismos e, a partir deles, conhecer? Quais obstáculos se impõem à vivência das imagens em cena? Esses impedimentos são os mesmos do cotidiano? É a concepção redutora da imagem e da imaginação no regime epistemológico que conforma a maneira como pensamos que nos torna por vezes alheios à potência da imagem?

Certamente não há uma resposta definitiva a todas essas questões. E a maneira de respondê-las não cabe numa lógica discursiva, pois pertence à ação, ao corpo em trabalho, que tenta eliminar seus próprios obstáculos. A pesquisa buscou caminhos e ainda os percorre.<sup>3</sup> De fato, o regime epistemológico que conforma a maneira como pensamos e agimos nos torna frequentemente alheios à potência da imagem. Como se não confiássemos na inteligência do nosso corpo em sua integridade, sempre bloqueamos, separamos, catalogamos, rechaçamos a complexidade das imagens inconscientes. Condiçoados a entender, a explicar, a duvidar dos nossos devaneios, da atividade da imaginação. Nossa concepção comumente redutora da imagem impede que ela nos provoque afeto ou, quando esse afeto acontece, somos impelidos a um distanciamento. O devaneio, o delírio, o *pathos* provocado pela imagem por vezes parecem ameaçadores ao que concebemos como lucidez e racionalidade. Vivemos na pobreza da experiência de um tempo de excessos vazios, alienante e sem sentido porque carente de imaginação. A imagem simbólica nos exige uma outra atitude, que não se apegue necessariamente às formas, mas perceba o processo que conduz a elas.

Do ator, espera-se que dê menos importância ao efeito e apaixone-se por cada instante de presença. Que comece, talvez, por perguntar-se e, movido por suas questões, torne-se cada vez mais íntimo dos elementos que constituem seu ofício: a consciência de seu corpo e do

---

<sup>3</sup> Além do experimento cênico *A mulher de Putifar*, cujo processo de criação foi relatado em memorial crítico-reflexivo, também foi realizada, em fevereiro de 2015, na Casa de Cultura Mario Quintana, em Porto Alegre, a oficina *Ver, escutar, revelar e encontrar: caminhos para uma investigação da presença*, ministrada pela pesquisadora e destinada a compartilhar alguns procedimentos experimentados na pesquisa. Atualmente, os cruzamentos entre o processo criativo e os estudos do imaginário seguem sendo explorados em oficinas permanentes de teatro realizadas no Memorial e Espaço Cultural Casa do Leite, na cidade de Cachoeirinha, onde um projeto de criação cênica inspirado na mitologia dos orixás vem sendo desenvolvido.

espaço; a reação e atenção ao que constitui o espaço que ele ocupa; a relação entre precisão e organicidade naquilo que executa; reação e ajustamento ao momento presente; contato com o outro, consigo, com sua imaginação; o desenvolvimento do trabalho de seu corpo-voz em flexibilidade, força, equilíbrio, plasticidade... Enfim, tais elementos podem ser os mais diversos e sempre envolvem um aspecto imaginal que anima a forma, que reside nela como um poder, seu *mana*, o *numen* daquilo que é dizível.

Os caminhos criativos, embora possam ser compartilhados, são sempre uma busca individual, à medida que são um saber de experiência. É possível que os elementos acima mencionados possam conduzir a uma investigação de resistências e hábitos incorporados, a um trabalho sobre si, ao encontro de possibilidades técnicas do corpo do atuante, que permitam o alcance de qualidades de presença e atenção mais sutis em relação aos condicionamentos da experiência cotidiana. O ato criativo – assim o concebia Grotowski – surge a partir da eliminação dos obstáculos que impedem o encontro comportamento orgânico, que se constitui como conexão corpo-mente no instante presente, uma não divisão que devolve ao ato o impulso que é sua potência.

Há caminhos para a presença na imagem, embora estejamos, atores ou não, pouco familiarizados a eles. A imagem nos pede disponibilidade e inteireza: nela, para ela. Que nos deixemos conduzir. Que não nos contentemos e restrinjamos a falar sobre ela, mas falemos com ela, como um *daimon* que de nós se aposse, porque a imagem não quer ser apenas um objeto separado, a ser observado à distância. Parece difícil, dados os nossos hábitos incorporados, a nossa tendência a colonizar o imaginário, descrever, dissecar, anatomizar o processo que a imagem é. Mas ela sobrevive, insiste em apresentar-se como paradoxo, não para ser *com-preendida*, mas *con-vivida*. O símbolo apela a um sentido gnóstico, de participação mística, como diria Jung. Necessita de relacionamento, não de explicação. É essa fusão o instante da realização simbólica.

## REFERÊNCIAS:

AGUIAR, Franciele Machado de. **Luminescência: o processo do ator como experiência corporificada do arquétipo-herói**. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. Comunicação e imaginário: uma proposta metodológica. In: **Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**. São Paulo, v.33, n° 2, jul./dez. 2010, p. 125-143. Disponível em:  
<http://200.144.189.84/revistas/index.php/revistaintercom/article/view/596>

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BIAGINI, Mario. Desejo sem objeto. In: **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v. 3, n° 1, jan./abr. 2013, p. 176-197. Disponível em:  
<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/33506/25087>

BOECHAT, Walter. **A mitopoese da psique: mito e individuação**. 2ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.  
\_\_\_\_\_. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

GROTOWSKI, Jerzy. **Para um teatro pobre**. 2ª ed. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011.

\_\_\_\_\_. Performer. In: SCHECHNER, R.; WOLFORD, L. (org). **The Grotowski sourcebook (Worlds of Performance)**. London and New York: Routledge/TDR Series, 1997, p. 376-380.

\_\_\_\_\_. **Tecniche originarie dell'attore**. Traduzioni a cura di Luisa Tinti. Istituto del teatro e dello spettacolo: I Cattedra di storia del teatro e dello spettacolo. [s.l.], 1982.

HILLMAN, James. **Ficções que curam: psicoterapia e imaginação em Freud, Jung e Adler**. Campinas: Verus Editora, 2010.

JUNG, Carl G. **O eu e o inconsciente: dois escritos sobre psicologia analítica**. 23ª ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Tradução de Tânia Pellegrini. 12ª ed. Campinas-SP: Editora Papirus, 2011.

LYRA, Lucina de Fátima Rocha Pereira de. **Guerreiras e heroínas em performance: da artetnografia à metodologia em artes cênicas**. 2011. Tese (Doutorado em Artes), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

RICHARDS, Thomas. **Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MORIN, Edgar. **O método 3: o conhecimento do conhecimento**. 4ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2008.

MOTTA LIMA, Tatiana. **Palavras praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski, 1959-1974**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

\_\_\_\_\_. Cantem, pode acontecer alguma coisa: em torno dos cantos e do cantar nas investigações do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. In: **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v. 3, nº 1, jan./abr. 2013, p. 220-240. Disponível em:

<http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/38593/25089>

\_\_\_\_\_. Conter o Incontível: apontamentos sobre os conceitos de 'estrutura' e 'espontaneidade' em Grotowski. In: **Sala Preta: Revista do Departamento de Artes Cênicas**. São Paulo: ECA/USP, n. 5, p. 47-67, 2005. Disponível em:

<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57264/60246>

STANISLAVSKI, Constantin. **El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia**. Barcelona: Alba Editorial, 2010.

\_\_\_\_\_. **El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de la encarnación**. Traducción de Salomón Merecer. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1997.

TORRANO, Jaa. O mundo como função das musas. In: HESÍODO. **Teogonia: a origem dos deuses**. São Paulo: Iluminuras, 2003.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. La plénitude dynamique des images. In: **Em questão: Revista da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS**. Porto Alegre, UFRGS, v. 19, n. 2, jul/dez 2013, p. 20-35.



**Vinheta de abertura de “Roque Santeiro”: a esfera simbólica do início do período redemocrático do país configurada diariamente na TV**

**Opening vignette of "Roque Santeiro": the symbolic sphere early democratic period of the country set up daily on TV**

**Vignette d’ouverture du feuilleton “Roque Santeiro” : La sphère symbolique du début de la période démocratique du pays se configurant tous les jours à la télévision**

Márcio Soares dos SANTOS <sup>1</sup>

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil

Adriana Pierre COCA <sup>2</sup>

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil

**Resumo**

O recorte aqui analisado está inserido em uma obra audiovisual (telenovela) que pretendeu representar a sociedade brasileira através de personagens paradigmáticos. Diante disso, as imagens do programa televisivo situado no início da redemocratização no Brasil (novela Roque Santeiro, TV Globo, 1985) recriavam o novo processo social e político do país. Pretendemos discutir o contexto de uma narrativa produzida com poucos recursos tecnológicos; analisar um elemento protocolar do produto ficcional que configura o imaginário do telespectador.

**Palavras-chaves:** imaginário; redemocracia; símbolos; vinheta; audiovisual.

**Abstract**

The clipping here analyzed is inserted into an audiovisual work (soap opera) that intended to represent the Brazilian society through paradigmatic characters. Therefore, the images of the television show set in the beginning of democratization in Brazil (novel Roque Santeiro, TV Globo, 1985) recreated the new social and political process of the country. We intend to discuss the context of a narrative produced with few technological resources; analyze a protocol element of the fictional product that sets the imagination of the viewer.

**Key-Words:** imaginary; redemocracia; symbols; vignette; audiovisual.

**Pontos de abertura**

Considerando que a formação de sentido se dá não somente por meio da mobilização de aspectos apresentados no momento da recepção de certo conteúdo, vamos investigar que

---

<sup>1</sup> [marciosoarespoa@gmail.com](mailto:marciosoarespoa@gmail.com).

<sup>2</sup> [pierrecoca@hotmail.com](mailto:pierrecoca@hotmail.com).

outros elementos integram o processo de fabricação e visualização dessas imagens da vinheta de abertura da telenovela “Roque Santeiro” (1985).

Diariamente, a vinheta de abertura de cunho político e social foi representada com a imagem de trabalhadores em fila e com a letra de música em diálogo como telespectador, remetendo a um momento especial do país, em 1985, pós-“Diretas Já”. Com a morte recente do eleito presidente Tancredo Neves (dois meses e dois dias antes da estreia da novela), existia uma comoção nacional e um novo regime republicano estava vigente. Havia a liderança do presidente José Sarney, o vice. Neste recorte, o universo ficcional remete a uma realidade política-extra-textual. Diante disso, entendemos o produto televisivo como um objeto comunicativo, ou seja, participante de um processo social e pessoal de contínua fabricação de sentido.

Neste trabalho, o criador ou “artista” do viés analisado e a audiência não serão diferenciados em relação a suas atuações no momento da fabricação e posterior recepção do conteúdo televisivo. Nossa preocupação, de cunho antropológico e comunicacional, será pesquisar as motivações intrínsecas nesta produção protocolar (vinheta).

## **Histórico**

Um ano antes da exibição da vinheta analisada, ocorreu o Movimento “Diretas Já”, abrangendo grande parte da sociedade civil por reivindicação de eleições para presidência diretas no Brasil. A concretização dessa possibilidade ocorreu com a votação da proposta de Emenda Constitucional Dante de Oliveira pelo Congresso. Entretanto, a Proposta de Ementa Constitucional foi rejeitada, frustrando a sociedade brasileira.

O movimento agregou diversos setores da sociedade brasileira. Participaram partidos políticos de oposição ao regime ditatorial, além de lideranças sindicais, civis, artísticas, estudantis e jornalísticas. Um novo país estava sendo desenhado através de uma mudança na maneira de governar.

Em 1985, durante exibição da maior parte da novela (24 de junho de 1985 – 21 de fevereiro de 1986), o Brasil estava no início do período de redemocracia, após ditadura desde 1964; o momento de “liberdade” na sociedade tem reflexo na televisão.

De acordo com a história da teledramaturgia brasileira, a emblemática novela “Roque Santeiro”, de Dias Gomes e Aguinaldo Silva, abrangeu expressivo número de telespectadores.

Trata-se de um momento sem a existência de internet. A TV Globo apresentava diariamente uma narrativa com temas polêmicos e revelava as mudanças culturais, sociais e políticas.

### **Os Protocolos de Abertura na TV**

Através de elementos textuais sincréticos, a emissora exhibe, cotidianamente e repetidamente, uma vinheta de abertura para suas novelas. As imagens da vinheta do programa de maior audiência recriavam o novo processo social e político do país. De acordo com Balogh (2002), o nível discursivo se produz sobre os mesmos elementos que a análise narrativa, mas retoma aspectos que nela foram deixados de lado, bem como a cobertura figurativa de conteúdos narrativos, os temas, mecanismos de delegação do saber, modos de organização dos atores, da espacialidade e da temporalidade, entre outros. A abertura de uma telenovela faz parte de uma estratégia de construção do discurso ficcional na TV. Trata-se de uma vinheta de caráter fortemente normatizado por demandas e gênero.

Dado que a estética da interrupção caracteriza a telenovela, as vinhetas de abertura acabam interferindo de maneira eficaz no fazer discursivo que se analisa, percorrendo o imaginário social. Em *A Semiótica da Cultura* de Ivan Bystrina pode ser encontrada uma investigação sobre a presença de traços invariantes no processo de codificação da cultura. Podemos buscar na enunciação o pressuposto do produto final. De acordo com Balogh (2002), a enunciação nunca é totalmente clara, porém deixa no enunciado as suas marcas. A mídia dita qual o tempo da sociedade e, nessa lógica, o imaginário recria.

Segundo apontamentos de Trindade e Laplatine (1996), a imaginação pode ser compreendida como tudo aquilo que não existe, um mundo oposto à realidade concreta. Refere-se a uma produção de devaneios, de imagens que explicam e permitem a evasão para longe do cotidiano. Para estes autores, a necessidade de entendermos a realidade é no intuito de superá-la e, uma das formas possíveis é através da imaginação, uma vez que possibilita chegarmos ao real e até vislumbrá-lo antes deste se constituir em real.

A abertura da telenovela “Roque Santeiro” mistura os ícones do imaginário rural, provinciano e regional, com os ícones da vida urbana, cosmopolita e globalizada. Muito embora o que se apresenta na vinheta não seja o tratamento do triângulo amoroso condutor da trama. O logotipo da novela, os créditos da equipe de produção e de atores e autores configuram o que chamamos aqui de protocolo. O logo “Roque Santeiro”, enquanto chamada do personagem título, possui evidência e referência a partir de um elemento sonoro que

remete ao mundo religioso que permeia a novela. Uma auréola está eminente ao título de santo milagreiro e o som de um sino ao final remete ao chamado da igreja ou, também, ao símbolo da TV Globo e seu tradicional “plimplim”.

O discurso, através de seu “relato de apresentação” Greimas (1987), cria sua própria realidade. Esse relato integrante de um contexto televisual pressupõe o título, os protocolos de abertura, a música introdutória. De acordo com Lopes (1985), o relato se constrói no verbal mediante a denominação que convoca à existência dos elementos suportes do enunciado. Os enunciados giram em torno de um ou mais paradigmas temáticos. Esses elementos se localizarão no discurso como atores, espaço e tempo relacionados com os programas narrativos de base.

É possível considerar as vinhetas de abertura como parte da moldura contextualizadora do relato. Desse modo, nos produtos audiovisuais construídos por materiais e linguagens semióticas sincréticas, pressupõem um discurso claramente heterogêneo.

Muito embora a “estética da repetição” seja característica singular da televisão, há avanços consideráveis na sua linguagem. O veículo aqui tratado possui um amálgama das linguagens do cinema, dos quadrinhos, do videoclipe, da publicidade e tantas outras. A obra original baseada no texto adaptado para o teatro, “O Berço do Herói”, pelo qual Dias Gomes nos dá uma ilustração precisa, conquanto caricata, dessa incompatibilidade entre dois ângulos de visão – militar e civil – da realidade humana, em geral, e brasileira em particular, através do filtro da dramaturgia.

Segundo Balogh (2002), as vinhetas de abertura e fechamento constituem elementos muito importantes dos relatos de apresentação nos formatos ficcionais de TV. Elas separam a série da sua precedente e da subsequente na grade de programação. Determinam o clima, a época, eventualmente o gênero da série e conduz a leitura do espectador. A produção da vinheta está separada do restante da série e, atualmente, tem auxílio da computação gráfica, sempre terminando por representar um espetáculo em separado.

A TV Globo incumbe na época a Hans Donner a tarefa de modernizar o formato de vinhetas do horário nobre. Contudo, ele utiliza a ambiguidade e o surrealismo através de jogo de imagens. A produção de sua equipe mostra nesta vinheta, de maneira inusitada, a invasão da máquina no espaço do homem brasileiro. Tratores andam sobre espigas de milho, boias-frias caminham sobre folhas gigantes, motocicletas percorrem sobre cocos, carros trafegavam sobre vitórias-régias, barcos navegam sobre uma asa azul de borboleta, entre outras situações

curiosas. A produção desses efeitos especiais é realizada com o auxílio do *chromakey* (técnica que permite usar duas imagens diferentes) e de miniaturas, embora a ideia inicial do produtor Hans Donner fosse a de utilizar carros de verdade na cena em que há um engarrafamento sobre uma vitória-régia.

### **Elementos sonoros da abertura**

No conjunto da obra, a trama traz de fato, como anunciado na música de abertura, “deus e o diabo na terra”. Faz-se a seguir a análise da letra de “Santa Fé”, do cantor e compositor Moraes Moreira, que se repete diariamente durante a exibição de “Roque Santeiro”.

*Deus e o Diabo na Terra  
Sem guarda-chuva, sem bandeira, bem ou mal  
Ninguém destrói essa guerra  
Plantando brisa e colhendo vendaval  
Não sou nenhum São Tomé  
No que eu não vejo eu ainda levo fé  
Eu quero a felicidade  
Mas a tristeza anda pegando no meu pé  
Tem gente falando com a lua, gente chorando na praça  
Menino querendo rango, nego bebendo cachaça  
E a cada minuto que se passa  
Tem muita gente chegando  
Tem muita gente pagando, pagando, pagando  
Pra ver*

A letra da música remete, principalmente em seus versos iniciais, ao filme dirigido por Glauber Rocha: “Deus e o Diabo na Terra do Sol”. A obra brasileira, de 1964, do gênero drama, mostra a vida sofrida de um casal de nordestinos. A seca, a pobreza, a questão latifundiária, a religião e a fé são temas abordados. A produção fílmica, considerada um marco do Cinema Novo, foi gravada na Bahia.

A música “Santa Fé”, própria do elemento narrativo, possui um dos temas centrais da novela, que trata da religiosidade. Nesse sentido “deus e o diabo na terra” significa e remete ao assunto em voga: o catolicismo poderia manter o perfil conservador ou permitir a linha progressista. O debate, ainda permeado por preconceito, reafirma em manter a posição tradicional da igreja conservadora: o clero progressista é considerado obra do diabo.

E a canção se posiciona também quando diz “[...] não sou nenhum São Tomé. No que eu não vejo eu ainda levo fé”, ou seja, não somos santos, ninguém mantém uma perfeição no caráter e dita pela palavra de Deus. O que não se vê, considera-se como se o que está escrito na Bíblia seja o certo e visto. O mito ficcional Roque Santeiro simboliza o clamor à fé, uma alternativa para superar males da sociedade. A auréola de um santo sobre o título Roque Santeiro concentra de forma automática esse aspecto religioso.

A vinheta tem a funcionalidade de introduzir narrativa em assunto a ser tratado pela obra. Dessa forma, ela pode possuir elementos imagéticos de tempo e espaço. No caso, o Brasil está fielmente retratado por trabalhadores, belezas naturais e produtos de manufatura. O relato do possível crescimento do país pós-ditadura está nos produtos industriais que simbolizam o progresso.

Na primeira cena, por exemplo, são mostrados os boias-frias, que trabalham na roça, pessoas sacrificadas, em busca de dias melhores. O figurino dessa cena está bem representado e idealiza o brasileiro como um cidadão que luta por sua dignidade, mesmo vivendo num país colonizado, ainda subdesenvolvido em 1985, e que precisa ter fé para seguir em frente. Eles estão em fila, carregam enxadas, usam chapéus e lenços na cabeça para se proteger do sol, referenciando ainda ao clima tropical. Eles estão na direção descendente do quadro, em linha diagonal. Dessa forma, podendo representar a crise, remetendo a uma regra da pintura barroca. Quando a câmera se afasta, é possível ver uma folha gigante, que remete a um país com vegetação rica, acentuada, provavelmente por partir do ponto de vista de um estrangeiro como Hans Donner.

Na segunda cena, já se percebe que o significado de arte muda profundamente no início de uma era tecnológica, pois a estética da imagem permite uma colagem de viés surrealista; um avião sobrevoar um crocodilo gigante. O resultado é uma ideia difusa, sem equilíbrio em sua harmonia, com uma distorção da realidade, parecendo uma pintura abstrata sendo filmada.

A terceira cena tem simetria, embora ainda conserve elementos surreais, quando um trator e duas mulheres caminham sobre uma espiga de milho e também em linha descendente no quadro. Os artifícios da linguagem contrastam com a simplicidade dos boias-frias e a representação da natureza.

A cena seguinte mostra um trem saindo de uma flor, que só percebe-se tratar de um vegetal quando ocorre o afastamento da câmera. Existe uma forma de criar antagônica, que varia entre a irregularidade e a regularidade, a fragmentação e a unidade. O trem está em linha reta nesse momento. São oposições abordadas por Dondis (1997) em sua obra sobre a sintaxe visual.

Depois há um *merchandising* em cena, quando o motoqueiro dirige uma Agrale sobre cocos de verdade. Aqui existe uma ênfase em uma marca nacional enfrentando a irregularidade do caminho, representado com ousadia, pelos inusitados cocos. A direção no quadro também é descendente.

Na cena seguinte existe uma suposta monotonia, um homem puxa um carro de bois, ouve-se o mugido, eles andam vagorosamente, a câmera abre e curiosamente o percurso ocorre sobre um cacho de bananas verdes. Mais uma vez temos a justaposição de imagens em uma cena ousada por conta de um efeito que apresenta o surreal. Direção do percurso descendente no quadro da tela.

A penúltima cena segue o mesmo estilo, quando está em quadro um homem dentro de uma jangada. O local que parecia ser rio ou mar com a câmera fechada, é a asa de uma borboleta azul.

Depois da abertura de caráter mais genérico, entra-se no universo ficcional da pequena cidade de Asa Branca, o mundo onde se passa a narrativa. Mesmo sendo um microcosmo, ele remete ao Brasil, ao seu modo de construir a ficção e através dela, criticar a realidade.

Em todos seus inúmeros aspectos, a vinheta de abertura analisada trata-se de um processo complexo. Não obstante, não há por que transformar a complexidade num obstáculo à compreensão do modo visual. De acordo com Dondis (1997), quanto mais simples a fórmula, mais restrito será o potencial de variação e expressão criativas. Para ela, longe de ser negativa, a funcionalidade da inteligência visual em três níveis – realista, abstrato e simbólico – tem a nos oferecer uma interação harmoniosa, por mais sincrética que possa ser.

O protocolo de abertura da novela “Roque Santeiro” possui um processo multidimensional, cuja característica mais extraordinária é a simultaneidade. Cada função está

ligada ao processo e à circunstância, pois a visão não só nos oferece opções metodológicas para o resgate de informações, mas também opções que coexistem e são disponíveis e interativas ao mesmo tempo. Os resultados são positivos, não importando quão condicionados se esteja a tomá-los como verdadeiros.

### **Figuras do Imaginário**

Podemos dizer que as figuras do imaginário, nomeadamente o mito, dão-se a conhecer pela repetição, pela redundância quer dos seus temas, quer das suas sequências simbólicas:

O imaginário nas suas manifestações mais típicas (sonho, devaneio, rito, mito, narrativa de imaginação, etc.) é portanto alógico relativamente à lógica ocidental, desde Aristóteles até mesmo de Sócrates. Identidade não localizável, tempo não dissimétrico, redundância, metonímia 'holográfica', definem uma lógica 'alternativa' que, por exemplo, a do silogismo ou da descrição temporal, mas mais próxima, em certos aspectos, da da música. Esta última, como o mito ou o devaneio, repousa sobre as transposições simétricas, dos 'temas' desenvolvidos ou mesmo 'variados', um sentido que só se conquista pela redundância (refrão, sonata, fuga, leitmotiv, etc.) persuasiva de um tema. A música, mais que qualquer outra, procede por um assédio de imagens sonoras 'obsessivas' (DURAND, 1994, p.57).

É possível, então, tornar inteligíveis as configurações de imagens, próprias dos criadores individuais, dos agentes sociais ou das categorias culturais, identificando as figuras míticas dominantes, identificando a sua tipologia e procurando ciclos de transformação do imaginário através da hermenêutica mitológica proposta por Gilbert Durand, que engloba a mitocrítica e a mitanálise. A primeira direcionada para os textos literários, nos quais o miticiano procura estabelecer uma relação entre o texto literário, oral ou escrito, e o mito; a segunda direcionada para detectar os mitos diretores dominantes em dada época histórico-social. Nesta perspectiva, a mitocrítica completa a mitanálise e vice-versa funcionando a mitologia como uma espécie de modelo hermenêutico de que as duas orientações funcionassem como autênticos vasos comunicantes (DURAND, 2000, p. 187-231).

Situando-se a imaginação, entendida já como a faculdade do possível, o poder da contingência do futuro entre portas "da animalidade" e da "razão técnica", (DURAND, 1984, p. 501) e identificando-se o imaginário com a noção capital de "trajeto antropológico" tal com o fez Durand, compreende-se a afirmação do autor quando salienta que a retórica é o fim último do trajeto antropológico no seio do qual se estende o domínio do imaginário (1984, p.



499) porque é a retórica que assegura a passagem entre a semântica dos símbolos e o formalismo da lógica ou o sentido próprio dos signos (1984, p. 483).

Partimos neste artigo do pressuposto que a desconstrução à matriz tradicional de narrar na televisão vem sendo progressiva, sobretudo, no que tange a formatos estéticos de suas vinhetas e percursos narrativos do ponto de vista da produção. Essas características podem ser percebidas de modo geral na fragmentação da programação, na repetição constante de determinados elementos, na autoreferenciação, na existência de um macrodiscurso para além do programa em si, na transmissão única, entre outros. Podemos observar nestas vinhetas que se evidenciam como modelizantes, o modo como os planos de câmera são trabalhados conduzindo o olhar do espectador e sugerindo uma determinada leitura, a busca por uma cenografia realista ou não, a existência de ganchos narrativos, o estabelecimento de núcleos de personagens, fazendo referência aos grupos sociais, entre outros. Esse formato evoluiu por anos com o auxílio da tecnologia e a estética de mídia cultural, que lança outras músicas, outros produtos, equacionando imaginários.

Para Castoriadis (1982) o imaginário social-histórico é fonte de criação exnihilo (do nada), não são reflexos, cópias ou imagens, são criações puramente indeterminadas, que colocam o ser como porvir. Isto é, para o autor há uma significativa diferença entre construção, fabricação (tekne) entendida como copiar algo que já existe; e criação (poiésis), que é a emergência de novas formas que ainda não existiam, dando ênfase à potencialidade criativa do homem para construir outras formas sociais e históricas, manifestando o imaginário e instituindo nova sociedade. Para o autor, poiésis não é reprodução, imitação de formas já existentes, é emergência do novo. Podemos pensar aqui na concepção de imagens em série e seus espaços, mais construção de novas linguagens. A representação contínua e repetida, a que permite “fazer lembrar” como precursora do imaginário sendo configurado no novo de maneira contínua.

O protocolo de apresentação de “Roque Santeiro” se estabelece como uma embalagem de um produto televisivo cujo tema central é a religiosidade, sendo possível situar a noção de imagem e recorrer ao iconoclasmo ao apresentar os símbolos da narrativa.

Diante disso, ficam propostos questionamentos sobre as relações existentes entre o real e o imaginário. Concluímos que o discurso midiático recorre às imagens arquetípicas que evidenciam o estereótipo, o preconceito e as degradações metaforicamente utilizadas em produtos comunicacionais. A Comunicação Social solicita compreensão também a partir da

perspectiva do imaginário, especialmente no que se refere às imagens que se repetem em vários espaços.

### **Referências**

- BALOGH, A. M. **O discurso ficcional na TV. Sedução e sonho em doses homeopáticas.** São Paulo: EDUSP, 2002.
- BARROS, A.T.P. **Comunicação e Imaginário: uma proposta metodológica.** Intercom São Paulo, v33, p. 125-143, 2010.
- BYSTRINA, I. **Tópicos de Semiótica da Cultura.** Pré-print. Trad. Norval Baitello Jr. e Sônia Castino. São Paulo: PUC-SP, 1995.
- CASTORIADIS, C. **A instituição imaginária da sociedade.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- DONDIS, A. D. **Sintaxe da Linguagem Visual.** São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- DURAND, G. **A imaginação simbólica.** Lisboa. Edições 70, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Les structures anthropologiques de l'imaginaire.** Paris: Dunod, 1984.
- \_\_\_\_\_. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem.** Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.
- GREIMAS, A.J. **Semantique Structurale.** Editorial Gredos, 1987.
- LOPES, E. **Fundamentos da Linguística Contemporânea.** São Paulo: Editora Cultrix, 2010.
- LAPLANTINE, F; TRINDADE, L.S. **O que é imaginário.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

**Família centro do mundo, descida ao inferno, renascimento e queda:  
O imaginário movido pelo rockumentary *Cobain: Montage of Heck***

**The family as center of the world, the descent to hell, the renaissance and the fall:  
The imaginary moved by *Cobain: Montage of Heck* rockumentary**

**La famille centre du monde, la descente aux enfers, la renaissance et la chute :  
L'imaginaire mu par le rockumentaire *Cobain : Montage of Heck***

Danilo FANTINEL<sup>1</sup>

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil

**Resumo**

Roqueiros vendem menos discos hoje do que há 20 anos, porém ainda provocam o mesmo fascínio entre o público. Este magnetismo se dá em vários níveis, incluindo o do imaginário antropológico (DURAND, 2012), lócus da carga simbólica movimentada pelos músicos e por seu estilo de vida. Tendo em vista que o homem contemporâneo reelabora e compartilha imagens, simbolismos e mitos antigos em seu comportamento atual, entendemos que documentários sobre *rock stars* registram o percurso destes novos olímpicos (MORIN, 1997) pelo mundo, bem como sua constante produção de conteúdos simbólicos constitutivos do imaginário humano. Neste artigo, propomos uma leitura simbólica do longa-metragem *Cobain: Montage of Heck*, relativo ao ex-líder do Nirvana, Kurt Cobain, para assim revelar o imaginário rock movido pelo guitarrista.

**Palavras-chave:** imaginário; cinema; documentário; música; rock.

**Abstract**

Rock stars sell fewer records today than 20 years ago, but they still fascinate audiences around the world. Such magnetism presents itself in so many levels, including the anthropological imaginary (DUAND, 2012), dimension where all symbolic content produced by musicians take place. As contemporary men reproduce and share images, symbolisms and ancient myths in its present behavior, we understand that rock stars documentaries register those new olympians (MORIN, 1997) journeys through the world, filming procedures and facts that move the human imaginary. In this article, we offer a symbolic interpretation of *Cobain: Montage of Heck*, a rockumentary about Kurt Cobain, former Nirvana's leader, in order to reveal the rock imaginary moved by the guitarist.

**Keywords:** imaginary; cinema; documentary; music; rock.

Em 1994, quando Kurt Cobain cometia o suicídio aos 27 anos, em Seattle, nos Estados Unidos, após uma vida de excessos e sofrimento, fãs de música ainda compravam CDs em

---

<sup>1</sup> [danilo.fantinel@gmail.com](mailto:danilo.fantinel@gmail.com)

quase todo mundo. Porém, se no início dos anos 2000 a venda de discos caiu com o fortalecimento das trocas de arquivo digital entre pessoas<sup>2</sup>, o interesse provocado pelos músicos, por suas canções e por sua vida não diminuiu. O culto a roqueiros se mantém, reforçando a noção de que a origem desta adoração não está centralizada somente na potência capitalista de gravadoras que giravam a cadeia produtiva e consumidora de rock, mas principalmente no apelo cultural, simbólico e potencialmente mítico provocado pelos artistas e por seu estilo de vida.

O entendimento sobre o fascínio, o culto e o consumo de *rock'n'roll* e de *rock stars* pode ganhar novas dimensões se problematizado em função dos Estudos do Imaginário preconizados pela Escola de Grenoble, que como heurística oferecem conhecimentos adicionais ao saber já constituído por outras áreas de pesquisa. A partir de uma leitura simbólica do documentário *Cobain: Montage of Heck* (2015) atenta ao trajeto antropológico (DURAND, 2012) que dá origem às imagens, buscamos revelar o imaginário movimentado pelo guitarrista Kurt Cobain, ex-líder da banda Nirvana, levando em conta essencialmente<sup>3</sup> as informações apresentadas pelo filme de Brett Morgen lançado em 2015.

Conforme Gilbert Durand (2012), o imaginário humano se coloca como um grande sistema de imagens simbólicas de raízes arquetípicas e perfil polissêmico que estimulam constelações de simbolismos variados conectados a três grandes estruturas: a Heroica, ligada ao Regime Diurno das imagens (dimensão simbólica de forma geral cortante e virilizada), a Mística e a Dramática, ambas inseridas no Regime Noturno (com teor mais receptivo e uterino). Durand (2000, p. 99 e 100) entende que este imaginário antropológico possibilita ao sujeito lidar com suas angústias essenciais, oriundas da passagem do tempo e da consciência da morte, cumprindo assim um papel psicossocial equalizador. Para o autor, o homem cria imagens como técnica de defesa simbólica contra a inevitabilidade da morte.

Promotor de enraizamento antropológico, o imaginário estabelece uma correspondência com estruturas simbólicas antepassadas, pois o homem contemporâneo atualiza imagens pregnantes e repete mitos antigos em seu comportamento atual. Compartilhando deste imaginário, o sujeito propõe sentidos a sua experiência que variam conforme as interações

---

<sup>2</sup> Em 1997, a indústria fonográfica brasileira rendeu R\$ 1,3 bilhão, soma repetida no ano seguinte devido às vendas de discos de axé, sertanejo, pagode e pop. Em 2001, o montante foi reduzido para R\$ 998 milhões. Em 2012, caiu para R\$ 373,2 milhões. O Brasil desceu no ranking mundial de vendas do 5º lugar em 1997 para o 12º em 2012. Fonte: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,o-disco-ainda-pulsa-imp-,863756>

<sup>3</sup> Dados suplementares foram pesquisados em textos biográficos ou jornalísticos publicados no Brasil ou no exterior anteriormente.

entre sua subjetividade e seu meio sociocultural. Durand (2012, p. 41) entende que as imagens simbólicas são resultantes desta confluência, deste trajeto antropológico de ordem dual e recíproca, desta “[...] incessante troca [...] entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social”. Ou seja, as imagens seguem uma constante antropológica que coloca em relação as condutas inerentes à condição humana e as coerções histórico-sociais.

Em retroalimentação permanente, o imaginário é nutrido por novas imagens ao mesmo tempo em que tem seus conteúdos refletidos tanto na conduta dos indivíduos quanto em sua produção cultural e midiática.

### **Do documentário ao imaginário**

Duas das expressões artísticas mais populares, música e cinema são linguagens pelas quais o homem elabora e debate ideias sobre si e seu ambiente. De acordo com Fernão Pessoa Ramos (2013), filmes documentários fazem representações sobre realidades e asserções sobre o mundo histórico independentemente de seu tema, como ocorre com obras documentais sobre o *rock'n'roll*. Os chamados *rockumentaries* ou *rock docs*<sup>4</sup> registram o cotidiano, o processo criativo, o culto e o consumo de artistas e bandas. Em seu percurso antropológico, roqueiros atuam como produtores de imagens técnicas<sup>5</sup> (FLUSSER, 2011) e protagonistas de histórias que, se por um lado integram o repertório cultural compartilhado, por outro estimulam imagens simbólicas constitutivas do imaginário. Assim, instauram narrativas míticas contemporâneas marcadas por imagens arquetípicas (JUNG, 2002) e símbolos (ELIADE, 2002) recorrentes capazes de estruturar um imaginário rock que, por sua vez, está inserido ao imaginário humano como um todo. Nesta leitura simbólica sobre *Cobain: Montage of Heck*, buscamos revelar imagens, simbolismos e traços míticos evocados pela trajetória do ex-líder do Nirvana.

Foco de robusto debate acadêmico, este formato cinematográfico apresenta ainda hoje uma conceituação complexa, orbitando critérios sobre verdade, realidade e representação. Porém, seguindo Ramos, entendemos que documentários representam realidades e se posicionam sobre o mundo histórico a partir de elementos estéticos e narrativos. Portanto,

---

<sup>4</sup> O documentário de rock, também chamado *rockumentary* ou *rock doc*, guarda semelhança com o *Cinéma Vérité* francês e com o *Direct Cinema* norte-americano, propondo a verticalização no tratamento de seus temas.

<sup>5</sup> Conforme Vilém Flusser, imagens técnicas são produzidas pelo homem com o auxílio de aparelhos, como fotografias, filmes ou vídeos. São imagens materiais, visuais, que dependem de alguma superfície.

devemos entendê-los não como espelhos de realidades, mas como filmes que montam discursos e imagens técnicas para operar representações fílmicas documentais – mesmo que estas sigam rigorosamente as intencionalidades e subjetividades de seus realizadores. Ainda assim, observamos que documentários registram a experiência do homem no mundo.

### **Deuses da atualidade**

Ídolos de multidões transnacionais, às quais apresentam um estilo de vida desejado por muitos fãs, os roqueiros assumiram a posição de heróis em uma cultura pop que, desde seu início, atualiza culto e consumo como formas de reverência. Abordar o culto no que se refere à experiência da música se torna importante se pensarmos como José Miguel Wisnik (1999), que a entende como elemento coordenador das sociedades, atuando como mito fundador das culturas. Segundo sua antropologia do ruído:

Um único som afinado, cantado em uníssono por um grupo humano, tem o poder mágico de evocar uma fundação cósmica: insemna-se coletivamente, no meio dos ruídos do mundo, um princípio ordenador. [...] As sociedades existem na medida em que possam fazer música (WISNIK, 1999, p. 33-34).

O peso que o autor dá à música no processo de formação social lhe confere uma carga antropológica significativa no que diz respeito aos fundamentos das sociedades, despertando paralelismos com a concepção durandiana de imaginário como fundante da estrutura social. Tendo em vista que a música é uma das expressões culturais mais antigas da civilização, veículo de imagens poéticas oriundas do que Gaston Bachelard (1990, 2001) chama de imaginação criadora do homem, devemos então lembrar que a música tanto reflete quanto alimenta um imaginário arquetípico que, como capital cultural, dá sentido ao homem e à sociedade.

Sendo o homem produto de sua própria evolução cultural, os mitos tendem a emergir socialmente com frequência, mesmo que diluídos e degradados. Reatualizados, eles proporcionam graus diversos de sentidos que podem ser tanto apreendidos e interpretados pelo sujeito individualmente quanto apropriados e refletidos por produtos culturais e midiáticos. Residem aí os aspectos de recorrência mítica e de continuidade da mitologia ancestral na cultura atual dos quais fala Durand – posicionamentos estes que dialogam com o conceito de *novo olimpiano* proposto por Egdar Morin (1997), pelo qual o autor caracteriza os atuais artistas ou esportistas, por exemplo, como entidades míticas contemporâneas.

Morin vê nestes novos olímpianos os deuses da contemporaneidade, cujo papel mitológico lhes é conferido pela mídia. Dotados de dupla natureza, sendo uma humana, mortal, e outra sobre-humana, divina, são eles os novos modelos de comportamento e conduta. Se o teor humano permite a identificação dos admiradores, a porção supostamente divina garante o fascínio pelo ídolo. Nesta sobreposição de valores, a vida dos olímpianos interage com a vida cotidiana dos mortais, provocando neles um interesse constante por deidades midiáticas:

Os novos olímpianos são, simultaneamente, magnetizados no imaginário e no real, simultaneamente, ideais inimitáveis e modelos imitáveis; sua dupla natureza é análoga à dupla natureza teológica do herói-deus da religião cristã: olímpianas e olímpianos são sobre-humanos no papel que eles encarnam, humanos na existência privada que eles levam. A imprensa de massa, ao mesmo tempo em que investe os olímpianos de um papel mitológico, mergulha em suas vidas privadas a fim de extrair delas a substância humana que permite a identificação (MORIN, 1997, p. 106).

Olímpianos atuais, estrelas da mídia como artistas do cinema e da TV, músicos, *top models* e esportistas, ao se colocarem como ideais a serem seguidos, induzem o público ao consumo de bens (materiais ou não) cuja função, entre outras, é reforçar a lógica binária e cíclica de culto e consumo – culto este que nasce justamente dos papéis assumidos pelos novos olímpianos no trânsito entre o mundo histórico no qual vivem, lócus de sua natureza humana, e a esfera midiática que lhes confere o papel mitológico citado por Morin.

Pauta frequente da cobertura midiática, estes deuses da atualidade tornam-se modelos de autorrealização adorados por massas de consumidores, fato que aponta sua importância à cultura popular contemporânea. Grifes de poder, novos olímpianos como os *rock stars* ditam um estilo de vida cujas práticas são intensamente registradas em filmes documentários. São estes longas-metragens documentais que dão acesso aos fatos, histórias e condutas de bandas e cantores que, em última análise, emanam traços arquetípicos, imagens simbólicas e metáforas recorrentes instauradores de narrativas contemporâneas e de simbolismos constitutivos de um imaginário rock.

### **Uma leitura de Cobain: *Montage of Heck***

O título do documentário dirigido por Brett Morgen é inspirado na fita de áudio *Montage of Heck*<sup>6</sup>, gravada por Kurt Cobain em 1988. A colagem punk, supostamente aleatória, que mistura sons de programas de TV com vocalizações, experimentações de guitarra e efeitos técnicos, de certa forma também orienta a narrativa e a direção de arte do filme. Em seu longa-metragem, o cineasta articula diversos fragmentos do intenso período criativo de Kurt, como depoimentos do músico gravados em áudio, canções, anotações, textos e desenhos com *home vídeos* e filmes familiares cotidianos realizados em super-8. Assim, Morgen não apenas reconstrói o artista em função de seus artefatos como também resgata o homem que há por trás do guitarrista. Mais do que isso, documenta em filme o percurso antropológico de Kurt, movimentador de um imaginário próprio que, por sua vez, liga-se a um imaginário rock mais amplo, sendo ele parte do imaginário humano.

*Cobain: Montage of Heck* registra a vida pública e privada do músico, com relatos sobre sua infância, trechos de ensaios, shows, informações sobre a vida em família, o casamento, a paternidade, o processo criativo e a dependência química. Nesse sentido, a representação documental contempla as personas (JUNG, 1978) social e artística de Kurt, bem como aspectos histórico-culturais da época retratada, contextualizando o indivíduo em seu meio. Curiosamente, logo no início do longa-metragem estas dimensões social e artística/midiática do roqueiro<sup>7</sup> se encontram durante um show do Nirvana no qual Kurt encena sua própria morte sobre um grande palco<sup>8</sup>. A morte simbólica do guitarrista, encenada no solo sagrado de qualquer artista, converge e ritualiza a representação da morte humana e a metáfora da morte mítica. A cena do filme é intercala com depoimentos da mãe de Kurt, Wendy, da irmã, Kim, e do ex-baixista do Nirvana, Krist Novoselic, todos ressaltando a genialidade do músico. Gênio este que, se por um lado iluminou seu poder criativo, por outro jogou sombras sobre seu caminho histórico e simbólico.

### ***Família, centro do mundo***

<sup>6</sup> *Montagem dos Infernos* poderia ser uma das traduções para o título da fita de áudio e do documentário.

<sup>7</sup> Ou, como prefere Morin, a substância humana e o papel mitológico do músico propiciado pela mídia.

<sup>8</sup> O fato ocorreu no megafestival inglês Reading em 1992.



Levando em conta exclusivamente as informações e a documentação apresentadas no documentário *Cobain: Montage of Heck*<sup>9</sup>, a trajetória de fatos e momentos marcantes que pontuam e orientam o percurso simbólico de Kurt Cobain tem início durante sua primeira infância (Figura 1) em Aberdeen, nos Estados Unidos, onde nasceu em 20 de fevereiro de 1967. Filho de Don Cobain e Wendy O'Connor, Kurt demonstrava ímpeto criativo e hiperatividade desde cedo. Além de brincar, mostrava interesse por desenho e canto, inventava pequenas músicas e improvisava shows caseiros com instrumentos musicais de brinquedo – como mostram fotografias e filmes antigos (*Cobain: Montage of Heck*, 2015, 06:45-12:20<sup>10</sup>). Energético, estava sempre envolvido em algo. Ainda pequeno, um médico teria recomendado ritalina para tratar o que seria um transtorno psicológico em Kurt<sup>11</sup>. Provocando um efeito cumulativo, o medicamento o fez perder o controle<sup>12</sup> durante o que teria sido uma longa noite.

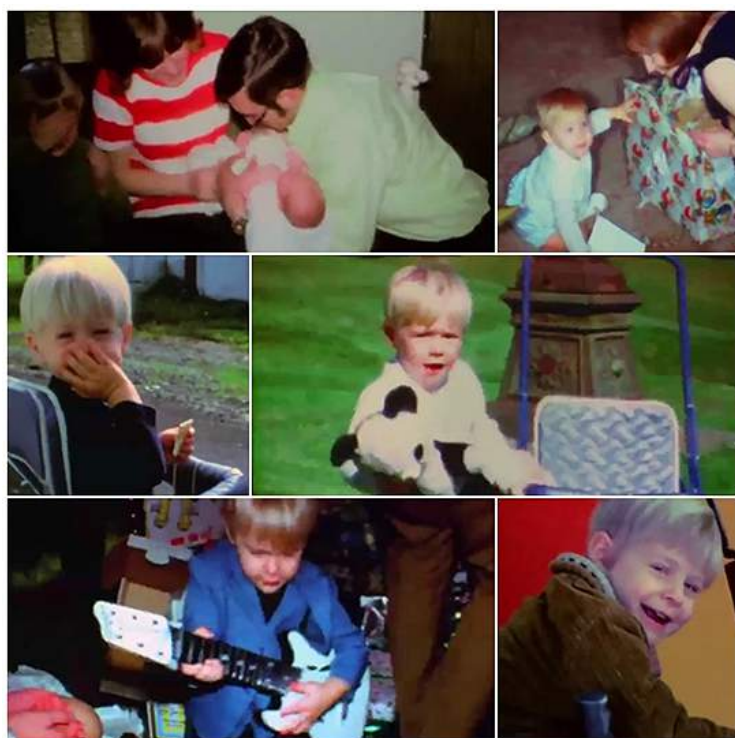


Figura 1: Imagens técnicas registram a infância de Kurt Cobain.  
Reproduções: *Cobain: Montage of Heck* (2015).

Consta que enquanto Don desaprovava a inquietação do filho, deixando-o constantemente magoado e constrangido, Wendy não conseguia controlá-lo sozinha. A situação do menino se tornou mais aguda aos nove anos, após a separação dos pais. Vivendo muitos anos com a mãe após o divórcio, Kurt seguiu desenvolvendo seu lado artístico<sup>13</sup> e seu senso crítico ao mesmo tempo em que enfrentava dificuldades de relacionamento com colegas de escola, o que o

<sup>9</sup> É nossa a tradução do inglês para o português relativa a entrevistas, depoimentos, documentos sonoros ou textuais exibidos pelo filme.

<sup>10</sup> A partir de agora todas as referências ao documentário *Cobain: Montage of Heck* terão seu título suprimido para evitar repetição. As referências a demais obras e autores serão devidamente informadas.

<sup>11</sup> Não identificado pelo documentário, sendo citado por Wendy apenas o “diagnóstico” de hiperatividade.

<sup>12</sup> De acordo com Wendy, Kurt “went off the rails” (2015, 10:19)

<sup>13</sup> Conforme a madrasta, Jenny Cobain, Kurt já tocava guitarra quando morou na casa do pai, Don, por algum tempo na pré-adolescência (Figura 2).

deixava mais angustiado.

Desestabilizado pelo afastamento dos pais, suas duas principais referências de vida no mundo, e as duas pessoas que estimulam diretamente as imagens arquetípicas do Pai e de Mãe – cujas potencialidades simbólicas têm valorizações positivas e negativas concomitantemente –, Kurt dá início a um período de grande instabilidade quando Wendy, cansada do filho, manda-o morar com Don. Expulso pela própria mãe, Kurt tem um momento inicial positivo na nova casa, ao lado do pai, da madrasta Jenny e dos filhos dela, mas logo perceberia que aquela não era *a sua* família e que nela ele não tinha privilégios. Conforme Jenny, Kurt desejava muito ter uma família (2015, 13:55-14:22), mas queria também ser o mais amado, o centro das atenções, ficando contrariado quando percebia uma realidade oposta. Após problemas entre as crianças, Don manda o filho embora. Assim, Kurt se afasta do pai novamente, passando a transitar entre casas de parentes sem fixar-se em lugar algum. Na escola, a pressão por aceitação continuava a atormentá-lo:

Em uma comunidade que reforça histórias sexuais de *macho man* como o ponto alto de todas as conversas, eu era um menino imaturo, mal desenvolvido, que nunca havia transado e que estava sempre a fim. Pobre garoto! Isso me incomodava, pois eu estava com tesão e sempre tinha que inventar histórias como “*ah, quando tirei férias conheci uma menina, transamos e ela amou, etc, etc*” (Cobain: *Montage of Heck*, 2015, 18:45-19:18).

Com o tempo, Kurt passou a fumar maconha, droga que o ajudava a “[...] escapar o dia todo e não ter crises nervosas rotineiras” (2015, 19:50-20:00). Também começa a conviver com garotos brancos de classe média baixa, os quais classifica como *junkies* e *white trash*<sup>14</sup> que passavam os dias se drogando e ingerindo bebidas alcoólicas roubadas da casa de uma menina considerada por todos como “retardada” (2015, 20:48), mas que Kurt considerava apenas tímida. Foi com ela, a quem todos ridicularizavam, que ele teria perdido a virgindade. Em áudio gravado por Kurt e apresentado no documentário, o roqueiro afirma que queria transar antes de cometer suicídio (2015, 21:30) para não morrer sem ter a experiência. Porém, o que era segredo se tornou público. Humilhado na escola, Kurt teria tentado o suicídio na

<sup>14</sup> *Junkies*, como são conhecidos os viciados em drogas pesadas ilícitas ou não, como álcool, pílulas, cocaína e heroína, especialmente. Já como *white trash* podem ser entendidos os integrantes brancos das classes baixas norte-americanas, habitantes de subúrbios pobres das metrópoles ou de pequenas cidades do interior, desvinculados de sistemas de assistência social como saúde e educação. Suscetíveis às drogas e ao crime, o *white trash* está à margem do *american dream*.

linha ferroviária da cidade, porém teria escolhido os trilhos errados ao se deitar durante a passagem do trem das 23h (2015, 22:30-23:00).

A separação dos pais foi uma ruptura considerável na vida de Kurt, cujas rachaduras comprometem sua adolescência e se estendem até sua fase adulta. O menino criativo, inteligente e ativo, que conquistava a todos, acompanhou não só a dissolução do casamento como também a ruína do próprio sonho de família que nutria e do qual necessitava. Da infância ascendente e solar, rica em afeto e energia, Kurt entra em um período marcado por anestesia e estagnação, sendo



Figura 2: Durante a adolescência, Kurt Cobain torna-se mais introspectivo ao mesmo tempo em que passa a tocar guitarra. Reproduções: *Cobain: Montage of Heck* (2015).

a puberdade e a adolescência manchadas por tons escuros de um tempo sombrio. Por volta dos 15 anos, já muito rebelde e ainda mais próximo das drogas, do álcool e da paranoia<sup>15</sup>, Kurt volta a morar com a mãe e a irmã, Kim, para quem o irmão gostava mesmo de normalidade e desejava ter uma família comum, “[...] com mãe, pai, crianças e tudo feliz”. Porém diz que, ao mesmo tempo, Kurt “lutava contra isso”. Segundo Kim, “[...] ele combatia o que realmente queria” (2015, 23:56-24:09).

Em termos simbólicos, a família Cobain se coloca para Kurt como o “centro do mundo” ligado ao simbolismo do centro do qual fala Mircea Eliade (2002). Neste simbolismo muito comum a culturas arcaicas, e ainda presente na sociedade contemporânea, o centro não é geométrico nem mesmo geográfico, mas simbólico, repleto de sentidos múltiplos e, ainda assim, similares. Símbolo de lócus energético presente no imaginário humano, transitando no ancestral inconsciente coletivo, este potente centro converge os três níveis cósmicos: Terra,

<sup>15</sup> Kurt afirma em áudio no documentário: “[...] deixei os dois últimos meses de *escola*\*. Eu estava tão retraído e antissocial que eu estava quase maluco. Sabe, eu me sentia tão diferente e tão louco” (2015, 26:32-26:45).  
\*Conforme o contexto do documentário, provavelmente seria o último ano escolar de Kurt, embora o filme não deixe clara a data em que o fato teria ocorrido.

Céu e Mundo Inferior. De fato, a definição deste centro por aqueles que compartilham deste simbolismo é tão importante que "equivale à Criação do Mundo" (ELIADE, 1992, p.17). No simbolismo do centro, o "centro do mundo" é também o ponto onde o cosmo converge, ou ainda o local divino por excelência, onde o sagrado se manifesta sob a forma de hierofanias ou epifanias. Ou seja, simbolicamente, "centros do mundo"<sup>16</sup> proporcionam revelações de sentido e orientam a transcendência de imagens pregnantes que ilustram um grupo social, atualizando permanentemente o teor das mesmas e também as narrativas que oferecem entendimentos de mundo.

Um grande número de mitos, ritos, crenças e condutas pessoais que estruturam realidades derivam do simbolismo do centro, que se expressa também na vida do líder do Nirvana. Sendo o "centro do mundo" de Kurt um ideal de família que deixou de existir em sua vida, um sonho impossível da tríade pai-mãe-filho, vemos o simbolismo do centro movimentado pelo músico esvaziado em sua dimensão mais profunda: o próprio sentido de família. Quando Kurt perde o núcleo familiar perde igualmente seu centro. Este se torna então um "centro de mundo" fugidio, que não se encontra na casa da mãe nem na do pai nem nas casas dos tios nem em lugar algum, pois nenhum lugar é o lar de sua família, já que esta não existe mais. Com um centro em fuga, Kurt perde sua referência primeira, o seio familiar, a plataforma mais íntima de lançamento ao mundo – um mundo que agora recebe um jovem tão criativo quanto angustiado, propenso igualmente à música e à escrita quanto à depressão e às drogas.

A crise em cadeia leva Kurt à primeira tentativa de suicídio e configura também a primeira queda do músico, movimento estimulante do simbolismo catamórfico, pelo qual são ativadas imagens e sentidos de escuridão ameaçadora, trevas inescapáveis, medo, dor e desespero (DURAND, 2012, p. 111 e 121). Esta queda simbólica, que no caso do guitarrista é tanto física quanto moral, ganha reflexos no uso de drogas e álcool, na infelicidade decorrente da incompreensão sobre o destino dos pais, nos problemas de relacionamento familiar e social. A imagem da queda, decorrente de um trajeto antropológico que coloca em relação as coerções do meio (desintegração familiar) e as pulsões do homem (pulsão de vida no desejo de viver em família), é suscetível a qualquer um e tende a levar o sujeito para os campos mais obscuros do ser e do imaginar. Recorrendo à reflexologia betchereviana, Gilbert Durand (2012, p. 112) afirma que o recém-nascido é imediatamente sensibilizado para a queda ao vir

---

<sup>16</sup> Que pode não ser realmente único, podendo haver "centros do mundo" diferentes dentro de uma mesma cultura, conforme demandas simbólicas específicas.

à luz, já que os movimentos bruscos que ocorrem no nascimento seriam “[...] a primeira experiência da queda e a primeira experiência do medo”, concluindo, portanto, que “[...] haveria não só uma imaginação da queda, mas também uma experiência temporal, existencial” ligada a ela, “[...] o que faz Bachelard escrever que “[...] nós imaginamos o impulso para cima e conhecemos a queda para baixo””. Durand (2012, p. 112) conclui que a queda é “[...] a quintessência vivida de toda a dinâmica das trevas”. Além disso, explica que regressões psíquicas podem vir ligadas a fortes imagens de queda e cenas infernais. Por fim, resgata diversos mitos que ressaltam o “aspecto catastrófico da queda” (2012, p. 113), como os de Ícaro, Atlas, Tântalo, Faetonte, Ixíon e Belerofonte, todos caídos.

Mircea Eliade (2002) explica que a produção e a renovação constantes das imagens simbólicas que habitam o imaginário humano torna possível manter um canal aberto entre culturas aparentemente diferentes – o que renova e amplifica a polissemia das imagens e a efetividade das narrativas decorrentes delas. Entre alguns exemplos de recorrência e renovação simbólica, cita o mito da descida do herói ao inferno. Eliade argumenta que, apesar da descida ao inferno ser recorrente entre mitologias, ela tende a ter valorizações diferentes conforme culturas e religiões. O autor exemplifica o fato citando, por exemplo, o xamã que desce ao inferno para trazer de volta a alma do doente roubada pelos demônios, ou a jornada de Orfeu pelo Mundo Inferior em busca de sua esposa Eurídice (que acabara de morrer<sup>17</sup>) e também a polêmica descida de Jesus ao inferno em sua tentativa de restaurar a integridade do homem derrotado pelo pecado<sup>18</sup>. Porém, embora existam distinções, “[...] um elemento permanece imutável: a persistência do motivo da descida aos Infernos, que é realizada para a salvação de uma alma” (ELIADE, 2002, p.165), não importando que seja a alma de um doente (xamanismo), de uma esposa (mitos gregos, polinésios e centro-asiáticos) ou da humanidade inteira (cristianismo).

De fato, após sua trágica queda, Kurt desce a um inferno imaginário para salvar a própria alma. E esta imagem simbólica ganha expressão na realidade histórica, visto que é do submundo sócio-musical que surge uma alternativa de vida para ele. Por um lado, Kurt havia chegado a um limite de angústia, sofrimento e uso de drogas que o levaram a tentar o suicídio. Por outro lado, o roqueiro começava a transitar no *underground* cultural, espécie de Mundo Inferior onde o punk rock era a ordem. Com o rock, Kurt renasce.

<sup>17</sup> Durand também aponta mitos análogos ao de Orfeu, que ocorrem na Polinésia, na América do Norte e na Ásia Central.

<sup>18</sup> Passagem ainda muito polêmica entre religiosos e teólogos.

### *Nevermind, o simbolismo da água e o renascimento pelo rock*

Kurt volta a morar com a mãe por volta dos 15 anos, quando passa a dar mais atenção às composições e à guitarra. A irmã, Kim, diz que Kurt e o underground “se encontraram”, dando a entender certo magnetismo entre ambos. Para ela, o irmão procurava ser parte de algo para se sentir menos só (2015, 27:14). Em uma entrevista não datada, respondendo à pergunta “por que você começou a ouvir punk rock?”, Kurt afirma:

Eu sempre quis ouvir punk rock, mas claro que não havia isso na loja de discos de Aberdeen. Um amigo me deu umas fitas. Eu fiquei completamente espantado. Eu ouvia aquelas fitas todo dia. Era a melhor coisa. Expressava o que eu sentia socialmente, politicamente. Era a raiva que eu sentia diariamente. Então eu me dei conta que isso era tudo o que eu sempre quis fazer. Só o fato de realmente estarmos tocando música ao vivo em um quarto era incrível. Era a coisa mais inacreditável que eu já tinha feito (Cobain: *Montage of Heck*, 2015, 27:17-28:15).

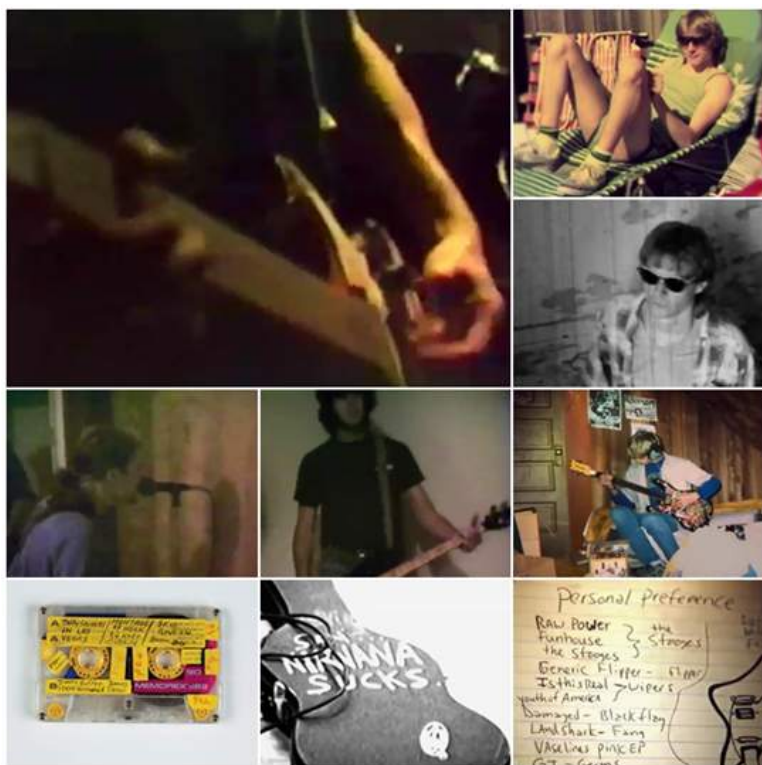


Figura 3: Fã de punk rock, como mostra sua lista de discos preferidos, Kurt ensaiava em um quarto com o baixista Krist Novoselic (ao centro) no início do Nirvana. Reproduções: Cobain: *Montage of Heck* (2015).

Nesta época, Kurt, com 17 anos, já tocava com Krist Novoselic, 18, com quem viria a formar o Nirvana, última grande banda de rock’n’roll a surgir antes da consolidação da troca de arquivos de música digital. Alternando ensaios e shows com momentos caseiros de livre criação, incluindo composição musical, escrita, artes visuais e gravações em áudio<sup>19</sup>, Kurt parece ampliar sua produtividade. Com o Nirvana um pouco mais consolidado, a banda assina

com o prestigiado selo independente Sub Pop para lançar o primeiro disco, *Bleach* (1989). Com isso, mais gente vai aos shows, cuja alta voltagem resultava em apresentações energéticas e ensurdecedoras. Já enraizadas no ruído metálico da guitarra, a angústia e a

<sup>19</sup> Como a própria fita experimental *Montage of Heck*, representada na montagem fotográfica acima.

desilusão de Kurt Cobain agora tomavam sentido mais nítido e forma mais palpável. Pela música, Kurt passa a elaborar seus anseios. Porém, com turnês agendadas pelos Estados Unidos e pelo exterior, e com o assédio da imprensa especializada em punk e *indie rock*<sup>20</sup> crescendo, Kurt parece saber que a celebração da mídia tende a desvirtuar a atenção do público para outros temas além do musical. Assim, questionado sobre o futuro do Nirvana nesta consolidação inicial da banda, o guitarrista responde destacando a maior importância da música sobre o todo.

O futuro do Nirvana? Eu não sei. Espero que seja tentar escrever algumas novas músicas boas. É isso o que nos importa. É compor boas músicas. Se nos tornarmos populares ou não, isso não importa. A música é mais importante (*Cobain: Montage of Heck*, 2015, 47:21-47:35).

Krist comenta que Kurt tinha tendência ao perfeccionismo. “Ele odiava ser humilhado. Ele detestava isso. Se ele ao menos pensasse que havia sido humilhado então você veria a raiva aparecer” (2015, 49:47-49:59). Como consequência, o músico era cuidadoso ao apresentar sua arte, abdicando disso apenas por motivos de saúde. Enquanto a banda seguia seu percurso, Kurt começa a sofrer com problemas estomacais, admitindo que recorreu a drogas pesadas para controlar as dores. “Eu experimentei heroína pela primeira vez em 1987, em Aberdeen, e usei novamente umas dez vezes de 87 a 90. Por cinco anos, todos os dias, uma constante dor estomacal me levou literalmente ao ponto de querer me matar”, diz em um bilhete escrito à mão, sem data de referência (2015, 51:45). Curiosamente, em uma entrevista, dá indícios sobre o motivo de não fazer um tratamento médico adequado: “Eu abriria mão de tudo para ter uma boa saúde. Mas tenho medo de, se perder o problema estomacal, talvez não me manter assim criativo” (2015, 52:18-52:32).

Apesar da doença de Kurt, o Nirvana parte para uma trajetória ascendente, sendo mais escutado, visto, comentado e consumido entre jornalistas, fãs, produtores e empresários. Kurt, no entanto, mantém seu discurso de *antirrock star*, diminuindo a opinião daqueles que já anunciavam a banda como a salvação do rock’n’roll:

É constrangedor haver tanta expectativa. É totalmente superficial rotular uma banda como *the next big thing*. Esse nem é nosso objetivo. As pessoas estão colocando essa etiqueta em nós sem que a gente queira. Não estamos preparados [*para isso*], porque não estaremos mesmo preparados. Não vamos nos preparar para destruir nossas carreiras (2015, 54:40-55:06, *grifo nosso*).

<sup>20</sup> *Indie rock*, abreviação inglesa para rock independente, vertente estética sonora de ampla linhagem alternativa que se fortaleceu nos anos 1990 depois da difusão do ideal punk *do it yourself* setentista e do apoio das *college radios* norte-americanas às novas bandas na década de 1980.

Depois do disco de estreia, *Bleach*, ser lançado em 1989 pela Sub Pop, o álbum mais emblemático da banda, *Nevermind*, chega às lojas em 1991 após um acordo com a gigante Geffen Records, do Grupo Universal Music. Com o suporte da poderosa gravadora, hits como *Smells Like Teen Spirit*, *Come as You Are* e *Lithium* chegaram a dezenas de países do mundo por meio das rádios, da televisão e de CDs. O rock'n'roll cru do Nirvana, punk, seco e obsessivo, totalmente oposto ao rock tradicional e comercial que dominava as listas dos mais vendidos na época, alcança sucesso global. Não sendo esta uma meta declarada da banda, a fama pouco agrada a Kurt, que aproveita entrevistas para demonstrar seu desinteresse pela unanimidade e também seu desgosto com a capacidade da mídia em nomear e destruir ídolos (novos olímpicos) instantaneamente. Quando perguntado se ele percebia que as audiências dos shows estavam ficando diferentes com o passar do tempo, Kurt responde ambigualmente, posicionando-se entre a crítica ao consumo de cultura pop e a compreensão de que jovens naturalmente se identificam com músicos. Ele diz: “[...] todos querem ser *hip*<sup>21</sup>, todos querem ser aceitos” (2015, 01:04:31-01:04:43). Já em outra entrevista, ao falar sobre a sintonia entre roqueiros e seu público, bem como sobre o perfil dos fãs, Kurt explica que há uma conexão entre ambos: “Eu toco para jovens em geral. Não importa de onde eles vêm. Nós temos os mesmos problemas, e basicamente temos os mesmos pensamentos” (2015, 01:06:30-01:06:55).

Esta sintonia entre banda e fãs pode ter sido uma das origens estéticas e conceituais da capa de *Nevermind* (2015, 55:40), uma das mais conhecidas capas de disco do rock'n'roll. A fotografia que estampa a embalagem do disco, uma clara referência ao condicionamento capitalista a que somos submetidos desde o nascimento, desagradou à gravadora, mas foi aprovada. Surgida de uma ideia de Kurt, a foto mostra um bebê de três meses de vida mergulhando em uma piscina de água cristalina tendo a sua frente uma nota de um dólar fígada em um anzol – e devidamente fora de alcance da criança. A imagem técnica emite uma primeira mensagem muito nítida, porém abaixo de sua significação imediata há sentidos de ordem imaginária movimentados pela imagem simbólica da água, substância ligada à imaginação material<sup>22</sup> proposta por Gaston Bachelard (2013).

<sup>21</sup> Abreviação para *hipster*, termo que designa amantes do lado B (independente, autoral, autêntico e menos comercial) da cultura pop, incluindo cinema, música, artes visuais e gráficas, design, fotografia e moda.

<sup>22</sup> Em seus estudos sobre a imaginação material, Bachelard (2013) desvenda as imagens poéticas estimuladas pelos quatro elementos da cosmologia grega (terra, água, ar e fogo). Para o autor, as imagens estimuladas pelos elementos surgem como resultado da ação do homem sobre a matéria do mundo. Para revelá-las, bem como seus



Juntamente com a foto da capa de *Nevermind* foi realizado um ensaio fotográfico com o Nirvana (2015, 55:40-56:05, Figura 4) para divulgação do álbum. Nele, os roqueiros também mergulharam com seus instrumentos em uma piscina de águas límpidas, movimentando sentidos de renovação, renascimento, purificação e transparência pós-queda simbólica de Kurt. Na fluidez elementar da água presente na fase *Nevermind* do músico há uma expressão simbólica do

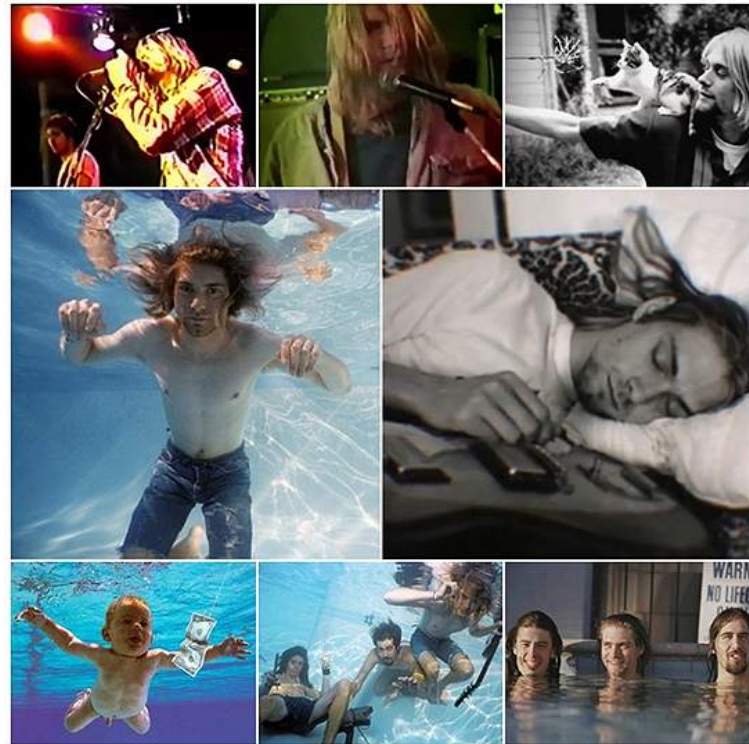


Figura 4: Kurt Cobain durante shows, em momentos de descanso e mergulhando com o Nirvana para um ensaio fotográfico de divulgação do disco *Nevermind*. Reproduções: *Cobain: Montage of Heck* (2015).

renascimento do guitarrista após sua descida infernal. Se antes Kurt estava preso à escuridão ameaçadora, envolto em dor e desespero, agora o guitarrista é revitalizado pelo simbolismo aquático. Nas águas claras, translúcidas e primaveris (BACHELARD, 2013 p. 21) da capa de *Nevermind* e do ensaio fotográfico do Nirvana, a fluidez hídrica estimula sentidos de força vital, metamorfose e deformação das essências (como a própria essência do ser). Conforme Bachelard, estes sentidos estão ligados às valorizações positivas comuns ao líquido efêmero. As fotografias movimentam ainda um senso de águas calmas, acalentadoras, envolvedoras, que acolhem e purificam<sup>23</sup> (BACHELARD, 2013 p. 139). Neste momento, Kurt goza o sucesso de sua banda e encontra-se em certo apaziguamento com a angústia rotineira que o cerca, exorcizando no elemento aquoso a queda infernal da fase anterior.

Porém, este renascimento de Kurt, impulsionado pelo rápido sucesso global do Nirvana, não duraria muito tempo. O motivo pode ser observado em uma fala de Krist Novoselic sobre a reação à fama:

---

sentidos e valorizações, Bachelard recorre às referências míticas e literárias destas substâncias na cultura humana.

<sup>23</sup> O exato oposto das águas escuras, turvas, profundas, agitadas e ameaçadoras, que movimentam amplas valorizações negativas.

Acho que cada indivíduo lida com isso de uma forma. Foi meio traumático se tornar famoso de repente, especialmente vindo da completa obscuridade e depois se tornando a banda número um do mundo. Eu fiz coisas que eu pude, como beber. Eu tive sorte. Tive cerveja e vinho, sabe? Kurt tinha heroína (*Cobain: Montage of Heck*, 2015, 01:11:20-01:11:44).

Conforme Krist, quando Kurt conheceu Courtney Love, sua futura mulher, ambos usavam drogas. Para o baixista, o amigo muito provavelmente tinha desejo de construir um lar novamente e, vendo Courtney como “[...] interessante, artística e intelectual”, o fato dela manter um vício era “[...] parte do pacote de montar um lar” (2015, 01:12:29-01:12:39).

### ***A casa, a interioridade e a intimidade***

O documentário não esclarece quando Kurt e Courtney começaram a namorar, mas o Nirvana já despontava na cena rock mundial. Segundo Courtney, que admite no filme ter usado heroína por algum tempo até eventualmente se livrar do vício (2015, 01:14:58), Kurt nutria sentimentos autodestrutivos no período em que estiveram juntos. Conforme a ex-líder da banda Hole, “[...] ele tinha uma fantasia, que era: ‘Eu vou ganhar US\$ 3 milhões e vou ser um *junkie*’” (2015, 01:15:15). Essas seriam as palavras do músico.

Entretanto, antes de executar esse plano trágico, cuja veracidade não foi comprovada pelo filme, Kurt e o Nirvana tornam-se ainda mais populares entre fãs de rock. O documentário intercala cenas de turnês norte-americanas com giros por países asiáticos e sul-americanos, incluindo trechos da famosa apresentação para cerca de 110 mil pessoas em um festival em São Paulo, no dia 16 de janeiro de 1993, na qual os músicos demoliram seus hits, tocaram *covers* arriscados, trocaram de instrumentos entre si e os destruíram depois. Este show dividiu opiniões, sendo considerado por parte do público e da imprensa brasileira como o pior espetáculo que a banda já havia feito até então e, por parte da crítica e de fãs do trio como um imprescindível ato caótico de anarquia e catarse<sup>24</sup>.

Kurt estava desapontado com a exposição massiva do Nirvana e com o sucesso repentino da banda pelo mundo. Em uma entrevista para um canal de TV, deixa transparecer sua insatisfação. “É legal ser famoso?”, perguntam. “Pessoas realmente famosas acabam

---

<sup>24</sup> Conforme entrevista de Krist Novoselic publicada na Folha de S. Paulo um dia após a apresentação no Hollywood Rock, cujo trecho recuperado pelo UOL em 2013 é reproduzido aqui, aquele "foi um show de desconstrução de imagem do grupo". Anos depois, em entrevista à coluna online Popload, o baterista Dave Grohl diz considerar aquele show inesquecível pela loucura da situação, incluindo um Kurt Cobain cantando e tocando sob o efeito de vários comprimidos de Valium: "Foi inacreditável. Foi insano". Para mais informações sobre esta apresentação, conferir a biografia *Mais Pesado que o Céu*, de Charles R. Cross, além de críticas e reportagens publicadas pelos principais veículos de comunicação do Brasil.

totalmente reclusas, fazendo nada. É um saco!” (2015, 01:16:03-01:16:15), responde. O Nirvana, que poucos anos antes tocava dentro de um quarto para alguns amigos, já considerando isso um ótimo show, segue rapidamente dos pequenos bares de Seattle para longas turnês internacionais que incluíam participação em megafestivais patrocinados por multinacionais cujos projetos nem sempre agradavam ao trio. Kurt percebia o quadro geral.

Com *Nevermind* chegando ao topo da Billboard (2015, 01:19:40) e várias músicas bem executadas nos Estados Unidos entre 1991 e 1996, shows do Nirvana acabam sendo cancelados na Europa devido ao que seriam crises estomacais de Kurt. Porém, em entrevista, Courtney afirma que naquela época ele queria apenas ficar em casa sofrendo, usando heroína e tocando guitarra. Ela não esclarece se o músico de fato passava por problemas de saúde (2015, 01:20:15-01:20:40).



Figura 5: Kurt Cobain com a mulher, Courtney Love, e com a filha, Frances Bean, em sua casa. Reproduções: *Cobain: Montage of Heck* (2015).

Em meio às atividades do Nirvana e aos dilemas pessoais, Kurt se casa com Courtney, ambos montam uma casa e passam a viver juntos. Com a mulher que ama (2015, 01:24:00), Kurt exercita a construção de um lar, retomando um ideal perdido com a separação dos pais. Agora, após a dissolução familiar de sua infância, o guitarrista tinha novamente uma casa. Nela, vivia com sua mulher, que em breve daria à luz Frances

Bean Cobain, filha do casal. Com o nascimento da menina, após uma polêmica gestação durante a qual Courtney confirma ter usado heroína, Kurt conclui sua busca pelo sonho de família. Agora, ao lado da sua, ele recupera seu “centro de mundo”.

Portanto, a casa de Kurt, a residência Cobain<sup>25</sup>, lócus ideal para a vida em família<sup>26</sup>, ativa a própria imagem arquetípica da casa. Esta, por sua vez, estimula imagens simbólicas de interioridade, sejam elas mais nítidas, vertidas no mundo sensível à morada, palácio, templo e claustro, por exemplo, ou então mais ambivalentes, dotadas de sentidos ambíguos e complementares como cave, concavidade, ventre materno, retorno, sepulcro, túmulo ou gruta – imagem esta, explica Durand (2012, p. 241), que poderia ser tanto “gruta maravilhosa”, refúgio, quanto “caverna medonha”, tenebrosa. O autor retoma conhecimentos de simbolismo arcaico oferecidos por Eliade para mostrar como muitas destas imagens constelam para propor sentidos sobre vida e morte – sendo vida uma espécie de separação natural da terra para a vivência no mundo, e morte um retorno à casa para sepultamento na terra natal.

A vida não é mais do que a separação das entranhas da terra<sup>27</sup>, a morte reduz-se a um retorno à casa... o desejo tão frequente de ser enterrado no solo pátrio não passa de uma forma profana de autoctonismo místico, da necessidade de voltar a sua própria casa<sup>28</sup> (ELIADE apud DURAND, 2012, p. 236).

Assim, Durand entende que há um “[...] isomorfismo do retorno, da morte e da morada” (2012, p. 236), bem como um “[...] isomorfismo que liga o ventre materno, o túmulo, a cavidade em geral e a morada fechada” (2012, p. 242). Todas estas imagens, entre tantas outras, convergem no simbolismo de intimidade – o qual articula sentidos diversos, incluindo o prazer das delícias privadas, dos domínios aconchegantes, do repouso e da quietude.

Conforme os depoimentos e registros apresentados no documentário, Kurt buscava ter novamente uma casa, um lar, que se sobrepusesse à casa e ao lar dos pais, e onde pudesse finalmente atualizar ritos familiares interrompidos, perdidos em um passado estagnado que ainda provocava angústia – mas que, contraditoriamente, o ajudava a dinamizar seu ato criativo. A imagem simbólica da casa, então, sendo um dos elementos preponderantes do imaginário humano como um todo, também toma dimensão importante no próprio imaginário movimentado por Kurt Cobain ao se refletir tanto no sonho da residência de infância quanto no ideal da nova morada de casado.

Se recorrermos novamente a Bachelard, veremos que sua poética do espaço desenvolve-se sobre vários locais, mas se manifesta principalmente na sua casa de campo natal, em Bar-

<sup>25</sup> Tanto a casa antiga, dos pais de Kurt, quanto sua residência atual, com Courtney.

<sup>26</sup> Como fica devidamente registrado nos muitos vídeos caseiros gravados pelo casal (2015, 01:20:45-01:24:00).

<sup>27</sup> A terra aqui poderia ser entendida como elemento material, substância, mas também como imagem simbólica da mãe elementar, telúrica, que guarda em si tanto a capacidade criadora de vida quanto o poder continente pós-morte.

<sup>28</sup> Importante lembrar que Kurt Cobain cometeu suicídio em sua casa em Seattle.

sur-Aube, na França. O motivo parece bastante claro: Bachelard entende que a casa mais adaptada à poética é aquela em que vivemos – especialmente a da nossa infância. Diz o autor que “[...] com a imagem da casa temos um verdadeiro princípio de integração psicológico [...] parece que a imagem da casa se torna a topografia de nosso ser íntimo” (BACHELARD apud WUNENBURGER, 2012, p. 57 e 58). Kurt, apesar da incompreensão com o fim do casamento dos pais e com a desestruturação familiar, manteve seus desejos de lar e união fazendo transcender no seu “centro do mundo”, aquele centro estimulado pela família<sup>29</sup>, a imagem arquetípica da casa e os possíveis sentidos que esta propõe a ele.

Seja a casa em que se nasce e cresce ou aquela onde se constitui família na fase adulta, as emanções simbólicas de interioridade e intimidade decorrentes dela e observadas por Durand costumam se expressar na Estrutura Mística (ou Antifrásica) do Regime Noturno do imaginário. A Estrutura Mística, marcada pelo apaziguamento do homem com a certeza da morte, nossa angústia essencial, compreende também símbolos relacionados à introspecção, aos mistérios, aos segredos e aos devaneios, além daqueles que remetem à fusão, união, mistura e concentração.

É esta casa estimulante do interior arquetípico e da intimidade simbólica, este lócus de segurança propício à transcendência por imagens, o local onde Kurt se refugia para atualizar os ritos familiares que ativam seu “centro de mundo”. Com isso, o músico busca preencher aquele vazio que havia se instalado no simbolismo do centro movimentado pelo guitarrista<sup>30</sup>. Em sua casa, seu lar, com sua nova família, Kurt pode experimentar movimentos de agregação característicos da Estrutura Mística do imaginário, como os já citados fundir, unir, misturar e concentrar – sejam imagens, sentidos, ideais, sonhos, desejos ou anseios.

### ***O amor e a morte: uma segunda queda***

O documentário registra a vida de Kurt e Courtney apresentando fotografias, vídeos, versos e pequenos textos escritos pelo casal, como um no qual ele afirma: “Courtney, quando digo que te amo eu não sinto vergonha, e ninguém jamais chegará perto de me intimidar para pensar o contrário” (2015, 01:24:03). Em outra anotação, ela escreve: “Eu amo você mais do que a minha mãe. Eu abortaria Cristo por você. Eu poderia me tornar miserável para fazer você feliz” (2015, 01:24:36). As declarações não deixam dúvidas sobre os níveis viscerais,

<sup>29</sup> Como visto na p. 11 deste artigo, o “centro do mundo” proporciona revelações de sentido e orienta a transcendência de imagens prenhas, atualizando-as constantemente.

<sup>30</sup> Como visto na p. 12 deste texto.

urgentes e trágicos deste amor. Ao filme, Courtney diz que os dois queriam ter filhos, e que se casou grávida de Kurt. “Nós já tínhamos (*um filho sendo gestado*). Então, fazer uma família o mais rápido possível era, você sabe, importante. Se tivéssemos mais tempo eu teria tido mais filhos com ele” (2015, 01:24:38-01:25:00, *grifo nosso*).

Em um dos muitos *home videos* gravados por Courtney, vários deles nos quais o casal exerce seu poder de (auto)crítica, (auto)ironia e (auto)análise, ela pergunta a ele, jogado em uma cama, “Por que sente-se tão mal?”, ao que ele responde de forma propositalmente piegas “Por quê? Porque eu quero. É minha culpa. *Toooda* minha!” (2015, 01:25:03-01:25:15). Por trás da sátira pessoal, há sinais de que Kurt direcionava suas condutas com discernimento. Há conversas ácidas sobre conhecidos, sociedade, música, mídia e suas inter-relações (2015, 01:25:15-01:27:53). Há o que poderíamos chamar de *home performances*<sup>31</sup> e também *joke interviews*, sendo que estas poderiam ser entendidas não como entrevistas falsas ou *mock interviews*<sup>32</sup>, mas sim como pequenas encenações em que Kurt e Courtney se expressam pela voz de semipersonagens interpretados pelo casal, como se fossem dois *rock stars superjunkies*, espécie de alter egos cujas falas amplificam a (auto)crítica e a (auto)ironia natural dos músicos (2015, 01:28:50-01:29:38).

O documentário não explica se, nestes vídeos caseiros, Kurt e Courtney estavam sob o efeito de drogas. É possível eu sim, mas não há confirmação alguma sobre isso no filme. Entretanto, Courtney explica a dependência de heroína por parte de ambos:

Eu usei heroína quando estava grávida e então parei. Eu sabia que ela (*Frances Bean*) estaria bem. Ele jamais se preocupou que nossa filha teria... Eu o assegurei que levaria a gravidez adiante sem problemas, mas você sabe, eu era uma jovem mulher. A gravidez não era o problema. Era estar perto de um *junkie* enquanto eu estava grávida, sendo eu também uma *junkie*, e sabendo que assim que o bebê nascesse eu iria me drogar para celebrar, sabe? Esse era nosso estilo de vida (*Cobain: Montage of Heck*, 2015, 01:30:35-01:31:11, *grifo nosso*).

A atenção excessiva da mídia ao Nirvana e especialmente aos momentos mais loucos de Kurt e Courtney incomodava o guitarrista. A crise dele com a imprensa chegou ao ápice

---

<sup>31</sup> Há duas interessantes *home performances* registradas neste estudo. Em uma cômica, Courtney faz uma inspirada leitura dramática de uma carta supostamente escrita por uma amiga ou fã reclamando das atitudes de Kurt, que fariam Courtney sofrer. A câmera registra a leitura dela, que dubla a interpretação muda de um Kurt magérrimo, de cabelos vermelhos e bigode nazista estilo Hitler, vestido de mulher e agindo como se fosse a menina que teria escrito a tal carta (2015, 01:27:53-01:28:48). Já uma *home performance* musical, o casal age como se estivesse sob efeito químico, fazendo música segundo um processo de desconstrução musical e de destruição guitarrística (2015, 01:29:38-01:30:42).

<sup>32</sup> *Mock interviews* poderiam ser entendidas como entrevistas simuladas que servem como treinamento para entrevistas reais.

após uma reportagem da revista *Vanity Fair* (2015, 01:32:40) sobre o uso de drogas pelo casal durante a gestação de Frances Bean. Furioso, Kurt escreve que se sentiu violado (2015, 01:33:33), condena o mau jornalismo, dispara cartas com ataques à imprensa e classificada a TV como “entidade de todos os deuses corporativos” (2015, 01:33:54). Paralelamente, o documentário apresenta textos que revelam a profunda angústia pela qual o músico passava:

Eu escuto tantas histórias e relatos exagerados de amigos sobre como sou notoriamente *fucked up*. Viciado em heroína, autodestrutivo, alcoólatra e ainda assim abertamente sensível, delicado, frágil, neurótico, meio insignificante, que a qualquer minuto vai ter uma overdose<sup>33</sup>, pular do telhado e explodir a cabeça, tudo de uma vez só (*Cobain: Montage of Heck*, 2015, 01:34:07–01:34:34)

Em áudio, Kurt admite que sua história tinha propensão à tragédia. “Eu pensava que as pessoas quisessem que eu morresse, pois seria a clássica história rock’n’roll” (2015, 01:34:44-01:34:50). Neste momento (2015, 01:35:00), o filme volta ao ponto inicial do documentário em que Kurt encena sua morte durante um show. Naquele mesmo palco, o músico reclama publicamente do que “tem sido escrito” sobre eles, diz que Courtney acha que



Figura 6: Kurt encena sua morte durante show no megafestival inglês Reading em 1992. Reproduções: *Cobain: Montage of Heck* (2015).

todos a odeiam, e pede que a multidão grite “*Courtney, I Love you*”. Atendido pelo público, Kurt puxa a conspiratória *Territorial Pissings*, na qual canta “*Just because you're paranoid don't mean they're not after you*”<sup>34</sup>. Nisso, o documentário resgata notícias sobre o nascimento de Frances e o monitoramento governamental sobre a criação da menina (2015, 01:38:21).

<sup>33</sup> Kurt escreve “[...] *neurotic, little pissant who at any minute is going to O.D.*”. A abreviação *O.D.*, conforme o conhecido portal online UrbanDictionary.com, pode ser entendida como “*overdose on a drug*”, “*over-doing*” ou “*overdosage*”.

<sup>34</sup> “Só porque você é paranoico não significa que eles não estão atrás de você”.

A dureza dos relatos jornalísticos é contraposta a vídeos caseiros sobre a doce vida em família, nos quais o casal cuida da filha. Kurt dá atenção e carinho à criança e Courtney se mostra uma mãe amorosa (2015, 01:38:32-01:40:10). A respeito da paternidade, Kurt escreve: “Eu escolhi me colocar em uma posição que requer a maior responsabilidade que alguém pode ter. [...] Farei de tudo para lembrá-la que a amo mais do que amo a mim mesmo” (2015, 01:40:45). Em áudio, diz ter certeza que pode mostrar muito mais afeto do que seu pai foi capaz, e que só Frances poderia afastá-lo do rock’n’roll (2015, 01:41:00-01:41:43). Porém, ao mesmo tempo em que exercita o afeto pela filha, Kurt segue em aflição, deprimido e irritado pela perseguição da mídia e pelo que seria a publicação de informações falsas sobre sua família (2015, 01:44:00-01:45:12). Ele escreve:

Sonhos ruins, estômago vazio. Acordo pela manhã sentindo-me envenenado. Durante sonhos ruins, nervos vazam toxinas cerebrais que fluem pelas veias engrossando lentamente, ao ponto de um veneno poderoso, vagarosamente coagulando como uma pluma caindo nas chamas (*Cobain: Montage of Heck*, 2015, 01:45:30).

E segue em outros escritos: “Enterrado fundo em um sonho de heroína [...] eu fiquei tão chapado que arranhei até sangrar” (01:45:38). Ou ainda: “Não me importo se eu murcho sozinho, eu não me preocupo se eu não tenho uma mente<sup>35</sup>” (01:45:52).

No período de composição e gravação do disco *In Utero* (1993), mesma época do show da banda no Brasil citado anteriormente, Kurt altera momentos de criatividade e infelicidade. Havia acabado de sair de um momento em que “[...] estava de saco cheio de tudo”, que “[...] não queria ser um *rock star*” e que “[...] estava ficando assustado” (2015, 01:49:45-01:49:58). Em um ensaio fotográfico, é clicado manejando um revólver (2015, 01:49:18; Figura 7). Já um vídeo caseiro da época em que Frances ainda era bebê registra Kurt bastante fragilizado, magro e abatido, quase dormindo em pé enquanto segura a filha no colo (2015, 01:52:17-01:54:50). Para a mãe do músico, seu quadro piorava a cada dia e ele sentia vergonha por isso (2015, 01:54:50-01:56:50). Durante a gravação do programa *Unplugged MTV*, cuja cenografia com velas e lírios lembrava a decoração de um velório, Kurt disparou contra o público: “[...] Todos que eu conheço podem sentar aqui na frente para que eu possa vê-los? Porque eu odeio estranhos...” (2015, 01:58:30).

<sup>35</sup> No original: “*I don’t care if I shrivel alone. I don’t mind if I don’t have a mind*”.



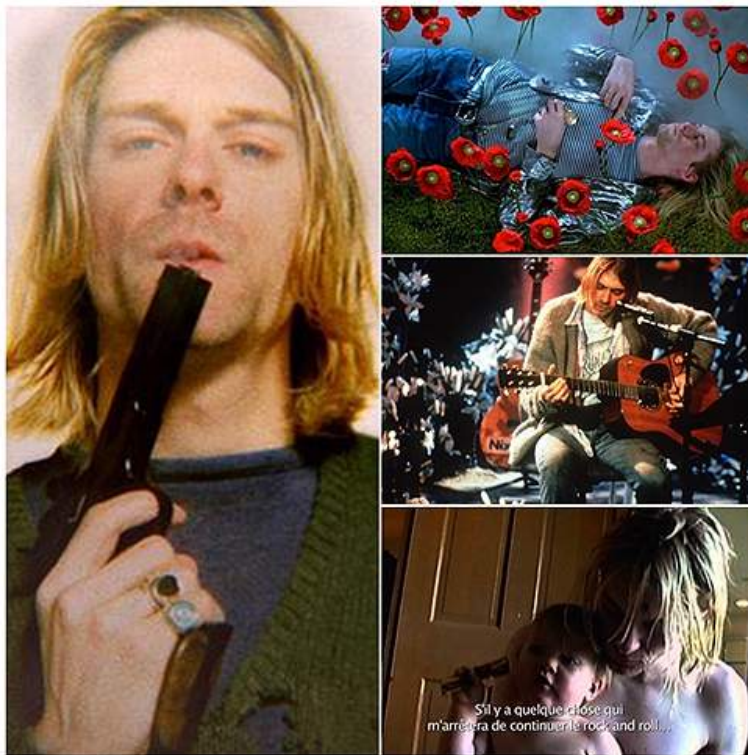


Figura 7: Kurt empunha uma arma de fogo em seu último ensaio fotográfico, assinado por Youri Lenquette e realizado em Paris dois meses antes de seu suicídio em abril de 1994, em Seattle. Acima, cena lúgubre do clipe da música *Heart Shaped Box*, do disco *In Utero* (1993). Ao centro, clima de velório no *Unplugged MTV* (1993). Abaixo, prejudicado pela heroína enquanto Frances ainda era bebê. Reproduções: *Cobain: Montage of Heck* (2015).

Courtney afirma que Kurt tentou se matar<sup>36</sup> após o que teria sido uma tentativa de traição por parte dela, em Londres – o caso extraconjugal não teria ocorrido (2015, 02:03:55). Conforme o jornal *The Daily World*, citado pelo documentário, após tomar o medicamento ripnol com champanhe o guitarrista entrou em coma, sendo levado à emergência de um hospital em Roma. Ao som acústico de *Where Did You Sleep Last Night?*<sup>37</sup>, o filme intercala frases soltas escritas por Kurt:

“O melhor dia que eu já tive foi quando o amanhã nunca chegou”, “Mate-se, mate-se, mate-se!”, “Eu me odeio e quero morrer. Me deixe em paz. Com amor, Kurt” (2015, 02:05:56-02:06:09).

Conforme o documentário, Kurt Cobain cometeu suicídio um mês após a volta da capital italiana, no dia 05 de abril de 1994, aos 27 anos, em Seattle. O filme se encerra neste momento, não entrando em detalhes sobre a causa da morte nem sobre as investigações policiais que se seguiram. Também não debate as teorias conspiratórias sobre o caso, incluindo aquelas relativas ao suposto envolvimento de Courtney no que teria sido o assassinato do marido<sup>38</sup>. Por outro lado, o filme apresentou documentação, pesquisa e depoimentos registrando o amor entre Kurt e Courtney e sua tentativa de estabelecer uma família. Ainda assim, a angústia e a depressão amplificadas pelo abuso de drogas por parte do

<sup>36</sup> Segunda tentativa, conforme o documentário.

<sup>37</sup> Música de Huddie Ledbetter.

<sup>38</sup> Tema de documentários como *Kurt & Courtney* (1998), de Nick Broomfield, e *Soaked in Bleach* (2015), de Benjamin Statler.

músico emitem imagens e sentidos frequentes de trevas, desespero, aniquilação e morte, expressos tanto em sua música e composições textuais quanto em sua trajetória de vida.

Porém, se para Durand a passagem do tempo e a consciência sobre a morte estimularam o homem a criar imagens ao longo da sua existência, de forma a elaborar esses problemas e dar sentido à vida, Kurt abdica de sua imaginação criadora ao sucumbir à pulsão de morte potencializada pelo sofrimento existencial e pela dependência química. Ao tirar a própria vida, o guitarrista provoca sua segunda queda simbólica, igualmente física e moral, porém desta vez totalmente inescapável.

### **Do imaginário de um roqueiro ao imaginário rock**

A proposta de leitura simbólica de *Cobain: Montage of Heck* dá indícios sobre como, de fato, roqueiros como Kurt Cobain assumem condutas pessoais e tomam percursos antropológicos cujos movimentos podem estimular imagens arquetípicas, simbolismos, traços míticos e metáforas obsessivas constitutivas de um imaginário roqueiro conectado ao amplo imaginário humano, cujos elementos são compartilhados há gerações.

Porém, este imaginário rock não é marcado somente pelos clichês do estilo musical disseminados pela mídia. Sua pregnância é efetivada justamente por alguns dos elementos ancestrais que transitam no grande sistema de imagens polissêmicas observado por Durand em consonância com pensadores como Jung, Eliade e Bachelard. Se levarmos em conta que este imaginário antropológico encontra-se em ampla retroalimentação, oferecendo imagens simbólicas e narrativas míticas para os indivíduos e as culturas estabelecerem entendimentos de mundo, condutas pessoais, movimentos sociais e estruturação de realidades, devemos observar que este mesmo imaginário se nutre continuamente das imagens simbólicas e técnicas elaboradas pelos sujeitos e veiculadas em produtos culturais.

No caso da leitura simbólica sobre as representações documentais propostas por *Cobain: Montage of Heck*, entendemos que o ex-líder do Nirvana movimenta um imaginário revelador de um "centro do mundo" definido pela família – tanto aquela instaurada e dissolvida pelos seus pais quanto aquela construída pelo próprio músico após seu casamento e o nascimento da filha. Este "centro do mundo" familiar moldou o percurso do guitarrista no mundo, provocando-lhe pelo menos duas quedas infernais das quais em apenas uma resultou em um renascimento pelo rock. A família e seu senso de união, solidificação e continuidade, cujo sentido ganha mais nitidez a partir da imagem arquetípica da casa e do simbolismo de

intimidade, além do próprio amor declarado por Courtney e Frances Bean, porém, não foram suficientes para salvar Kurt. Dividido entre o profundo afeto pela família e a desilusão abismal com sua própria condição existencial, o guitarrista não escapa do vácuo provocado pelo simbolismo catamórfico.

Portanto, *rock docs* se colocam como importantes instrumentos audiovisuais cujos personagens, documentos, discursos e histórias movimentam conteúdos simbólicos arquetípicos cuja pregnância e polissemia oferecem sentidos múltiplos – e cujas constelações compõem o grande imaginário humano sistematizado por Durand. No caso de *Cobain: Montage of Heck*, entendemos que a simbologia estimulada por Kurt liga-se a um amplo imaginário rock que aguarda revelação.

## REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.  
\_\_\_\_\_. **A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.  
\_\_\_\_\_. **O ar e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BAITELLO Jr., Norval. **A era da iconofagia – Reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura**. São Paulo: Paulus, 2014.
- DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Lisboa: Edições 70, 2000.  
\_\_\_\_\_. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos – Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso**. São Paulo, Martins Fontes, 2002.  
\_\_\_\_\_. **O Sagrado e o Profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FLUSSER, Vilém. **A filosofia da caixa preta – Ensaio para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Annablume, 2011.
- JUNG, C.G. **O Eu e o inconsciente**. Petrópolis: Vozes, 1978.  
\_\_\_\_\_. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2002.
- MORIN, Edgar. **Cultura de Massas no Século XX: Neurose**. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha – 9. Ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é documentário?** São Paulo: Editora Senac, 2013.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido. Uma outra história das músicas.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **Gaston Bachelard, poétique des images.** Paris: Mimesis, 2012.

## **Imaginário e Literatura em perspectiva interdisciplinar**

### **Imaginary and Literature in interdisciplinary perspective**

### **Imaginaire et littérature dans une perspective interdisciplinaire**

Maria Zilda da CUNHA<sup>1</sup>

Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil

Maria Auxiliadora Fontana BASEIO<sup>2</sup>

Universidade de Santo Amaro, São Paulo, Brasil

#### **Resumo**

Compreendido como sistema organizador de experiências com dinamismo próprio, o imaginário constitui-se como eixo articulador para resgatar formas de expressar o real, bem como para projetar maneiras de transformá-lo. As reflexões sobre esse tema pressupõem uma abrangência integradora e interdisciplinar que incita a compreensão de fenômenos humanos e culturais sob múltiplos olhares, entre os quais se destaca a arte literária. Essa rede de associações de imagens singulariza tanto o estilo individual do autor, quanto sugere traços do mundo social e cultural. É nosso intuito, neste trabalho, analisar, à luz da Literatura Comparada, elementos que servem de vetores à imaginação simbólica nesse corpo de significação vivo que é a obra literária. Nossa proposta é investigar a matéria imaginária que organiza o projeto estético e o projeto político de José Saramago.

**Palavras-chave:** imaginário; literatura comparada; José Saramago.

#### **Abstract**

Considered as an organizing system of the experiences with a singular dynamism, the imaginary constitutes a central theme to rescue means to express reality as well as to point ways to change it. Today, the reflections on this topic assume an integrative and interdisciplinary scope urging the understanding of human and cultural phenomena from multiple perspectives, among which is the literary art. This network of images distinguishes both the individual author's style and suggested features of the social and cultural world. It is our intention in this paper to analyze, in Comparative Literature perspective, elements that act as vectors to the symbolic imagination in the body of alive meaning that is the literary work. Our proposal is to investigate the imaginary matter that organizes the aesthetic and the political project of José Saramago.

**Key words:** imaginary; comparative literature; José Saramago.

#### **Introdução**

---

<sup>1</sup> [mariazildacunha@hotmail.com](mailto:mariazildacunha@hotmail.com)

<sup>2</sup> [dorafada@ig.com.br](mailto:dorafada@ig.com.br) ou [mbaseio@uol.com.br](mailto:mbaseio@uol.com.br)

Mostra-se bastante aguda à nossa percepção a ideia de que a realidade em que nos inserimos hoje se tece de uma complexidade que nos desafia continuamente a buscar novas formas para compreendê-la. A mudança paradigmática de que somos partícipes problematiza e provoca fissuras em verdades, valores e modelos explicativos que serviram de sustentação para nosso pensar, sentir e agir por muitos séculos.

Se, de acordo com Gilbert Durand (1997, p.14), o imaginário pode ser compreendido como um “conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens*”, o estudo dessa complexa rede semântica permite, de alguma maneira, capturar o que se delineia, ainda que de forma cifrada, nos pensamentos e sentimentos humanos neste nosso tempo.

É fato que as reflexões sobre o imaginário assumem abrangência interdisciplinar nesse novo contexto, permitindo a compreensão dos fenômenos humanos e culturais de maneira multidimensional. Muito embora entendamos que os estudos do imaginário engendrem muitas produções, neste artigo pretendemos analisar sua figuração na arte literária.

É nossa intenção perscrutar a rede de imagens que se integram e compõem este corpo de significação vivo, que é a obra literária, analisar elementos que servem de vetores à imaginação simbólica, tornando-se, assim, possível apreender sentidos importantes para o homem neste momento de seu percurso de humanização. Pretendemos investigar a matéria imaginária que organiza o projeto estético e o projeto político de José Saramago, sinalizando algumas configurações de imagens e suas relações com o contexto sócio-histórico e cultural em que se enraízam. Para este momento, trabalharemos com as obras *Jangada de Pedra* e *O Conto da Ilha Desconhecida*.

Cumpramos esclarecer que nossa pretensão não é restringir este estudo às formas sigilosas e distorcidas da ideologia, tampouco explorar relações entre forças sociais, mas abarcá-lo como fenômeno de relação do homem com o mundo, observando a forma como se estrutura a imaginação criadora, esta capaz de oferecer vias de acessibilidade ao mundo das afetividades, as quais se engendram aos processos de racionalidade, aspecto que vai requerer uma consideração especial para o entendimento da complexidade que constitui o *homo sapiens demens* deste nosso milênio.

Para realizar este exercício crítico, tomamos por fundamento os instrumentais da Literatura Comparada, perspectiva interdisciplinar de estudos que opera com a comparação de diferentes literaturas ou entre literatura e outras artes ou ainda com outras áreas do saber.

Cabe ressaltar, em consonância com as novas teorias críticas, que esse campo de estudos abre canais para exercícios reflexivos sobre o caráter histórico e cultural do fenômeno literário, tornando-se solo fértil para problematizar a experiência humana de maneira pluridimensional, na medida em que amplia seus raios de ação para vários recortes epistemológicos do conhecimento humano, como a Sociologia, a Antropologia etc., embora considerando a ideia de G. Durand (1996, p.145) de que a Ciência do Homem seja uma só.

Ao abrir possibilidades de colocar em diálogo diferentes obras, a Literatura Comparada, com seus métodos específicos, auxilia na percepção do sistema de imagens que transita de uma obra para outra. A despeito das diferenças e singularidades de cada texto – o que resguarda sua autenticidade, conforme Cândido (1997), faz-se possível estabelecer conexões capazes de tornar visíveis os elementos de similaridade e, portanto, encontrar pistas para compreender os elementos semânticos que fazem pulsar o imaginário.

Retomando as ideias de Wunenburger (2007, p.35), independente do método com que se pretende operacionalizar, o imaginário pode ser “apreendido como uma esfera organizada de representações na qual fundo e forma, partes e todo se entrelaçam”. E acrescenta:

Essa compreensão da configuração de um imaginário, seja ele de um autor, de um povo, de uma época etc., é em geral tributária quer da presença de elementos tipificantes que dão um estilo, uma face ao conjunto das imagens, quer de uma verdadeira gramática com sua semântica e suas leis sintáticas que obrigam a compor um sistema. (WUNENBURGER, 2007, p.35)

Portador de criatividade própria e de intensa plasticidade, o imaginário organiza-se por fontes geradoras e dinâmicas capazes de explicar sua formação e transformações. Materializado sob a forma de literatura, comporta uma constituição linguística singular e revela a subjetividade de um autor.

Vale destacar que, ao exteriorizar subjetividades, o contato com o leitor favorece relações intersubjetivas e essa recepção amplia os objetivos de construção de imaginários.

A matéria prima com que se esculpe o imaginário de um autor são imagens primitivas e inconscientes, abrigadas no eu profundo, que vão se amalgamando às experiências vividas e assumindo contornos reconhecíveis em um contexto social. Traduzidas em signo linguístico, mostram-se expressivas em forma literária.

Designa-se por literária a imagem (como da calhandra ou da serpente) a meio caminho entre o sonho e a imagem erudita, que é a fonte de um grande número de metáforas que dela constituem como um comentário; mas cada imagem literária, fruto de uma criatividade verbal, se apresenta também

como um transbordamento imprevisível, uma renovação única das imagens preexistentes, cuja forma mais elevada é a metáfora mais pura, reduzida a uma forma verbal concisa (WUNENBURGER, 2007, p.42).

Sob a superfície legível do texto adensam-se metáforas, símbolos, arquétipos, esquemas – matéria-prima do imaginário passível de significação, de sentido e de decifração. Esses elementos traduzem o imaginário de um indivíduo/autor e o imaginário social e cultural do qual participa, compondo-se dialeticamente, de maneira a fazer conviver elementos invariáveis - porque universais - e elementos de variância - porque históricos. Vale observar que o conteúdo, as estruturas, marcados por uma fertilidade simbólica e por uma vivacidade metafórica, realizam intenções, estando sempre abertos a atualizações, dada a função poética que lhe confere dinamismo criador permanente.

### **1. Imaginário e Literatura: um olhar sobre o projeto estético e político de Saramago a partir de *Jangada de Pedra* e do *Conto da Ilha desconhecida***

É válido lembrar que, em várias de suas obras, sobretudo em *O paradigma Perdido*, Morin (1999) nos mostra que a hominização se fez pela adaptação inteligente ao real (*sapiens*) e pela necessidade de fabulação pelo imaginário (*demens*).

O imaginário está inscrito em toda criação imaginativa, bem sabemos, e constrói-se por meio de redes de associação de imagens tecidas com uma sintaxe simbólica e também semântica que singulariza tanto o estilo ou o mundo individual do autor, quanto sugere traços do mundo social e cultural, como já mencionamos.

Ensina Wunenburger:

Embora cada indivíduo imaginante esteja dotado de uma função de onirismo, de simbolização e de mitificação, nem todos atualizam o conjunto das práticas imaginantes. A capacidade de transformar as imagens de um ser para fazer com que estas acedam a um nível estético ou simbólico novo e profundo varia, o que constitui o mistério da criação artística. (WUNENBURGER, 2007, p.40)

E acrescenta o referido autor que o imaginário compreende as produções mentais ou materializadas em obras com linguagem verbal e não verbal, compondo conjuntos coerentes e dinâmicos que traduzem uma função simbólica ao expressar sentidos próprios e figurados (WUNENBURGER, 2007).



Ao analisarmos o imaginário no corpo de significação vivo da literatura, nos deparamos com uma representação atualizada de motivações afetivas, que fazem criar laços íntimos de recepção.

Para expressar pensamentos, sentimentos e vontades com os quais um escritor compõe as representações complexas que organizam o imaginário, ele se vale dos elementos da narrativa e/ou dos recursos poéticos.

A despeito de cada obra literária possuir singularidade e autonomia - as de Saramago são representativas do nosso universo de análise -, há constantes semânticas que aglutinam seus conteúdos oníricos e a elas nos voltaremos neste percurso crítico.

### **1.1 *Jangada de Pedra***

Escrito em 1986, o romance inicia com a apresentação de alguns fatos insólitos associados com personagens que se juntam para um projeto de vida comum. Joana Carda – que risca o chão com uma vara de negrilho e vê a terra se abrir; Joaquim Sassa – que arremessa uma pedra ao mar e a vê pulando infinitamente contra a gravidade; José Anaiço – que convive com a aparição de estorninhos a fazer estranhas revoadas; Pedro Orce – que sente tremores vindos da terra; Maria Guavaira – que destece uma meia de lã cujo novelo assume proporções inusitadas.

O enredo organiza-se por um conflito inexplicável: a Península Ibérica está se separando do continente europeu e passa a se deslocar no Atlântico. As personagens que vivenciam os fatos estranhos em seu cotidiano gradativamente se descobrem e se unem em busca de explicações. A elas se junta o Cão Constante, carregando um fio de lã azul à boca. Manchetes nas redes de televisão, rádios e jornais tratam dos insólitos fenômenos e a busca dos responsáveis é providenciada.

Enquanto o pedaço de continente (Jangada de pedra) vai se deslocando, as personagens principais acabam por se unir e também a se mobilizar para empreender uma viagem de descoberta da ilha e de seus fatos estranhos. A viagem é feita pelo grupo em uma galera, conduzida por Maria Guavaira e puxada inicialmente por um, posteriormente por dois cavalos.

Na iminência de um acidente com a ilha dos Açores, o que evidencia o lugar para onde se desloca a jangada, a população se desespera. As duas mulheres do grupo decidem ter

relações com Pedro Orce, o que provoca um clima de tensão nos viajantes, ainda que permaneçam juntos. A Jangada de Pedra para. Portugal fica voltado para os Estados Unidos e a Espanha para a Europa.

Ainda que as demais personagens não percebam o movimento da terra, Pedro Orce afirma que ela ainda treme, o que acaba por se confirmar com a retomada do movimento peninsular, de modo a girar, durante um mês, em torno de seu próprio eixo. Finalmente, o movimento cessa e as mulheres percebem que estão grávidas. Morre Pedro Orce no momento em que a galera para e se percebe que a terra não treme mais. O grupo descansa para depois retomar a viagem.

Notamos que essa obra de Saramago encanta pelo conjunto de imagens que se tecem inexplicavelmente no imaginário do leitor, para as quais ele deseja encontrar sentidos.

O título *Jangada de pedra* é alegórico e amalgama múltiplas significações. A jangada remete ao tema da navegação e da viagem – referência histórica, literária e mitológica - todas elas enoveladas no tecido hipertextual.

Já a matéria de que é feita - a pedra - metaforiza a ação humana de construção. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1996), a pedra é símbolo da Terra-mãe.

Observamos que o espaço da narrativa é a Jangada de Pedra, representação metafórica da Península Ibérica que se desloca pelo Atlântico, em um tempo sem marcas cronológicas precisas, um tempo labiríntico condensado no espaço e na ação: a viagem - percurso da humana aprendizagem.

A Jangada de Pedra evoca, no imaginário do leitor, uma pluralidade de viagens, colocando em marcha o percurso dos heróis em busca de si mesmos. O texto nos transporta, pelas ondas do imaginário mítico, à Odisseia, à Arca de Noé e a outros lugares de memória de onde podemos ponderar sobre a condição e a identidade do homem.

Sabe-se que o contexto histórico de produção desse romance coincide com Portugal em face da tensão pós-Abril, que remete à integração de Portugal na Comunidade Econômica Europeia (como nação periférica) e identificação, ao lado da Espanha, com suas ex-colônias.

A Ibéria transformada em jangada leva o leitor a acercar-se da gloriosa história do povo português em suas grandes navegações em busca de um novo mundo, entretanto com uma visão outra, marcada pelo olhar crítico de quem revê os acontecimentos e vislumbra outras perspectivas. A península ibérica não pode ser compreendida sem sua relação histórica com a América e com a África. Daí a importância de as comunidades de Língua Portuguesa

ganharem força e atualizarem as possibilidades das relações recíprocas, fundamentos do Iberismo que se tece como utopia sociopolítica de Saramago. A motivação artística é a imaginação utópica como práxis poética e política necessária para realização da utopia libertária a qual vislumbra o escritor português.

A consciência do presente leva-o a interrogar o passado. Nesse sentido, Saramago reinventa imaginários e mitos da memória cultural para, muitas vezes, subvertê-los. Seu olhar indagador e crítico sobre os eventos passados pode ser apreendido pelas incursões ao fantástico, construídas com refinada sensibilidade e engenhosidade em contraponto a cenários realistas - noticiários, manchetes nas redes de televisão e rádios – criando efeitos de ruptura de maneira a provocar inquietação no leitor. As pinceladas do fantástico que compõem cada quadro literário marcam o texto de uma causalidade mágica que se contrapõe às leis científicas que sustentam o paradigma contemporâneo.

A forma de narrar incorpora um conjunto de vozes em subversão à narrativa de voz única – crítica às formas narrativas tradicionais, procedimento estilístico que se refaz também na linguagem, composta de parágrafos longos, sem pontuação a não ser vírgulas e alguns pontos; discurso indireto livre traduzindo o fluxo do pensamento, em uma configuração também ela labiríntica e hipertextual.

No que se refere às construções metafóricas da linguagem de Saramago nesta obra, podemos inferir que os estorninhos a fazer estranhas revoadas sob a cabeça de José Anaiço podem simbolizar reflexões e busca de novos sentidos e novas direções; os tremores de terra sentidos por Pedro Orce podem remeter às necessárias mudanças a serem engendradas no solo da realidade da Península; a pedra, arremessada por Joaquim Sassa ao mar, ao pular infinitamente contra a gravidade pode metaforizar os incômodos da realidade construída. O cão, fiel e vigilante, percorre o labirinto infernal da Península o tempo todo ao lado dos companheiros. Guardador dos caminhos, como psicopompo, mostra-se “guia do homem na noite da morte, após ter sido seu companheiro no dia da vida”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996, p.176). Sua figuração revela-se iniciatória, pois evoca a morte e o recomeçar da nova vida. Os fios de lã destecidos por Maria Guavaira podem evocar a desleitura da história ibérica, o desfiar da cultura até então experimentada e a busca de um novo tecido social e imaginário, de uma nova cultura inaugurada com o encontro desses personagens-heróis que se fazem no comum da vida. Guavaira – de sonoridade próxima à

Guarvaia, a primeira cantiga medieval cantada em solo lusitano - é a Ariadne que fornece os fios para construir essa nova trama da história.

Esse conjunto de imagens metafóricas e simbólicas, advindas dos mitos, da literatura e da história, semantizadas em um novo discurso que se tece labiríntico no corpo vivo da palavra literária, engendra faces de um comprometimento social, cultural, ético, político e estético do autor lusitano.

A vara que risca o chão metaforiza o lápis a traçar fantasticamente a narrativa, *axis mundi* a revelar o poder de recriação da estória animado pelo desígnio de refazer, pela palavra, a História. Vara mágica e de poder clarividente, sob mãos femininas - vale ressaltar - faz acordar para a consciência e transformar o que existe como dado.

Ao conjugar o imaginário feérico, mitológico e alegórico, o autor incita reflexões críticas sobre a importância dos laços comunitários em resistência às forças do discurso hegemônico, construindo esteticamente um novo imaginário. As personagens se juntam mobilizadas por fatos que ocorrem de forma inusitada na vida cotidiana e lançam-se na construção de uma nova ordem, de um novo lugar. Elas vão construindo sua humanidade na convivência bem pouco pacífica. A jangada, em seu deslocamento, gira sobre si mesma, antes de parar estrategicamente, conotando uma busca da própria identidade e do sentimento de pertença a um entrelugar cultural em que se partilha a expressão pela língua.

Para além das amarras da história, ampliando para uma visão da arte como problematizadora da condição humana, essa sintaxe simbólica e semântica, da forma e da expressão, tecida ao modo de labirinto, encanta o leitor contemporâneo, também ele em busca de sentidos de si mesmo pelos sentidos do outro.

### **1.2 O conto da ilha desconhecida**

Publicado em 1997, o *Conto da Ilha desconhecida* narra a história de um homem que foi ao palácio do rei pedir um barco a fim de sair em busca da ilha desconhecida, cuja inexistência já fora apontada pelos geógrafos.

No palácio, havia várias portas e cada uma com sua utilidade. O rei passava todo o tempo na porta dos obséquios, mas o homem apareceu na porta das petições, assim a majestade mandava que o primeiro secretário fosse ter com quem batia e este pedia ao segundo secretário, que solicitava ao terceiro, que ordenava ao seu subordinado, até chegar, finalmente, à mulher da limpeza, que, não tendo em quem mandar, atendeu as batidas. Mas

ele queria ser atendido pelo rei, então se deitou frente à porta e acabou atrapalhando as pessoas, o que provocou revoltas sociais, até que o rei atendeu o homem e lhe deu o barco.

O rei solicitou que o homem procurasse o capitão do porto e arrumasse a tripulação. A mulher da limpeza resolvera ir com ele à procura da ilha. Ao chegar às docas, conseguiu uma caravela reformada, que foi limpa pela mulher, enquanto o homem procurava por uma tripulação, a qual não encontrou, pois ninguém acreditava que houvesse uma ilha desconhecida. Seguiram ele e a mulher por insistência dela. Jantaram na primeira noite e adormeceram. Ele sonhou com uma grande tripulação: homens, mulheres, crianças e levava sementes, terra, animais e árvores; aportaram e, ali, fizeram brotar nova vida. Ao acordar, ao lado da mulher da limpeza, nomearam o barco de ilha desconhecida e este barco-ilha parte para o mar, à procura de si mesmo.

O título instiga o leitor a descobrir onde é e como se vive na ilha desconhecida. E inicia abrindo portas para sua navegação, oferecendo uma ponta do fio: o barco.

A entrada da trama são as portas: do rei, das petições, dos obséquios, das decisões e outras, pelas quais o leitor penetra no texto e, ao lado das personagens, dispõe-se em viagem imaginária para a Ilha Desconhecida. Os desafios do labirinto e da aventura da viagem instauram-se logo no início da trama.

A obra semantiza redes de elementos míticos, históricos, literários, de códigos diversos e de diferentes linguagens, reunindo, em palimpsesto, textos culturais, épocas civilizatórias, sonhos e ideais humanos. Traz temas que perpetuam pelos diferentes imaginários e modulam a compreensão de cada época. Os grandes navegadores, Noé, Ulisses, Simbad o marujo, heróis históricos, míticos e literários inscrevem no corpo do texto o factual, o sagrado e o insólito, revelando múltiplas possibilidades para o impulso da aventura humana em busca do conhecimento.

Dá-me um barco [...]

vou dar-te a embarcação que lhe convém, Qual é ela, É um barco com muita experiência, ainda do tempo em que toda gente andava à procura de ilhas desconhecidas [...] Parece uma caravela, disse o homem, Mais ou menos, concordou o capitão, no princípio era uma caravela, depois passou por arranjos e adaptações que a modificaram um bocado, Mas continua a ser uma caravela, Sim, no conjunto conserva o antigo ar. (SARAMAGO, 1998, p.30-31)

O rei que vive de obséquios, manda e desmanda, exercitando um poder burocrático e ditatorial evoca a memória política de ditadura vivida por Portugal com o salazarismo e

relembra outras formas de poder autoritário que compuseram a história não apenas lusitana, mas também de outros países. Para analisar o discurso crítico que a arte cria com a história, o tom irônico do narrador modula o texto, abrindo novas portas para a releitura e a re-escritura da História. Destronado, o rei senta-se na cadeira de palha da mulher da limpeza:

[...] Dá-me um barco, disse. O assombro deixou o rei a tal ponto desconcertado, que a mulher da limpeza se apressou a chegar-lhe uma cadeira de palhinha, a mesma em que ela própria se sentava quando precisava trabalhar de linha e agulha [...] Mal sentado, porque a cadeira de palhinha era muito mais baixa que o trono, o rei estava a procurar a melhor maneira de acomodar as pernas, ora encolhendo-as ora estendendo-as para os lados, [...] (SARAMAGO, 1998, p.15-16).

Assim como em *Jangada de Pedra*, subvertendo imaginários e valores, a mulher da limpeza sai pela porta das decisões e assume, ao lado do navegante, seu papel de comando rumo à ilha desconhecida.

A presença do insólito, que de início já cria o jogo ficcional, revela-se como atividade imaginária a reverter o modelo explicativo cartesiano, caracterizadamente mecanicista e fechado. No contexto da obra, aponta para forças complexas, que estão a se engendrar e surpreender o homem, lançando-o a administrar incertezas que, efetivamente, compõem a trajetória humana. Há mais coisas desconhecidas do que podemos pensar. Subjaz a ideia de uma causalidade diferente das que conhecemos para as quais o autor torna o leitor um aliado.

A embarcação personificada revela as potencialidades do fazer humano.

As velas são os músculos do barco, basta ver como incham quando se esforçam, mas, e isso mesmo sucede aos músculos, se não se lhes dá uso regularmente, abrandam, amolecem, perdem nervo, E as costuras são como os nervos da vela [...] (SARAMAGO, 1998, p.34)

Entre os fazeres e os afazeres, o maior empreendimento é a busca da própria identidade.

[...] Mas quero encontrar a ilha desconhecida, quero saber quem sou eu quando nela estiver, Não o sabes, Se não saís de ti, não chegas a saber quem és, [...] dizia que todo homem é uma ilha [...] Que é necessário sair da ilha para ver a ilha, que não nos vemos se não nos saímos de nós. (SARAMAGO, 1998, p.40-41)

Depois, mal o sol acabou de nascer, o homem e a mulher foram pintar na proa do barco, de um lado e do outro, em letras brancas, o nome que ainda faltava dar à caravela. Pela hora do meio-dia, com a maré, A Ilha Desconhecida fez-se enfim ao mar, à procura de si mesma. (SARAMAGO, 1998, p.62)

A ilha desconhecida representa Portugal que busca sua própria identidade em um novo contexto, que já não é o das caravelas.

A arquitetura imaginária que Saramago nos convida a penetrar torna-se uma aventura de navegação. O leitor é arremessado no interior do processo labiríntico do texto e para além das malhas textuais. O inusitado uso da pontuação, o complexo itinerário imaginário tecido de múltiplas rotas que ativam a capacidade mnemônica para construção de sentidos motivam o leitor a recuperar o passado, questionar o presente e projetar o futuro. Nessa viagem imóvel e imaginária possibilitada pela arte literária, o leitor refaz caminhos de descoberta e significação, reescrevendo a história. Carece a ele, no transitar por entre as tramas dos signos verbais e não verbais, encontrar o fio de Ariadne e enfrentar com coragem e ousadia as adversidades que antecedem a descoberta.

Assim, podemos concluir que *O conto da ilha desconhecida* reatualiza os elementos imaginários da viagem, bem como os motivos labirínticos, tanto no plano do conteúdo, quanto no plano da expressão.

## **2. Leitura comparativa: o imaginário da viagem**

Ao analisar as duas obras de Saramago, *Jangada de Pedra* e *O Conto da Ilha Desconhecida*, observamos uma recorrência simbólica: o motivo da viagem.

A viagem é metáfora do conhecimento na exploração do mundo e dos limites do próprio viajante. Esse caminho iniciático promove o encontro com o “outro” e consigo mesmo, constituindo-se como um modo de o viajante encenar a relação entre identidade e alteridade.

Como matéria literária, tecida pelos fios do imaginário, a viagem não é apenas deslocamento individual no espaço geográfico ou no tempo, mas é também deslocamento social e cultural (MACHADO; PAGEAUX, 1997) - um exercício de movimento do olhar, engendrando a possibilidade de consciência de si e do outro.

As duas narrativas analisadas demandam uma releitura da história de Portugal e das civilizações ocidentais pelas veias do mito literarizado. Assim, é possível desler e reler as conquistas e mazelas do empreendimento colonizador e entrever novos caminhos e novas alianças.

Como matéria mítica, renova-se, nessas obras, a imagem de Ulisses como herói paradigmático que, segundo a crença, fundou a cidade de Lisboa (BORGES, 1983, p.39) e, como líder, convida seus companheiros a uma notável aventura.

Igualmente, nos dois textos, é possível reler a figura bíblica de Noé, importante personagem para o imaginário cristão, imagem literarizada para semantizar a construção de uma nova humanidade.

De acordo com Wunenburger (2007, p.49), os mitos, compartilhados pelos narradores orais, são renovados permanentemente e, no exercício da escritura, são literalizados, seus conteúdos são transfigurados, evidenciando sua perenização. Na passagem do mito tradicional para o mito literário, há processos de releitura, entre os quais a “bricolagem” (a reorganização da arquitetura narrativa, de forma que o mito seja decomposto e recomposto sob nova perspectiva, ou ainda a “transfiguração barroca”(WUNENBURGER,2007, p.50), em que “uma formação mítica se vê transformada por uma reescritura lúdica que atua por meio de inversões, de paródias, ou de aparências”(WUNENBURGER,2007, p.50) – ambos processos intencionalmente presentes nas obras analisadas neste ensaio.

Cumprе assinalar, na esteira do referido autor:

Trata-se então não de um retorno do mito, como se tratasse tão somente de adaptar um mito antigo às condições de sensibilidade ou de inteligibilidade atuais,mas de um retorno ao mito com uma intenção ficcional. O novo texto do mito é então obtido por procedimentos controlados de ajustes, de sobreposição, de miscigenação, de entrecruzamentos intertextuais[...], que com frequência não são destituídos, por seu turno, de humor, de ironia ou de sentido paródico. (WUNENBURGER, 2007, p.51)

Essa rede imaginária de textos e contextos que se entrama na forma jogo literário convida-nos a retercer percursos da memória e a providenciar caminhos para o futuro. Nas palavras de Saramago: “o sonho é um prestidigitador hábil, muda a proporção das coisas e as suas distâncias, separa as pessoas, e elas estão juntas, reúne-as”. (SARAMAGO, 1998, p.50). E a matéria imaginária que compõe a literatura é de natureza onírica. Saramago organiza as duas narrativas com mitos que vão sendo semantizados para compor um imaginário social e político que lhe traduz o sonho diurno. Conforme Benjamin Abdala Junior, em *De Vôos e Ilhas* (2003, p. 18), inspirado em Ernst Bloch: “é o sonho de quem procura novos horizontes [...] Essa atitude é mais adequada do que o sonho noturno, que teima obsessivamente em olhar para trás, melancolicamente contemplando as ruínas”.



As situações dramáticas apresentadas compõem-se como uma constelação de imagens que se orientam para a ideia de um deslocamento sobre si mesmo, uma procura cega por outro lugar sem que se percam os fios que conectam ao aqui e ao agora. Cada obra traz imagens novas, mas reticadas pelo mesmo fio articulador.

Nos textos em análise, mostram-se mais personagens e menos ação, evidenciando um olhar bastante atento de Saramago ao humano e à construção de relações de humanidade.

O imaginário do autor compõe-se com uma gramática poética, de complexa textura e aguda criatividade, que traz, associada ao motivo da viagem, a imagem do labirinto. Sua sintaxe de metáforas constitui um diagrama que orienta sentidos e dialeticamente não sentidos da experiência humana. Como sistema complexo de imagens, possui forma e força criativa não apenas para refletir a vida real, mas também para nela criar ressonâncias. Semelhante a um tecido de imagens que dinamiza a vida individual e coletiva, o imaginário se revela como um sistema aberto e ao mesmo tempo como fonte criadora e recriadora de sentidos. Para lembrar Bachelard, o imaginário opera com representações dotadas de poder de significação e de transformação.

Outro ponto de junção das duas obras é a presença do fantástico como categoria (ROAS, 2014, p.8), como um modo de expressão, um propósito estético, “um discurso em constante relação com esse outro discurso que é a realidade, entendida sempre como construção social”.

A presença desse recurso leva o leitor a experimentar inquietação, uma vez que lhe falta a coerência dos sentidos. Essa inquietação diante do sobrenatural desestabiliza relações sólidas e pouco questionadas e introduz novas possibilidades de realização. O fantástico, embora não sobreviva sem o sobrenatural, alimenta-se do real, cria espaço similar ao habitado pelo leitor e este espaço é invadido por um fenômeno desestabilizador – ameaça para a realidade, para a estabilidade e solidez que aparenta ter a realidade – e, nesse sentido, instaura algo de profundamente realista: o fato de que nenhuma realidade é sólida e imutável. “A narrativa fantástica põe o leitor diante do sobrenatural, mas não como evasão, e sim, muito pelo contrário, para interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança diante do mundo real” (ROAS, 2014, p.31).

A intromissão do fantástico na narrativa cria, também, intencionalmente, rupturas com o modo realista como as crônicas de viagem tomavam corpo – gênero com o qual também as obras fazem diálogo, uma vez que foram permanentemente usadas nas comunicações

coloniais. O tensionamento entre os elementos de realidade e de invenção vai aos poucos traduzindo a experiência subjetiva do autor e compartilhada com o leitor na busca indelével de novas referências a partir da intromissão do fantástico e a necessária reinvenção do olhar.

É fato que o uso dessa categoria dá força ao projeto estético do autor e é um dos sinais de sua consciência de linguagem. Aliás, essa expressão consciente revela-se tanto no plano da forma quanto no do conteúdo, tangenciando muitas escolhas simbólicas que compõem o imaginário do autor e de seu tempo, o tom irônico do narrador, as rupturas gramaticais que realiza, entre outras opções intencionais que qualificam a produção estética de um texto, inclusive vislumbrando seu possível leitor.

Sabe-se que, em diferentes sociedades e contextos históricos, há tipos específicos de leitores. Na contemporaneidade, destaca-se um leitor assemelhado a Teseu, que precisa escolher caminhos para chegar ao Minotauro para, depois, sair do labirinto. Diante da multiplicidade de portas, é preciso puxar o fio de Ariadne para vislumbrar saídas.

No caso de obras hipertextuais, como as de Saramago aqui analisadas, fica sob a tutela do leitor a realização da obra, em face de um labirinto de possibilidades. Por suas múltiplas e ambíguas relações, a forma labiríntica permite representar, lembrando Bakhtin (2003), uma verdade que tem sempre uma expressão polifônica.

Para Rosenstiehl (1988, p.252-3), há traços definidores do labirinto: o convite à exploração e a capacidade de voltar a pontos percorridos para obter alguma segurança; a exploração sem um mapa previamente elaborado, uma vez que não se tem a visão global; a exigência de uma inteligência astuciosa para que se prossiga e progrida sem cair em armadilhas, permanecendo em constantes circunvoluções. As obras de Saramago aqui discutidas reiteram esse dinamismo, o plano do conteúdo é estritamente coerente com o plano da expressão: autor, obra e leitor compartilham do mesmo desígnio – a circum-navegação.

Como um entrelugar imaginário em que conflui o lúdico e o lúcido, aberto ao percurso-navegação, o hipertexto-labirinto se oferece ao leitor como desafio capaz de projetar, em novas paragens, relações do homem com o mundo e com outro. Esse efeito de deslocamento propiciado pelo jogo artístico da linguagem – imagens ação – sugerem, a partir das obras analisadas, a re-escritura de uma nova épica tecida pela ruptura e alimentada pelo desejo de um novo modo de estar vivo e de poder conviver.

Nas duas narrativas, figura a viagem tomada também como escrita da viagem. A escrita torna-se pretexto para a busca da identidade – uma espécie de odisseia interna, como expansão do império interior.

A escrita da viagem é metáfora escolhida para um novo encontro: do autor com o leitor. Ela atualiza o sujeito no seu permanente movimento de formação e de reformulações na busca de um lugar cultural. Conforme Hatoum:

A identidade não deve ser uma adesão passiva ao real com que fomos enformados. Forma compacta, o estereótipo é uma fábrica de convenções, um antídoto contra a invenção. Nesse sentido, a identidade é uma busca. Para um escritor, essa busca se perde em um labirinto de vivências e experiências, mediado pelo aparato da linguagem.[...] (HATOUM, 1994, p.77).

A escrita da viagem é navegação, como gesto humanizador por excelência, escrita enigmática da vida e para a vida nos seus trânsitos e desígnios. Memória e porvir que fazem renovar o homem no seu percurso iniciatório pelos labirintos das formas sígnicas.

A língua portuguesa é a possibilidade de expressão do gesto transfigurador e decifrador de novas paisagens por parte desse escritor lusitano. Nessa nova cartografia imaginária, a imagem-ação traduz-se como pátria líquida, jangada que se move à deriva da imaginação, barco-ventre que navega na extensão infinita dos possíveis e projeta, na fluidez das águas, o olhar ilimitado para novas navegações. Eis a dimensão metapoética e mitopoética da arte da escrita de Saramago.

### **Considerações finais**

Distintas marcas históricas singularizam as formas artísticas, as várias migrações e reinvenções de imagens, concepções e estruturas que se afirmam como metáforas para formulação de conceitos estéticos. Os espaços textuais, ao se retecerem em fluxos operativos, convocam a participação do leitor para complementar o diagrama de significações delineado pelo autor.

Saramago, em seu criativo projeto estético e político, revela profunda consciência de linguagem, reinventando imaginários e incitando reflexões sobre a importância dos laços de afeto em resistência às severas forças do discurso hegemônico, construindo esteticamente um novo imaginário.

Esse sistema organizador de experiências tecido em rede de imagens que se expressam em matéria metafórica singulariza o estilo e o contexto histórico-cultural do escritor, realizando intenções.

Ao perscrutar as constantes semânticas que permitem aglutinar os conteúdos oníricos das obras – recurso metodológico favorecido pelos estudos comparados – salta à percepção o motivo da viagem, traduzida aqui como aventura da humana aprendizagem a realizar-se tanto no corpo inextrincável do texto, quanto nos fluxos labirínticos da existência.

Como forma cifrada de manifestação humana, ato simbólico, por excelência, de expressão do imaginário, a literatura revela-se lugar de memória de onde se enseja ponderar sobre a condição humana e seus possíveis.

## REFERÊNCIAS

ABDALA JR., Benjamin. **De vôos e ilhas: literaturas e comunitarismos**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

\_\_\_\_\_. **Estudos comparados: teoria, crítica e metodologia**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015.

ARAUJO, Alberto F.; BAPTISTA, Fernando P. **Variações sobre o imaginário: domínios, teorizações, práticas hermenêuticas**. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Editora Forense-Universitária, 2003.

BORGES, J. L. **Sete noites**. São Paulo: Max Limonad, 1983.

CANDIDO, A. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre o azul, 2006.

\_\_\_\_\_. **Formação da literatura brasileira**. 8.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997. v.1.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 2006.

\_\_\_\_\_. (org.). **Literatura comparada no mundo: questões e métodos**. Porto Alegre: L&PM/VITAE/AILC, 1997.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Allain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_. **A Imaginação simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1993.

\_\_\_\_\_. **Campos do Imaginário**. Lisboa: Instituto Piaget, 2000.

HATOUM, M. Literatura e identidade nacional. In: **Remate de males**. Campinas, v.14, 1984.

MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henry. **Literatura portuguesa, literatura comparada e Teoria Literária**. Lisboa: Edições 70, 1981.

MAFFESOLI, Michel. **Notas sobre a pós-modernidade**: o lugar faz o elo. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004.

MORIN, E. **O paradigma Perdido**. Portugal: Europa-America, 1999.

ROSENSTIEHL, P. **Labirinto**. Enciclopédia Einaudi. Lisboa: Imprensa nacional, v.13,1988.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico**. São Paulo: Unesp, 2014.

SARAMAGO, J. **O conto da ilha desconhecida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. **A jangada de pedra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **O Imaginário**. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

**Entre os fios que tecem a peneira d'água: uma leitura do imaginário por meio do regime diurno da imagem**

**Among the treads that spin the water's sieve: a reading of the imaginary through the daytime image regime**

**Entre les fils qui tissent le tamis d'eau : une lecture de l'imaginaire via le régime diurne de l'image**

Heloisa Juncklaus Preis MORAES<sup>1</sup>  
Unisul, Tubarão, Brasil

Willian Corrêa MÁXIMO<sup>2</sup>  
Unisul, Tubarão, Brasil

Luiza Liene BRESSAN<sup>3</sup>  
Unisul, Tubarão, Brasil

**Resumo**

O texto literário e seus procedimentos poéticos expressam valores do mundo e, pelas lentes da teoria do imaginário, podemos entendê-lo como potência simbólica. A convergência, o isomorfismo e a totalidade das imagens, traços fundantes da antropologia do imaginário proposta por G. Durand (2002), estão presentes nas atitudes imaginativas que dão sentido à vida. Podemos observar o tempo e o espaço de determinada sociedade através das imagens-símbolos presentes nas artes. Este artigo propõe a análise do poema *O menino que carregava água na peneira*, de Manoel de Barros (1999), sob o enfoque do Imaginário, especificamente o Regime Diurno da Imagem.

**Palavras-chave:** poesia; imaginário; regime diurno.

**Abstract**

The literary text and its poetic procedures express world values and, through the lenses of the imaginary theory, we are able to understand it as symbolic force. The convergence, the isomorphism and the totality of images, founding characteristics of the imaginary anthropology proposed by G. Durand (2002) are all present in the imaginative attitudes which give meaning to life. We can observe time and space of a certain society through symbol-images present in arts. This article proposes the analysis of the poem *O menino que carregava água na peneira* (The boy who carried water in the sieve), by Manoel de Barros, approaching the Imaginary, specially the Daytime Regime of Image.

**Key-words:** poetry; imaginary; daytime regime.

---

<sup>1</sup> [heloisapreis@hotmail.com](mailto:heloisapreis@hotmail.com)

<sup>2</sup> [willian.maximo@unisul.br](mailto:willian.maximo@unisul.br)

<sup>3</sup> [luizalbc@yahoo.com](mailto:luizalbc@yahoo.com)

## **Literatura, imaginário e o regime diurno da imagem**

Partimos da função criadora (e não somente reprodutora) do imaginário. O imaginário é apresentado sob duas formas, uma inferior e outra superior: fantasia e imaginação, respectivamente. Para Turchi (2003, p. 20), a partir daí é possível afirmar que “ao imaginário abrem-se, assim, duas atividades distintas em sua vertente criadora: a literária e a científica”. O que nos proporciona conceitualmente que “o imaginário é o dinamismo criador, a potência poética das imagens, enfim, a potência da palavra humana que emerge do inconsciente coletivo” (TURCHI, 2003, p. 21). Sendo assim, nosso estudo aproximará a teoria do Imaginário, desenvolvida Gilbert Durand em *As Estruturas Antropológicas do Imaginário* (2002), mostrando como estão representados, simbolicamente, os fenômenos naturais e os animais no imaginário humano, principalmente aqueles que se relacionam com a água e suas construções simbólicas.

Nossa proposta de estudo busca percorrer a teia que tece o movimento do Menino que carregava água na peneira, um poema de Manoel de Barros (1999), perscrutando os fenômenos imaginários suscitados na inter-relação do menino, da peneira e da água e como são considerados na perspectiva do estudo durandiano, observando também como os autores do imaginário constroem um trajeto antropológico sob a ótica do Regime Diurno de Imagem.

Desde sempre, o homem procura dar sentido às coisas. Assim, inerente ao ser humano estão os atos de modificar, criar, inventar e dar sentido ao mundo, sendo que, muitas vezes, faz isso impulsionado por uma atividade da mente, a imaginação. Por muito tempo, as ciências naturais e o predomínio da razão guiaram a sociedade por meio da objetividade. Na contemporaneidade, os estudos culturais reformularam-se com suporte das Ciências Sociais e impulsionaram os estudos das teorias sobre a subjetividade.

Bachelard apresentou por meio de seus escritos, que a organização do mundo referente às relações existentes entre os homens, a terra e o universo não provém de uma série de raciocínios e sim da elaboração de uma atividade da mente que considera as emoções. O símbolo permite estabelecer uma relação entre o “eu” e o “Mundo” e que os quatro elementos (terra, ar, água e fogo) são os impulsionadores da imaginação. Para Turchi (2003, p. 23), em sua obra que relaciona o imaginário aos gêneros literários, Bachelard destaca a semântica dos símbolos já que o autor:

constrói uma fenomenologia do imaginário que permite, por intermédio do devaneio poético, ultrapassar os obstáculos do compromisso biográfico do poeta e do leitor, colhendo o símbolo na sua plenitude. Um dos fundamentos

básicos do pensamento bachelardiano consiste em perceber o simbolismo imaginário como dinamismo criador, amplificação poética de cada imagem concreta, e como dinamismo organizador, fator de homogeneidade na representação. Desta forma, o símbolo, pertencendo a uma semântica especial, possui, não apenas um sentido artificialmente dado, mas um poder essencial e espontâneo de repercussão, quanto os encadeamentos dos símbolos se regem pelas ressonâncias, pelas afinidades ocultas que residem no seu conteúdo material, de natureza semântica. (BACHELARD, 1978 apud TURCHI, 2003, p.23)

Observando a produção de sentido sob o ponto de vista teórico de Gilbert Durand, simbolizar faz parte da condição humana, entretanto ele o trata como o imaginário e não como simbolismo, sendo que o símbolo é uma forma de expressão do imaginário. Considerando a dimensão simbólica, é necessário perceber que o símbolo se caracteriza pela sua ambiguidade e pela sua infinidade de significados.

Ao estruturar sua tese, que deu origem ao livro *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, Durand (2002) buscou uma nova forma de categorizar as imagens partindo de uma classificação estrutural não reducionista. Sua análise apontou para uma dualidade no mundo, da qual ele nomeou como regime diurno e regime noturno. Naturalmente, os símbolos se reorganizam em torno de núcleos convergentes formando uma constelação de imagens, com estruturas isomórficas tal como os símbolos convergentes.

O isomorfismo dos *schemes*, dos arquétipos e dos símbolos encontra-se na constelação de imagens que se transformam em representações imaginárias definidas e relativamente estáveis, formando as estruturas. Os *schemes* estão ligados aos gestos e às pulsões inconscientes, estabelecendo relação entre os gestos corporais e as representações, caracterizando-se como o nível mais abstrato da imagem. Os arquétipos mantêm sua adequação ao *scheme*, mantendo uma universalidade, mas têm forma dinâmica e estrutura as imagens. Em função do texto em análise, aprofundaremos, adiante, a noção de arquétipo. Estas duas etapas anteriores motivam “as grandes constelações simbólicas” estudadas por Durand (2002, p.59), partindo “de uma concepção simbólica da imaginação, quer dizer, de uma concepção que postula o semantismo das imagens, o fato de elas não serem signos, mas sim conterem materialmente, de algum modo, o seu sentido”. Os mitos, utilizando “o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em idéias”, explicando um esquema ou um grupo deles.

O autor refere-se às imagens a partir da identificação de significados intrínsecos às mesmas, recorrentes em culturas de diversas localidades e temporalidades. A convergência, o



isomorfismo e a totalidade das imagens, traços fundantes da antropologia do imaginário proposta por G. Durand (2002), estão presentes nas atitudes imaginativas que dão sentido à vida e orbitam entre dois pólos: as intimações subjetivas e as interpelações socioculturais. O essencial da representação e do símbolo está presente nestes dois marcos reversíveis a que o autor (2002, p. 41) chamou de trajeto antropológico: “a incessante troca que existe ao nível imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social”.

A capacidade inata de imaginar alivia o drama da aventura humana diante da finitude: da noção e consciência do tempo à maldição tenebrosa da morte. A imaginação é autônoma, espontânea e atemporal e, por isso, capaz de driblar a voracidade do Cronos, vencer a negrura da morte e triunfar perante o destino. Para Durand (2002, p.123), “a imaginação atrai o tempo ao terreno onde poderá vencê-lo com toda facilidade”.

Se há diferentes formas de representar o imaginário humano pela linguagem, segundo Turchi (2003), uma eufemização frente ao tempo, à morte e ao destino, na interpretação dos textos poéticos, o mito, pelo discurso, apresenta e atualiza suas imagens arquetipais e se racionaliza. Este percurso se evidencia na metamorfose hídrica (e híbrida) do texto intitulado *O menino que carregava água na peneira*, de autoria de Manoel de Barros (1999), que aqui é analisado.

No texto, a metáfora da liquefação temporal se fundamenta nas antíteses, por intermédio do dualismo e da ambivalência da água, límpida e ao mesmo tempo escura e fatal, características do Regime Diurno da imagem, da representação, da consciência e da fantasia. O Regime Diurno, segundo Durand (2002, p. 179), caracteriza-se “(...) por constelações simbólicas, todas polarizadas em torno dos dois grandes esquemas (*schemes*), diairético e ascensional, e do arquétipo da luz”. Para o autor, pela atitude heróica do cetro e do gládio, as imagens, no regime diurno, fazem frente às fases (e faces) do tempo: às instâncias negativas dos símbolos teriomorfos (da animação e da animalidade), nictomorfos (das trevas) e catamorfos (do abismo e da queda).

Para Durand (2002), o Regime Diurno é o Regime da Antítese que culmina com a vontade de transcender diante do medo e da fuga do tempo. O tempo que, no texto, apropria-se de uma faceta teriomórfica, sinônimo de “angústia diante do devir”, para Durand (2002, p. 121), é análogo ao crepúsculo e às trevas do elemento mineral água: (...) “a água que escorre é amargo convite à viagem sem retorno: nunca nos banhamos duas vezes no mesmo rio e os

cursos da água não voltam à nascente. A água que corre é figura do irrevogável”, complementa Durand (2002, p.96). Ainda, orientação simbólica catamórfica, cuja queda - pelos efeitos do tempo (da vertigem, da gravidade e da punição) - tem como consequência a própria morte.

Para Durand (2002), no Regime Diurno, o cetro e o gládio manifestam-se por esquemas ascensionais, diairéticos e espetaculares. Os símbolos ascensionais são sinônimos de elevação, verticalização, de novo impulso, de potência: “a ascensão é, assim, a ‘viagem em si’, ‘a viagem imaginária mais real de todas’ com que sonha a nostalgia inata da verticalidade pura, do desejo e evasão para o lugar hiper ou supraceleste (...)” (DURAND, 2002, p. 128). No texto sob análise, estes símbolos ascensionais, evidenciam-se na “reconquista da potência perdida” (*op cit*, p. 145), por intermédio do menino ‘peralta’, capaz de ser, estar e fazer em qualquer tempo e lugar. Além disso, para Durand (2002), a atitude diairética, ou seja, de divisão e de decomposição, também se estrutura enquanto enfrentamento positivo perante a ‘certeza’ da morte. Na poesia, os símbolos diairéticos estão representados, em especial, pelos fragmentos dos “despropósitos e peraltagens” do menino, seja em seus comportamentos, com os irmãos e com a mãe. O celeste e o luminoso, sob o olho e o olhar da transcendência, são características dos símbolos espetaculares, em complementação aos ascensionais e diairéticos. Pelo manuseio das palavras, no texto, o menino concretiza um isomorfismo com a luz e a soberania, tornando, pelo domínio da linguagem – conforme Durand (2002) – símbolos e coisas perenes.

Essa estrutura esquizomorfa é guiada por três importantes constelações de imagens: ascensional, cujo símbolo está relacionado ao *scheme* de elevação; as espetaculares, onde ocorre o isomorfismo entre o céu e o luminoso, entre a coroa e a aura; e o símbolo diairético, que equivale à separação cortante entre o bem e o mal.

Os símbolos ascensionais se colocam como a reconquista da potência perdida (escada, flecha, asa, vôo, montanha), os espetaculares (luz, brilho, sol, ouro, céu, azul, o olho e o olhar – visão, a palavra) e diairéticos (armas, casa, água, terra, fogo, ar), estes constelam como fiéis contrapontos à queda, às trevas e aos compromissos animais ou carnisais. Estes símbolos são confirmações de que a imaginação atrai o tempo e a morte ao terreno da eufemização, onde ela poderá vencê-los com facilidade.

Neste ‘reino’ de pensamentos transcendentais, manifestos pelo Regime Diurno e, por conseguinte, na poesia, evidenciam as quatro estruturas do Regime Diurno da representação:

a) o recuo, a perda do contato com a realidade, o autismo, cujo processo simbólico contempla e significação subjetiva; b) o *spaltung* ou a faculdade de abstrair, num prolongamento da atitude autística; c) o geometrismo mórbido, corolário à simetria, ao plano e à lógica mais formal na representação e no comportamento; e d) o pensamento antitético, dos contrários.

No texto, em suma, as estruturas esquizomorfos, que nada têm de patogênicas, segundo Durand (2002), povoam o universo poético (e perene) em que na/pela imaginação elementos e personagens misturam-se, sob a fluidez da água (da vida) e sob atitude heróica que, juntos, consubstanciam um arquétipo de luz, do Regime Diurno.

O Regime Diurno é representado por uma estrutura heróica, que busca representar a vitória sobre o destino e sobre a morte, onde se coloca em confronto os contrários, os símbolos trazem a noção de potência (pulsão), dilemas, iluminação, contradição, que só pode ser atingido por vontade de poder, dominante de posição (verticalidade), masculinidade, ascensão, exibição, liberdade, clareza, razão, objetividade, sempre em dicotomia com a exclusão dos próprios termos.

### **Arquétipo do Inocente**

Jung (2002) concebe os arquétipos como estruturas psicológicas que servem de alicerce para toda e qualquer construção humana. O arquétipo, como sendo imagem inicial, que viabiliza a concretude dos gestos (*schemes*), pode ser compreendido enquanto marco zero que fundamenta, gere, orienta, ampara, estrutura e reestrutura as nossas ações. Como já propôs Pitta:

Imagem primordial de caráter coletivo e inato, é o estado preliminar, zona matricial da ideia (JUNG). Ele constitui o ponto de junção entre o imaginário e os processos racionais. Ele é uma forma dinâmica, uma estrutura organizadora de imagens, mas que está sempre além das concretudes individuais, biográficas, regionais e sociais, da formação das imagens. (2005, p. 18).

Os arquétipos são desencadeados durante toda nossa vida “e a partir daí coordenam o campo psicológico. Apesar de presentes em todos nós, sua intensidade e momento de manifestação são imensamente variáveis de um ser humano para outro, tanto quanto a voz, a audição ou a forma de pensar e de sonhar” (BYINGTON, 1994, p. 7). São muitos os arquétipos resultantes do processo de vivências e das experiências humanas, pesquisados por Jung. De acordo com as experiências, a cultura e até mesmo a ambiência cultural de cada

sujeito os arquétipos podem ser apropriados e utilizados de diferentes formas. Podemos citar o guerreiro, o bobo, o Matriarcal, o Patriarcal, o da Alteridade (da Anima, no homem e do Animus, na mulher), da Totalidade, do Herói, da Bruxa, do Velho sábio, da Morte, do Mestre-Aprendiz, do Caçador, do Líder, do Sacerdote, do Inocente, entre outros.

O Matriarcal, o Patriarcal, o da Alteridade (Anima e do Animus) e o da Totalidade são os principais arquétipos que compõem a nossa formação social. Além destes, uma série de outros arquétipos são discutidos, especialmente nos textos literários. No entanto, no objeto desta pesquisa, o foco estará direcionado no arquétipo do inocente, sob o qual relacionaremos o simbolismo do poema O Menino que carregava água na peneira, de Manoel de Barros (1999).

### **Imagens humanas e imagens d'água**

Analisar um texto poético é, antes de tudo, uma grandiosa tarefa, quase sempre, inesgotável. Mergulhar nas entranhas das palavras poéticas traduz-se como um exercício de deleite, pois:

a poesia é uma metafísica instantânea. Num curto poema deve dar uma visão de universo e o segredo de uma alma, ao mesmo tempo um ser e objetos. Se simplesmente segue o tempo da vida, é menos do que a vida; somente pode ser mais do que a vida se imobilizar a vida, vivendo em seu lugar a dialética das alegrias e dos pesares. Ela é então o princípio de uma simultaneidade essencial, na qual o ser mais disperso, mais desunido, conquista unidade (BACHELARD, 1986, p. 183).

Bachelard é um dos precursores dos estudos da imagem e em quem Durand ancora seus estudos sobre o imaginário. Para se empreender uma análise do Regime Diurno da Imagem, nossas reflexões prosseguem a partir de alguns pressupostos bachelardianos sobre a imagem que suscita da água e de sua relação com a natureza humana, uma vez que o texto que elegemos como recorte para a análise é do poeta goiano Manoel de Barros (1999) intitulado O menino que carregava água na peneira.

O título traduz uma imagem marcada pela transitoriedade dos elementos. Se pensarmos nos três elementos substantivos do título do poema, já mergulharemos numa bacia semântica cuja ideia mais sugestiva é a fluidez do tempo: o menino (que desejamos eterno em nós), a peneira (que filtra os elementos) e a água (em seu movimento de passagem pelos furos da peneira) movimentam a própria passagem da vida. Analisando sob este viés, a água é o que Bachelard (1997) vê como um elemento transitório, ligado a um tipo de destino que se

metamorfoseia incessantemente: “o ser ligado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente” (BACHELARD, 1997, p. 7). O filósofo discorre sobre as superficiais águas claras e brilhantes, as águas vivas, que renascem a partir de si mesmas, e as águas amorosas. A água é o elemento das misturas.

A água em Barros também é uma água viva que se roubada pode sair correndo e encontrar os irmãos do menino: “o ser que sai da água é um reflexo que aos poucos se materializa; é uma imagem antes de ser um ser, é um desejo antes de ser uma imagem” (BACHELARD, 1997, p.36). Neste caso, tão etéreo quanto a água na peneira é roubar um vento. As imagens suscitadas no poema de Barros (1999) nos sugerem outras imagens tão caras ao tempo que já se esgotou e ao tempo do devir.

Bachelard (1997) nos ensina que a água é detentora de forças imaginantes que podem guiar a uma significação muito maior e pertinente ao fazer literário.

A água é realmente o elemento transitório. É a metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra. O ser votado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente. A morte cotidiana não é a morte exuberante do fogo que perfura o céu com suas flechas; a morte cotidiana é a morte da água. A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal. Em numerosos exemplos veremos que para a imaginação materializante a morte da água é mais sonhadora que a morte da terra: o sofrimento da água é infinito (BACHELARD, 1997, p. 06 e 07).

Por nossa própria experiência cotidiana com o elemento água, somos testemunhas da facilidade com que ela recebe em si boa parte de outras essências, líquidas ou não. Facilidade com a qual também compreendemos tal receptividade do material no âmbito da imaginação, pois, como escreveu Bachelard (1997, p. 98), “para o devaneio materializante, todos os líquidos são águas, tudo o que escoar é água, a água é o único elemento líquido”.

Entende-se, assim, que as imagens possuem uma dinâmica criadora e que se materializam na experiência do corpo, seja em movimentos físicos de expressão linguística ou na labuta muscular que se movimenta, que possui seus ritmos, pelo gestual e pela consciência temporal descontínua, marcada de instantes que se sucedem arrastados pelo Cronos que marca a finitude. “Somos transportados na busca imaginária por materiais fundamentais, por elementos imaginários que possuem leis idealísticas tão exatas quanto às leis experimentais” (BACHELARD, 1990, p.13).

Embrenhemo-nos, então, nas teias que tecem a peneira de Barros, em seu menino e nas águas que constituem o triângulo do imaginário que, em cadeia, tecem o trajeto antropológico do regime diurno das imagens.

### **Carregar água na peneira: a potência poética**

O universo poético abrange planos diversos, mas todos se sustentam na palavra que ao poema deu forma. O poema é um “ser de palavras”, que se caracteriza por sua interdependência em relação a elas, ao mesmo tempo em que luta incessantemente por transcendê-las. Barros (1999) refere-se a um menino diferente, contextualizado-o sob símbolos da natureza para representar suas intenções de sentido.

A escrita, nesse caso, proporciona ao menino a liberdade, uma das características do Regime Diurno durandiano (2002). O menino, no texto, pode ser o que quiser pois, por meio da escrita, encontrou a possibilidade de criar um mundo próprio. O autor utiliza metáforas para enfatizar a dimensão simbólica de sua intenção. Trata-se de uma forma específica de linguagem, que tem o poder de recriar e reconstruir o mundo, trabalhando a imaginação. Possivelmente seja justamente essa possibilidade de invenção, potência criadora, que compõe o elo entre a poética de Manoel de Barros e o imaginário que propomos como fundamentação de análise. A poética, em seu processo de criação, ao se utilizar das palavras que migram seus sentidos na constelação de imagens e no isomorfismo dos símbolos, não se limita apenas à aparição das palavras, mas à superação do próprio sentido por ele mesmo.

A poesia tem como característica a subjetividade, cuja palavra enquanto signo não vem com a significação pronta. O poema em análise traz a dicotomia do “cheio e vazio”, na intenção de mostrar o “cheio” no sentido de comum e o “vazio” como incomum, ou seja, uma infinidade de possibilidades não comum a todos. O texto enfatiza a questão do tempo, como uma previsão de futuro que a mãe faz em relação ao menino. As palavras apontam à antítese, característica do Regime Diurno: cheio e vazio; pedra e água.

(...)

*Tenho um livro sobre águas e meninos.  
Gostei mais de um menino  
que carregava água na peneira.*

*A mãe disse que carregar água na peneira  
era o mesmo que roubar um vento e sair  
correndo com ele para mostrar aos irmãos.*

*A mãe disse que era o mesmo que  
catar espinhos na água  
O mesmo que criar peixes no bolso.*

*O menino era ligado em despropósitos.  
Quis montar os alicerces de uma casa sobre orvalhos.  
A mãe reparou que o menino  
gostava mais do vazio  
do que do cheio.  
Falava que os vazios são maiores  
e até infinitos.  
(...)*

Ao “encher os vazios com suas peraltagens”, através da antítese cheio-vazio, o texto saliente a postura dominante, atribuindo escolha ao destino mesmo diante de elementos que caracterizam a perenidade. Preencher os vazios com palavras, dando-lhes sentido, também é função do fazer poético, tornando o instante, eterno. O menino, ao segurar a água na peneira com o fazer poético, representa a sua potência de vida.

Símbolo marcante é a água. Elemento simbólico citado por Bachelard que funciona como “hormônio da imaginação”, e também por Durand, como símbolo ascensionista diarético, nesse caso como a possibilidade de um futuro vitorioso e feliz comparado à realidade vivida pelo menino naquele momento. A noção de potência da água e do menino sonhador coloca as peraltagens como possibilidade de vida. A linguagem poética é materialização desta potência.

No texto, o arquétipo do inocente é evidenciado na busca por segurança que é despertada pelo medo constante do abandono. O amparo, a força e a motivação são situações que devem constantemente ser expressadas por aqueles que se encontram a sua volta. Semelhante ao modo como a mãe do menino que carregava água na peneira faz quando o apoia e o incentiva.

O arquétipo do inocente manifesta-se também nestes mesmos sonhos que surgem na mesma vertente em que são conduzidos para outros afluentes pelo fluxo da corrente fluvial. Sabe-se apenas é que estas águas vão prover um mar de possibilidades e infinitos arquitetados pelo menino, sustentados pela legitimação da sua mãe e conduzidos pela sua inocência de desbravar o mundo pelas veredas do imaginário. Rejeitar a verdade, de modo a não se permitir ver ou saber o que realmente está acontecendo é uma das maiores características deste arquétipo. Negar algo só é permitido se for no intuito de descaracterizar a impossibilidade de vivência de uma situação extrema. O inocente tem como imagem

primordial a possibilidade, o infinito, a máxima de que tudo é possível, não importa o que dizem os outros. Assim, percebemos que nossas possibilidades só se encerram quando não pudermos mais ver uma “flor brotar de uma pedra” ou quando não tivermos mais o “poder de pontuar a frase” e “cessar o vôo de um pássaro”. O inocente é protegido pela motivação do outro, mas também pela força contínua das águas que atravessam a “granulação da peneira”, por menor que ela seja. A legitimação do menino se estabelece pelo fluxo das águas que através da queda produzem energia que movimenta a vida, que só pode ser findada quando o nível deste rio baixar tanto que lhe permita secar.

(...)  
*Com o tempo aquele menino  
que era cismado e esquisito  
porque gostava de carregar água na peneira*

*Com o tempo descobriu que escrever seria  
o mesmo que carregar água na peneira.*

*No escrever o menino viu  
que era capaz de ser  
noviça, monge ou mendigo  
ao mesmo tempo.*

*O menino aprendeu a usar as palavras.  
Viu que podia fazer peraltagens com as palavras.  
E começou a fazer peraltagens.*

*Foi capaz de interromper o voo de um pássaro  
botando ponto final na frase.*

*Foi capaz de modificar a tarde botando uma chuva nela.*

*O menino fazia prodígios.  
Até fez uma pedra dar flor!  
A mãe reparava o menino com ternura. (...)*

A escrita do menino, que lhe permite escolher a personagem que deseja ser, confere-lhe o poder de “senhorar” o seu destino: a postura dominante frente ao devir, característica do simbolismo do Regime Diurno da Imagem. A subestrutura do autismo, ao se descolar do ambiente e de todas as agruras do destino, confere-lhe poder de autonomia. Através da escrita é possível mudar os cenários da existência. O menino, poeta, incorpora o poder vindo da potência: sua potência poética!



A pureza do arquétipo do menino inocente se consolida no processo infinito de penetrabilidade da água. Na representação desse arquétipo, não existem barreiras, fronteiras, represas ou comportas que possam deter a força das águas, como uma infiltração, mesmo que silenciosa e indesejada, durante o seu fluir das ideias e da visualização do seu futuro. O ápice deste processo se instaura na contemplação deste fluir e no preenchimento destes espaços vazios por novas ideias, sonhos e possibilidades. Faz-se também através desta imersão, deste encharcamento, nesta “enchente de pureza e verdades” refutadas pelo simples prazer de se ser quem se quer neste momento.

(...)

*A mãe falou:*

*Meu filho você vai ser poeta.*

*Você vai carregar água na peneira a vida toda.*

*Você vai encher os  
vazios com as suas  
peraltagens  
e algumas pessoas  
vão te amar por seus  
despropósitos.*

Com todos os “despropósitos e peraltagens”, das críticas às suas esquisitices, com a escrita, o menino fazia prodígios: carregava água na peneira.

### **Considerações Finais**

Ao analisar o texto O menino que carregava água na peneira, de autoria de Manoel Barros, sob o enfoque do Regime Diurno da Imagem das estruturas antropológicas do imaginário, buscamos identificar as marcas simbólicas da narrativa. Símbolos que se transformam e se completam nos sentidos que o texto apresenta, em suas significativas relações entre o sonho, o ciclo da vida, a noção de potência e as imagens que se criam diante das impossibilidades.

No texto de Manoel Barros (1999), observamos uma mãe que autoriza o sonho do menino de ir adiante, o zelo e o cuidado entre todos os elementos naturais que se criam e se transformam como os “espinhos na água”, “a casa sobre os orvalhos” e a “pedra que dá flor”, que nos permitem criar e viver toda a essência que alicerça o texto e protagoniza a vida em si. Podemos relacionar as cenas do texto com o imaginário e a potência poética das imagens.

Os elementos da natureza servem de metáfora para o devir humano e sua representação no fazer poético. Para Jung (2002), o ar é o mesmo em todo o lugar, é respirado

por todos, mas não pertence a ninguém, assim como os sonhos do menino, nas narrativas de Manoel Barros que se entrelaçam no que Jung chama de recipiente, que nunca podemos encher ou esvaziar por completo. Da mesma forma, a bacia semântica, e suas relações com a água, de Durand (2001) ao pensar o imaginário como reservatório-motor. “Pode-se dizer que o imaginário é o trajeto antropológico de um ser que bebe numa ‘bacia semântica’ (encontro e repartição das águas) e estabelece seu próprio lago de significados” (SILVA, 2003, p. 11).

No poema analisado, a água apropria-se de sentidos múltiplos permitindo que ações imaginantes manifestem-se em permanente mobilidade criativa. Para Bachelard (1997), a água é o elemento da mistura, é um elemento transitório, ligado a um tipo de destino que se metamorfoseia incessantemente e traduz experiências de fluidez e maleabilidade. A água é uma realidade poética completa.

As ações do menino nos fazem pensar que queremos ser melhores, queremos chegar mais próximo ao ideal humano e lançarmos uma trajetória heróica, que é proposta pelo menino, diante da vida e de todas as limitações que enfrentamos: “em todo adulto espreita uma criança – uma criança eterna, algo que está sempre vindo a ser, que nunca está completo, e que solicita atenção e educação incessantes. Essa é a parte da personalidade humana que quer desenvolver-se e tornar-se completa” (JUNG, 2000).

São esses despropósitos que fazem os corações “baterem” mais rápido e que conduzem nossas crenças em um caminho mais suave e leve. E como não compreender a legitimidade em criar atitudes imaginais, por meio da figura do menino, para suportar e combater os vazios e a angústia existencial.

O encantamento do menino que carregava água na peneira nos remete ao pensamento de Bachelard (2001), que nos diz que o fazer literário é regido por fascinações. O ímpeto literário, para o autor, uma explosão da linguagem, é fruto da interdependência ativa entre imaginação e vontade. Diz Bachelard (2001, p. 6) que “a linguagem poética, quando traduz imagens materiais, é um verdadeiro encantamento de energia”.

O fascínio produzido pela imagem de um menino que carrega uma peneira cheia de água nos sugere o indelével, o imensurável, a eternidade etérea tanto quanto a passagem inexorável do tempo, que tudo apaga e que tudo renova. O deleite literário num curto poema deve dar uma visão de universo e o segredo de uma alma, onde tudo transcende, tudo se inova e tudo que perece também renasce na potência literária de cada palavra.

## REFERÊNCIAS

- BACHELARD, G. **A terra e os devaneios da vontade** – Ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- \_\_\_\_\_. **A Água e os Sonhos**: Ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- \_\_\_\_\_. **O Ar e os Sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- \_\_\_\_\_. **O direito de sonhar**. São Paulo, DIFEL, 1986.
- BARROS, M. **Exercícios de ser de criança**. São Paulo: Salamandra, 1999.
- BYINGTON, C. A. B. A missão de seu Gabriel e o arquétipo do chamado. In: **Junguiana** - Revista da Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica, n. 12, São Paulo, 1994.
- DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- \_\_\_\_\_. **O imaginário**. 2.ed. Rio de Janeiro: Difel, 2001.
- JUNG, C.G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.
- LEGROS, P. et al. **Sociologia do Imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- PITTA, D. P.R. Imaginário, cultura e comunicação. In: **Revista eletrônica do Centro de Estudos do Imaginário**. UFRO. Ano IV, n.6, jan-dez. 2004.
- SILVA, J. M. **As tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2003.
- TURCHI, M. Z. **Literatura e Antropologia do Imaginário**. Brasília: Editora da UnB, 2003.

## Mia Couto e a Simbologia de Barcos: Navegar, mais do que Possível, é Sonhável

### Mia Couto and Boats Simbology: Navigate, more than Possible, is Dreamable

### Mia Couto et les Symboles de Bateaux : Naviguer, plus que possible, est rêvable

Luara Pinto MINUZZI<sup>1</sup>  
PUC do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil

#### Resumo

Buscar, nos meandros de *O outro pé da sereia*, romance do escritor moçambicano Mia Couto, quaisquer referências a barcos, barcas, naus, navios, canoas (enfim, a transportes aquáticos em geral) e perceber como a simbologia referente à viagem pela água em busca de aventuras, em busca daquilo que é completamente desconhecido, do que está completamente distante, relaciona-se com e enriquece tais narrativas são os principais objetivos desta pesquisa. Já a teoria do trabalho embasa-se, principalmente, nas obras do antropólogo Gilbert Durand, do filósofo Gaston Bachelard e do teórico das religiões Mircea Eliade, no que diz respeito às questões relacionadas ao imaginário e a seu funcionamento.

**Palavras-chave:** Mia Couto; teorias do imaginário; literatura africana; simbologia de barcos.

#### Abstract

Search, in the narrative of *O outro pé da sereia*, novel by the Mozambican writer Mia Couto, any references to boats, barges, ships, vessels, canoes (finally, water transport in general) and realize how the symbolism related to journeys by the water in search of adventure and also in search of what is completely unknown, of what is quite far, relate to and enrich such narratives are the main objectives of this research. The theory of this work was grounded mainly in the works of the anthropologist Gilbert Durand, the philosopher Gaston Bachelard and theoritician of the religions Mircea Eliade, in regards to issues relating to the imaginary.

**Keywords:** theories of the imaginary; Mia Couto; african literature; symbologies related to boats.

#### Introdução

"As armas e os *barões* assinalados  
Que, da Ocidental praia Lusitana,  
Por mares nunca de antes navegados  
Passaram ainda além da *Taprobana*,  
Em perigos e guerras esforçados  
Mais do que prometia a força humana,  
E entre gente remota edificaram  
Nov Reino, que tanto sublimaram;

E também as memórias gloriosas

<sup>1</sup> luarapm@gmail.com.

Daqueles Reis que foram dilatando  
A Fé, o Império, e as terras viciosas  
De África e Ásia andaram devastando,  
E aqueles que por obras *valerosas*  
Se vão da lei da Morte libertando:  
Cantando espalharei por toda parte  
Se a tanto me ajudar o engenho e a arte." (CAMÕES, 2011, p. 11)

Naus, navios, barcos, barcas, canoas, jangadas: tantos são os tipos de transportes aquáticos quanto as diferentes simbologias das quais esses elementos foram carregados ao longo dos tempos. Se com Caronte (e com diversos outros barqueiros) essa simbólica é conduzida para a questão do transporte rumo ao mundo dos mortos, Jung aponta o leme em direção ao simbolismo da viagem de barco como um mergulho no inconsciente, nas origens – o que faz com que o mar possa também adquirir atributos maternos; se o mar é o único meio pelo qual os europeus poderiam chegar a terras longínquas, estranhas e desconhecidas, se essa jornada representava uma aventura cheia de perigos com destino a lugares fantásticos, ela também pode representar uma ida ao literalmente fantástico, ao mágico, ao imaginário, ao literário – sendo o ponto de partida o mundo real, concreto, não literário. Esses meios de transporte revestem-se de inúmeros significados – tudo depende para onde a bússola do imaginário de cada povo, de cada tempo, de cada indivíduo, de cada texto de literatura, aponta.

A possibilidade para o simbolismo dos barcos escolhida para aqui ser discutida<sup>2</sup> é a busca pelo desconhecido e por aventuras – mesmo que essa busca represente grandes perigos e um real risco de vida. Essa viagem de barco como símbolo da procura pelo misterioso, pelo oculto, pelo diferente e pelo longínquo é bastante recorrente dentro da trama que se passa no século XVI do romance *O outro pé da sereia*, do escritor moçambicano Mia Couto<sup>3</sup>: tal

---

<sup>2</sup> Este artigo é um excerto adaptado da dissertação de mestrado em Teoria da Literatura, defendida em 2012, na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. O título do trabalho é "Mia Couto e a simbologia de barcos: navegar, mais do que possível, é sonhável".

<sup>3</sup> Como uma forma de situar o leitor, apresentarei o resumo da narrativa pertencente ao *corpus* desta pesquisa. *O outro pé da sereia* é um romance que navega por duas histórias, por duas narrativas distintas: uma delas, ambientada nos anos 2000, foca-se em Mwadia, filha mais nova de Dona Constança, que deixara, há bastante tempo, a casa materna e sua cidade, Vila Longe, para morar com o marido, Zero Madzero, em um lugar ermo e distante, chamado pelo casal de Anticamente. Sem notícias de seus parentes, a moça volta à cidade natal, a fim de encontrar um lugar seguro para deixar a estátua de Nossa Senhora encontrada pelos dois na margem de um rio. Já a segunda, passada no século XVI, relata a viagem de navio de uma comitiva portuguesa ao reino de Monomopata, no interior de Moçambique – seu objetivo era levar a fé cristã aos "infiéis". Um dos elos entre as histórias é a imagem de Nossa Senhora, estátua que primeiro vai a bordo da Nau Nossa Senhora da Ajuda e que depois fica aos cuidados de Mwadia.

narrativa mostra como, em 1560, portugueses e escravos negros navegam pelas águas do oceano Índico na nau *Nossa Senhora da Ajuda*. O jesuíta Gonçalo da Silveira vai a bordo e seu objetivo é levar a fé católica à corte do Império de Monomotapa, localizada no interior de Moçambique, e ao seu imperador Nogomo Mupunzangatu.

Justamente sobre essa meta do religioso e dos colonizadores portugueses (e de navegadores em geral), discute o filósofo Gaston Bachelard. O teórico (2002) explica que nenhum objetivo simplesmente, puramente prático explica e justifica uma viagem pelo mar, devido ao imenso risco, principalmente na época dos primórdios das grandes navegações (justamente aquela em que a narrativa da nau *Nossa Senhora da Ajuda*, de *O outro pé da sereia*, se passa), envolvidos em tal empreitada. Sobre essa questão, fala José Mattoso (1998), especificamente, em relação ao imaginário português marítimo medieval: o autor enfatiza os perigos dos mares e dos oceanos, pois existia a crença de que, quanto mais o homem se afastava da costa, do mundo habitado, maior o caos, maiores e mais estranhos os monstros e animais que poderiam ser encontrados. Bachelard também fala sobre esse Mar das Trevas (o *Mare Tenebrarum*), um "[...] mar imaginário que arrebatou a Noite em seu seio" (BACHELARD, 2002, p. 106), onde os antigos navegadores localizaram sua fonte de maior medo, insegurança e ansiedade. Segundo o filósofo, esse mar tenebroso é um lugar apavorante demais para o homem ser capaz de imaginar. Dessa forma, "[...] o real singular se apresenta como um além do imaginável – inversão curiosa que mereceria a meditação dos filósofos: ultrapasse o imaginável e terá uma realidade suficientemente forte para perturbar o coração e a mente" (Ibid., p. 106).

O mundo, assim, era dividido entre espaço cósmico (o conhecido, o habitável) e o orbe terrestre, "[...] donde nascem toda a espécie de excessos, a confusão e o perigo mortal" (MATTOSO, 1998, p. 55). Ao se aventurar pelo oceano, o homem estaria se aventurando pela morte. Como aponta o narrador de *O outro pé da sereia*, os próprios mapas já evidenciavam essa crença na oposição entre o orbe terrestre e o espaço cósmico, entre o conhecido e desconhecido, entre o perto e o longe: "Tudo fora nomeado como se o mundo fosse uma lua: de um só lado visível, de uma só face reconhecível" (COUTO, 2006, p. 62).

No livro, são relatados esses perigos enfrentados no mar, o que ressalta quão fundamental, para os portugueses, era o serviço prestado por eles aos seus colonizados, a ponto de os fazerem deixar seus portos seguros. Ao longo da jornada, a nau depara-se com terríveis tempestades e muitos tripulantes morrem devido a pestes que, silenciosamente, se

disseminam entre todos, ricos ou pobres, mas muitos também falecem devido à fome – a situação era tão crítica que o médico a bordo, o goês Acácio Fernandes, explica: "sofria-se de castigos pela ousadia de navegar para além do horizonte, fazendo destino onde os céus se separam da terra" (COUTO, 2006, p. 111) – e Bachelard, acerca da recorrência da imagem dos perigos e das tempestades em alto mar, ressalta: "Haverá tema mais banal do que o da *cólera* do Oceano?" (BACHELARD, 2002, p. 178).

Entretanto, não é apenas com tempestades e com climas adversos que uma viagem por alto mar traz perigos; o fato de o sol estar brilhando e de o tempo estar bom também pode anunciar desastres: "Há vinte dias que as naus haviam saído de Goa. A viagem demorava mais do que o esperado por acumulação de períodos de acalmia, com caladas consecutivas e um permanente murchar de velas" (COUTO, 2006, p. 157). Uma viagem mais longa do que o planejado significava menos comida e água e, conseqüentemente, mais óbitos, principalmente entre os escravos.

Além disso, falando sobre as possíveis ameaças de se chegar próximo à praia, devido aos recifes e corais que poderiam estragar o navio, o capitão da nau Nossa Senhora da Ajuda sentencia: "Traíçoeiro como é, o mar não devia ter nome masculino. Devia era chamar-se 'a mara'" (Ibid., p. 249). Assim, a feminilidade vista a partir de seus aspectos tenebrosos e negativos é relacionada com as águas traiçoeiras, com as águas escuras, profundas e dormentes que Bachelard (2002) conecta à morte. Por tudo isso, por todo esse risco, sobre um dos escravos a bordo do navio, o narrador afirma que "[...] pediu a bênção para o destino cego que o aguardava, para além do oceano" (COUTO, 2006, p. 314). Para uma viagem com destino ao desconhecido, ao misterioso, são necessários todos os tipos de proteção: os materiais e os espirituais.

Além disso, é preciso ressaltar o fato de esses perigos encarados no mar irem além de fenômenos físicos ou naturais:

Quando saíra de Goa, ainda na proteção do estuário, a viagem surgia como um caminho dócil. Mas quando o mar se desdobrou em oceano e o horizonte todo se liquefez, lhe veio uma espécie de tontura, a certeza de que o chão lhe fugira e a nau vogava sobre um abismo. Silveira não tinha dúvida: chegara ao irreversível momento em que a água perde o pé e o mar abandona o suave manear dos rios. Dali em diante, o mundo se resumiria àquela nau, rompendo caminho entre domínios que eram mais do Diabo que de Deus (Ibid., p. 54 e 55).

Dessa forma, é possível perceber a ambivalência do elemento aquático, que pode ser benéfico ao homem quando misturado com os outros três elementos, terra, fogo e ar (como estavam os portugueses no início da jornada, "na proteção do estuário"), ou terrível quando isolada, ou seja, quando longe da costa, quando se transforma em oceano e não há nada além de água a ser visto, como salienta Mattoso:

Uma coisa é a água como elemento, quando entra em composição com os outros três, porque então é essencial, fecunda e benéfica, outra como lugar onde se encontra praticamente isolada de todos os outros elementos, porque aqui é, pelo contrário, esterilizante, perturbadora e mortal (MATTOSO, 1998, p. 51 e 42).

A água isolada, a água do mar é, de acordo com Bachelard (2002), inumana, pois não é capaz de servir, de ser utilizada pelos homens diretamente – dessa forma, a água terrestre tem a supremacia sobre a marítima. Durand igualmente disserta sobre a ambiguidade desse elemento, mas também do próprio oceano, mostrando que, apesar de terrível, o mar aberto possuía suas fascinações e que o português começou a desenvolver uma visão diferente em relação a viagens marítimas, o que contribuiu para a sua liderança no tocante às grandes navegações:

Oceano claramente ambíguo, "matéria de desespero", baptizada Cabo das tormentas por Bartolomeu Dias (surgindo ao Gama em todo o seu horror no canto V de *Os Lusíadas*), mas simultaneamente "Cabo da Boa Esperança", tal como foi baptizado por D. João II, o "novo navegador", Adamastor ou Tétis (DURAND, 1997, p.91).

Os perigos e o medo relacionados ao fato de o elemento água estar totalmente afastado dos outros elementos quando em alto mar é igualmente evidenciado no seguinte excerto do romance de Mia Couto: "O mar é um infinito sem fundura: navio que se perdesse no escuro era como se tombasse no último dos abismos" (COUTO, 2006, p. 59). Mwadia (personagem da segunda história do romance que se passa no século XXI), fingia estar sendo visitada por espíritos (e, nesse caso, pelo espírito de Nimi Nsundi, escravo pertencente à tripulação da nau Nossa Senhora da Ajuda) para impressionar um casal de americanos, que viajaram ao continente africano em busca de uma "África original". Em um desses momentos de atuação, ela afirma: "Água, é tudo água, repetia Mwadia. São ondas e ondas, rios cujas margens são rios, vou num oceano sem fim" (Ibid., p. 233).



Devido ao terror de estar em meio à água pura, à água distante dos outros elementos, distante da terra, Nimi Nsundi carrega sempre consigo um saco com areia de sua região de origem. Quando dá de presente uma dessas bolsas cheias da terra de Goa para Dia Kumari, o escravo explica para a aia:

Essa era a tradição dos escravos: dava sorte navegar levando sacos com terra. Os que embarcavam nas naus – os anamadzi, os da água, como lhe chamavam – obedeciam a esse preceito. Quem não levasse consigo, numa bolsa de couro, uns torrões da sua terra natal corria o risco de se perder para sempre entre as névoas do mar (Ibid., p. 109).

Dessa forma, um pouco do elemento terrestre faz-se necessário quando se está viajando pelo oceano, a fim de que os navegadores não se percam por essa água infinita. Além disso, quando os europeus criam suas rotas de navegação e, assim, o totalmente desconhecido transforma-se em conhecido e íntimo, a matéria aquática modifica-se para a terrestre, o que reforça esse seu simbolismo relacionado à morte e aos perigos: o narrador comenta sobre como os portugueses desbravaram os cursos de água do interior da Zambézia, o que fazia com que "[...] o rio Mussenguezi se abrisse como uma estrada por onde o mundo chegasse e partisse" (Ibid., p. 306) – sendo que, nesse trecho, a palavra "estrada" remete à terra.

E se o oceano representa os perigos e as ameaças, no *Dicionário dos símbolos*, organizado por Jean Chevalier, o navio surge como um contraponto, pois "[...] evoca a idéia de força e de segurança numa travessia difícil" (CHEVALIER, 1991, p. 632). Também para a tradição cristã, a qual pertencem os padres de *O outro pé da sereia*, o barco seria o local onde os crentes acomodam-se e protegem-se das ameaças e das tentações do mundo (CHEVALIER, 1991). Assim, a nau com nome de santa deveria representar para esses religiosos um porto seguro – e representa no sentido físico e material, abrigando-os das tempestades, da fúria e dos imprevistos do oceano. Porém, o que ocorre no plano espiritual é justamente o contrário do esperado: o padre Manuel Antunes é o primeiro a ter sua fé abalada ao ver o sofrimento que os portugueses traziam e infligiam aos africanos; posteriormente, Dom Gonçalo também fraqueja em sua crença, mas em uma intensidade menor que a de seu companheiro.

Como mais um elemento a ser adicionado ao já grande inventário dos perigos que se enfrenta quando se navega para tão longe, Mattoso ainda cita os monstros encontrados tanto no mar quanto em pedaços de terra longínquos, extremamente afastados dos limites do que

era considerado o orbe terrestre, a parte habitável do planeta: tritões, nereidas, delfins, monópodes, hípodés, ictiófagos (pertencentes, com certeza, aos domínios do Diabo dos quais fala o personagem Silveira). De acordo com o teórico, "[...] o mar é o elemento onde se encontram os seres mais excessivos, em maior número de espécies e mais híbridos e monstruosos. A vida animal não está nele sujeita à ordem, mas à confusão e ao caos" (MATTOSO, 1998, p. 54). O desconhecido gera tanta ansiedade no homem, que ele é capaz de criar as espécies mais terríveis para habitar essas longínquas terras: "Que vem a ser, afinal, uma forma horrorosa que ninguém nunca viu? É o ser que olhamos com os olhos fechados, é o ser de quem falamos quando já não podemos exprimir-nos. A garganta aperta-se, as feições convulsionam-se, congelam-se num horror indizível" (BACHELARD, 2002, p. 108). Durand ainda relaciona essa existência de monstros em lugares ermos e estranhos e o cristianismo: segundo ele, na tradição cristã, há uma enorme lista de religiosos que são capazes de dominar e vencer os monstros com a ajuda de uma cruz (lista da qual fazem parte S. Veron de Cavaillon e S. Beltrão de Comminges, por exemplo), o que ajudou a disseminar tal crença.

A África, a partir do ponto de vista dos europeus, era um desses territórios fantásticos e terríveis, habitados por seres monstruosos, como fica claro no pensamento do padre: "Para Dom Gonçalo da Silveira, África não era tanto um lugar como um campo de batalha. [...] O menino [Gonçalo] tinha os olhos ávidos de histórias terríficas e, onde o pai pintava mouros e sarracenos, ele redesenhava monstros e assombrações" (COUTO, 2006, p. 252) – e tal pensamento, como fica claro a partir das explicações de Mattoso (1998), não é exclusivo do jesuíta, mas uma constante no pensamento medieval português, o que também explica Jorge Urrutia, em *Leitura do obscuro: uma semiótica de África* (2000): em inúmeros textos da época, os africanos aparecem como cães sem nariz ou boca, homens com os pés virados ao contrário ou com pés de cabra, etc.. Essa crença também não é específica do século XVI, como evidencia o pensamento da americana Rosie, quando está em um barco com destino à Vila Longe em pleno século XXI: "No percurso, Rosie espreitou as águas escuras, lentas e cansadas. Enconder-se-iam por ali traiçoeiros crocodilos, perigosos hipopótamos, insondáveis monstros?" (COUTO, 2006, p. 140).

Além disso, é interessante perceber que a relação estabelecida pelos portugueses entre eles próprios e os africanos pode ser claramente vista a partir do Regime Diurno da Imagem,

proposto por Gilbert Durand em *As estruturas antropológicas do imaginário*<sup>4</sup>, devido ao caráter combativo e dicotômico desse contato: enquanto os negros são classificados como selvagens e estão ligados às trevas, ao inferno, aos monstros, ao inferior, ao barulho e ao caos<sup>5</sup>, os europeus conectam-se com as características opostas a essas: eles são os seres das luzes, da ascensão, os seres ligados à pureza, ao branco e, conseqüentemente, ao Santo libertador e guerreiro, relacionado justamente a essa cor, como evidencia Durand (1997); os seres cuja missão é tornarem-se heróis para domar e transformar os primeiros. Tal dicotomia entre preto e branco é a dicotomia da "[...] sombra e da luz, do dia e da noite, do conhecimento e da ignorância, do yin e do yang, da Terra e do Céu" (CHEVALIER, 1991, p. 742). Além disso, na Bíblia, o negro aparece como evocador "[...] do nada e do caos, isto é, da confusão e da desordem, o preto é a obscuridade das origens; precede a criação em todas as religiões" (CHEVALIER, 1991, p. 743). Com essa oposição, "a Europa procurava dar (construir) uma imagem de si mesma, através da volta da sua contra-imagem. Com o nascimento de África, nascia a Europa com uma nova luz, renovada na sua pureza culta e benévola" (URRUTIA, 2000, p. 144).

Dessa forma, os portugueses são puros e os africanos, impuros – portanto, é importante ressaltar, nesse momento, a função da água como purificadora, visto que a água é a "[...] a matéria naturalmente pura" (BACHELARD, 2002, p. 139): "é por ter a água um poder íntimo que ela pode purificar o ser íntimo" (Ibid., p. 149). Assim, a água não só lava as sujeiras materiais, concretas, mas também as espirituais – como os pecados e o paganismo, de acordo com o personagem Dom Gonçalo da Silveira. Bachelard, citando o sociólogo Edward Taylor, que descreveu um povo africano zulu, chega à conclusão que "*o cafre só lava o corpo quando a alma está suja*" (BACHELARD, 2002, p. 147). Dessa forma, o fato de os portugueses terem chegado pelo meio aquático a fim de resgatar os povos de seu obscurantismo, de transformá-los, de salvá-los, é bastante relevante devido justamente a essa propriedade purificadora da água.

---

<sup>4</sup> Nesse regime, de acordo com Durand (2002), prevalece a forma antitética. A ameaça noturna e todos os símbolos ligados a ela tem seus aspectos tenebrosos, ogrescos e maléficos do tempo aumentados a fim de que, de forma heroica, se encontre com precisão e eficácia as armas necessárias para esse combate. A polaridade, a oposição e o combate são característicos desse Regime, que vê a temporalidade como algo a ser evitado a todo custo.

<sup>5</sup> No seguinte trecho do romance *O outro pé da sereia*, fica claro como os africanos, a partir da perspectiva dos portugueses, estão conectados ao caos, ao barulho e ao inferno: "Uma crescente inquietação efervescia no missionário: a vozearia dos cafres roubava-lhe a razão. Daí a pressa alvoroçada com que descia à terceira coberta: era urgente mandar calar os cânticos pagãos" (COUTO, 2006, p. 201).

Porém, em outro trecho do romance, fica claro o distanciamento entre os monstros que Dom Gonçalo esperava encontrar no continente africano e com o que ele realmente se deparou lá:

Durante anos, D. Gonçalo anteviu o longo desfile de monstros que iria encontrar em África. Havia um imenso catálogo de criaturas diabólicas. Havia os ciápodas, com seu único pé gigante, os ciclopes, as galinhas lanosas, as plantas-bichos cujos frutos eram carneiros, os cinocéfalos, os dragões, os antípodas, as bestas de cabeça humana que encarnavam Satanás. Nenhum desses seres prodigiosos ele encontrara em meses de andança pelos sertões africanos. As mais maléficas criaturas com quem cruzara eram-lhe, afinal, bem familiares e tinham, como ele, embarcado nas naus portuguesas (COUTO, 2006, p. 310).

Aqui fica evidente a dicotomia entre o conhecido e o desconhecido, entre o que está longe e o que está perto. Entretanto, há uma inversão: os aspectos negativos do desconhecido, que costumava ser pintado como terrível e amedrontador, foram suavizados a partir do confronto com a recém descoberta monstruosidade do conhecido. A oposição estabelecida pelos portugueses sob o império do Regime Diurno da Imagem ruiu, tornou-se impossível e obsoleta.

A partir dessa constatação, o próprio religioso, ao empreender a viagem com seus colegas portugueses a fim de salvar a alma dos africanos, conclui que "toda a sua vida imaginara que os demônios moravam no outro lado do mundo: em outra raça, em outra geografia. [...] Nos últimos dias Silveira confirmara que o Diabo fazia ninho entre os seus, os da sua origem, raça e condição" (COUTO, 2006, p. 255). Assim, quando ocorre uma terrível tempestade e as chances de o navio afundar e de todos morrerem tornam-se reais e próximas, a solução encontrada é atirar uma parte da carga para o mar: "Não era de um peso que se aliviariam. Mas de uma manifestação do pecado" (Ibid., p. 158) é a sentença do padre Manuel Antunes, mais jovem e menos convicto de sua missão em África do que Silveira. O homem pensa assim, pois comida e água para a subsistência dos escravos e demais trabalhadores do navio haviam sido deixadas em terra, a fim de dar espaço para especiarias caras, tecidos e pedras preciosas, além de outras mercadorias que enriqueceriam os lusitanos ávidos por lucros. Essa situação pode ser relacionada com o que afirma Bachelard em relação ao peso carregado pelos barqueiros da morte: "Se o peso que sobrecarrega a barca é tão grande, é porque as almas são culpadas" (BACHELARD, 2002, p. 82). Dessa forma, as mercadorias jogadas à água podem ser tomadas como a representação material da culpa (do pecado, como diz Manuel Antunes) dos portugueses e da sua gana por riquezas.

Entretanto, se adotarmos o ponto de vista dos africanos, dos locais que assistiram à chegada dos portugueses, percebemos que, para eles, os europeus também eram seres estranhos, totalmente desconhecidos, vindos da água, e, portanto, espécie de monstros, como explica Baba Inhamoyo a seu filho Xilundo, tripulante da nau:

Xilundo não compreendia, por exemplo, que por baixo de toda a imensidão da terra repousava um mar oculto. As ondas que infinitamente se espalhavam, lá para as bandas de Sofala, eram apenas a face visível desse outro mar subterrâneo. Os brancos que chegavam em grandes barcos eram habitantes dessas águas profundas. Não vinham de longe, chegavam das profundezas.

- São peixes, meu filho. Peixes dos fundos (COUTO, 2006, p. 311, 312).

Assim, os portugueses não só são peixes: eles são peixes estranhos, vindos de um oceano que não é esse que enxergamos, mas de um oculto, que guarda ainda mais mistérios – esse mar profundo pode estar relacionado com Kalunga, "[...] denominação do mar infinito, da cosmologia congo, a elipse no diagrama, é o termo usado para descrever a terra dos mortos, para a qual o mar é tanto uma barreira, quanto uma via de passagem. Kalunga é também a fronteira atravessada pelos escravos [...]" (FORD, 1999, p. 269,270). Portanto, Dom Gonçalo da Silveira, como português, igualmente não era pessoa, mas criatura aquática – segundo Inhamoyo, o padre era um dos "[...] grandes lagartos que vivem nos rios e apenas emergem quando se sentem na companhia dos respectivos donos" (COUTO, 2006, p. 312). Devido a essa natureza, Gonçalo não poderia morrer: "É que esse homem não é pessoa. É como a água, não nasce nem morre" (Ibid., p. 312). Dessa forma, é possível perceber que, assim como os europeus ficavam inquietos e inseguros em relação ao desconhecido e procuravam classificá-lo a fim de entendê-lo, os africanos também procuravam dar uma explicação ao que nunca haviam visto.

Depois de ter percorrido sobre todos os perigos enfrentados em alto mar e do terror causado pelo oceano e pelas terras desconhecidas para além dele, percebemos que apenas uma razão muito profunda e essencial faria o homem deixar a terra firme, seu porto seguro, para procurar o não conhecido, o terrível. Mesmo com todos os riscos envolvidos em tal empreitada, os portugueses lançaram-se, com suas naus, ao mar e ao misterioso, o que nos leva a pensar em quão fortes seriam as razões que os levaram a se arriscar.

Sobre essa questão, Bachelard revela que, "para enfrentar a navegação, é preciso que haja interesses poderosos" (BACHELARD, 2002, p. 76), que, para o teórico, são "[...] os

interesses que sonhamos, e não os que calculamos. São os interesses fabulosos" (Ibid., p. 76). Ele conclui afirmando ser o primeiro marujo "[...] o primeiro homem vivo que foi tão corajoso como um morto" (Ibid., p. 76).

E, no romance aqui discutido, fica bastante claro que a compra, venda e troca de escravos, assim como outras transações e práticas econômicas, ficavam em um segundo plano: o sonho dos portugueses era levar a civilização à África e cristianizar todos os povos pagãos, para o seu bem e salvação. O narrador apresenta tal anseio do jesuíta Dom Gonçalo da Silveira da seguinte forma: "Por fim, África inteira emergiria das trevas e os africanos caminhariam iluminados pela luz cristã" (COUTO, 2006, p. 51). Assim, o símbolo maior da viagem ao reino de Monomotapa era a imagem de Nossa Senhora, benzida pelo papa, costume explicado pelo americano Benjamin Southman a Mwadia:

[...] era usual ornamentarem com figuras religiosas os barcos que transportavam escravos. Era um modo de santificar o crime, mas também uma maneira de se acrescentar um valor simbólico à viagem. Uma nau já não era apenas uma embarcação. Era um altar flutuante (COUTO, 2006, p. 192).

Dessa maneira, convenciam-se todos aqueles temerosos em relação aos perigos enfrentados em uma viagem marítima e aos possíveis perigos presentes nas terras distantes e desconhecidas para onde viajavam com objetivos e argumentos supostamente elevados, espirituais e relevantes. Tal explicação e justificativa para as grandes navegações portuguesas foi apenas engrandecida quando a estátua de Nossa Senhora sangrou: "A ferida sem cicatriz da padroeira era uma anunciação divina, uma espécie de grande exalação sem Corpo Santo. Aquela chaga aberta fazia crescer a fé entre os marinheiros e reforçava neles um sentimento de cruzada" (Ibid., p. 248). Em especial para Dom Gonçalo, essa empreitada significava apenas o desejo de espalhar sua fé, a fé cristã (a única aceitável, redentora, correta, em sua opinião) entre os povos negros: "A brancura daqueles espíritos, mais do que o Monomotapa, esse era o propósito daquela viagem" (Ibid., p. 201) – e, aqui, mais uma vez, o claro, o brilhante é tomado como positivo, como sinal de pureza e de bondade, enquanto o negro, como negativo, como algo a ser modificado.

Aliás, é importante ressaltar a estreita relação entre transportes marítimos e a religiosidade. Primeiramente, o navio pode ser comparado com o centro de uma igreja – a nave – e, assim simbolizar a vida espiritual (CHEVALIER, 1991). Além disso, a igreja católica igualmente é representada por uma barca: a barca de Pedro, visto que, "[...] como

Cristo se encontra ali presente, é o instrumento da salvação" (Ibid., p. 745). Por fim, a arca também pode significar um local protegido por Deus de catástrofes (como a arca de Noé) e a presença de Deus entre seu povo eleito (Ibid.).

Como já explica Edward Said, em *Cultura e imperialismo*, motivos estritamente econômicos não seriam capazes de convencer os homens a se aventurarem pelo desconhecido e não sustentariam a situação de subordinação de um povo em relação ao outro por muito tempo – uma forte ideologia deve estar por trás dessa empreitada:

Nem o imperialismo, nem o colonialismo é um simples ato de acumulação e aquisição. Ambos são sustentados e talvez impelidos por potentes formações ideológicas que incluem a noção de que certos territórios e povos *precisam* e imploram pela dominação, bem como formas de conhecimento filiadas à dominação: o vocabulário da cultura imperial oitocentista clássica está repleta de palavras e conceitos como "raças servis" ou "inferiores", "povos subordinados", "dependência", "expansão" e "autoridade". (SAID, 2011, p. 43).

Essa ideologia pode se manifestar através da religião, da literatura e dos discursos dos próprios homens. Os motivos colocados por Charles Boxer (2002), em *O império marítimo português*, como sendo os mais importantes para a inspiração lusa em relação às grandes navegações contém dois relacionados à religião: a busca de ouro e especiarias, além da procura de Preste João, rei muito poderoso que se acreditava ser cristão e com quem se esperava estabelecer uma forte aliança contra os muçulmanos, os inimigos, os infiéis que deviam ser combatidos – e essa luta consiste no quarto motivo.

Durand também explica como a questão religiosa da peregrinação acabou por se misturar à ideia de aventura cavaleiresca – confusão que é o impulso para as Cruzadas e, conseqüentemente, para a nau Nossa Senhora da Ajuda. Assim, essa viagem que é a peregrinação, cujo intuito caracteriza-se por ser puramente religioso, o de chegar à Terra Santa, transforma-se em "[...] um combate Santo, uma justa reconquista do túmulo de Cristo" (DURAND, 1997, p. 113) – ou em um combate Santo contra o mal encarnado nos africanos, contra o paganismo, contra os demônios.

Porém, nem sempre é fácil de identificar claramente os culpados e os inocentes. Nessa narrativa, essa questão sempre é colocada como sendo dúbia: os africanos sofreram, foram escravizados, despojados de sua liberdade e de sua identidade, mas, ao mesmo tempo, também escravizaram seus iguais. Quando entrevistados pelos americanos, as pessoas de Vila Longe pareciam nunca se lembrar de nada: nem de seu passado, nem do passado de sua gente,

de sua raça. Um desses moradores, Singério, explica tal esquecimento: "Sabe por que aqui não lembramos? É porque sempre estivemos todos juntos, todos misturados: vítimas e culpados" (COUTO, 2006, p. 278). Além disso, a família de outro deles, Zero, era de canoieiros que colaboravam com os algozes de seu povo, pois os levavam, em canoas, aos locais desconhecidos e lhes ensinavam os caminhos.

Voltando aos motivos que impulsionaram os homens a explorar mares e oceanos, não devemos nos enganar: as riquezas que poderiam ser encontradas nessas novas terras eram uma motivação bastante forte para os portugueses deixarem a segurança de suas terras e o conforto de seus lares – e a principal para muitos. O narrador de *O outro pé da sereia* comenta sobre a continuação da viagem da tripulação da nau Nossa Senhora da Ajuda por meio terrestre até o interior de Moçambique, uma região conhecida pelo sugestivo nome de "Mãe do Ouro": "O nome tinha as suas conveniências: se o metal tinha mãe é porque merecia, como todas as demais criaturas paridas, todos os cuidados de Deus" (COUTO, 2006, p. 249). Aqui, portanto, a explicação religiosa apenas é utilizada para encobrir a vontade, a ganância por lucro, por riquezas – o que também fica claro a partir do seguinte trecho: "O Zambeze era uma estrada por onde circulavam lustrosas riquezas. Deus chegava depois dos barcos" (Ibid., p. 308).

Além da razão religiosa e da relativa à obtenção de lucros, Durand, na obra *Imagens e reflexos do imaginário português*, fala ainda sobre a tendência lusitana de focar apenas o oceano, o longínquo, de ter "olhar obstinadamente fixo no horizonte oceânico" (DURAND, 1997, p. 47), e ignorar o seu aqui. Segundo o antropólogo, "[...] é sempre para longe – quer se trate do oceano ou da alma – que se dirige a vocação portuguesa, vocação do impossível, do próprio excesso [...]" (Ibid., p. 48) e, além disso, "a força portuguesa sente mais profundamente o desafio do mar e as suas tempestades do que o aspecto titânico da terra [...]" (Ibid., p. 100). Aqui, mais uma vez, a religião cristã entra em cena, pois o teórico explica que essa tendência a olhar o longe foi reforçada pelo cristianismo e seus heróis e santos vindos de outros lugares, de localidades absolutamente diferentes e distantes.

Assim, Portugal não se preocupa com o seu território, com sua pequena extensão de terra: "em Portugal os 'olhos interiores' vão iluminar a conquista dirigida para o além do mundo, para 'os mundos' que Portugal 'deu ao mundo'" (Ibid., p. 98). E esse olhar para fora está intimamente relacionado à sede por aventuras, pelo processo, pela odisséia da conquista – e não tanto à conquista em si, pois, como sublinha Durand, em geral, as expedições



portuguesas a esses novos mundos com metais preciosos e especiarias custavam mais do que arrecadavam.

Além disso, a conquista, muito mais do que com a escravidão e com a tomada das riquezas de um povo, em *O outro pé da sereia*, estaria relacionada com a conversão, com a transformação interior (mesmo que tal mudança interior fosse apenas aparente) dos africanos em cristãos, em pessoas mais parecidas com os portugueses. Isso fica claro a partir de uma explicação que Arcanjo Mistura, personagem da narrativa que se passa no século XXI, dá a Benjamin sobre a real submissão do povo africano: "Vocês não saíram de África quando vos levaram nos barcos como escravos. Vocês saíram quando entraram na igreja e se ajoelharam perante Jesus" (COUTO, 2006, p. 188).

Dessa forma, podemos pensar no personagem Nimi Nsundi como um escravo não verdadeiramente escravizado, não submisso, pois conseguiu conservar suas crenças e seus valores de uma forma camuflada: o homem afirma que, assim que colocou os olhos na imagem de Nossa Senhora, já sabia que ela era, na realidade, Kianda, a deusa das águas. Ele explica sua suposta traição por venerar a santa dos portugueses para Dia com as seguintes palavras:

Critica-me porque aceitei lavar-me dos meus pecados. Os portugueses chamam isso de baptismo. Eu chamo de outra maneira. Eu digo que estou entrando em casa de Kianda. A sereia, deusa das águas. É essa deusa que me escuta quando me ajoelho perante o altar da virgem.  
De todas as vezes que rezei não foi por devoção. Foi para me lembrar. Porque só rezando me chegavam as lembranças de quem fui (COUTO, 2006, p. 113).

Apesar de ter sido levado de sua terra natal em navios e de, durante essa viagem, os colonizadores terem tentado lhe tirar, além de sua liberdade, também sua identidade, sua essência, Nimi foi capaz de preservar suas crenças fazendo com que D. Gonçalo acreditasse na sua mudança, na sua transformação.

Além disso, Durand procurou explicar essa história épica portuguesa, de conquistas e cruzadas, de navegações e incursões por terras desconhecidas, através de alguns grupos míticos constantes nas lendas e histórias de Portugal – dos quais dois serão citados aqui por estarem relacionados aos acontecimentos do romance do *corpus*. Em primeiro lugar, aparece o mitologema do herói fundador vindo de fora, sobre o qual já comentamos. O autor explica que "todo o sonho e a política de cruzada assentam no facto de a Terra Santa se situar longe, no Oriente" (DURAND, 1997, p. 88), então Dom Gonçalo da Silveira e os outros padres a

bordo esperavam tornarem-se e perpetuarem-se na história como esses heróis vindos de fora que fundariam uma cidade, um reino devoto a Deus e a Cristo no Monomotapa – o que fica claro a partir da ânsia de converter seu imperador e sua população e da felicidade extrema do jesuíta quando finalmente consegue transformar o Imperador Nogomo Mupunzangatu em D. Sebastião, não mais um pagão, mas um homem da igreja.

Já o segundo mitologema é o da "vocação nostálgica do impossível", ligado fortemente ao olhar no oceano e no além e expressa nas histórias de amores impossíveis, como as de Inês de Castro e de Soror Mariana. O impossível da viagem, o impossível da navegação, de desbravar territórios povoados por monstros, pelo desconhecido é, portanto, mais uma das motivações dos portugueses e da tripulação da nau Nossa Senhora da Ajuda<sup>6</sup>.

Além disso, assim como os portugueses embarcaram para uma viagem ao misterioso, ao longínquo, os africanos, transformados em escravos, também subiram em naus rumo ao desconhecido – mesmo que o tenham feito contra a sua própria vontade. Porém, essa viagem, para os negros, representaria uma verdadeira jornada em direção ao inferno (aquela imaginada por Dom Gonçalo da Silveira), a um local repleto de monstros, bestas e feras, a um local onde não havia comida ou água e onde doenças estranhas os atacavam para lhes tirar a vida. Xilundo, ao pensar nas gotas de sangue caindo dos dedos do escravo morto Nimi Nsundi no pavimento do porão do navio, chega à conclusão de que "[...] esse sangue não era de um homem mas de todo um continente escravo" (COUTO, 2006, p. 314). Os horrores pelos quais esses homens passam são não somente da ordem do material, mas também da ordem do sobrenatural: "Os barcos especializados em carregar mercadoria humana chegariam depois e infestariam de maldição os mares do Índico" (Ibid., p. 201).

Assim, Nimi Nsundi, escravo congolês a bordo do navio, em uma carta de despedida para a criada indiana Dia Kumari, escreve: "A viagem está quase terminada. Daqui a dias chegaremos a Moçambique, os barcos tombarão na praia como baleias mortas. Não tenho mais tempo" (Ibid., p. 208). Nessa passagem, o personagem referia-se à sua tentativa de arrancar os pés da imagem de Nossa Senhora que Silveira levava consigo. Como, para ele, essa estátua era, na verdade, de Kianda, uma sereia, seus pés estariam desfigurando-a – e ele deveria consertá-la e libertá-la antes do término da viagem. Enquanto o homem arrancava um dos pés da figura da santa, Antunes o descobre e, assim, ele é condenado à morte, ou seja: se Nsundi referia-se à viagem de barco com destino a Moçambique como quase chegando ao

<sup>6</sup> Os outros dois mitologemas citados por Durand são: o herói salvador que espera, escondido, o seu momento de regressar e a transmutação dos atos, da água em vinho ou do pão dos pobres em rosas.

fim, sua vida, sua jornada pessoal, igualmente estava próxima do término; ao dar vida à Kianda, deusa das águas, ele sentenciou-se à morte. Portanto, aqui aparece a viagem de barco, a viagem pela água como uma jornada com destino à morte e ao mundo dos mortos. A viagem do escravo a esses domínios desconhecidos lhe trouxe sofrimentos e dores; a chegada do navio ao seu destino representa para Nsundi a sua chegada ao destino último e fatal de todos os homens.

Finalmente, podemos pensar, com Bachelard, que o "herói do mar é um herói da morte" (BACHELARD, 2002, p. 76). Os próprios portugueses se investiam da qualidade de heróis salvadores, mas, como eram heróis do mar, esse local privilegiado da morte, eram consequentemente heróis do domínio dos mortos – e foi extinção, doenças, desgraças e sofrimentos o que levaram para os povos encontrados na outra margem do oceano. As naus dos portugueses eram enormes barcas de Caronte que foram raptar os africanos e levá-los para o território dos falecidos, uma vez que esse homem e seu barco sempre vão ao inferno, como sublinha Bachelard, quando diz que "não existe barqueiro da ventura" (2002, p. 82).

## REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BOXER, Charles. **O império marítimo português**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CAMÕES, Luís de. **Os lusíadas**. São Paulo: Abril, 2010.
- CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- COUTO, Mia. **O outro pé da sereia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Imagens e reflexos do imaginário português**. Lisboa: Hugin, 1997.
- FORD, Clyde. **O herói com rosto africano: mitos da África**. São Paulo: Summus, 1999.
- MATTOSO, José (1998). O Imaginário Marítimo Medieval. In: **Pavilhão de Portugal**, exposição Mundial de Lisboa de 1998 – Catálogo Oficial.
- SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das letras, 2011.
- URRUTIA, Jorge. **Leitura do obscuro: uma semiótica de África**. Lisboa: Editorial Teorema, 2001.



**A constituição do si-mesmo e os valores do ser: os devaneios da intimidade em Bachelard, a invenção poética em Manoel de Barros e a psicanálise em Winnicott**

**Self-constitution and the values of being: the daydreams of intimacy in Bachelard, the poetic invention in Manoel de Barros and psychoanalysis in Winnicott**

**La constitution de soi et les valeurs de l'être : les rêveries de l'intimité chez Bachelard, l'invention poétique chez Manoel de Barros et la psychanalyse chez Winnicott**

Renata LISBÔA<sup>1</sup>  
PUCRS – Porto Alegre - Brasil

**Resumo**

Gaston Bachelard dedicou boa parte de sua vida como pesquisador investigando os fenômenos do imaginário e suas relações com a criação poética. Concluiu que a imaginação criadora, alimentada pela mobilidade e deformação das imagens, é constitutiva do psiquismo e condição de sua renovação. O presente artigo visa examinar a constituição do si-mesmo com base na fenomenologia do imaginário de Bachelard, da psicanálise de Winnicott tendo como objeto de análise os poemas de Barros. Entende-se que as aproximações entre os devaneios de intimidade de Bachelard e a poética da infância de Barros propiciam reflexões pertinentes, visto que se torna possível explorar os valores do ser quanto ao seu aspecto primitivo, facilitando o caminho para que uma infância possa ser reimaginada.

**Palavras-chave:** Bachelard; si-mesmo; poética da infância; devaneios da intimidade.

**Abstract**

Gaston Bachelard has devoted much of his time investigating the imaginary phenomena and their relationship to the poetic creation. It concluded that the creative imagination, fueled by the mobility and deformation of images, it is constitutive of the psychisme and condition of their renewal. This article aims to examine the constitution of the self based on the phenomenology of Bachelard imaginary, the Winnicott's psychoanalysis with the object of study such as Barros poems. It is understood that the similarities between the reverie of intimacy and poetic reflections of childhood provide relevant reflexions, since it makes it possible to explore the values of being as to its original appearance, facilitating the way toward a childhood can be re-imagined.

**Key-words:** Bachelard; self; poetics of childhood; reverie of intimacy.

*“Toda a nossa infância está por ser reimaginada”.*  
Bachelard<sup>2</sup>

<sup>1</sup> [renata.lisboa@acad.pucrs.br](mailto:renata.lisboa@acad.pucrs.br)

<sup>2</sup> BACHELARD, G. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2009. P.94.

### A construção do si-mesmo como um lugar da boa solidão

Encontrar, dentro de si, um espaço de conforto que apazigue as aflições e que seja capaz de colocar o corpo em repouso, diante de tantas inquietações, denota ser a busca dos homens ao longo de sua história. Controlar o ímpeto da destruição e do disruptivo representa dispor de uma capacidade refinada que é conhecida como integração<sup>3</sup> e integração de si<sup>4</sup>, e que diz respeito ao indivíduo poder lidar com suas forças antagônicas, com a vontade e o repouso, com o movimento e a quietude. Tal capacidade que acalma o ser, o coloca numa posição mais reflexiva, mais crítica e dotada de abertura para trocar, experienciar e abstrair. Aprender a morar em nós mesmos desde uma perspectiva bachelardiana, da imagem da casa natal e da casa onírica, do estado de relaxamento, de pausa provisória das tensões, parece ser o grande desafio do humano, ao considerarmos a dialética entre repouso e movimento, entre a vontade *versus* a inércia; atividade constante da força que impele a fazer, a produzir, a não cessar *versus* a capacidade para ficar só.

Segundo o filósofo Jean-Jacques Wunenburger<sup>5</sup>:

*G. Bachelard oppose donc bien “deux mouvements si nettement distingués par la psychanalyse: l’extraversion et l’introversion... Dans le premier ouvrage, on suivra surtout les reveries actives qui nous invitent à agir sur la matière. Dans le second, la rêverie... suivra cette involution qui nous ramène*

<sup>3</sup> Segundo Elsa Dias, baseando-se nas idéias de Winnicott: “A tarefa da integração no tempo e no espaço é a mais básica e fundamental das tarefas do amadurecimento. Com efeito, não há sentido de realidade possível – nem do corpo, nem do mundo, nem do si-mesmo – fora de um espaço e de um tempo; não há indivíduo se não houver uma memória de si, aquilo que mantém a identidade em meio às transformações; não há encontro de objetos se não houver um si-mesmo que possa encontrá-los. Todo o processo integrativo tem sua base na temporalização e espacialização do bebê, que começam a realizar-se no início da vida. Por isso, “a tendência principal do processo maturativo está contida nos vários significados da palavra ‘integração’. À integração no tempo se acrescenta o que poderia ser denominado de integração no espaço” (Winnicott, 1965n, p. 58). In: DIAS, E. *A teoria do amadurecimento de D.W. Winnicott*. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

<sup>4</sup> À medida que seu pensamento, da mesma forma que seu escrito, avançou, Bachelard foi se aproximando da psicologia analítica de Jung e da sua compreensão de sujeito. Deste modo, o fenomenólogo incluiu uma nota de rodapé na sua obra “A poética do devaneio”, em que destacou: “Gérard de Nerval escreve: ‘As lembranças da infância reavivam-se quando atingimos a metade da vida’ (*Les filles du feu, Angélique*, 6ª carta, ed. Du Divan, p. 80). Nossa infância espera muito tempo antes de ser reintegrada na nossa existência. Essa reintegração, sem dúvida, só se realiza na última metade da vida, quando descemos a outra encosta da montanha. Jung escreve (*Die Psychologie der Uebertragung*, op.cit., p. 167): ‘A integração do Si é, considerada em seu sentido profundo, uma questão da segunda metade da vida’. Quando atingimos a plena idade, parece que a adolescência que subsiste em nós ergue barreiras a uma infância que espera por ser revivida. Essa infância é o reino do si-mesmo, do Selbst evocado por Jung. A psicanálise deveria ser exercida por velhos” (nota de rodapé n.º 8, p. 102). In: BACHELARD, G. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1960/2009.

<sup>5</sup> Bachelard, portanto, opõe bem dois movimentos tão notadamente distintos pela psicanálise, a extroversão e a introversão. Na primeira obra, nós seguiremos, sobretudo, os devaneios ativos que nos convidam a agir sobre a matéria. Na segunda, o devaneio seguirá esta involução que nos leva aos primeiros refúgios, que valoriza rotas de imagens e de intimidade.. Tradução livre da autora.

*aux premiers refuges, qui valorise routes les images de l'intimité*  
(WUNENBURGER, 2014, p.88).

O que desperta interesse nesta reflexão diz respeito a prestar atenção nesses primeiros refúgios que valorizam rotas de imagens e de intimidade. Há uma preocupação sobre a incisiva deturpação que vem se evidenciando nas formas de ser e de habitar a contemporaneidade, em que o caráter do íntimo, da experiência da interioridade, do espaço de confiança e proteção, também da criação, do poder se reservar e dispor de uma condição de se autorizar a momentaneamente se retirar - diante dos apelos de um caldo cultural que clama para o mostrar-se, o exibir-se, o ser visto – assemelha-se à ideia do “quase impossível”.

Bachelard<sup>6</sup> construiu um tecido teórico e metodológico que dá sustentação a certo caminho de aprofundamento do si mesmo e que congrega a dialética de duas forças anímicas principais: a vontade e o repouso. Por necessidade de escolha, prioriza-se a travessia do repouso, visto que se deseja colocar acento nesta perspectiva que ora se apresenta como preferência, como gosto, como júbilo, como desejo de escrever e mesmo, como esperança<sup>7</sup>.

Entende-se que este caminho articula-se ao mistério, aos enigmas, às escavações imaginárias e necessárias para irmos encontrando os tesouros, esses que parecem invisíveis e que, ao longo da estrada, dependendo de nossas metamorfoses, vão se desvelando.

Entretanto, esse mistério que é existir e saber quem se é, aponta para o desejo de alcançar o que fala Bachelard (2008) sobre a consciência de estar abrigado. Como se fosse uma espécie de alojamento que se encontra toda vez que estamos diante de uma noite de vento, de sussurros e de perigos.

É possível pensar que se trata de um conjunto de valores de proteção (Bachelard, 2008) experimentados pelas pessoas e que vai fazendo parte desta casa interior que nos abriga da solidão. Desta casa, que permite ao sonhador um fechamento, um fechamento em si mesmo, um espaço conquistado de recolhimento para que possa criar, sentir e ver o que de

<sup>6</sup> (1990; 1996; 1997; 2001; 2008a; 2008b; 2009, etc.) In: O novo espírito científico (LNSC), A psicanálise do fogo (LPF), A água e os sonhos (LER), O ar e os sonhos (LAS), A terra e os devaneios da vontade (LTRV), A terra e os devaneios do repouso (LTRR), A poética do espaço (LPS), A poética do devaneio (LPR). As abreviações entre parênteses originam-se dos títulos originais em francês.

<sup>7</sup> De acordo com o crítico literário e escritor Roland Barthes (2005, p. 11-13), sobre o ponto de partida e o desejo de escrever “Esse ponto de partida é o prazer, o sentimento de alegria, de júbilo, de satisfação, que me dá a leitura de certos textos, escritos por outros...Escrever se apresenta como uma esperança, a cor de uma Esperança – lembrar as belíssimas palavras de Balzac: “A esperança é uma memória que deseja”. Toda grande obra, ou mesmo toda obra que impressiona, funciona como uma obra desejada, mas incompleta e como que perdida, porque eu não a fiz eu mesmo e é preciso reencontrá-la, refazendo-a; escrever é querer reescrever: quero juntar-me ativamente ao que é belo e, no entanto, me falta, me é necessário”. In: BARTHES, Roland. *A preparação do romance II: a obra como vontade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

fato diz de si. Portanto, trata-se de ressumar a contribuição de Bachelard no que diz respeito à noção da intimidade, partindo da relação entre os dois grandes arquétipos que são Mãe e Casa<sup>8</sup>. Segundo o filósofo:

A intimidade da casa bem fechada, bem protegida, reclama naturalmente as intimidades maiores, em particular a do regaço materno, e depois a do ventre materno. Na ordem da imaginação, as pequenas imagens reclamam as grandes. Toda imagem é um *aumentativo psíquico*; uma imagem amada, acarinhada, é um penhor de vida acrescida (BACHELARD, 1990, p.95).

Então, o próximo passo é avançar um pouco mais da porta e adentrar no estado de habitar oniricamente a casa dos sonhos, esta que anima a esperança, que aciona o veículo que conduz ao devaneio: as imagens do começo. Logo, imaginar uma imagem é mergulhar no sem-fundo do humano, solo do imaginário. Aliás, para o especialista em Bachelard, o filósofo Jean-Jacques Wunenburger: “O imaginário é compreendido como um tecido de imagens passivas e sobretudo neutras, não dotadas de existência verdadeira alguma. Só a imaginação se vê investida de propriedades criadoras” (WUNENBURGER, 2007, p.13).

Para Wunenburger:

*A. Schopenhauer a, em effet, sensibilisé le vitalisme bachelardien à une structure psycho-physique primordiale par laquelle le sujet est le siège d'une force trans-subjective qui le pousse à actualiser, à activer ses tendances élémentaires pour les mettre au service des besoins et de désirs. Il existe donc bien pour G. Bachelard, dans les racines de l'être, une force efférente qui est à la source de ses activités comportementales et cognitives, et dont la finalité sans fin, éloignée de toute téléologie rationnelle, innerve les aspirations d'un individu. L'analyse nietzschienne de la "Wille zu Macht", n'est pas étrangère à cette anthropologie, qui vise à saisir em l'homme des dynamismes activistes, qui poussent à un accroissement de puissance et donc d'être, et qui orientent les actes nouveaux vers une élévation<sup>9</sup>* (WUNENBURGER, 2014, p.98).

A questão de procurar esta orientação de atos novos em direção a uma elevação passa pela construção de um interior que, conforme Bachelard, diz respeito a um tipo de devaneio

<sup>8</sup> BACHELARD, G. *A terra e os devaneios do repouso*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

<sup>9</sup> WUNENBURGER, J.J. *Gaston Bachelard, poétique des images*. Paris: Éditions Mimesis, L'oeil et l'esprit, 2014. “A. Schopenhauer sensibilizou o vitalismo bachelardiano na direção de uma estrutura psicofísica primordial pela qual o sujeito é a sede de uma força trans-subjetiva que o impele a atualizar, a ativar suas tendências elementares para colocá-las ao serviço das necessidades e dos desejos. Portanto, existe para Bachelard, nas raízes do ser, uma força eferente que está na origem das suas atividades comportamentais e cognitivas e cuja finalidade interminável, afastada de toda teleologia racional, estimula as aspirações de um indivíduo. A análise nietzschiana de "Wille zu Macht" (Vontade de poder) não é estranha a esta antropologia, que visa alcançar no homem dinamismos ativistas, que estimulem a um aumento de potência e, portanto, de ser, e que orientem os atos novos em direção a uma retomada de posição, a uma elevação”. Tradução livre da autora.



de intimidade material que valoriza a interioridade ao levar em conta a dimensão da intensidade. Esta imagem da intimidade formada sobre a força de algo que é misterioso e contínuo sinaliza a atualidade de um pensamento. Assim, a pertinência de estudar o pensamento de um filósofo do estatuto de Bachelard significa nada menos que poder se debruçar sobre o exercício de tentar compreender os anseios humanos a partir da constituição do si-mesmo.

O fenomenólogo convida-nos a um percurso que é desenhado com o traçado da erudição, da complexidade e da fecundidade de um modo de compreender e ver a vida do homem. Tal modo denota ser aquele que se deixa torneir pela sensibilidade, pela beleza, por um projeto estético em que homens e mulheres resgatam a sua liberdade: a liberdade geradora de alegria. Somado a isso, há o compromisso com a verdade e a seriedade necessárias à abordagem do humano em suas múltiplas dimensões.

Com efeito, e levando em conta este panorama, é válido ressaltar que existe certa preocupação atual com o futuro da humanidade. Um planeta vem sendo avistado como nosso próximo destino, assim como um dia, o super-homem foi transportado para a Terra. Essa sede do absoluto sempre acompanha o humano, contudo, ela vem sendo objeto de graves mutações<sup>10</sup>. A busca de um território, o planeta Marte, por exemplo, abre uma grande janela para se pensar não somente o futuro, mas o passado. Não apenas a investigação por um novo solo, e por suas configurações físico-químicas e geológicas, mas, também, pela certeza de uma escassez cada vez mais evidente: aquela que sinaliza para a falta de raízes profundas que assentem o psiquismo no corpo, que dêem guarda para vivermos juntos. Tudo isto remete à aridez do nosso presente, o risco eminente de esfacelamento da condição empática, do acirramento da disputa por conquistas baseadas na lógica do desempenho e por intrusões de toda sorte que desordenam a dança harmonizada entre a vontade e o refúgio, entre a busca pela manutenção da vida e seu necessário repouso, a necessidade de apaziguamento das tensões que harmonizam a alma<sup>11</sup>, e justamente por isso e com base nessa articulação, não anulam o ímpeto que relança o homem no fazer da vida e do mundo.

---

<sup>10</sup> “A nostalgia do paraíso denuncia-se nos atos mais banais do homem moderno. O *absoluto* não pode ser extirpado; ele é tão somente suscetível de degradações”. In: ELIADE, M. *Tratado de história das religiões*. Lisboa: Cosmos; São Paulo: Martins Fontes, 1997. P. 509.

<sup>11</sup> Para Ana Mello, pesquisadora do imaginário em Bachelard, a investigação bachelardiana abre perspectivas a uma ontologia simbólica. Tomando para si as imagens relativas aos grandes temas da ontologia tradicional (o eu, o mundo, Deus), o fenomenólogo reconstrói o cosmos e com ele todas as atitudes humanas. Nas palavras da pesquisadora: “A poesia é, na ótica de Bachelard, o campo privilegiado do imaginário, mas, ao voltar-se para ela,

Até aqui, uma pergunta surge a partir desta contextualização: estaria o homem, de um modo geral, perdendo a capacidade de estabelecer relações íntimas? Estaria o homem perdendo a capacidade de se reservar e viver sua solidão?

Partindo da teoria do amadurecimento pessoal de Donald Winnicott, psicanalista inglês que se deteve a investigar o desenvolvimento emocional primitivo, merece destaque o fato de que ele distinguiu de forma interessante o medo de ficar só ou o desejo de ficar só em relação à capacidade para fazê-lo<sup>12</sup>.

Como ele destacou: A capacidade de ficar só ou é um fenômeno altamente sofisticado, ao qual uma pessoa pode chegar em seu desenvolvimento depois do estabelecimento de relações triádicas, ou então é um fenômeno do início da vida que merece um estudo especial porque é a base sobre a qual a solidão sofisticada se constrói (WINNICOTT, 1983).

É possível afirmar, segundo Winnicott, que se trata de algo sofisticado e que se liga à ideia de maturidade emocional. Neste ponto, vislumbra-se uma intersecção com o pensamento de Bachelard, visto que ele aborda de forma consistente e emblemática a constituição do psiquismo, considerando o prisma da mobilidade das imagens e da criatividade, perspectiva igualmente cara a Winnicott. Ambos revelam possuir um olhar que valoriza e se ancora nas raízes do primitivo e na constituição do si-mesmo. Denotam preocupar-se com uma autocompreensão de homem que se integra ao longo do tempo, ao reunir partes antagônicas e ambivalentes, ao invés de incentivar a sua cisão.

Por sua vez, a integração baseada na riqueza das experiências iniciais, como a de poder ficar só na presença de alguém, remete o sujeito às regiões onde residem as boas solidões. Isso é sempre permeado por um sentido estabelecido através das relações pessoais.

---

sente-se afastar das pesquisas filosóficas. Como Cassirer, ele coloca em domínios diferentes o consciente racional, campo da filosofia e da ciência, e o imaginário. Enfatiza, em *A poética do espaço* que à fenomenologia caberia “o estudo do fenômeno da imagem poética no momento em que ela emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado na sua atualidade”... A imagem existe antes do pensamento. Essa posição de Bachelard assenta sobre a distinção entre alma e espírito, tomada de empréstimo das reflexões de René Huyghe. A consciência associada à alma é menos intencional do que a consciência ligada aos fenômenos do espírito. In: MELLO, A. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002. P. 73-74. A fim de explicitar a referência em Bachelard, trazemo-la aqui: “Em sua simplicidade, a imagem não tem necessidade de um saber. Ela é a dádiva de uma consciência ingênua. Em sua expressão, é uma linguagem criança. Para bem especificar o que pode ser uma fenomenologia da imagem, para especificar que a imagem vem antes do pensamento, seria necessário dizer que a poesia é, mais que uma fenomenologia do espírito, uma fenomenologia da alma...René Huyghe, no belo prefácio que escreveu para a exposição das obras de Georges Rouault em Albi, observa: “Se fosse preciso procurar por onde Rouault faz explodir as definições..., talvez tivéssemos de evocar uma palavra um pouco em desuso e que se chama alma”. In: BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008. P. 4-5.

<sup>12</sup> WINNICOTT, D.W. *O ambiente e os processos de maturação*. Porto Alegre: Artmed, 1983.

Assim, os devaneios de intimidade levam a pensar que Bachelard e Winnicott oferecem condições para uma aproximação inédita a ser realizada, com base em suas trajetórias e em suas pesquisas. Isso é possível porque tanto um como outro, nas suas áreas de atuação e estudos, puderam explorar os valores do ser quanto ao seu aspecto primitivo. Nesse sentido, é imprescindível mencionar que ambos questionaram com veemência o método da psicanálise tradicional e propuseram caminhos metodológicos próprios que permitiram dar um salto em direção à apreensão do humano, ao incluir outras dimensões em questão, não se detendo essencialmente nos aspectos da sexualidade e indo adiante, fazendo avançar o pensamento e notando que a infância é o grande solo fértil para as invenções.

Como postulou a analista winnicottiana Edna Vilete<sup>13</sup>, Winnicott pode explorar a teoria do processo primário, examinando de maneira mais vertical os aspectos deixados de lado pela psicanálise freudiana e kleiniana, e que dizem respeito às comunicações que não são palavras, por exemplo; as comunicações silenciosas que portam a riqueza do simbólico que já se instalou ou que está por vir, por aparecer.

Aqui, entende-se que podem ser incluídas as dimensões da criatividade, da intimidade, da capacidade para estar só, para viver uma vida moldada pelo sentimento de um estado poético, da liberdade e da contemplação. De acordo com Bachelard<sup>14</sup>: “E o devaneio é, poderíamos dizer, *contemplação primordial*”.

Nessa contemplação primordial, a imensidão íntima se faz presente. Conforme Bachelard<sup>15</sup>:

A imensidão está em nós. Está ligada a uma espécie de expansão de ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que retorna na solidão. Quando estamos imóveis, estamos algures; sonhamos num mundo imenso. A imensidão é o movimento do homem imóvel. A imensidão é uma das características dinâmicas do devaneio tranqüilo.

Este excerto do filósofo nos proporciona construir uma reflexão importante: que a imensidão íntima permite pensar numa base para a boa solidão e o experienciar das

---

<sup>13</sup> VILETE, Edna. *Sobre a arte da psicanálise*: Rio de Janeiro: Idéias e letras, 2013.

<sup>14</sup> BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008. P.190

<sup>15</sup> Idem. P. 190.

profundezas do si-mesmo<sup>16</sup>. A imensidão íntima, condição para a imaginação criadora e fruto da boa solidão, é um tema poético inesgotável<sup>17</sup>, porque associa o grande ao pequeno, porque exprime uma profundidade.

### **A fenomenologia de Bachelard**

A razão de se explicitar o que é a fenomenologia do imaginário diz respeito a tornar inteligível o método de trabalho adotado para fazer esta pesquisa, isto é, o caminho pelo qual a pesquisadora percorre sua trajetória de investigação. Conforme Bachelard<sup>18</sup>: “[...]o método fenomenológico leva-nos a tentar a comunicação com a consciência criante do poeta. A imagem poética nova – uma simples imagem! – torna-se assim, simplesmente, uma origem absoluta, uma origem de consciência”[...]

Bachelard<sup>19</sup> sublinha que o método fenomenológico tem estreita relação com o colocar em evidência a capacidade de tomar consciência que se encontra na origem da menor variação da imagem. Ele põe acento na ideia da imagem poética e de sua renovação, propondo a noção de uma ingenuidade primordial que aparece na leitura dos poemas e das imagens que daí ressumbram. Dirá que segue a fenomenologia como uma escola de ingenuidade.

Ao ler este breve trecho, nota-se que o filósofo valoriza a fenomenologia da atividade, da imaginação criante<sup>20</sup>, a que não é descrita empiricamente. Passa a discorrer sobre a intencionalidade poética, a intencionalidade da imaginação poética, em que o poeta encontrará a abertura da consciência, esta que é capaz de ser ampliada, de reclamar as consciências maiores, que nos levam às grandes conexões, que desvelam a verdade do si-mesmo. E então, ele passará a abordar esse aumento de consciência, que está ligado ao psíquico, pelo campo da linguagem, da linguagem como sendo o terreno do simbólico.

---

<sup>16</sup> Com o objetivo de explicitar este conceito em Winnicott, apresentamos o seguinte excerto: [...] o si-mesmo que não é o ego, é a pessoa que eu sou, que é somente eu [me], que possui uma totalidade baseada na operação do processo maturativo. Ao mesmo tempo, o si-mesmo tem partes e é, na verdade, constituído dessas partes. Tais partes se aglutinam, num sentido interior/exterior no curso do processo de amadurecimento, auxiliado, como deve sê-lo (principalmente no início), pelo ambiente humano que o contém, que cuida dele e que, de forma ativa, o facilita. [...] O si-mesmo e a vida do si-mesmo é a única coisa que outorga sentido à ação e ao viver, do ponto de vista do indivíduo[...]. In: WINNICOTT, D.W. *Explorações Psicanalíticas*. Porto Alegre: Artmed, 1994. P. 210.

<sup>17</sup> Op.cit. P. 195.

<sup>18</sup> BACHELARD, G. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2008. P.1.

<sup>19</sup> Idem.

<sup>20</sup> Idem.

De acordo com Wunenburger(2007), Bachelard, mais do que Sartre, irá testemunhar o lugar de destaque que a imagem ocupa na vida mental, atribuindo-lhe uma dignidade ontológica e uma criatividade onírica, que são fontes da relação poética com a realidade. Na mesma proposta de reflexão, Mello (2002, p. 73) afirma que: “Em Bachelard, a cosmologia simbólica, expressa nos quatro elementos e seus derivados poéticos, une o mundo imaginário ao mundo da sensação... Bachelard não enclausura o imaginário em quadros fixos, mas enfoca a imaginação como força criadora dinâmica”. Ao pensar nesta união entre o mundo imaginário e o mundo das sensações, é interessante lembrar da força que os temas do inconsciente e do devaneio possuem na obra do filósofo ao se pensar na criação poética. Neste caminho, torna-se indispensável adicionar o tema da imensidão íntima, que está diretamente relacionada aos outros dois.

No dizer do fenomenólogo: “Descobrimos aqui que a *imensidão* íntima é uma *intensidade*, uma intensidade de ser que se desenvolve numa vasta perspectiva de imensidão íntima. Em seu princípio, as ‘correspondências’ acolhem a imensidão do mundo e transformam-na numa intensidade do nosso ser íntimo” (Bachelard, 2008, p.198).

Esta intensidade do nosso ser íntimo se amplia quando, diante da possibilidade desta contemplação, desta liberdade contemplativa – em geral, vivida mais integralmente pelas crianças -, um espaço se desvela, um abrigo seguro que conforta e favorece que se sonhe outros mundos: “Parece, então, que é por sua “imensidão” que os dois espaços – o espaço da intimidade e o espaço do mundo – tornam-se consoantes. Quando a grande solidão do homem se aprofunda, as duas imensidões se tocam, se confundem”(MELLO, 2002, p.207).

Sendo assim, é factível afirmar que se está falando de comunhão, e, possivelmente, de epifania. Da emoção como matéria para a poesia. Conforme o pesquisador francês Michel Collot (1997), a emoção também está ligada a um horizonte que faz transbordar o sujeito, mas, por meio do qual ele se exprime: “*Elle est le versant affectif de cette relation au monde qui me semble constitutive de l’expérience poétique. Mais plus encore que l’horizon, elle échappe à la représentation, et ne peut prendre forme qu’em investissant une matière, qui est à la fois celle du corps, celle du monde et celle des mots*”(COLLOT, 1997, p.2-3)<sup>21</sup>.

## O homem poético e as imagens da solidão

---

<sup>21</sup> COLLOT, M. *La matière-émotion*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997. “Ela é o lastro afetivo desta relação com o mundo que me parece constitutiva da experiência poética. Porém, mais ainda que o horizonte, ela escapa à representação, e não pode tomar forma senão investindo uma matéria que é, ao mesmo tempo, do corpo, do mundo e das palavras”. Tradução livre da autora.

São necessários, portanto, mais elementos para se desenvolver esta relação entre a imensidão íntima, a possibilidade de viver a boa solidão para que a imaginação criadora faça o seu trabalho e a infância possa ser vivida na plenitude dos seus devaneios. Logo, faz-se indispensável convocar ao texto o filósofo e crítico Mikel<sup>22</sup> Dufrenne, a fim de um aprofundamento da discussão. Ao falar sobre o si mesmo, abre possibilidades para o estabelecimento de novos desdobramentos.

Ninguém é verdadeiramente si próprio a não ser obedecendo, como o poeta à inspiração, a algum apelo que sobe das profundezas onde sua natureza se enraíza na Natureza. Seria preciso demonstrar que, com efeito, uma ética naturalista não recusa ou compromete a liberdade nem tampouco a responsabiliza. A Natureza convida o homem a ser ele mesmo, e ousaríamos dizer que quer e prepara nele a liberdade bem como a consciência (DUFRENNE, 1969, p. 241).

Obedecer à inspiração significa poder parar um instante e se escutar. Praticar o breve desligamento do mundo e auscultar o chamado de dentro, essa antiga e conhecida voz que apela para ser acolhida e valorizada. Essa voz genuína, essa voz que liga o homem à vastidão do mundo, à beleza, à esperança, às suas criações e às suas solidões, às suas boas solidões.

Então, ainda com Dufrenne:

O homem poético não é o homem tenso e crispado, é o homem conciliado e calmo, gracioso, o que reencontra em si próprio a forma da liberdade natural e da espontaneidade, pelo que governa a natureza obedecendo-lhe, e se integra no mundo de modo mais harmonioso que violento. O homem poético é o que não se deixa prender em sua própria armadilha, que vive aquém do infortúnio da consciência separada e separante. Sente-se responsável pelo mundo... (DUFRENNE, 1969, p. 243).

Não há dúvida que nesta ligação entre o poético, a infância e os devaneios voltados para as boas solidões, o homem vai se conciliando consigo. Através destes “departamentos psíquicos” que fornecem as substâncias instauradoras do simbólico, que propiciam ao sujeito “endireitar-se” e tomar o seu prumo, este homem ascende ao estágio que lhe permite sonhar e ser si mesmo.

---

<sup>22</sup> As contribuições de Dufrenne são fundamentais para problematizarmos a criação poética, a fenomenologia do imaginário e a psicanálise winnicottiana, visto que elas dão uma solução no sentido de complementar as contribuições de Bachelard. Conforme o que escreveu em seu texto: “A Natureza é antes de tudo a realidade inesgotável. O em-si, como diz Sartre, que carrega o para-si. O ser do ente. Todavia, não o sistema ou a totalidade dos entes, pois a ideia de totalidade é já talvez uma ideia da razão ou do sentimento. O mundo enquanto se desdobra numa experiência afetiva, ou o universo numa construção intelectual, já implicam no homem como um correspondente. Trata-se ainda aqui apenas do ser indeterminável, e em todo o caso indeterminado, do ente. Mas cuidado para não distinguir o ser e o ente! Se a Natureza tem um sentido, é o ente mesmo de sua realidade, o ente como ser” In: DUFRENNE, M. *O poético*. Porto Alegre: Globo, 1969.

Por conseguinte, não há obstáculo frente à possibilidade de franquear o diálogo entre a fenomenologia bachelardiana, a psicanálise winnicottiana e a poesia de Manoel de Barros, considerando as pesquisas que vem sendo feitas no sentido de aproximar o homem de sua infância, de reunir as potências criadoras e instauradoras de imagens que são palavras e que resgatam alguns fios soltos que se desprenderam na infância e que acabam por obstaculizar o exercício de devanear e de fruir um espaço que é íntimo, que é imenso, que tem intensidade e calor. Tudo isso emerge como condição de fortalecimento desse homem poético que, por ser livre, é capaz de enfrentar as intrusões de um mundo que lhe demanda alto desempenho, sucesso constante, urgências excessivas, fraturando, assim, o elo de ligação vital que lhe permite ter uma vida psíquica vibrante e criadora: a capacidade de estabelecer relações íntimas e verdadeiras, de poder sentir que leva uma vida que é sua, que é viva e que é criativa<sup>23</sup>.

Com o intuito de enobrecer a escrita, apresentamos nosso objeto de estudo, que se concentra na análise dos poemas de Manoel de Barros e no estudo da criatividade como sendo a fonte de renovação do psiquismo e da conquista da integração do si-mesmo. Manoel de Barros, poeta brasileiro da geração de 45, transformou-se num grande alquimista do verbo. Desenvolveu, através de seus poemas, um belo projeto estético, em que tem no centro a Natureza como realidade inesgotável. Ao olhar para a infância com olhos de fontes, o poeta transfigurou a forma de escrever poesia, indicando que as “coisas jogadas fora por motivo de traste” são alvo da sua estima<sup>24</sup>.

Nas palavras de Antônio Houaiss:

É certo que a invenção poética de Manoel de Barros tem personalidade própria rara entre os nossos poetas, rara mesmo entre os nossos grandes poetas. É por isso que ele é um poeta maior. Mas não é só por isso. Num momento em que somos insuflados de divino, todavia, ao mesmo tempo, praticamos as maiores torpezas com nossos semelhantes, é um esplendor ver luzir de forma tão convincente e harmoniosa a certeza de que entre o caramujo e o homem há um nexo necessário que nos deveria fazer mais solidários com a vida. Mas Manoel de Barros vai além: prova com a doçura e adequação de suas palavras que, se quisermos, a vida pode ser uma passagem de beleza em meio à beleza natural, uma prece de harmonia na vida universal, uma nuga de graça, um momento de bondade, em que há algo de irônico, de lírico, de doce, de solidário, de esperançoso! A poesia de Manoel de Barros nessa conjuntura nacional e humana em geral, é

<sup>23</sup> WINNICOTT, D.W. *Tudo começa em casa*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

<sup>24</sup> BARROS, M. *Poemas rupestres*. Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013.

um maravilhoso filtro contra a arrogância, a exploração, a estupidez, a cobiça, a burrice – não se propondo, ao mesmo tempo, não ensinar nada a ninguém, senão que à vida (Rio de Janeiro, 5 de outubro de 1992, HOUAISS, Apud BARROS, M. Meu quintal é maior do que o mundo. Antologia. [recurso eletrônico])<sup>25</sup>.

Precisa-se deste filtro que retém as violências, precisa-se desta peneira que diferencia o interior do exterior, o dentro do fora, o masculino do feminino. Busca-se a poesia para entrar no ser, para resgatar a esperança que põe o eu a sonhar, a devanear e a brincar.

Não é à toa que Bachelard sublinha a imagem da escada como sendo esse caminho em direção às lembranças imperecíveis, pois não são elas que nutrem justamente a possibilidade de serenarmos as nossas inquietudes?

Manoel de Barros vem iluminar as avenidas e ruelas da nossa existência ao oferecer a sua poesia, elevando-nos ao mistério, ao encontro conosco mesmo, à fruição das boas solidões. Ler a sua poesia é encontrar este canto, é abrir o cofrezinho, é se tornar uma miniatura. Ao nos transformarmos em pequenos, podemos adentrar mais facilmente em nós mesmos, nas nossas lembranças, nas nossas raízes oníricas. Para ilustrar essa proposição, Manoel de Barros, como sinalizou Houaiss, é um filtro indispensável, porque consegue ser este poeta maior:

O abandono do lugar me abraçou de com  
força.  
E atingiu meu olhar para toda vida.  
Tudo que conheci depois veio carregado  
de abandono.  
Não havia no lugar nenhum caminho de  
fugir.  
A gente se inventava de caminhos com  
as novas palavras.  
A gente era como um pedaço de formiga no chão.  
Por isso o nosso gosto era só de desver o mundo. (BARROS, 2010,  
p.463).

O eu-lírico transvê o modo como o mundo vê e como ele “desvê” o mundo. Já no início, anuncia o excesso de sentido do abandono, explicitando claramente o que é uma imagem-símbolo, uma imagem-palavra, uma imagem que remete à plurissignificação. O abandono é o nascimento de algo e aí consta um paradoxo; o que fascina é a maneira como o

---

<sup>25</sup> HOUAISS, Apud BARROS, M. Meu quintal é maior do que o mundo. Antologia. [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.



eu-lírico brinca com as imagens-palavras. Pode-se substituir abandono por espaço, por abrigo, por possibilidade de novas ocupações. Renovadamente, podemos fazer uso das palavras, encontrando nelas seus cantos, seus matizes, suas loucuras, suas fronteiras. Essa experiência do abandono, que pode ser a boa solidão, abraça o eu-lírico por toda a vida, marcando o seu modo de olhar.

Conforme Dufrenne, as coisas são poéticas quando nos falam e o homem é poético quando se declara, na inocência e na graça da fantasia. O que é poético no mundo, segundo o filósofo, é a fantasia do aparecer, bem como sua liberdade e exuberância: “O poético revela uma espécie de ternura, ou ao menos uma cumplicidade, por parte da Natureza que se coloca à nossa altura e ao nosso alcance” (DUFRENNE, 1969, p. 250).

Houaiss tem razão ao dizer que Manoel de Barros traz um pouco de doçura, de solidariedade e de esperança. Berta Waldman, na profundidade do seu pensamento, também assinala este aspecto na poesia de Manoel de Barros:

Revificada na terra, a palavra poética deve acompanhar a realidade em estado de metamorfose, juntando-se a ela. Para habilitá-la ao percurso dessa aventura, o poeta mutila a sintaxe, faz os verbos deslizarem para substantivos e vive-versa, incorpora palavras de uso regional que se trituram e se misturam a outras de tradição clássica, modifica o regime dos verbos, pratica uma verdadeira alquimia que plasticiza a linguagem, fazendo-a soar estranhamente cristalina e humilde (WALDMAN, 1990, p. 23).

Para “desver o mundo” é necessário estar abrigado na boa solidão, essa que permite ser, que dá condições ao si-mesmo estar disponível para as invenções. A consciência de se sentir abrigado se liga a uma noção extremamente importante, quando se fala de mundo interior. Tal consciência diz respeito a alcançar dentro de si uma espécie de retaguarda, onde recursos ou alternativas funcionam como ferramentas que podemos usar para nossa proteção, quando as ameaças de fora se instalam e configuram um risco. Portanto, recorrer às paredes e ao chão de uma casa que ampara e contar com um teto protetor, ancora o ser, as coisas, as lembranças; uma condição que põe a salvo o ser, a fim de que ele possa, repousando, encontrar-se com essa região no seu interior em que é permitido devanear em segurança e contatar com essa habitação onírica que é a ponte para novos sonhos e novas experimentações.

Para Bachelard:

Assim, abordando as imagens da casa com o cuidado de não romper a solidariedade entre a memória e a imaginação, podemos esperar transmitir

toda a elasticidade psicológica de uma imagem que nos comove em graus de profundidade insuspeitados. Pelos poemas, talvez mais que pelas lembranças, chegamos ao fundo poético do espaço da casa. Nessas condições, se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa, diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege sonhador, a casa permite sonhar em paz. Só os pensamentos e as experiências sancionam os valores humanos. Ao devaneio pertencem valores que marcam o homem em sua profundidade. O devaneio tem mesmo um privilégio de auto valorização. Ele usufrui diretamente de seu ser. Então, os lugares onde se *viveu o devaneio* reconstituem-se por si mesmos num novo devaneio. É exatamente porque as lembranças das antigas moradas são revividas como devaneios que as moradas do passado são imperecíveis dentro de nós (BACHELARD, 2008, p. 26).

Tem-se a impressão, portanto, de ter-se chegado neste ponto mais profundo da vida do homem e de suas qualidades. Existe, a partir disso, a compreensão de que esta vida deve ser permeada de novidade, alimento tão fértil e mantenedor de um psiquismo saudável.

Por outro lado, vive-se a sensação de que há uma força cada vez mais feroz que avança para uma ideia de auto-extermínio. O planeta vem manifestando igualmente os sinais de sua fratura causada por homens que se distanciaram dessa possibilidade de se sentirem abrigados por algo e que acabam extraindo e explorando irresponsavelmente a terra, as águas, os elementos que são, paradoxalmente, fonte de sua própria proteção, fato bastante curioso. Na proliferação de situações em que o homem se mostra um ser dissociado de si mesmo, bem como do ambiente em que vive, insere-se a presente reflexão, como uma possibilidade de transmissão de um pensamento que visa profanar a ideia do homem capaz de se abrigar em si mesmo, nas suas recordações, sem medo de estar consigo e, sobretudo, habilitado a desfrutar de uma condição humana que é ancorada no devaneio de intimidade.

Nesse devaneio de intimidade, inevitavelmente, reportamo-nos aos começos do homem. Ao mais arcaico, ao que principia em nós. E desde este olhar, a infância é convocada como o quintal do mundo em cada um.

### **Os devaneios voltados para infância: território das boas solidões**

De acordo com Castor Ruiz (2003), mergulhar no *sem-fundo* humano é mergulhar no imaginário, esse manancial criativo que sente o mundo de forma criadora; um mistério que brota de nossa subjetividade na forma de criação e que transforma o húmus insignificante da natureza em mundo humanizado.

Na criação deste mundo próprio – que tem como fonte os cofres, as gavetas e os armários<sup>26</sup>, as crianças e os poetas parecem aproveitar e usar a linguagem de uma forma menos utilitária (Conceição, 2011) algo que para os adultos fica mais fugidio, devido à primazia de experiências pautadas por relações de causa e efeito, próprias ao excesso de racionalidade e ao excesso de processo secundário, levando em conta a psicanálise tradicional. O poeta, sabiamente, destacou: “Nada há de mais presente em nós senão a infância. O mundo começa ali” (BARROS, 2006, p. XVII.).

Conforme Bachelard:

Assim, uma casa onírica é uma imagem que, na lembrança e nos sonhos, se torna uma força de proteção. Não é um simples cenário onde a memória reencontra as suas imagens. Ainda gostamos de viver na casa que já não existe, porque nela revivemos, muitas vezes, sem nos dar conta, uma dinâmica de reconforto. Ela nos protegeu, logo ela nos reconforta, ainda. O ato de habitar reveste-se de valores inconscientes, valores inconscientes que o inconsciente não esquece (BACHELARD, 1990, p.92).

Se prestarmos mais atenção aos apelos silenciosos e quase invisíveis dos homens, escutaríamos outras vozes, uma polifonia mais ampla e muitos pedidos de refúgio. Bachelard nos lança a examinar melhor nossos anseios anunciando que se nos mantivermos atentos, poderemos encontrar espaço para acalmá-los e satisfazê-los. Homens, mulheres e suas crianças latentes demandam acolhimento desde os tempos primevos.

Logo, a teoria bachelardiana alarga as vias que propiciam o alcance deste lugar, o lugar da solidão. Trata-se de uma solidão que não é tristeza, mas é reflexão, é silêncio, é oportunidade de escutar a si mesmo, muito embora isso seja assustador algumas vezes.

Neste sentido, as crianças parecem auxiliar os adultos, porque se lançam no universo das sensações e das percepções mais destemidas, mais autênticas, mais melancólicas. Assim como os poetas.

Chega o momento, portanto, de anunciar outro poema de Manoel de Barros que vem enaltecer a proposta da escrita, intensificando a qualidade das perguntas. Também se presta a explicitar o teor da pesquisa, que pretende recuperar as vozes engendradas no calor dos bons silêncios e da profundidade de uma intimidade que se desvela produtora e criadora de boas imagens, trazendo consigo esperança:

---

<sup>26</sup> BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008. “No cofre estão as coisas *inesquecíveis*; *inesquecíveis* para nós, mas também para aqueles que daremos os nossos tesouros. O passado, o presente, um futuro nele se condensam. E assim o cofre é a memória do imemorial” (p. 97).

Ele sabia que as coisas inúteis e os  
homens inúteis  
se guardam no abandono.  
Os homens no seu próprio abandono.  
E as coisas inúteis ficam para a poesia (BARROS, 2010, p.91).

É interessante pensar, através do poema, o quanto se assemelham coisas e homens, da mesma maneira que Dufrenne estabeleceu um paralelo entre o homem poético e as coisas poéticas. Curiosamente, entre os dois está a Natureza, que se exprime através da fala e do olhar profundo e livre do sujeito lírico.

O abandono, então, aparece como ressonância nesta obra de Barros para indicar um acento na humildade, e no calor da intimidade, um espaço onde precisamos nos guardar e sermos guardados. O abandono passa a ser uma paisagem. É transformado e “transvisto” pelo olho do sujeito lírico que o deixa com ares de companhia, de presença viva, de cuidado. As coisas, aparentemente inúteis, ficam para poesia, esse manancial de invenções, de experiência de liberdade e de ampliação das belezas que residem no ser. Elas se configuram apenas como “aparentemente inúteis”, porque o eu-lírico segue criando poemas, debruçando-se sobre as palavras, entregando-se ao seu ofício com encantamento e satisfação.

Destarte, o abandono das coisas e do homem podem voltar a se conectar, ganhando vida e importância. O significante, então, deixa de remeter ao surrado significado do “lugar vazio, descuidado” e distancia-se do óbvio, relançando novos sentidos para engendrar outras imagens libertadoras dos verdadeiros silêncios.

Para Waldman (1990, p.29): “A exploração das dimensões pré-conscientes do ser humano, da memória, a fala inovadora vinculada às matrizes da língua, a psique infantil, o sonho, a loucura, o sertão “do tamanho do mundo”, compõem um registro com o qual a poesia de Manoel de Barros tem muito a ver”.

Antes de concluir, faz-se mister destacar a contribuição de Bachelard no que diz respeito aos devaneios voltados para a infância, tendo em vista que eles contribuem para amplificar a discussão, verticalizando-a. Ao falar sobre as imagens da infância, ele aponta para uma reflexão pertinente que se refere às imagens da solidão: “Assim, as imagens da infância, imagens que uma criança pode fazer, imagens que um poeta nos diz que uma criança fez, são para nós manifestações da infância permanente. São imagens da solidão. Falam da continuidade dos devaneios da grande infância e dos devaneios do poeta” (BACHELARD, 2009, p. 95).

Ao chegar ao final do percurso, compreende-se com mais lucidez os passos que foram necessários dar, a fim de se alcançar uma dada elaboração, que decanta neste instante e diz respeito à relevância do aprofundamento no estudo das imagens, que revela a descida no interior do ser - que é antes poesia do que memória -, que não é queda, é movimento da vida psíquica das crianças, que corajosa e livremente entram em si mesmas para habitar essas regiões misteriosas que constituem o psiquismo, os devaneios, os sonhos, logo, o inconsciente.

Com base nesta análise, uma conclusão parece surgir: o poético no homem pode ser esta salvaguarda da novidade psíquica, esta que renova o próprio homem liberando-o para sonhar, devanear, escrever poesia, dançar e expandir o seu mundo. Isto é o que vai garantindo a possibilidade de construir experiências de intimidade, pois elas só serão possíveis quando houver espaço para essa beleza que é a de encontrar aquilo que se cria. É isso que vai configurando a ética que estetiza a vida. As boas solidões nascem de espaços que se alargam, que foram dilatados psiquicamente e anteriormente habitados por vitalidade, alegria e ascensão, para a criança acessar o que tem de mais genuíno. Não podemos nos furtar a ressaltar a contribuição de Emil Staiger sobre a disposição anímica, em que a espontaneidade pode surgir embalada pelos ritmos primitivos e reconfortantes da criança que brinca livremente<sup>27</sup>.

O poético, então, parece ser este imã capaz de propiciar ao homem a conexão e o contato com as matérias necessárias ao devaneio, ao acolhimento, ao repouso que instaura novas imagens e que são fontes de renovação da vida psíquica. De acordo com a sabedoria de Bachelard (2009, p.97): “Ao sonhar com a infância, regressamos à morada dos devaneios que nos abriam o mundo. É esse devaneio que nos faz primeiro habitante do mundo da solidão. E habitamos melhor o mundo quando o habitamos como a criança solitária habita as imagens”.

### Referências Bibliográficas

BACHELARD, G. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1960/2009.  
\_\_\_\_\_. **A terra e os devaneios do repouso**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

---

<sup>27</sup> STAIGER, E. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1975. Conforme o crítico literário escreveu “A ‘disposição anímica’ (Stimmung) por exemplo, é apenas um momento, um curto prelúdio, a que se segue o desencanto, ou de novo um outro som. Mas quando esses momentos se sucedem, quando o poeta é arrastado nos altos e baixos da corrente anímica seus versos acompanham, linogrãficamente, essas mudanças, onde fica a unidade de que necessita sua obra de arte? Há poesias dessa espécie, em ritmos livres, em que cada verso dá a impressão de total espontaneidade, em que o todo se precipita como corrente, sem margens, sem princípio nem fim. P. 29.

\_\_\_\_\_. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARROS, M. **Memórias Inventadas: a segunda infância**. São Paulo: Planeta, 2006.

\_\_\_\_\_. **O menino do mato**. São Paulo: Leya, 2010.

\_\_\_\_\_. **Poemas rupestres**. Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013.

\_\_\_\_\_. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.

COLLOT, M. **La matière-émotion**. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

CONCEIÇÃO, M. **Manoel de Barros, Murilo Mendes e Francis Ponge: nomeação e pensatividade poética**. Jundiaí: Paco Editorial, 2011.

DIAS, E. **A teoria do amadurecimento de D.W. Winnicott**. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

DUFRENNE, M. **O poético**. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.

HOUAISS, A. Carta. Apud BARROS, M. **Meu quintal é maior do que o mundo. Antologia**. [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

MELLO, A.M.L. **Poesia e imaginário**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

RUIZ, C. **Os paradoxos do imaginário**. São Leopoldo: Edunisinos, 2003.

STAIGER, E. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1975.

VILETE, Edna. **Sobre a arte da psicanálise**: Rio de Janeiro: Idéias e letras, 2013.

WALDMAN, B. A poesia ao rés do chão. In: BARROS, M. **Gramática expositiva do chão (Poesia quase toda)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

WINNICOTT, D.W. **O ambiente e os processos de maturação**. Porto Alegre: Artmed, 1983.

\_\_\_\_\_. **Tudo começa em casa**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

\_\_\_\_\_. **Explorações Psicanalíticas**. Porto Alegre: Artmed, 1994.

WUNENBURGER, J-J. **O imaginário**. São Paulo: Loyola, 2007.

\_\_\_\_\_. **Gaston Bachelard, poétique des images**. Paris: Éditions Mimésis, L'oeil et l'esprit, 2014.



# **Grupo de trabalho Temas Transversais A**

**Atelier de recherche  
Thèmes Transversaux A**

**Da “boa vida” a um “Bem Viver” num quotidiano à deriva: um olhar mitanalítico**

**From «good living» to a «Good life» in a disordered quotidian: a myth-analytical perspective**

**De la «bonne vie » à la «vie bonne» dans un quotidien à la dérive : un regard mythanalytique**

Alberto Filipe ARAÚJO<sup>1</sup>  
Universidade do Minho, Braga, Portugal

Iduína Mont'Alverne CHAVES<sup>2</sup>  
Universidade Federal Fluminense, Niterói, Brasil

### **Resumo**

No presente estudo, chama-se a atenção para ideologização e mistificação feita em torno das promessas do capitalismo avançado e da própria pós-modernidade, de novamente fazer ressurgir a Idade de Ouro onde a “boa vida” e o “bem-estar” confundidos estariam inexoravelmente ao alcance de todos num presente que seria já amanhã e não num futuro cantado por novos amanhãs parafraseando aqui o clássico aforismo comunista de “Os novos amanhãs que cantam”! Na consecução do objetivo proposto, dividiremos o nosso estudo em duas partes: a primeira debruça-se sobre a promessa da “boa vida” na modernidade prometeica à decepção trágica do “mau viver” num tempo ainda capitalista, enquanto a segunda parte, sob o olhar de Orfeu, fala-nos de uma “boa vida” face a um “Bem Viver” num quotidiano à deriva.

**Palavras-chave:** boa vida; mito; terra da brincadeira; mau viver; bem-viver.

### **Abstract**

In the present article, we were interested in calling the attention to the present ideologization and mystification of the promises of a new Gold Age made by advanced capitalism and even by post-modernity, where the good living and welfare are confused and available to all the next day and not in some far away future like the classic communist aphorism that says that «New tomorrows are singing»! Our article is divided in two parts: the first takes into account the promise of a «good life» in the promethean modernity and the tragic deception of a «bad living» in a yet capitalist time; the second part, under the gaze of Orpheus, tell us about a «good life» face to face to a «living well» in our unquiet daily life.

**Keywords:** good living; myth; land of playing; bad living; good life.

### **Introdução**

---

<sup>1</sup> [afaraujo@ie.uminho.pt](mailto:afaraujo@ie.uminho.pt).

<sup>2</sup> [iduina@globo.com](mailto:iduina@globo.com)



Uma das fortes preocupações que tem marcado a agenda dos tempos hipermodernos, que a todos nos envolve, é precisamente se as formas de capitalismo liberal, que se assemelham cada vez mais a uma “nova religião” (uma espécie de doutrina de tipo sacrossanto e salvífico), trouxeram, ou não, em nome do progresso, da perfeitibilidade e da felicidade na terra, a bem-aventurança de uma “boa vida” (sinónimo pra nós de “bem-estar”), ilustrada, por exemplo, pela “Terra da Cocanha” (1567) de Piter Bruegel, o Velho, e pela “Terra da Brincadeira” das Aventuras de Pinóquio (1883) de Carlo Collodi. Aquilo que pretendemos dizer é que, por um lado, o “Bem Viver”, sinónimo para nós de “Vida Boa”, não deve ser confundida com o conceito de “boa vida” (e de “viver bem”) e o lugar que este mesmo conceito ocupa no imaginário social atual, e por outro, à luz da mitanálise de Gilbert Durand, questionámo-nos sobre os mitos diretores subjacentes (os mitos da Idade de Ouro de Prometeu, de Narciso, de Dioniso e de Orfeu) quer à “boa vida”, quer à “Vida Boa”. Sobre os mitos agora referidos, que parecem dar conta da natureza mítica da temática tratada pela literatura especializada dedicada à pós-modernidade e ao tema da “Vida Boa” ou do “Bem Viver”, podemos dizer que os encaramos não como meras metáforas mas como mitos que encerram em si uma verdade com a qual muito temos a aprender. Estamos, pois, convictos que a sua verdade destila profeticamente, ainda que sob uma roupagem simbólica que carece de uma hermenêutica adequada – a mitanálise de Gilbert Durand por exemplo – questões e preocupações que a pós-modernidade agora coloca e debate.

A “boa vida” no imaginário social da sociedade dos tempos hipermodernos encontra-se muito identificada com o poder e utilidade da riqueza e aquilo que esta permite consumir ao nível dos bens materiais, assim como a garantia do conforto, a prolongação da própria vida (lembrando aqui o mitologema do elixir da juventude ou a “fonte da juventude” enquanto símbolo de imortalidade ou de rejuvenescimento eterno) e de uma prosperidade sem limites, além de tudo fazer para realizar a satisfação dos desejos privados do sujeito. Numa palavra, a pós-modernidade valoriza unidimensionalmente o ter consubstanciado em bens de consumo e hedonísticos suportados por uma moral relativista. O ter passou a ser o novo dogma da vida pós-moderna, esquecendo o ideal da “Vida Boa” consagrado predominantemente pela modalidade do ser na linha que Erich Fromm desenvolve na sua obra *Ter ou Ser* (1987).

O objetivo que nos propomos no presente estudo é chamar a atenção para a ideologização e mistificação feita em torno da promessa que o capitalismo avançado e a dinâmica da própria pós-modernidade, retomando à sua maneira as ideias e os ideais

educativos, políticos e filosóficos das Luzes, fariam novamente ressurgir a Idade de Ouro (colocando-se aqui o retorno deste mito). Propagando demagogicamente a ideia que a “boa vida” e o “bem-estar” confundidos estariam inexoravelmente ao alcance de todos num presente que seria já amanhã e não num futuro cantado por novos amanhãs parafraseando aqui o clássico aforismo comunista de “Os novos amanhãs que cantam”! No entanto, a história recente tem mostrado e demonstrado que o caminho que os progressos económicos e tecnológicos têm contribuído para que a desigualdade, a injustiça social e a pobreza tenham aumentado a ritmo alucinante. Na consecução do objetivo proposto, dividiremos o nosso estudo em duas partes: a primeira debruça-se sobre a promessa da “boa vida” na modernidade prometeica à decepção trágica do “mau viver” num tempo ainda capitalista, enquanto a segunda parte, sob o olhar de Orfeu, fala-nos de uma “boa vida” face a um “Bem Viver” num quotidiano à deriva.

Por fim, e a modo de esboçarmos a nossa grande conclusão em termos gerais, diremos o seguinte: ainda que de um modo pessimista e cético pensamos que não devemos abandonar de perseguir o ideal de uma “Vida Boa”, ou seja, de um “Bem Viver” que enalteça as formas do ser e daquilo que Félix Guattari denomina de “ecosofia” (1991, p. 8) em que a preocupação e a responsabilidade com o meio ambiente não estivesse desligada das preocupações sociopolíticas e da subjetividade humana de acordo com um novo imperativo categórico que deriva do princípio de responsabilidade defendido por Hans Jonas, que diz que devemos agir de tal forma que os efeitos das nossas ações sejam compatíveis com uma vida humana autêntica e digna na Terra (1990: 30). Neste sentido, colocamos a nossa esperança que um “Bem Viver” na Terra ainda seja possível sob o signo do mito de Orfeu: este mito simboliza a crença no (im)possível no seu gesto que resgata Eurídice do Tártaro (reino de Hades), ou seja, Orfeu por amor desce ao mundo inferior (*descensus ad inferos*) com o solene objetivo de resgatá-la.

### **1. Da promessa da “boa vida” na modernidade prometeica à decepção trágica do “mau viver” num tempo ainda capitalista. Sob os olhares dos mitos da Idade de Ouro, de Prometeu de Narciso e de Dioniso**

Pinóquio, ao contrário daquilo que o seu narrador pretendia, procurava por todos os meios fugir do modelo de *homo laborans* (HANS, 2012, p. 41-51) para viver e representar a figura de *homo ludens* (HUIZINGA, 2012): esta sempre dedicada à brincadeira, ou seja, a um

ócio despreocupado. De fato, a sua intenção mais forte, enquanto boneco de madeira, era de entregar-se aos prazeres de tipo hedonista da “boa vida”, que não deve ser confundida com a noção de “Vida Boa” que possui uma conotação aos mais variados níveis da existência e cujas implicações na vida do sujeito ultrapassam em muito as meras dimensões do repouso e do divertimento.

Curiosamente, se a metáfora da *Terra da Brincadeira* ocupou o imaginário social e mítico da Modernidade, também não é menos verdade que nos tempos hipermodernos a promessa de que uma *Terra da Brincadeira* seria possível também não esmoreceu. Por outras palavras, a promessa de uma “boa vida” e o consumo do ócio não seriam já uma miragem, uma mera ilusão, mas, pelo contrário, uma realidade concreta acessível a uma maioria crescente da sociedade. Este tipo de promessas, feitas na sequência de uma pós-industrialização, de um pós-fordismo, está, graças a uma implementação aclarada da automatização e robotização e sistemas informáticos, popularizado perigosamente pelo culto do bem-estar individual e de uma qualidade de vida (ainda que sempre adiados) apregoada por um marketing concorrencial e massificador, cada vez mais sem escrúpulos, típico dos *mass media* especializados e divulgadores generalistas da ideologia global do bem-estar coletivo, isto é, de “boa vida” e muito menos de um “Bem Viver”: a “boa vida” este já não seria mais uma quimera e um atributo das elites socioeconômicas e culturais privilegiadas, mas seria já extensivo à população das sociedades desenvolvidas, capitalistas avançadas. Porém, e paradoxalmente, se a promessa de um “boa vida”, e menos de uma “Vida Boa”, oferecida pelos arautos e artesãos da Modernidade esbarrou com a realidade dura de um trabalho massificado e explorador, com as condições socioeconômicas precárias de um grande número de sujeitos da sociedade industrial, também as sociedades capitalistas avançadas (para uns pós-capitalistas) fracassaram nas suas promessas de oferecerem cada vez mais lazer, mais tempo livre (entendido como tempo de não trabalho) e mais ócio.

Fracassaram não só pela ilusão que essas mesmas promessas em si encerram, mas também por elas assentarem prevalentemente no paradigma do ter, esquecendo os valores do ser (FROMM, 1987), com a consequência de o sujeito individualista, narcísico (mito de Narciso) tender a confundir o “Bem Viver” com a “boa vida” baseada no prazer imediato e efêmero (hedonismo – mito de Dioniso com a sua sombra de prazer e de êxtase orgiástico - MAFFESOLI, 1985; MICHAUD, 2012). E como não há prazer sem consumo, o sujeito acaba

por afogar-se inelutavelmente no poço de um “mau viver” porque sempre insatisfeito, sempre descontente, sempre entediado, enfim, sempre vazio!

Neste contexto, assiste-se a uma mudança do paradigma mítico, dado que o imaginário cultural e social passa a estar povoado por outros símbolos e mitos. Na perspectiva de Gilles Lipovetsky, “o laborioso Prometeu está sem fôlego”, o nosso tempo desembaraçou-se da ideologia mecanicista e progressista do passado, dando lugar à lógica do individualismo, relativismo, hedonismo e consumismo vividos numa “bacia semântica” contaminada pelos mitologemas do mito da Idade de Ouro. Narciso e Dioniso são as figuras mitológicas emblemáticas que presidem à nova forma de vida das sociedades sobre-desenvolvidas, que buscam o prazer e felicidade de modo desenfreado em que a fragmentação social e o crescimento da desorientação individual e coletiva parecem ser uma constante.

### **1.1. A promessa da “boa vida” da Modernidade sob o signo dos mitos da Idade de Ouro e de Prometeu**

Este mito fornece um modelo arquetipal ao paradigma da “boa vida” porque no fundo identifica-se também com o chamado “País da Cocanha” (a terra mítica da abundância sonhada e desejada na medievalidade) bem retratado por Bruegel em 1567. A Idade de Ouro encerra em si um patrimônio ancestral integrado no ciclo de idades míticas descritas, entre outros, por Ovídio no livro I das *Metamorfoses* (76-215):

A primeira idade foi a do ouro/ em que, sem lei nem castigo, espontaneamente/ os homens praticavam a boa-fé e a justiça./ Não temiam os castigos, nem estavam escritas no bronze/ ameaçadoras leis e a turba suplicante/ [...] A terra era virgem, sem precisar de enxadas ou charruas/ nem ser sulcada pelo arado, produzia tudo, em liberdade: / alegres, com os alimentos que ela dava, sem trabalho/ [...] A Primavera era eterna, e os doces zéfiros acariciavam/ [...] rios de leite e néctar corriam e o loiro mel escorria do verde carvalho (vv. 89-112).

Uma das características principais desta “idade mítica” – a do ouro – é a da felicidade eterna e perfeita. A esta grande característica, junta-se outras que são as da saúde eterna, da paz, da partilha dos bens, da abundância, da harmonia, da justiça e da juventude eterna. Trata-se de um conjunto excelente de características próprias de uma idade situada fora do tempo histórico, logo projetada no “tempo das origens” que escapa a qualquer tipo de data (o célebre *in illo tempore* de Mircea Eliade: o mito da Idade de Ouro designa “uma época em que a

humanidade era suposta viver sem artifícios, sem invenções técnicas, mas também sem instituições, sem mediação de leis, numa espécie de estado de natureza oposto à cultura” (WUNENBURGER, 2002<sup>a</sup>, p. 27-28).

Jean-Jacques Wunenburger ensina-nos que faz parte da natureza do mito ajudar-nos a imaginar, ajudar-nos a pensar, mas também fornece razões de viver e de agir. Deste modo, não podemos surpreender-nos que a Modernidade prometeica tenha reatualizado, na base da tríplice crença do Progresso indefinido da humanidade, da superioridade da Ciência e da hegemonia da Técnica, o mito da Idade de Ouro na versão lúdica do ócio, ou de um tempo de lazer, que permitiria que o comum dos mortais pudesse viver uma “boa vida” o que não significa necessária e automaticamente um “Bem Viver”. Aliás, a este respeito não deixa mesmo de ser sintomático aquilo que o autor escreve:

Conclui-se, portanto, que, confrontados às condições ordinárias da vida (mortalidade, sofrimento, trabalho, desventura ou conflitos com outro), os homens cultivaram sempre a imagem de uma outra vida, para eles mesmos como para a sua sociedade, onde a existência, com duração infinita, se desenrolaria com facilidade, no luxo e no prazer, sem labor nem violência, numa concórdia bem-aventurada (2002<sup>a</sup>, p. 40).

A Era Moderna prolongou o imaginário mítico da Idade de Ouro sob a capa de uma outra figura mítica, a de Prometeu (SÉCHAN, 1951; GUAL, 2009). Esta figura mítica subjaz à ideologia moderna do domínio da natureza e da busca do progresso através desenvolvimento científico-tecnológico, bem como da necessidade de regularização e previsibilidade, no sentido de instaurar uma nova ordem numa sociedade nova povoada de “homens novos” libertos gradualmente de um tempo escravizado por um trabalho agrilhoante. O projeto prometeico, de natureza mercantilista progressista, urbanística, industrializadora e positivista, é ordenador, disciplinador e visa a eficiência: “Este mito define sempre uma ideologia racionalista, humanista, progressista, científica e, algumas vezes, socialista” (DURAND, 1996, p. 91). A Modernidade fabricou a ilusão, animada por obras utópicas como a *Nova Atlântida* de Francis Bacon (1624), que, graças ao progresso técnico-científico, uma “boa vida” poderia ser usufruída por um maior número de sujeitos agora resgatados da “forja” ardente: ao *homo laborans* sucede a miragem do *homo ludens*, estudado por Johan Huizinga. É, portanto, na base de uma esperança progressista, alimentada pela crença no progresso, da ciência e da técnica, que a Modernidade crê ser capaz de oferecer aos filhos dos novos tempos uma vida cada vez mais liberta do trabalho e, por conseguinte, mais disponível para o

consumo do ócio (CASTRESANA, 1990). É precisamente aqui que reside aquilo que os irmãos Skidelsky denominam o “erro de Keynes” que profetizou que os progressos tecnológicos permitiriam, num futuro próximo, viver desafogadamente porque o sujeito liberto, cada vez mais do peso do trabalho, poderia dedicar-se àquilo que mais lhe daria prazer e felicidade: “O erro de Keynes foi crer que a ânsia de ganância despoletada pelo capitalismo podia saciar-se com a abundância, deixando as pessoas livres para gozar dos seus frutos numa vida civilizada” (SKIDELSKY; SKIDELSKY, 2012, p. 55). Por outras palavras, importa, e é aquilo que fazem os autores Robert e Edward Skidelsky, não esmorecer na denúncia deste erro, visto que já sabemos que a profecia de Keynes, que previu em 1930, graças aos progressos tecnológicos no espaço de um século (2030), que uma “terra de abundância” (um novo Éden, uma nova Idade de Ouro) seria novamente possível e nela a humanidade viveria com desafogo, com felicidade e praticamente sem necessidade de trabalhar (SKIDELSKY; SKIDELSKY, 2012, p. 27-55), é uma ilusão prometeica de graves consequências para o futuro da humanidade. Por outras palavras, desde a modernidade prometeica até à pós-modernidade, sem esquecer o regime capitalista neoliberal que lhes está associado, um “País de Cocanha”, uma nova Idade de Ouro, onde todos poderiam viver sem sofrimentos, sem injustiças e particularmente sem trabalho (2012, p. 58-61), era uma certeza convertida em dogma. No entanto, constata-se que a profecia de Keynes, à semelhança de tantas outras, não só não se está cumprindo como também dificilmente algum dia se cumprirá, pois o desenvolvimento e o progresso económicos e tecnológicos, apostando cada vez mais num rendimento crescente, está, antes, conduzindo os sujeitos a uma “sociedade do cansaço” (HAN, 2012), cada vez mais desigual quer do ponto de vista social, quer do ponto de vista económico, quando aquilo que se prometia era justamente o seu contrário, ou seja, a sobreabundância de tudo para todos de forma, se possível, instantânea (PIKETTY, 2013).

### **1.2. Da ilusão da “boa vida” da Modernidade à desilusão do “mau viver” de um tempo ainda capitalista sob o signo dos mitos de Narciso e de Dioniso**

Zygmunt Bauman designa a época que vivemos por Modernidade Líquida, na medida em que a sua principal característica tem a ver com a constante mudança e esta fluidez é a qualidade dos líquidos e dos gases. Assim, a leveza e a facilidade de movimento da contemporaneidade contrastam com o peso e a solidez da modernidade. Assiste-se, por outras palavras, à falência de um *mundo sólido* que dará lugar a uma *sociedade líquida* (Zygmunt

Bauman). Richard Sennett, citando o próprio Marx a propósito do desmoronamento do mundo moderno, afirma: «Tudo o que era sólido volatiliza-se» (2007, p. 21). O destronamento do passado (tradição) e a profanação daquilo que foi considerado sagrado, constitui o derreter dos sólidos, ou seja, a falência dos antigos padrões através da aceleração das mudanças: “O que leva tantos a falar do «fim da história», da pós-modernidade, ou a articular a intuição de uma mudança radical no arranjo do convívio humano e nas condições sociais sob as quais a política-vida é hoje levada, é o facto de que o longo esforço para acelerar a velocidade do movimento chegou ao seu ‘limite natural’” (BAUMAN, 2001, p. 17-18).

Na época da instantaneidade, ou seja, da aceleração, o poder tornou-se extraterritorial e tudo é afetado pela fragilidade, em nome de uma maior emancipação e libertação do indivíduo. Em nome do individualismo, do consumismo, do relativismo moral e do hedonismo o habitante dos tempos hipermodernos não se contenta em tudo viver, em tudo assumir, em tudo querer, a tudo dizer que sim e que não numa escala temporal possível e ainda perceptível. Realmente já não se contenta, pois a agenda hedonista, consumista, relativista e individualista do sujeito atual é gerida agora por um Cronos hiperacelerado, como se estivesse sob o efeito de substâncias psicotrópicas do tipo *ecstasy*, que escapa a qualquer racionalização colocando mesmo em causa a inteligibilidade de um projeto técnico-instrumental e racional já testado ao longo da Modernidade (BLUMENBERG, 2008). As profundas transformações sociais alteram significativamente a nossa maneira de pensar e de viver. Tudo muda a um ritmo vertiginoso, dando lugar a um mundo global e a uma nova forma de cultura que Gilles Lipovetsky designa por cultura-mundo:

Com a cultura-mundo, alastra por todo o globo a cultura da tecnociência, do mercado, dos *media*, do consumo e do indivíduo e com ela toda uma série de novos problemas, não só de âmbito global (ecologia, imigrações, crise económica, miséria do terceiro mundo, terrorismo, etc), mas também existenciais. A cultura globalitária não é apenas um facto, mas, ao mesmo tempo, uma interrogação profunda e inquieta sobre si mesma. É o mundo que se transforma em cultura e a cultura em mundo: é uma cultura-mundo (2010, p. 14).

A nova cultura proporciona ao indivíduo uma infinidade de experiências e o quotidiano passa a ser vivido segundo um *consumo bulímico*, devido à intensificação das ofertas e à circulação alucinante de bens e serviços, bem como ao aumento exponencial da circulação das pessoas e da informação. Deste modo, as sociedades desenvolvem “uma dinâmica de pluralização, de heterogeneização e de subjetivação” (2010, p. 21), expondo o

indivíduo a uma explosão de alternativas que complexificam o seu mundo ao ponto de desorganizar as consciências, “os modos de vida e as existências. O mundo hipermoderno está desorientado, inseguro e desestabilizado, não ocasionalmente, mas quotidianamente, de maneira estrutural e crônica” (2010, p. 24).

Não acreditamos no sentido da História. Por isso, sentimo-nos perdidos. O desencanto e a incerteza tomam conta do nosso quotidiano e, apesar das conquistas realizadas pela ciência e pela técnica, o ser humano está cético e inseguro. A instabilidade em que vivemos, resultado de um mundo pós 11 de Setembro, leva Lipovetsky a afirmar que estamos perante uma ordem mundial caótica. A desorientação manifesta-se a todos os níveis, desde os abalos incontrollados da economia, passando pelo descrédito na política, até às esferas da vida social ao nível da família, das relações entre as pessoas ou da educação. A incerteza contaminou todos os domínios da nossa vida: “assistimos ao crescimento do caos intelectual e da insegurança psicológica, das crenças esotéricas, da confusão e da desorientação generalizadas” (2010, p. 29). Aumenta o mal-estar social, cultural e ético e a desordem afeta indivíduos e sociedades. A promessa da modernidade no sentido do planeamento e da ordem, através de um progresso indefinido, revela agora as suas limitações e os seus perigos que os mitos de Narciso (o individualismo puro e ingénuo – BETTINI; PELITZER, 2010; RENGER, 1999) e de Dioniso (o triunfo do hedonismo consumista) ilustram: o primeiro simboliza a cultura em que vivemos, enquanto centramento do indivíduo em si mesmo e, tal como Pinóquio, uma “criança” manipulada pelas suas inclinações e pelos seus desejos, marioneta das ilusões e incapaz de enfrentar a realidade fora de si: “O narcisismo designa a emergência de um perfil inédito do indivíduo nas suas relações consigo próprio e com o seu corpo, com outrem, com o mundo e com o tempo, no momento em que o capitalismo autoritário dá a vez a um capitalismo hedonista e permissivo” (LIPOVETSKY, 2010, p. 48).

Podemos então salientar que, neste sentido, a nova ética permissiva e hedonista alastra-se: “o esforço deixou de estar na moda, o que significa coerção ou disciplina austera é desvalorizado em proveito do culto do desejo e da sua realização imediata” (2010, p. 54). O mito de Narciso aparece, nas palavras de Gilles Lipovetsky, como “estratégia do vazio” (2010, p. 54). Um vazio caracterizado pela superficialidade das relações, pela indiferença face ao outro, pelo “vazio emotivo” que também Pinóquio experienciava relativamente ao Outro, porquanto era um boneco animado que desconhecia a experiência da autonomia na sua expressão mais congruente. O indivíduo vazio e só tende a querer preencher este mesmo vazio



frio e solitário pelo consumo exacerbado e por um culto de prazer sem limite na esperança de sentir-se mais preenchido, mais humano. Deste modo, a individualização promove a auto expressão e a valorização pessoal, milhões de homens e mulheres procuram a felicidade, libertando-se do passado e do compromisso e apostando em começar de novo.

Neste contexto, Narciso fascinado por si conduz-nos ao mito de Dioniso que remete para o imaginário da *Terra da Brincadeira* enquanto busca do prazer desenfreado e da vida intensa e plena. Dioniso, o deus da vinha, da orgia e do grito estridente, da aparição, do arrebatamento e da orgia que provoca o êxtase, simboliza atualmente todo um imaginário do excesso, da desordem e de um frenesi selvático (WUNENBURGER, 2002, p. 177-188; KERÉNYI, 2007; BRUN, 1969). Dioniso irrompeu nas sociedades democráticas através da expansão dos valores hedonísticos, da aspiração a novos modos de vida e à expressão direta das emoções. Trata-se de um encantamento pelo excesso e pela festa, reflexo do hedonismo contemporâneo.

Assistimos a uma busca desenfreada do hedonismo e do sensualismo de costumes, no consumo, na moda e no lazer. O cotidiano assume uma dimensão lúdica e as cidades evocam, para Lipovetsky, uma espécie de Idade de Ouro através da sua dimensão festiva e generosa, contemplando espaços de distração e convivencialidade e promovendo a distração e o espetáculo. Por seu lado, a sociedade de consumo promove a esperança de felicidade através dos produtos e das marcas, conferindo distinção a quem as consome e contribuindo para a construção de uma personalidade por medida. A sociedade contemporânea promove a individualização dos modos de vida, a privatização dos prazeres e a comercialização do tempo livre, em nome de um ambiente pluralista e relativista. Habitamos um imaginário de conforto e liberdade, em busca dos prazeres que a técnica e o comércio possibilitam, de modo a melhorar a qualidade de vida e a desenvolver as subjetividades emocionais.

## **2. Uma “boa vida” face a um “Bem Viver” num quotidiano “enfermo”? Sob o olhar de Orfeu**

Num quotidiano vivido sob aceleração temporal e estressado em que a grande maioria se cansa e se extenua realizando aqui mil tarefas, acolá mil obrigações, pergunta-se, na verdade, se ainda se poderá falar de uma “boa vida” e de um “Bem Viver”: “A pura agitação não gera nada de novo. Reproduz e acelera o já existente” (HAN, 2012, p. 35). A respeito da aceleração, Hartmut Rosa é claro ao afirmar que a experiência mais significativa daquilo que ele designa por Modernidade tardia é a aceleração, ou seja, como o tempo é agora percebido e

vivido: não há tempo para nada, nem para viver na medida em que tudo se tornou cada vez mais rápido, escapando cada vez mais ao controlo do sujeito. Por outras palavras, o trágico é que a ampulheta do tempo, este com o seu horizonte, suas estruturas e ritmos, torna-se cada vez mais fugidia e escapa-nos das nossas mãos cada vez mais desencarnadas à semelhança de mãos vampirescas (ROSA, 2010, p. 11-12).

Num quotidiano enfermo e identificado com um modelo pós-industrial, consumista, que agrilha o *homo laborans* a uma agenda de cunho produtivista e baseado na ideia de progresso sem fim, torna-se realmente difícil ocorrer um tempo livre para o lazer que é uma das condições, ainda que não a única, para que o sujeito usufrua de uma “boa vida” e experiencie mesmo de uma “Vida Boa”. Aquilo que pretendemos dizer é que somos muito céticos e pessimistas sobre a possibilidade de um “Bem Viver e de um “Bem Con-Viver” devido precisamente ao atual paradigma de desenvolvimento com o seu modelo económico de contínua expansão, de produção e de consumo e, por outro lado, devido à ideologia da Pós-Modernidade (individualismo, relativismo, consumismo e hedonismo) com a sua lógica científica, tecnológica e mercantil.

Se nos perguntarem se uma “boa vida” pode acontecer, a nossa resposta é menos pessimista, ainda que de imediato perguntemos o que é que se necessita para gozar de uma “boa vida”. Ainda que saibamos aquilo que o imaginário social atual entenda por “boa vida” e aquilo que ela possa significar, a saber: hedonismo, consumismo, riqueza e felicidade. Mas, curiosamente, dos poucos que ainda podem gozar de “boa vida” não são poucos aqueles que se queixam de tédio, enfim, de um aborrecimento profundo e mesmo de falta de sossego. Paradoxalmente não é só a pressão do rendimento do trabalho, da técnica disciplinária ou do sujeito convertida numa espécie de máquina *multitasking* que entedia, que provoca um aborrecimento profundo, um forte desassossego e forte inquietação, mas também agora é a própria “boa vida” que em si, ainda que sob outra forma, conhece a hiperatividade neurótica do trabalho e esta torna-se mortal quando, como nos ensinou Nietzsche, descarta todo e qualquer elemento contemplativo.

Ainda que a lógica do sistema económico capital neoliberal e a própria cosmovisão e mundividência da ideologia pós-moderna possam garantir algumas condições para a “boa vida”, já, pelo contrário, estamos persuadidos, *malgré nous*, que o tempo hedonista e consumista atual consubstanciado na obsessão neurótica do “ser rico” compromete dramaticamente a possibilidade de um “Bem Viver” que também é inseparável de uma

concepção ecológica tal como a defende Félix Guattari na sua obra intitulada *As Três Ecologias* (1989). Este “bem Viver” passa também pela implicação de toda a condição existencial do sujeito na suas vertentes sociopolítica, ecológica e psicológica. Daí que o autor defenda a necessidade das três ecologias (a do meio ambiente, a das relações sociais e a da subjetividade humana) estarem ligadas entre si. Neste sentido refere:

Apesar de estarem [as formações políticas e as instâncias executivas] começando a tomar uma consciência parcial dos perigos mais evidentes que ameaçam o meio ambiente natural de nossas sociedades, elas geralmente se contentam em abordar o campo dos danos industriais e, ainda assim, unicamente numa perspectiva tecnocrática, ao passo que só uma articulação ético-política – a que chamo *ecosofia* – entre os três registos ecológicos (o do meio ambiente, o das relações sociais e o da subjetividade humana, seria suscetível de clarificar convenientemente estas questões (GUATTARI, 1991, p. 8).

Chegados aqui, podemos pois afirmar que o “Bem Viver”, ou a “Vida Boa”, só acontece se aquele que procura viver comprometidamente uma “Vida Boa” souber sentidamente articular os três registos atrás referidos que são, e lembramos, os do meio ambiente, o das relações sociais e o da subjetividade humana, além de recuperar uma qualidade há muito perdida que é a capacidade contemplativa. Mas pensamos que esta possibilidade, ainda que possa acontecer mais no plano ideal do que no real humano, torna-se em tempos de cólera, como aqueles que se vivem hoje, uma possibilidade cada vez mais remota senão mesma rara. Daí a nossa súplica a Orfeu para que o poeta mítico, no seu infinito amor por Eurídice e pelo som melodioso e divino que ressoava da sua lira, possa sobre nós derramar a virtude da esperança para que nós, simples mortais, possamos, ainda que num dia só, viver a graça de uma “Vida Boa”. Neste contexto, importa refletir sobre as razões do nosso ceticismo, e mesmo pessimismo sobre a possibilidade da realização de uma “Vida Boa”.

Cansado, Pinóquio simboliza o projeto da Modernidade, os seus desejos e as suas necessidades constituem manifestações da utopia da “boa vida” simbolizada pela “Terra da Brincadeira” das suas Aventuras (COLLODI, 2004, p. 145-157). O homem acredita no poder da razão para alcançar uma vida plena, repleta de bem-estar e de harmonia, onde o tempo do trabalho dá lugar ao prazer do ócio. O progresso anuncia a libertação em relação à natureza e uma abundância de recursos. Sob o signo prometeico, o mundo é transformado de maneira a proporcionar um conforto crescente e a garantir uma época dourada: “os homens e as mulheres sempre sonharam com um mundo sem sofrimento, sem injustiças e, sobretudo, sem

trabalho” (SKIDELSKY; SKIDELSKY, 2012, p. 58). Este mundo estava agora supostamente ao alcance da realização humana, nomeadamente encontrava-se potencializado pelas utopias científicas produtoras de “mundos in-felizes”, aumentando assim o nível de expectativas dos indivíduos no tocante à ilusão de que agora, ou num futuro breve, os seus desejos de ter e de prazer seriam alcançáveis sem esforço em demasia. A este respeito, sabemos também que a Pós-Modernidade não deixou este crédito por mãos alheias fixando, aliás, metas que são hoje grandes decepções para o indivíduo: de um Prometeu eufórico e triunfador com a Modernidade passou-se na nossa contemporaneidade fáustica e frankensteiniana a um Prometeu já cansado e sem fôlego ou então, como diria François Flahault, um Prometeu crepuscular (2008). Uma nova Idade de Ouro heróica foi prometida, pelos engenheiros do crescimento técnico-científico, ao sujeito pós-moderno, como se de uma nova religião se tratasse, não se lhe exigindo nenhuma fé nem nos deuses da antiguidade greco-romana, nem em qualquer das religiões do Livro. Aquilo que esses arautos do “melhor” e da “felicidade” terrena apenas pediam é que o habitante da *Tecnopolia* (POSTMAN, 1994) se tornasse seguidor do culto consumista, hedonista e individualista.

Por outras palavras, o sujeito substituía, assim, a fé nos antigos deuses pela fé na deificação tecnológica (uma das invenções mais letais do capitalismo avançado) sem se dar conta, de tão alienado que está, que a Tecnologia deificada é um “deus” que não serve porque com a sua promessa de felicidade seduziu e encantou os indivíduos ao longo de gerações com a ideia secularizada de que um novo “Éden” na terra seria possível, ou seja, que graças aos avanços tecnológicos e informáticos uma “era de lazer”, sem precedentes, seria possível e esta proporcionaria condições mais de uma “boa vida” do que de um “Bem Viver” a uma sociedade cada vez mais iludida em que a libertação do trabalho seria realizável no aqui e no agora: o homem na terra desposaria de novo o estado antes da “queda”, isto é, a sua condição paradisíaca típica da Idade de Ouro em que a crença quer de uma “vida boa”, quer de um “Bem Viver” substituiria inelutavelmente a crença na ideia clássica moderna de progresso indefinido. Esta crença parece ter ruído ao ter revelado a sua dimensão paradoxal que consiste no seguinte: por um lado, sempre afirmou que a “boa vida” e o “Bem Viver” são perfeitamente realizáveis e, por outro, constata que o *homo laborans*, hiperativo e hiperneurótico, encontra-se cada vez mais agrilhado ao Cáucaso do trabalho com a consequente perda da sua capacidade contemplativa que, por sua vez, está vinculada “à absolutização da via ativa na qual é corresponsável pela histeria e pelo nervosismo da

moderna sociedade ativa” (HAN, 2012, p. 51). E quando do trabalho o sujeito parece livrar-se, ele encontra-se de tal modo agrilhado ao seu rochedo, está de tal modo neurótico e alienado que tende a confundir o “Bem Viver” com o ato de consumir e com a obtenção do prazer instantâneo, ou seja, com a “boa vida”, ficando depois sem qualquer tipo de força anímica para questionar-se por que se sente tão vazio, tão desassossegado e tão angustiado.

O sujeito dos tempos hipermodernos, à semelhança de Prometeu, pagou caro a sua ousadia em acreditar que o Olimpo desceria à terra, assim como Pinóquio pagou um preço elevado por ter acreditado que a sua vida na *Terra da Brincadeira* seria um eterno presente, acabando por confrontar-se com o lado obscuro da sua ilusão de um “Bem Viver” que, no limite, não passa de uma “boa vida” mal vivida. Deste modo, o sujeito atual, à semelhança de Pinóquio, anula a esperança de um dia afinar o seu diapasão pela natureza do *homo ludens* (Johan Huizinga) cujas pedras de toque são as da serenidade e da *Poética do Devaneio* (BACHELARD, 1988). Ou seja, Pinóquio é aquele que identifica a “boa vida” com uma dada conceção de felicidade, que faz do prazer o seu principal *leitmotiv*, vivida na *Terra da Brincadeira*. Esta aceção está ligada especialmente àquilo que Byung-Chul Han designa de “ludificação” (2014, p.77-85): “A ludificação do trabalho explora o *homo ludens*” (2014, p. 78), e nós poderíamos afirmar, por ele inspirado, que a ludificação do prazer castrou ou amputou a alma do próprio *homo ludens* da sua ligação com o sagrado, com o rito e com o cultural.

O que seria para nós desejável é que este *homo ludens* fosse capaz de experienciar uma “Vida Boa”, não no sentido daquele veiculado pela *Terra da Brincadeira*, mas antes baseado e nortado pela conceção grega de *eudaimonia* identificada em geral com um estado de ser admirável e desejável. Por outras palavras, já não se trata aqui de um bem-estar psicológico produzido na base de um determinado prazer, mas sim de um estado mais ôntico que não deve ser confundido com um estado de ânimo agradável, mas antes identificado com uma vida plena e completa que não se esgota na mera esfera psicológica, projetando-se antes numa felicidade virtuosa ainda que difícil de alcançar. A razão do afirmado, prende-se que nós, nos tempos pós-modernos, mergulhados numa contínua aceleração temporal quase nunca temos tempo para questionarmo-nos sobre os motivos que temos para sermos felizes, quanto mais um tempo *eudaimonico* para uma felicidade virtuosa, para evocarmos aqui o legado aristotélico. E mesmo quando pensamos possuir as coisas boas da vida, tais como saúde, segurança, respeito, amizade, autonomia (razão prática no sentido aristotélico) harmonia com

a natureza e ócio (SKIDELSKY; SKIDELSKY, 2012, p. 174-189), perguntamo-nos se ainda não estamos longe de alcançar aquele estado *eudaimonico* que nos aproxima do estado virtuoso.

Algo que pensamos que em muito poderia contribuir para que este estado de graça, se assim nos podemos exprimir, fosse pelo menos sentido e que o sujeito tudo fizesse para recuperar e revitalizar a sua capacidade de saber escutar, mais do que muito falar, e o ideal da vida contemplativa há tanto tempo perdido e esquecido pela “sociedade do cansaço” (HAN, 2012). Por sua vez, este ideal de *vita contemplativa* pressupõe já uma “pedagogia do olhar” (HAN, 2012, p. 53-60), bem como as pedagogias do silêncio e da paciência (GUSDORF, 1963), e que em muito podem ajudar o sujeito a recuperar a sua condição de Pessoa e de humanidade plasmadas no ideal que o “Bem Viver” (ou da “Vida Boa”) também é.

Por este ideal, o sujeito, agora mais humano, poderá certamente despertar, sob a ação da lira de Orfeu, da profunda letargia na qual a sociedade do rendimento o mergulhou (HAN, 2012, p. 25-32). Daí perceber-se melhor um dos sentidos, de dois, que Han deu ao cansaço enquanto tal (2012: 71-79). É um tipo de cansaço que, por não ser amigo, incapacita o homem de contemplar e de sentir sossegadamente a quietude da vida, que a música por Orfeu tocada bem pode simbolizar (GUTHRIE, 1956, p. 344-347), devido às consequências da sociedade de rendimento: “O excesso do aumento de rendimento provoca o enfarte da alma” (HAN, 2012, p. 72). É o chamado cansaço esgotante, narcotizante e absurdo.

No entanto, o mesmo autor (Byung-Chul Han) contrapõe a este cansaço um outro – aquele que é reparador das forças perdidas, aquele que desperta as energias do sujeito, enfim, aquele cansaço eloquente que é fundamental para a existência humana. Muito sintomaticamente, Han, a propósito deste tipo de cansaço terapêutico, se assim podemos dizer, evoca Orfeu salientando: “Um certo cansaço, a modo de Outro Orfeu à volta do qual se unem os animais mais ferozes e que no fim podem estar cansados com ele. O cansaço dá o compasso aos solitários distraídos” (HAN, 2012, p. 79).

Finalmente, à pergunta acima colocada sobre se ainda é possível sentir-se o sopro do *ludus*, na aceção que Johan Huizinga lhe confere (2012, p. 3-31, 217-236), em tempos enfermos como os nossos que padecem de depressão e da síndrome de *burnout* enquanto sintomas de uma crise profunda da liberdade (HAN, 2014, p. 12), nossa resposta, já prefigurada ao longo do presente estudo, é pessimista pela simples razão de que a arte da vida contemplativa e da virtude parecem ser cada vez menos alcançáveis. Todavia, nem por isso

devemos idealmente deixá-las de querer atingir, ainda que para tal, à semelhança de Orfeu, tenhamos que descer ao mundo ctônico e sombrio de Hades para lhe implorar que liberte Eurídice, aqui encarada como metáfora da “Vida Boa” e, por que não, de um “Bem Viver”!

## REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. Trad. de Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Trad. de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- \_\_\_\_\_. **El Arte de la Vida**. Trad. de Dolors Udina. Barcelona: Paidós, 2009.
- BETTINI, M. ; Pelitzer, E. **Le Mythe de Narcisse**. Trad. de Jean Bouffartigue. Paris: Belin, 2010.
- BLUMENBERG, Hans. **La legitimación de la edad moderna**. Trad. de Pedro Madrigal. Valencia: Pre-textos, 2008.
- BRUN, Jean. **Le Retour de Dionysos**. Paris: Édit. Desclée, 1969.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, Paris, 1969.
- COLLODI, Carlo. **As Aventuras de Pinóquio. História de um Boneco**. Trad. de Margarida Periquito. Lisboa: Cavalo de Ferro, 2004.
- DURAND, Gilbert. **Champs de l’Imaginaire**. Textes réunis para Danièle Chauvin. Grenoble: Ellug, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Introduction à la Mythologie: mythes et sociétés**. Paris: Albin Michel, 2000.
- FLAHAULT, François. **Le crépuscule de prométhée. Contribution à une histoire de la démesure humaine**. Paris: Mille et une Nuits, 2008.
- FROMM, Erich. **Ter ou ser?**. Trad. de Nathanael C. Caixeiro. 4ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- GUAL, Carlos Garcia. **Prometeo: mito y literatura**. Madrid: S. L. Fondo de Cultura Economica de España, 2009
- GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Trad. de Maria Cristina F. Bittencourt. 3ª ed. Campinas. Papirus, 1991.
- GUTHRIE, W. K. C. **Les Grecs et Leurs Dieux**. Trad. par S. M. Guillemin. Paris: Payot, 1956.

HAN, Byung-Chul. **La sociedad del cansancio**. Trad. de Arantzazu Saratxaga Arregi. Barcelona: Herder, 2012.

\_\_\_\_\_. **Psicopolítica, Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder**. Trad. de Alfredo Bergés. Barcelona: Herder, 2014.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens. O jogo como elemento da cultura**. Trad. de João Paulo Monteiro. 7ª ed. São Paulo: Edit. Perspectiva, 2012.

JONAS, Hans. **Le principe responsabilité. Une éthique pour la civilisation technologique**. Trad. de J. Greisch. Paris: Cerf, 1990.

KERÉNYI, Karl. **Dionysos in archaic Greece: an understanding through images**. Translated by Wilfred G. E. Leiden/ Boston: Brill, 2007.

LIPOVETSKY, Gilles. **A Felicidade Paradoxal Ensaio sobre a sociedade do hiperconsumo**. Trad. de Patrícia Xavier. Lisboa: Edições 70, 2007.

\_\_\_\_\_. Serroy, J. **A Cultura-Mundo, Resposta a uma Sociedade Desorientada**. Trad. de Victor Silva. Lisboa: Edições 70, 2010.

MAFFESOLI, Michel. **L'Ombre de Dionysos: contribution à une sociologie de l'orgie**. 2<sup>e</sup> éd. Paris. Librairie des Meridiens, 1985.

MICHAUD, Yves. **Ibiza mon amour, Enquête sur l'industrialisation du plaisir**. Paris: Éditions Nil, 2012.

MUCCHIELLI, R. **Le Mythe de la Cité Idéale**. Paris: PUF, 1960.

OTTO, W. F. **Dionysos. Le Mythe et le culte**. Trad. Par Patrick Lévy. Paris: Mercure de France, 1969.

PIKETTY, Thomas. **Le capital au XXI<sup>e</sup> siècle**. Paris: Seuil, 2013.

POSTMAN, Neil. **Tecnopolia: quando a cultura se rende à tecnologia**. Trad. de Jorge Pinheiro. Lisboa: Difusão Cultural, 1994.

RAMOS, Gian Carlo Delgado (Coord.). **Buena Vida, Buen Vivir: imaginários alternativos para el bien común de la humanidad**. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, 2014.

RENGER, A.-B. **Mythos Narziss. Texte von Ovid bis Jacques Lacan**. Leipzig: Reclam, 1999.

RICOEUR, Paul. **Do texto à acção**. Trad. de Alcino Cartaxo e de Maria José Sarabando. Porto: Rés-Editora, s.d.

ROSA, Hartmut. **Accélération. Une critique sociale du temps**. Trad. par Didier Renault. Paris: La Découverte, 2010.



SECHAN, Louis. **Le mythe de Prométhée**. Paris: PUF, 1951.

SENNET, Richard. **A Cultura do Novo Capitalismo**. Trad. de Carlos Correia Monteiro de Oliveira. Lisboa: Relógio d'Água, 2007.

SKIDELSKY, Robert; SKIDELSKY, Edward. **Cuánto es Suficiente? Qué se necesita para una "buena vida"**. Trad. de Francesc Pedrosa. Barcelona: Crítica, 2012.

ZORRILA CASTRESANA, R. **El consumo del ocio: una aproximación a la teoría del tiempo libre desde la perspectiva del consumo**. Vitoria-Gasteiz: Gobierno Vasco, Servicio Central de Publicaciones, 1990.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **La fête, le jeu et le sacré**. Paris: Jean-Pierre Delarge, 1977.

\_\_\_\_\_. **L'utopie ou la crise de l'imaginaire**. Paris: Jean-Pierre Delarge, éditeur, 1979.

\_\_\_\_\_. **La vie des images**. PUG: Grenoble, 2002.

\_\_\_\_\_. **Une utopie de la raison, Essai sur la politique moderne**. Paris: La Table Ronde, 2002<sup>a</sup>.

## A natureza e o imaginário no *ethos* jornalístico

### The nature and the imaginary in the journalistic ethos

### La nature et l'imaginaire dans l'ethos journalistique

Carlos DOMINGUEZ<sup>1</sup>

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil

#### Resumo

A aproximação das leis da natureza não opera apenas nas técnicas científicas. Buscamos, assim, a relação das teorias do imaginário de Gilbert Durand e o que Levi-Strauss escreveu sobre o pensamento selvagem. Por conta disso, consideramos que o *ethos* jornalístico necessita outro olhar sobre a natureza e os saberes tradicionais para recuperar sua sintonia com a sociedade e os valores da atualidade, distintos do que era pregado na modernidade. E, assim, o *ethos* jornalístico é mais que valores impregnados na narrativa do progresso científico. Marx fundamentou sua concepção materialista da natureza, que permitiu o desenvolvimento do saber ambiental contrário à dominação capitalista. E esta percepção tem de estar embebida no imaginário e na simbolização da natureza no indivíduo. Por isso, as relações jornalísticas estão no fundamento do social na emoção do amor.

**Palavras-chave:** natureza; ethos; jornalismo; imaginário.

#### Abstract:

The approximation of the laws of nature does not operate only in scientific techniques . We seek , therefore, the ratio of imaginary theories of Gilbert Durand and what Levi -Strauss wrote about the wild thought. Because of this , we believe that the journalistic ethos needs another look into the nature and traditional knowledge to recover your harmony with society and the current values , different from what was preached in modernity. And so the journalistic ethos is more than impregnated values in the narrative of scientific progress . Marx based his materialist conception of nature, which enabled the development of environmental knowledge contrary to capitalist domination. And this perception must be steeped in the imagery and symbolism of nature in the individual. So the news in the social relations are the basis of the emotion of love.

**Key words:** nature; ethos; journalism; imaginary.

#### O pensamento selvagem

Onde está à cabeça dos narradores do cotidiano de hoje, repórteres de ofício? Quais os valores que compõem o *ethos* destes repórteres que buscam desvendar mistérios do mundo de hoje? O que a natureza, um rio e suas águas podem irrigar no imaginário de um repórter ao

---

<sup>1</sup> [cadredominguez@gmail.com](mailto:cadredominguez@gmail.com)

falar de saberes da relação do homem com o natural, com si mesmo, com esta parcela de seu ser expresso no outro? Como compartilham saberes um repórter de uma grande cidade e um ribeirinho que vive próximo a um rio e tem sua vida ameaçada por um projeto de criação de uma hidrelétrica? Se os termos de Levi-Strauss fossem usados por um teórico do jornalismo ele diria que é necessário que o jornalista de vazão ao seu pensamento selvagem e não apenas ao pensamento científico. Tem de haver emoção, não só razão. Assim, este ofício fruto da modernidade científica e racional poderia também dar conta de ser um “método” que conseguisse com maior sucesso abarcar os dilemas ambientais mundiais, como a construção de grandes hidrelétricas e a inundação e destruição de florestas. É uma questão de pontos de vista: “O pensamento selvagem é lógico no mesmo sentido e da mesma maneira que o nosso, mas da forma como somente o nosso é quando aplicado ao conhecimento de um universo em que reconhece simultaneamente propriedades físicas e propriedades semânticas” (LEVI-STRAUSS, 1961, p.296)

Buscamos em Levi-Strauss a sabedoria de reconhecer a pensamento selvagem como um pensamento tão necessário ao ser humano como o pensamento científico. Coube ao antropológico apontar, em parte, para a busca de uma solução ao paradoxo entre o pensamento científico da modernidade eurocêntrica e o pensamento dos povos ditos primitivos pelos teóricos europeus. Diz Levi-Strauss sobre o período neolítico e o paradoxo em relação ao pensamento moderno e científico:

“O homem neolítico ou da proto-história foi, portanto, o herdeiro de uma longa tradição científica; contudo, se o espírito que o inspirava, assim como a todos os seus antepassados, fosse exatamente o mesmo que o dos modernos, como poderíamos entender que ele tenha parado e que muitos milênios de estagnação se intercalem, como um patamar, entre a revolução neolítica e a ciência contemporânea?” (LEVI-STRAUSS, 1961, p.30)

Para o autor, o pensamento selvagem é o “substrato de nossa civilização” (LEVI-STRAUSS, 1961, p.31). E o paradoxo só tem uma solução possível: existem ao mesmo tempo dois modos distintos de pensamento científico, “um muito próximo da intuição sensível e outro mais distanciado”. Os dois, porém, não possuem valores maiores ou menores nem tem uma evolução cronológica. Ao assumir seus pontos de vista como parcelas de formas de conhecimento distintas sobre uma mesma realidade, a ciência (ou o jornalismo) aceita sua parcialidade e pode, assim, retomar uma aproximação abandonada há centenas de anos com o pensamento selvagem e sua maneira peculiar de visualizar o mundo por imagens e não pelas

faculdades da razão.

O próprio pensamento selvagem é intemporal, ele quer apreender o mundo, como totalização sincrônica e diacrônica ao mesmo tempo, e o conhecimento que dele toma se assemelha ao que oferecem num quarto espelhos fixos em paredes opostas e que se refletem um ao outro (assim como aos objetos colocados no espaço que os separa) mas serem rigorosamente paralelos. Forma-se simultaneamente uma multidão de imagens, nenhuma das quais é exatamente parecida com as outras. (LEVI-STRAUSS, 1961, p.291)

Assim, Levi-Strauss introduz o conceito de *images mundi*, maneira como o autor exemplifica como o pensamento selvagem aprofunda seus conhecimentos sobre as coisas. Afirma ele: “O pensamento selvagem aprofunda seu conhecimento com o auxílio de *images mundi*. Ele constrói edifícios mentais que lhe facilitam a inteligência do mundo na medida em que se lhe assemelham. Nesse sentido, pôde ser definido como pensamento analógico. Mas nesse sentido ele se distingue do pensamento domesticado, do qual o conhecimento histórico constitui um aspecto” (LEVI-STRAUSS, 1961, p.291). Ficam, deste modo, diferenciadas e, também aproximadas, as noções destas formas de pensamento, o selvagem e o científico. De fato, um pertence ao outro. Tem a mesma origem e estão dentro da multiplicidade de possibilidades do ser humano apreender aspectos das suas relações com o natural. As percepções apontadas por Levi-Strauss sobre a ciência da modernidade nos parecem perfeitamente aplicáveis às questões levantadas hoje sobre as teorias da informação e o jornalismo. Diz o antropólogo que “Para que uma teoria da informação pudesse ser elaborada, sem dúvida era indispensável que se descobrisse que o universo da informação era uma parte ou um aspecto do mundo natural. Mas, uma vez demonstrada à validade da passagem das leis da natureza às informações, isso implica a validade da passagem inversa: aquela que, há milênios, permite aos homens aproximarem-se das leis da natureza pelos caminhos da informação.” (LEVI-STRAUSS, 1961, p.297). Ou seja, a aproximação das leis da natureza não opera exclusivamente por meio de técnicas científicas. Este é o percurso teórico. E, assim, o *ethos* jornalístico é bem mais que isso.

Começamos pelo aforismo de Heráclito: “*Ethos antropou daimon*”. Heráclito, filósofo pré-socrático (500 a.C.), uniu as duas palavras no aforismo 119 (SODRÉ, 2002, p.82-83). As traduções são inúmeras. Para o teólogo Leonardo Boff (2003), Heráclito deixou para trás o sentido convencional das palavras e captou sua significação escondida: “morada (*ethos*) acaba sendo a ética e o anjo bom (*daimon*), a inspiração para sua vivência”. Propõe Sodré (2002)

que a palavra *ethos*, de onde deriva Ética, serve para designar a instalação humana em um espaço. Argumenta Sodré que o fragmento de Heráclito já teve diversas tradu es: “o caráter do homem é o seu deus ou o seu demônio”; “Deus   morada do homem” (J.P. Vernant); “O homem mora nas imedia es dos deuses” (Heidegger). Diz Sodré (2002, p. 82-83) que “introduz-se aí o sentido de 'morada'. Isto quer dizer que o homem, enquanto atravessado pelo transe de sua origem e seu destino, relaciona-se radicalmente com o sagrado”

Para Carneiro, aluno de Heidegger, a tradu o do fragmento é “a morada do homem é o extraordinário”. E o extraordinário seria Sócrates, o filósofo que nunca deixou de escutar seu *daimon*. Assim entende Oliveira (2010, p. 36) ao propor que “O termo *daimon* da sentença de Heráclito, explicitado pela tradu o de Carneiro Leão como extraordinário, tem na figura de Sócrates aquele que encarna em vida a prática da escuta do divino, relacionando-se com ele da maneira mais apropriada ao homem: no pensamento”.

Esta sentença acima é vital para buscarmos um entendimento do que seria o *ethos* no jornalismo. Recuperando temos que: “aquele que encarna em vida a prática da escuta do divino (...) relacionando-se (...) no pensamento”. O pensar. O extraordinário pensar. Pensar para escutar o divino. Para ter, obter e receber inspira o. Para ter saber. Para duvidar do que aí está dado. Para indagar. Para questionar os mais poderosos hábitos e costumes, práticas e técnicas, leis e reis. De tanto questionar, Sócrates teria sido condenado à morte. O filósofo da pergunta incansável e da fala incessante. Atitudes que poderiam muito bem fazer parte dos atributos de um jornalista. O pensar e o falar sobre o que é pensado, o questionar são características da virtude grega que se manifestam em uma prática inspirada pelo divino. O homem enquanto atravessado pelo transe de sua origem e seu destino.

Em se tratando de princípios e/ou valores que são específicos de um determinado grupo de uma dada sociedade, e sendo estes mesmos valores indispensáveis para a execu o de uma aço única e rotineira, temos a permanência e acúmulo de saberes que vão sendo preservados na memória social. É o que Sodré chama de *ethos* na acep o moderna do termo. “O *ethos* de um indivíduo ou de um grupo é a maneira ou jeito de agir, isto é, toda a aço rotineira ou costumeira que implica contingência, quer dizer, a vida definida pelo jogo aleatório de carências e interesses, em oposi o ao que se apresenta como necessário, com deve ser” (SODRÉ, 2008, p.46). Para Sodré (2008), a no o de *ethos* adv m de duas Categorias – forma social (Georg Simmel), forma de vida (Wittgenstein), podendo ser detalhada como ambiente cognitivo que o dinamize, unidade dinâmica de identifica o de um

grupo, modo de relacionamento com a singularidade própria. No *ethos* atuam a forma social e a de vida, como formas simbólicas que, historicamente, orientam o conhecimento, a sensibilidade e as ações do indivíduo. O uso cotidiano da expressão na área do Jornalismo, porém, firmou como sentido principal essa conceituação complexa (MORIN, 1988). Este costume, este modo de fazer de acordo com determinados valores - falando sobre o Jornalismo - foi se estabelecendo com o passar dos tempos, de acordo com as interações sociais dos jornalistas e a sociedade onde atuavam. A civilização grega, em seu período clássico, era oral. Quem imortalizou a cultura grega foram o *aedos*, poetas que cantavam os versos dos autores. Quando os romanos passam a usar o papiro egípcio, por volta do século X, para escrever a *Acta Diurna*, um documento periódico que informava a vida política e social do Senado Romano, já é possível falar em uma espécie de jornalismo (GALVANI, 2008). Não conhecemos muito da vida dos que produziam a *Acta Diurna*. De acordo com Pena (2013), foi à invenção da imprensa dos tipos móveis, em 1040, na China, e sua popularização na Europa, por Gutemberg, que levou as cidades comerciais e já de alguma vida urbana, como Veneza, a criarem as *letteri d'avisi*, embriões das gazetas que ao adquirirem periodicidade vieram se tornar o que hoje chamamos jornais. Estes mesmos jornais, de acordo com Shudson (2010), duzentos anos depois, foram os responsáveis por adotar em 1870 o uso da notícia como principal formato de veiculação de informações. Informações do cotidiano. Do dia a dia. Da política, sim, mas também da polícia, do esporte e também, inevitavelmente, da economia. Havia um ambiente propício para o nascimento do jornalismo moderno dentro dos sistemas sociais capitalistas republicanos. Como bem observa Alsina (2009, p. 46), sobre a construção social da realidade e, por conseguinte, da notícia, é ela um processo “ao mesmo tempo, social e intersubjetivamente construído”. Diz Alsina que a atividade jornalística tem um papel socialmente legitimado para gerar construções da realidade publicamente relevantes.

Como no *ethos* do jornalista, atuam hoje formas simbólicas que, historicamente, orientam o conhecimento, a sensibilidade e as ações desse indivíduo que opera na construção da realidade por meio da imprensa na produção, circulação e consumo de notícias? É o que pretendemos equacionar mais adiante. Por hora, podemos dizer que este *ethos* nunca é o mesmo. Os *daimon* nem sempre foram escutados. Muitas vezes até foram silenciados, individualmente ou coletivamente.

E a natureza. Para relacionarmos a natureza com o fazer jornalístico vamos retroceder ao nascimento da modernidade capitalista e a análise de Karl Marx sobre a relação do homem

com a natureza mediada pelo trabalho. Foi em *O Capital* que Marx demonstrou que sua concepção materialista da história estava integrada com a concepção materialista da natureza. Para fazer esta trajetória nos apoiaremos fundamentalmente na obra de Foster (2005), *A Ecologia de Marx*. O autor inglês, pesquisador da obra de Marx, esclarece que, a crítica mais comum dirigida pelos ambientalistas contra Marx, é a acusação de que Marx teria tido uma visão “prometeica” e “produtivista” da história.

O que parece é que o ambientalismo autêntico [...] exige nada menos que a rejeição da própria modernidade. A acusação de ter um caráter prometeico, é, portanto, uma maneira indireta de marcar a obra de Marx, e o marxismo como um todo, como uma versão extrema de modernismo, mais facilmente condenada neste particular do que o próprio liberalismo (FOSTER, 1997, p. 162).

Segundo Foster, no entanto, “a visão de mundo de Marx era profundamente – e na verdade sistematicamente – ecológica (em todos os sentidos positivos em que se usa o termo hoje) e que esta perspectiva ecológica era derivada de seu materialismo” (FOSTER, 2005, p.9). O que ficava claro na obra de Marx, afirma Foster, era que “a humanidade e a natureza estavam inter-relacionadas e que a forma específica das relações de produção constituía o âmago dessa inter-relação em qualquer dado período” (FOSTER, 1997, p.165). E cita o próprio Marx para ilustrar o seu pensamento:

O homem vive da natureza, isto é, a natureza é o seu corpo, e tem que manter com ela um diálogo ininterrupto se não quiser morrer. Dizer que a vida física e mental do homem está ligada à natureza significa simplesmente que a natureza está ligada a si mesma, porque o homem dela é parte (MARX, *apud* FOSTER, 1997, p. 165).

Para Foster, é necessário o esforço de um aprofundamento da crítica ao marxismo, em especial daquela que afirma a pouca afinidade da teoria de Marx com a ecologia. Marx, de acordo com a obra de Foster (2005, p. 85), foi “profundamente influenciado pelo materialismo não determinista que ele achava ter encontrado em Epicuro”. Este pensador grego, que foi o objeto da tese de Marx em 1842, tem como sua grande obra *Sobre a Natureza*, onde o filósofo critica o determinismo de Empédocles e Demócrito. “Os acontecimentos que os seres humanos ocasionavam da liberdade humana, não da mera necessidade. Nem do mero acidente” (FOSTER, 2005, p. 85). Se para Demócrito a necessidade era tudo, Epicuro reconhece três coisas: “o acaso, a contingência e a possibilidade de liberdade”. (FOSTER, 2005, p. 82). A essência do pensamento de Epicuro se

manteve na obra posterior de Marx, onde desenvolveu a crítica da sociedade em que vivia.

Não é a realidade da humanidade viva e ativa com as condições naturais, inorgânicas, da sua troca metabólica com a natureza, e daí a sua apropriação da natureza, que requer explicação ou é resultado de um processo histórico, mas a separação entre estas condições inorgânicas de existência humana e esta existência ativa, uma separação que só é postulada na relação trabalho assalariado com o capital.” (MARX, *Grundrisse*, *apud* FOSTER, 2005, p. 13)

Neste ponto, compreendemos que a questão é o trabalho, sendo ele que promove o afastamento progressivo do homem da fruição da natureza. Tais fundamentos dos escritos de Marx sinalizam para uma visão crítica da organização social do trabalho na sociedade capitalista que vivenciamos até hoje. Deste modo, “des-envolver é tirar o envolvimento (a autonomia) que cada cultura e cada povo mantém com seu espaço, com seu território” (PORTO-GONÇALVES, 2012, p. 81). Do lado de lá a natureza, besta-fera a ser dominada. Do lado de cá, a ferramenta de dominação, a razão tecnocientífica ocidental. Nesta polaridade, o que não era progresso, era considerado atraso e ignorância. Este senso comum, porém, não permite verificar outras nuances do próprio jornalismo e seus próprios valores. Existem, portanto, outros aspectos a serem considerados, como a essência do humano, valores que afirmam, do nosso ponto de vista, na concepção do jornalismo como uma forma de conhecimento. Neste sentido, Foster demonstra que a teoria marxista não tem incompatibilidade com a proposição de soluções da crise ambiental planetária. Muito pelo contrário. Karl Marx não é, para Foster, um pensador “prometeico”, que se dobra ao mito do progresso do iluminismo científico. Marx é um pensador materialista na tradição do grego Epicuro, dialético, uma vez que a relação do homem com a natureza é central no seu pensamento por ser o ponto inicial para tratar da relação homem e trabalho e também por conta da “falha metabólica” na relação do homem com a natureza por conta da organização social capitalista. Para os materialistas, a vida nascia da terra, em vez de descer dos céus. Aponta Foster (2005) o direcionamento no pensamento de Epicuro: nenhum determinismo ou essencialismo – isto é, acontecimentos baseados na mera propriedade das coisas – poderia explicar 'acontecimentos' que estavam 'feitos', segundo Epicuro, porque tais 'acontecimentos' pertenciam ao reino do acidental (contingência).

Gostaríamos de destacar a seguir a questão do conceito de falha metabólica, central na obra de Marx e decisivo para esta visão do ambientalismo e sua relação com o jornalismo e



seu *ethos*.

### **A falha metabólica**

*Stoffwechsel*, a palavra alemã para metabolismo, é uma das categorias conceituais da análise teórica de Marx – e implica uma noção de “troca material” subjacente à noção dos processos biológicos estruturados de crescimento e decadência, englobados pelo termo. Foi usado na definição do processo de trabalho em geral, para descrever a relação do homem com a natureza através do trabalho:

O trabalho é, antes de qualquer coisa, um processo entre o homem e a natureza, um processo pelo qual o homem, através das suas próprias ações, medeia, regula e controla o metabolismo entre ele e a natureza. Ele encara os materiais da natureza como uma força da natureza. Ele põe em movimento as forças naturais que pertencem ao seu próprio corpo, aos braços, pernas, cabeças, mãos, a fim de apropriar os materiais da natureza de uma forma adaptada às suas próprias necessidades. Através deste movimento, ele atua sobre a natureza externa e a modifica, e assim, simultaneamente altera a sua própria natureza... Ele (o processo de trabalho) é a condição universal da interação metabólica (*stoffwechsel*) entre o homem e a natureza, a perpétua condição da existência humana imposta pela natureza. (FOSTER, 2005, p. 221)

Esta noção é apresentada por Marx como um conceito central de “falha” na “interação metabólica entre o homem e a terra”, isto é, “metabolismo social prescrito pelas leis naturais da vida”, através do “roubo” ao solo de seus elementos constitutivos, exigindo a sua “restauração sistemática”. Esta contradição se desenvolve através do crescimento simultâneo da indústria e da agricultura, ambas de larga escala, sob o capitalismo, com a primeira oferecendo a segunda os meios para a exploração intensiva do solo. Marx argumentava que o comércio de longa distância dos alimentos e das fibras para o vestuário tornava o problema da alienação dos elementos constitutivos do solo muito mais que uma “falha irreparável”. Explica Foster que a noção de metabolismo e sua falha foram utilizadas por Marx aplicada ao social: “A grande questão, todavia, é o modo como esse sistema é regulado, sobretudo no caso da sociedade humana. No caso de Marx, a resposta era o trabalho humano e seu desenvolvimento dentro de formações sociais historicamente específicas” (FOSTER, 2005, p. 228).

E o metabolismo de um sistema social vivo? Como se regula? Pela informação e não mais pelo trabalho! Seria esta uma variação a ser verificada. Mas não seria mais correto dizer

pelo trabalho para obter uma determinada informação? E este trabalho para obter uma determinada informação não é uma descrição precisa do trabalho jornalístico? Assim, a regulação do sistema pela interação metabólica está, hoje, ainda, sujeita a mesma falha descrita por Marx, uma vez que vivemos dentro de um sistema capitalista. Foster (2005) indica que sim. E considera que os ramos mais atuais do pensamento ambiental optaram por propor que a sociedade se organize por meio de produtores associados, rompendo com o modo de produção típico do capitalismo.

Para Marx, uma parte crucial da sua concepção materialista de natureza, isto é, à sua base na história natural – sempre foi o modo como a alienação da terra se havia desenvolvido em relação a alienação do trabalho – problema hoje tratado pela etnoecologia radical (e pela ecologia materialista cultural de um modo mais geral). O mais importante a ser enfrentado pela sociedade de produtores associados, Marx enfatizou reiteradamente na sua obra, seria tratar do problema da relação metabólica entre seres humanos e a natureza, sobre as condições industriais mais avançadas prevalentes na esteira da crise revolucionária final da sociedade capitalista. (FOSTER, 2005, p. 304)

Por muito tempo a modernidade foi referenciada incansavelmente como o bordão do progresso tecnológico, na mídia e além dela. Uma redução de um imaginário complexo, em que sonhos, desejos e realizações portam contradições que buscam um equilíbrio, a apenas um dos seus aspectos, tornado necessário, incontornável – o progresso. Uma noção de progresso limitada que era alimentada diariamente jornalismo. Neste ponto, o jornalismo enquanto empresa capitalista de venda de informações manter-se-ia ao lado das forças progressistas técnico-científica. Este senso comum, porém, não permite verificar outras nuances do próprio jornalismo e questioná-los em seus próprios sofismas.

O jornalismo é, então, uma ação cultural do ser humano que adaptou a prática de informar mutuamente a necessidades inerentes do ser humano enquanto ser social. Esta necessidade de dar voz ao *daimon* teve muitas alterações no tempo histórico. Com o advento da imprensa moderna, o fazer obteve uma repercussão crescente dentro dos regimes democráticos republicanos nas sociedades ocidentais, cada vez mais urbanizadas e com civilização centrada em valores técnicos, científicos e de capital. Longe de ser, entretanto, uma estrada aberta para o progresso do futuro, esta trajetória é sinuosa. E mais. No seio de toda a reflexão moderna repousam no imaginário social do jornalista os mitos ancestrais da necessidade de dar voz aos afetos e sentimentos. De ligar os acontecimentos frios ao calor de vidas múltiplas. O que foi sendo integrado ao *ethos* moderno do jornalismo era colado no

painel das redações um dia como mantra e no dia seguinte já era passado. O caráter de oscilação e variação demonstrava a sintonia dos jornalistas com sua sociedade, plurais nos pensares e saberes. A relação orgânica dos saberes jornalísticos com as demandas sociais das épocas foram se sucedendo. O nascimento da imprensa-negócio na modernidade trouxe valores arcaicos e os mesclou com atualidades do sistema capitalista. Para o bem e para o mal. E trouxe as falhas do sistema para a discussão pública. Ao invés de ser monolítica, a imprensa se construiu pelo trabalho de homens e mulheres que a usaram para fins múltiplos, como um grande canal de discussão pública de questões importantes para dadas organizações sociais. Diluídos em uma infinidade de mensagens jornalísticas diárias – as notícias - os valores presentes neste *ethos* de obter e divulgar informações são constantemente construídos, analisados, comparados, aplicados e até substituídos por outros valores. Na mesma medida, o passado e as práticas mais antigas são recuperadas e reposicionadas no universo simbólico que rege as práticas jornalísticas. Assim, episodicamente, surgem valores outros, novos, oriundos de situações inéditas e imponderáveis que exigem definição de ações culturais. E assim, os discursos jornalísticos são renovados. E seu *ethos* profissional tem momentos de busca do extraordinário, onde brilha o *daimon* do jornalista que executa o impensável e destrói verdades. Momentos estes que se intercalam com retrocessos onde os poderes constituídos da política, da economia, da religião, da guerra e da técnica obscurecem o contato do jornalismo com o social e silenciam o *daimon*.

Antes, porém, é preciso detalhar a questão do ambientalismo e a complexidade. Estes dois saberes produziram para o mundo do século 21 uma forte crítica e contestação às posições estabelecidas pela modernidade. Podemos aqui estabelecer que o pensamento ambiental tem em seu interior um valor de crítica ao capitalismo que bebe nas fontes de Marx. Não é só isso. A questão da complexidade da crise ambiental forçou a inclusão nesta crítica de outras variáveis e conceitos.

### **O ambiental e a complexidade no Jornalismo**

Um dos autores que fez sua trajetória teórica saindo de uma filiação inicial a perspectiva marxista e, hoje, abre seu referencial para buscar estabelecer uma outra epistemologia ambiental é o mexicano Enrique Leff. Este autor aborda as questões ambientais da atualidade fazendo o percurso teórico que demonstra a existência da contradição inicial do capitalismo e o trabalho, apontada por Marx, mas também inclui uma segunda contradição

elementar, a da natureza versus o capitalismo. Utilizando o legado da análise crítica de Marx e de seus seguidores, como Althusser e Lukacs, o pesquisador mexicano inclui o legado do pensamento teórico da pós-modernidade para articular com o saber ambiental a complexidade proposta por Morin (1986), as questões da diferença propostas pelo pensador francês Derrida e de diversidade e de outridade de Levinas. Leff colheu frutos também nos jardins de saber de Bachelard e Foucault. O que Leff propõe é a criação de uma nova racionalidade, fruto da relação direta destes saberes.

A racionalidade ambiental abre caminho para superar a estrutura social estabelecida e os paradigmas de conhecimentos instituídos. A sustentabilidade é um propósito que está além das capacidades das ciências e da tecnologia para reverter à degradação ecológica e gerar crescimento sustentável. (LEFF, 2012, p. 118).

A equação em busca de uma sustentabilidade da diferença, da diversidade e da outridade passa pela mobilização de novos atores políticos, entre eles os jornalistas, “orientados por valores e saberes incorporados em suas identidades culturais” (LEFF, 2012, p. 119). Assim, é necessário pensar uma nova dialética. Leff advoga por uma dialética social que emerge do diálogo de saberes. Este percurso teórico vale ser recuperado. E está em nosso entender diretamente ligado à proposição de um *ethos* diferenciado para o jornalismo do século 21. Começemos pela racionalidade ambiental:

A racionalidade ambiental inclui novos princípios teóricos e meios instrumentais para reorientar formas de manejo produtivo da natureza. Esta racionalidade fundamenta-se em valores (qualidade de vida, identidades culturais, sentidos da existência) que não aspiram a alcançar uma condição de cientificidade. (LEFF, 2012, p. 50).

Assim, de acordo com a proposição de Leff, o capitalismo instaura uma racionalidade “antinatura” que tem um custo na natureza a qual incrementa a “produção de entropia” por meio da degradação ambiental. Tem o capitalismo uma primeira e vital contradição insolúvel entre a ecologia e o capital. E também uma segunda contradição que se estabelece entre a primeira (relações de produção e forças produtivas, ou seja, exploração da força de trabalho pelo capital) e as “condições sociais de produção”, estas relacionadas por uma dialética do social (LEFF, 2012, p. 97). A segunda contradição, que foi sendo elaborada por teóricos ambientais desde 1980, é

Pensada para inscrever a natureza na perspectiva da reestruturação das condições de produção e das relações sociais no capitalismo induzidas pela crise ambiental, mas não para encarar as contradições depois que o capitalismo se ecologiza-se, depois que internalizasse essas condições emergentes. (LEFF, 2012, p. 97-98).

O que Leff chama de internalização são as inúmeras tentativas de empresas multinacionais de aumentar seu faturamento e acumulação de riquezas pelo uso de instrumentos como o marketing verde que cria discursos de desenvolvimento sustentável para atividades industriais extremamente degradantes do ambiente e de altíssimo impacto nos sistemas biológicos ainda preservados. Um exemplo que serve bem a esta tese é o discurso da “energia limpa” que os governos e construtoras de usinas hidrelétricas produziram. Nada mais falacioso. Este discurso, no entanto, segue sendo proferido, como vemos na análise do noticiário sobre os projetos das hidrelétricas de Garabi e Panambi, projetadas para serem construídas no Rio Uruguai, entre o Brasil e a Argentina, por especialistas, políticos, empresários e membros do *staff* das empresas públicas de energia do Brasil e da Argentina. Jornalistas dos veículos dos dois países reproduzem a exaustão<sup>2</sup>. É o discurso presente nas fontes usuais e oficiais que conferem uma hipotética credibilidade às notícias. Entretanto, dentro do circuito de cientistas e especialistas no tema de hidrelétricas não faltam vozes que proferem um discurso distinto e apontam que não há nada de limpo na geração de energia por meio de hidrelétricas.

Constata-se neste ponto que a atual sociedade complexa não pode ser entendida na dualidade da oposição de uma antítese ou a negação de uma proposição, como no caso da colocação do capital em oposição simples à ecologia, o que para Leff é apenas uma lembrança do que estava oculto e encoberto pela “presença positivista do capital” que significa todo o discurso contrário a ele como de “fora da realidade” pela racionalidade dominante. É interessante destacar que outro discurso é possível: “a natureza fala através dos processos de significação, interpretação e apropriação social da natureza”. Ou seja, a natureza fala pela voz dos que vivem nela e com ela. A voz dos ribeirinhos é a voz do rio. É uma voz que existe nos saberes distantes da modernidade. É uma voz que identifica a mescla de culturas e povos que

---

<sup>2</sup> Em nossa pesquisa de tese junto ao PPGCOM da UFRGS, a ser defendida ao final de 2015, desenvolvemos a análise de jornais regionais do Brasil e Argentina que tratam do tema da construção de hidrelétricas no Rio Uruguai, na fronteira entre os dois países. Como conclusão parcial, até o momento, podemos dizer que a presença de fontes oficiais nos noticiários é predominante, sendo que a voz dos moradores ribeirinhos é silenciada no noticiário. Parte do instrumental de análise é a questão das intersecções dos conceitos de ethos jornalístico, natureza, ambientalismo e discurso, que apresentamos neste artigo.

ocupam a região há 20 mil anos. É uma voz polissêmica, repleta de sentidos e depositária de múltiplas racionalidades. Ouvir a natureza falar é um valor essencial à composição de um *ethos* jornalístico.

Para ouvir a natureza, o jornalista necessita ter outras vozes em seus ouvidos. A ecologista, filósofa e física, Vandana Shiva, que liderou um movimento de mulheres na Índia para impedir o desmatamento de grandes florestas, permitindo a preservação dos saberes ancestrais das comunidades, há diferença entre os saberes presentes nas lógicas das racionalidades científicas tradicionais e os saberes ancestrais. Em uma comunidade no Himalaia o espírito da ciência local sobre as florestas era definido na seguinte frase: “O que as florestas produzem? Solo, água e ar puro”. Junto ao setor industrial da comunidade comercial do local a questão era respondida da seguinte forma: “O que as florestas produzem? Lucros com resina e madeira” (SHIVA, 2003, p. 17). Por conta da percepção destes diferentes sentidos nos discursos, o movimento ecológico das mulheres *garhwalis*, denominado *Chipko*, passou a não reproduzir apenas o conflito, mas a disseminar um saber científico de uma relação filosófica com a natureza distinta da dominante. Novos sentidos foram formulados e colocados em circulação pelo discurso. Para evitar que a cultura vire apenas comércio. Edgar Morin, falando sobre o pensamento duplo, diz que:

Nossos ancestrais caçadores-coletores que, no curso de dezenas de milhares de anos desenvolveram as técnicas da pedra e elaboraram depois as do osso e do metal, dispuseram e usaram em suas estratégias de conhecimento e de ação um pensamento empírico / racional / lógico e produziram, ao acumular e organizar um formidável saber botânico, zoológico, ecológico, tecnológico, uma verdadeira ciência. (MORIN, 1986, p.167).

Todo este aparato foi ignorado pelos primeiros antropólogos e tal pensamento excludente permanece arraigado em setores da academia e nos saberes que julgavam possuir a chave de toda a racionalidade. A racionalidade não é uma só. É múltipla. Assim como a cultura que é criada pelo pensamento. E assim também é o jornalismo, produção de conhecimento, ação cultural oriunda de pensamentos de indivíduos inseridos no social-natural. O jornalismo é múltiplo para ouvir as múltiplas vozes dos que falam a voz múltipla da natureza.

Aqui, minha atenção retorna à questão do *ethos* jornalístico. É aqui que as complexidades se cruzam, na formação de sentidos baseada em valores oriundos de uma determinada forma de relação com o social, a ser exercida por um trabalho que não pode

ignorar a questão da natureza e se voltar apenas para o capital, sob pena de perder seu vínculo fundamental, fundador e que determina o que é ser jornalista. Se há uma falha metabólica na relação do homem com a natureza por meio do trabalho, produzindo contradições no próprio sistema de produção capitalista e nas relações sociais, não pode haver o silenciamento destes embates no discurso jornalístico. Acredito que este ponto é primordial para o entendimento do jornalismo enquanto uma ação cultural única e, por essência orgânica de origem, uma forma de trabalho colaborativa. Colaborativa entre os próprios jornalistas e entre os jornalistas e a sociedade de onde estes se originam e com a qual acontece uma interação cotidiana, mediada sim por interesses outros, interesses de ordem do capital, que no atual momento, precedem os conceitos fundadores do jornalismo e transformam a atividade, originalmente crítica, em um modelo de manutenção do *status quo* do modo capitalista, operando no silenciamento de vozes outras. Ao camuflar as diferenças, alteridades e outridades, o trabalho jornalístico forma sentidos que inibem a polissemia da natureza e, conseqüentemente, do social.

Entendemos que não é possível separar a crise ambiental mundial da questão da produção capitalista, onde a análise de Marx mantém-se atual na demonstração da falha metabólica entre o homem e a natureza, muito embora o próprio Marx aponte que é o trabalho que visa à acumulação de capital que de fato produz esta falha. A manutenção dos valores simbólicos do domínio da natureza e o mito do progresso prometeico é uma característica do capitalismo e não de quem o critica.

A questão da outridade perdida foi analisada por Morin que afirma a existência do pensamento duplo em toda a história da humanidade, sendo composto em todos os modos de conhecimento e de ações um “simbólico/mitológico/mágico” e outro “empírico/técnico/racional”, encontrando-se os dois modos imbricados completamente em um “tecido complexo” e, mesmo assim, com uma “distinção de fato”. Esta relação dialética entre os dois modos do pensamento é, para Morin, “unidual”, ou seja, uno e duplo:

Hemos hablado de 'modo de conocimiento y acción'; ahora hay que emplear también el término de pensamiento, em el sentido em el que el pensamiento constituye el modo superior de las actividades organizadoras del espíritu que, em, por y a través del language, institue su concepción de lo real y su visión del mundo. (MORIN, 1986, p.168).

Para Morin, a constituição do pensamento simbólico leva sempre em consideração esta dualidade. E o que faz o jornalismo se não trabalhar com o pensamento simbólico, muito

embora tenha sim sua parcela imprescindível de empírico/técnico/racional? Esta constatação me leva a repensar mais uma vez o jornalismo como uma ação cultural humana que pode atuar na “liberdade” do pensamento e da “imaginação”. Pode atuar, tem o potencial para operar na experiência da linguagem de forma autoral para estimular a cooperação social e não a destruição do tecido social pela exacerbação do individualismo e consumo irrestrito de mercadorias como única finalidade da organização social. Esta relação é que tem de ser construída pelo jornalista de um modo distinto ao que em grande medida se pode observar na formulação cada vez mais voltada para o lado técnico da profissão. Pensamos que esta tentativa está fadada ao fracasso. É importante, assim, pararmos para detalhar a experiência da observação e da linguagem que a explica. Como muito bem coloca Maturana:

O ser humano é observador na experiência, ou no suceder do viver na linguagem. Porque se alguém não diz nada, não diz nada. A explicação se dá na linguagem. O discurso que explica algo dá-se na linguagem. Uma petição de obediência do outro, quando se faz uma afirmação cognitiva, dá-se na linguagem(...) nós, seres humanos, existimos na linguagem. (MATURANA, 2001, p. 20)

A percepção de muitos teóricos, ativistas, pesquisadores do ambientalismo da atualidade é influenciada pelas proposições de Maturana e a pela divulgação de seu conceito revolucionário de autopoiese, que já apresentamos anteriormente. Da mesma forma, para pensarmos a questão do discurso e da linguagem, é importante manter o norte teórico que as pesquisas de Maturana revelaram e que adotamos como embasamento para falar na necessidade de ações de colaboração no jornalismo para que haja uma evolução do fazer jornalístico, da mesma forma que o biólogo chileno usa para explicar o detalhamento da história da evolução dos seres vivos. Para obter o conhecimento no jornalismo vivo, social, cultural, humano é necessário colaboração.

No caminho explicativo da objetividade entre parênteses nossa corporalidade é nossa possibilidade, porque é nossa biologia. Este caminho nos abre um mundo de respeito por nós como seres vivos, porque nos damos conta de que aquilo que podemos fazer, podemos fazer na medida em que o fenômeno do conhecer é um fenômeno do vivo. (MATURANA, 2001, p. 31).

O conhecer pertence à esfera do vivo. E o jornalismo é uma forma de conhecimento. E se a necessidade é incorporar a temática universal da crise ambiental, como um dos valores de formação do sentido do fazer jornalístico, a visão apontada por Maturana se completa com os



parâmetros colocados por Leff, Morin e Shiva anteriormente descritos. Maturana afirma que não podemos ver o mundo com olhos que não incluam a emoção e a experiência da objetividade que vislumbre as múltiplas realidades que um observador tem no seu cotidiano. E não a experiência de uma objetividade que cria uma ilusão de poder universalizar um domínio de conhecimento que seja independente do observador. Para Maturana, “o que nos acontece é que, quando estamos no caminho explicativo da objetividade sem parênteses, pretendemos poder fazer referência a uma realidade independente, e é a referência ao independente de nós o que daria universalidade à nossa afirmação.” (MATURANA, 2001, p.37). Para o biólogo chileno, no entanto, para buscar uma explicação do conhecer, o caminho é outro. Está na interação social delimitada pela emoção:

Ainda, digo também que na medida em que as emoções fundam os espaços de ação, elas constituem os espaços de ação. Sim, não há nenhuma atividade humana que não esteja fundada, sustentada por uma emoção, nem mesmo os sistemas racionais, porque todo sistema racional, além disso, se constitui como um sistema de coerências operacionais fundado num conjunto de premissas aceitas *a priori*. E essa aceitação a priori desse conjunto de premissas é o espaço emocional. E quando se muda a emoção, também muda o sistema racional. (MATURANA, 2001, p. 37)

A constatação de que é na relação do emocional com o racional que se forma o sentido das ações é importante se optamos por entender o jornalismo como uma ação cultural. É necessário que o jornalismo faça uso do emocional. Pois, ao não fazê-lo, ou melhor dizendo, ao alegar não fazê-lo em prol de uma objetividade inexistente, apenas consegue colocar-se em uma posição artificial de distanciamento, onde prioriza um sistema de coerências operacionais que se apoia na falha metabólica entre o homem e a natureza. Afasta-se assim o jornalismo de sua essência mais cara: ser e estar no social, de forma dinâmica e atuante.

Em outras palavras, estou dizendo: o social é uma dinâmica de relações humanas que se funda na aceitação mútua. Se não há aceitação mútua e se não há aceitação do outro, e se não há espaço de abertura para que o outro exista junto de si, não há fenômeno social. As relações de trabalho não são sociais. As relações de autoridade não são relações sociais. Os sistemas hierárquicos, como um exército, por exemplo, não são sistemas sociais: são uma maquinaria de um tipo no qual cada pessoa deve fazer algo, mas não é um sistema social. (MATURANA, 2001, p. 37)

O social dinâmico proposto por Maturana, que está apoiado nas relações sociais fundadas na emoção, leva a uma ética que tem o outro e suas diferenças como o princípio

maior do existir e de preservação da vida e dos sistemas vivos biológicos. É a ética pela vida. E mostra que o domínio da razão é apenas uma suposição conveniente de uma determinada época da modernidade. Aproximando o pensamento de Maturana com o modo de fazer jornalismo, podemos dizer que, por exemplo, a noção de critérios de noticiabilidade estaria confortavelmente dentro desta reflexão sobre a ética. Com base em que escolhemos – enquanto jornalistas – determinado assunto para ser publicado? Para responder a esta questão surgiu a teoria dos critérios de noticiabilidade. São listados os critérios mais usuais como interesse, novidade e abrangência, porém não é explicado como de fato estes operativos são usados por quem define a notícia, no caso os jornalistas. No caso da cobertura jornalística da obra de uma grande barragem no rio Uruguai, que permitirá a instalação de uma hidrelétrica, o outro são os moradores da região que serão atingidos pela obra: os ribeirinhos. São pessoas que estão fora do espaço de aceitação mútua dos jornalistas que produzem o noticiário. Estão fora da ética. Estão fora do *ethos*. Estão silenciados discursivamente dentro da falha metabólica que afasta o trabalho jornalístico da questão da natureza, pensada como parte do ambiente necessário para a sobrevivência do ser humano como um animal social. Entre o jornalista que cobre o acontecimento e os ribeirinhos do rio Uruguai não há aceitação mútua.

Se pensarmos o jornalismo como integrante dos sistemas vivos, estaremos no universo das interações sociais. Para a biologia de Maturana, a história de um ser vivo é uma história de interações que desencadeiam nele mudanças estruturais:

se não há encontro, não há interação, e se há encontro, sempre há um desencadear, uma mudança estrutural no sistema. A mudança pode ser grande ou pequena, não importa, mas desencadeia-se nele uma mudança estrutural. De modo que uma história de interações recorrentes é uma história de desencadeamentos estruturais, de mudanças estruturais mútuas entre o meio e o ser vivo, e o ser vivo e o meio. (MATURANA, 2001, p. 61).

Em não havendo interação social entre o jornalista e o ribeirinho, não há mudança estrutural no sistema. Passa assim a ser o jornalismo praticado em um aparato que apenas mantém as diretrizes do sistema, evitando, ao usar o silenciamento, a exposição de discursos outros que pudessem colocar em contradição o sistema dominante que prioriza o interesse comercial.

No meu entendimento, a definição de critérios de noticiabilidade, também chamados de valores-notícia, resulta desta interação comentada por Maturana. Esta interação transformaria em hábito e valores práticas e saberes por conta da recorrência no exercício da

profissão, sua *praxis*, que no decorrer do tempo se fixam ou se alteram no *ethos* da profissão. Porém, a ausência de interação, congela a práxis e produz um sentido único. A essência do jornalismo teria caráter de influência mútua entre os homens de uma sociedade por se tratar de uma interpretação do ser e do acontecer. É uma “ação cultural”, uma obra do pensamento humano, que influencia no modo como percebemos a sociedade, e que esta intrinsecamente ligada a valores humanísticos que determinam sua finalidade. Sua menor unidade - a notícia - tem de impactar a sociedade ao tratar dos valores que esta sociedade considera, naquele momento, essenciais para a manutenção da organização social, ou mais ainda, para a sua evolução enquanto sistema ou organismo vivo. Aí o jornalismo tem o seu valor e finalidades definidos como instrumento do saber humano, imaterial, que influencia e é por esta influenciado. Ou seja, toda a nossa discussão acaba se encaminhando para a relação do saber humano com a realidade. E como se dá a apreensão da realidade, do natural?

O diferencial nesta relação, para Maturana, é que não é possível separar a ilusão da interpretação. Por isso, as relações sociais estão no “fundamento do social através da emoção do amor” (MATURANA, 2001, p.48). Amores e afetos são para o biólogo o que de fato interferem nos juízos éticos. No emocional é que nos aproximamos e entramos em contato com os outros membros da nossa sociedade. Não são os preceitos da razão que possibilitam uma ética de convívio, mas sim o amor. Recordando que para o autor, a partir do momento em que assumimos que nenhum observador pode diferenciar entre uma percepção e uma ilusão assume-se que é a operação do observador que define a semelhança. O critério de semelhança ou equivalência é especificado na operação de distinção do observador. E esta operação de distinção, para Maturana, estaria baseada na emoção, no amor. Fazemos juízos de valor pela operação mental de distinção de semelhanças ou diferenças em ações culturais que nada mais são do que as relações entre os indivíduos.

Somente existindo amor e emoções pela execução de uma pauta complexa e cansativa, é que muitos jornalistas no mundo inteiro investigaram crimes contra o ser humano e, assim, dignificaram a profissão e fizeram com que ela fosse aceita como uma faceta importante do nosso arranjo social. Outros jornalistas – por fatores que não cabe enumerar agora e, sim, mais adiante – não tiveram a mesma dose de amor ao *ethos* jornalístico. Refiro-me àquele algo mais, indizível, o verdadeiro *daimon* a soprar na orelha do trabalhador do discurso que o impele a continuar quando não há mais por que fazê-lo. Não se advoga a ideia romântica de um trabalho quixotesco, mas sim o foco em obter um determinado conhecimento sobre um

fato que é negado por instâncias detentoras de informação e poder. É a investigação jornalística. É o trabalho de coleta e filtragem de dados. É a transformação de informações brutas em um discurso coerente e contextualizado. No caso do Brasil, prefiro exemplificar com o caso do repórter Randau de Marques que, em 1968, publicou uma série de reportagens sobre a contaminação por produtos químicos de gráficos e sapateiros da cidade de Franca (SP) e foi considerado subversivo pelo regime militar que dominava o Brasil. O trabalho de Marques marcou época por se tratar de furo jornalístico envolvendo uma questão ambiental, tema até então pouco usual na imprensa nacional. A ação do repórter produziu um retorno social entre todos os trabalhadores que deixaram de ser contaminados. Para Maturana, as operações de produção de conhecimento estão contidas na linguagem.

De modo que, para se dizer que há recursão, para se dizer que há linguagem, no caso das coordenações de ação, temos que fazer referência à história. O observador que diz isto tem que poder fazer referência à história. De modo que nenhum comportamento isolado, nenhum gesto, nenhum movimento, nenhum som, nenhuma postura corporal, por si só, é parte da linguagem. Mas, se está inserida no fluir de coordenações consensuais de ação, é parte da linguagem. (MATURANA, 2001, p. 59)

O fluir de coordenações consensuais é uma parte da linguagem. O fluir das águas é uma imagem do natural. A linguagem do natural está expressa no fluir dos corpos. Na água, voltamos ao útero. A água é um dos elementos vitais para a vida. É uma das essências do natural. Ver a água faz com que possamos observar a nossa origem. E as narrativas da origem são narrativas mitológicas. A linguagem do mito traz uma maneira de interpretar o mundo.

Uma das formas de linguagem para expressar o natural é o mito. Como Morin apresenta a questão, o mito é “inseparável da linguagem e, como *Logos*, *Mythos* significa em origem palavra, discurso” (MORIN, 1986, p. 173). No entender de Morin, os dois conceitos nascem juntos na linguagem e depois se distinguem. “O pensamento mitológico tece conjuntamente o simbólico, o imaginário e eventualmente o real” (MORIN, 1986, p. 174). Esta tecitura mencionada por Morin nos interessa em especial. Buscamos neste trajeto encordoar saberes que estão no território de interesse para a proposição de um *ethos* jornalístico. Neste trajeto buscamos pensar o momento de efetivação de uma prática jornalística e sua expansão mundial durante a modernidade. E a predominância do discurso econômico como matriz dominante é claramente perceptível, no caso, um projeto binacional de construção de uma hidrelétrica no rio Uruguai, na fronteira do Brasil com a Argentina.

A formação de um *ethos* jornalístico necessita da paixão e da emoção que o natural

oferece ao pensamento humano, formando novas linguagens e outros discursos. Outros saberes para outra leitura do mundo, onde não é mais o progresso econômico embasado na ciência que domina a formação de sentidos. Deve se vista não como uma crise, mas como uma nova chance de sintonizar com a maioria da população a arte de fazer jornalismo como uma ferramenta de intervenção social em benefício do equilíbrio das condições de vida mínimas, negadas hoje para mais de 1/3 dos habitantes da terra. Não basta apenas entender a formação da vida como uma composição cooperativa da natureza. É preciso incluir uma pequena partícula de outro imaginário na racionalidade ocidental. É necessário semear pelos campos infindos do simbólico as leituras silenciadas do mundo, escanteadas com a colonização da América para os rincões de fundo de mato que habitam os ribeirinhos da civilização do futuro. Está imersão nas águas conduz o ser humano ao seu nascer, a sua fonte de sentido, a miríade de sentidos possíveis. É levar a racionalidade ambiental ao um mergulho profundo no mundo não-ocidental. O mundo do continente que mescla todos os povos. Da terra de muitos. Do grito dos afogados.

## REFERÊNCIAS

- ALSINA, Miquel Rodrigo. **A construção da notícia**. Petrópolis: Vozes, 2009.
- BOFF, Leonardo. **Daimon e ethos**. América Latina em movimento on-line. 2003. Disponível em: <http://www.alainet.org/pt/active/3959> Acesso em: 21 fev. 2014.
- BOURDEIU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. Porto Alegre: Zouk, 2011.
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- \_\_\_\_\_. **A imaginação simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1993.
- EPICURO. **Antologias de textos**. Da Natureza. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1985.
- FERNANDES, Florestan (Org.). **K. Marx, F. Engels: história**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1989.
- FOSTER, John Bellamy. **A ecologia de Marx: materialismo e natureza**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- HANNIGAN, John. **Sociologia ambiental**. Petrópolis: Vozes, 2009.
- HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence (Orgs.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- LEFF, Enrique. **Aventuras da epistemologia ambiental: da articulação das ciências ao**

diálogo de saberes. São Paulo: Cortez, 2012.

MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política: livro 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

MATURANA, Humberto. **Cognição, ciência e vida cotidiana**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. **A árvore do conhecimento**: as bases da compreensão humana. São Paulo: Pala Athena, 2001

MORIN, Edgar. **Ciência com Consciência**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.  
\_\_\_\_\_. **El método III**: el conocimiento del conocimiento. Madrid: Ediciones Cátedra, 1986.

OLIVEIRA, Eraci Gonçalves de. **Caráter, a morada mais íntima do ser**: anotações de um curso de Marcos Sinésio. Anais de filosofia clássica, Rio de Janeiro, v. 4, n. 7, 2010, jun. 2010, p.32-44. Disponível em: <http://www.ifcs.ufrj.br/~afc/2010/Eraci.pdf>) Acesso em: 10 abr. 2014.

PIGNA, Felipe. Andrés Guacunari nuestro índio gobernador. **El historiador**. 2015. Disponível em: [http://www.elhistoriador.com.ar/articulos/independencia/andres\\_guacunari\\_nuestro\\_indio\\_gobernador.php](http://www.elhistoriador.com.ar/articulos/independencia/andres_guacunari_nuestro_indio_gobernador.php). Acesso em: 3 mar. 2015.

PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter. **A globalização da natureza e a natureza da globalização**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

SCHUDSON, Michael. **Descobrimos a notícia**: uma história social dos jornais nos Estados Unidos. Petrópolis: Vozes, 2010.

SHIVA, Vandana. **Monoculturas da mente**: perspectivas da biodiversidade e da biotecnologia. São Paulo: Ed. Gaia, 2003.

SODRÉ, Muniz. **Antropológica do espelho**: uma teoria da comunicação linear em rede. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2008

\_\_\_\_\_. **Sociedade, mídia e violência**. Porto Alegre: Sulina EdiPuc, 2002.

## **Mídia, imaginário e a relação com a responsabilidade social**

### **Media, imaginary and the relationship with social responsibility**

### **Médias, imaginaire et le rapport à la responsabilité sociale**

Sueli FERREIRA SCHIAVO<sup>1</sup>  
Universidade Paulista, São Paulo, Brasil

#### **Resumo**

Este texto inserido no projeto de pesquisa da autora, reflete sobre a atenção que se deve ter às imagens técnicas veiculadas pelos suportes de mídia eletrônica, pelo caráter estruturante com que incidem sobre o imaginário, desencadeando pensamentos, simbolismos, vinculações com aprendizados da infância. Trata-se de uma revisão bibliográfica e documental fundamentada nos trabalhos de estudiosos que analisam sobre mídia, imagens e imaginário, tais como: Gilbert Durand, Malena Contrera, Norval Baitello Jr., Vilem Flusser, entre outros. O estudo levantou dados estatísticos e visões teóricas e analisou sobre o enfrentamento dessa atual situação que acontece no Brasil.

**Palavras-chave:** mídia; imagens; imaginário; imaginação; criança.

#### **Abstract**

This text is inserted in the author's research project, it reflects about the attention it should be given to technical images conveyed by supports of the electronic media, by the structural nature that they affect on the imaginary, triggering thoughts, symbolism, connections with childhood learning. It is a bibliographical and documentary review based on the works of scholars who analyze on media, images and imaginary, such as: Gilbert Durand, Malena Contrera, Norval Baitello Jr., Vilem Flusser, among others. The study raised statistical data and theoretical views and analyzed about facing this current situation that happens in Brazil.

**Key words:** media; images; imaginary; imagination; child.

#### **Introdução**

O objetivo deste texto que constitui parte do projeto de pesquisa da autora é a reflexão sobre a atenção que se deve ter às imagens técnicas, conforme definição de Flusser (2008) que será apresentada mais adiante. As imagens técnicas são as veiculadas pelos suportes de mídia eletrônica e possuem um caráter estruturante com que incidem sobre o imaginário, desencadeando pensamentos, simbolismos, vinculações com aprendizados da infância e culturais. Trata-se de uma revisão bibliográfica e documental realizada nos trabalhos de estudiosos que analisam sobre mídia, imagens e imaginário, buscando considerar possíveis

---

<sup>1</sup> E-mail de contato com a autora: [suelischiavo@gmail.com](mailto:suelischiavo@gmail.com).

caminhos para o enfrentamento dessa atual situação que acontece no Brasil.

No psiquismo humano as imagens veiculadas nos meios eletrônicos ultrapassam a mera representação e se associam às imagens internas na produção de sentidos e a ordenação de crenças e valores. Na obra *Estruturas Antropológicas do Imaginário*, Gilbert Durand (2012, p. 441) apresenta a construção de uma “classificação isotópica das imagens”. Para Durand (2012, p. 381) o regime<sup>2</sup> das imagens não é estreitamente determinado pela orientação tipológica do caráter, mas parece influenciado por fatores ocorrenciais, históricos e sociais”. Ao classificar como *regime* explica Durand (2012, p. 64) que se trata de “agrupamento de estruturas vizinhas”. Conforme é possível entender de Durand (2012), há influência das imagens incidindo tanto no indivíduo quanto nos grupos sociais. Isso significa que as imagens que estão na natureza e nos diferentes meios em que são captadas pelo processo perceptivo humano se associam à cultura vigente que é moldada pelo processo educativo formal e informal. Considera Durand (2012, p. 397) que, “toda cultura inculcada pela educação é um conjunto de estruturas fantásticas, [...] sob a forma de apólogos, fábulas, exemplos, lugares seletos na literatura, no museu, na arqueologia ou na vida de homens ilustres”. Isso significa que há mais a ser considerado quando se observa a propulsão com que as imagens são projetadas nos diferentes meios eletrônicos, pois ultrapassam limites necessários para que aconteça a percepção e a reflexão sobre as imagens internas. Segundo Contrera e Baitello Jr. (2006), a profusão de imagens pode promover um processo de anestesiamento no telespectador/consumidor dos conteúdos produzidos para os aparatos eletrônicos. Trata-se de uma sedação, um distanciamento da percepção do corpo pela atenção voltada para as imagens.

O que está considerado diz respeito a que os seres humanos nos aspectos biológicos, psicológicos e sociais se constituem em um lento desenvolvimento, a intensa exposição às imagens técnicas desde os primeiros anos de vida, como se tem observado nos grandes centros urbanos pelo uso significativo de aparatos eletrônicos, tais como: celulares, tablets, computadores, entre outros, caracteriza na atualidade uma condição de interferência nos processos da subjetivação humana. Há a possibilidade de direcionamento dos conteúdos produzidos para essas tecnologias, pois vive-se em um modelo de sociedade orientada pelo consumo.

O avanço contemporâneo do uso de suportes eletrônicos não encontra precedente histórico. Não há informação ou registros analisando a influência sobre as pessoas desde o

---

<sup>2</sup> Durand (2012, p. 443) classifica as imagens em Regime Diurno e Regime Noturno (nota inserida pela autora).



início do uso de aparatos tecnológicos até o período atual, essa atenção é mais recente. Os dados estatísticos sobre a massificação do uso de aparatos eletrônicos e os reflexos nos grupos sociais ainda não fazem parte das considerações de uma política pública. Essa complexidade que repercute no corpo e na mente das pessoas, prescinde de recursos que denotem o reconhecimento de que há riscos associados, principalmente no caso das crianças pequenas.

Produtores e disseminadores de conteúdos se isentam de qualquer compromisso sobre o que os resultados estatísticos e qualitativos observados no comportamento de grupos sociais possam demonstrar. Entretanto, as estatísticas indicam que os seres humanos de diferentes idades, principalmente as crianças, dedicam um período significativo de tempo diário no uso de aparatos tecnológicos. Por exemplo, em uma pesquisa realizada em 2014, dados apresentados apontaram comportamentos e números estatísticos do uso de celulares por crianças e adolescentes:

O Comitê Gestor da Internet no Brasil (CGI.br) divulgou os resultados da TIC Kids Online Brasil, pesquisa anual do Centro Regional de Estudos para o Desenvolvimento da Sociedade da Informação (Cetic.br) sobre o uso da internet pelos jovens. O estudo entrevistou mais de 2 mil crianças e adolescentes entre 9 e 17 anos a respeito dos equipamentos, local e atividades realizadas durante o acesso. Segundo a pesquisa, 81% dos jovens acessam a internet todos ou quase todos os dias. Ela apontou o aumento do uso de celulares para a atividade: 82% contra os 53% de 2013. Em contrapartida, o acesso por desktops despencou: de 71% em 2013 para 56%. O estudo também atestou a grande presença nas redes sociais (79% dos entrevistados possuem perfis em sites do gênero) e o uso da internet para trabalhos escolares (68%). Em resposta à pesquisa, o UNICEF, a Safernet e o Google promoveram a campanha “Internet Sem Vacilo” para combater o cyberbullying, incentivar comportamentos positivos e abordar temas delicados, como o sexting (troca de mensagens e imagens íntimas), a privacidade, relacionamentos online e preconceito na rede. (IDGNOW, 2015)

O uso massivo de mídia eletrônica é também observado em crianças muito precocemente. Os recursos eletrônicos maximizam o acesso a informação de um número muito grande de pessoas em diversas localidades. Há também potencialmente por meio desses recursos a ocorrência de fenômenos de violência. Isso traz associado uma necessidade de atenção dos entes sociais, conforme apontava sobre esses riscos Silvia Livingstone (2013), relativo a suas observações dos dados de pesquisa do uso de Internet por crianças,

O acesso à Internet tem potencializado a exposição de uma ampla gama de riscos on-line, alguns dos quais são comuns no mundo off-line (tais como o bullying, a pornografia e a exploração sexual), enquanto outros são novos ou

pelo menos têm sido substancialmente reconfigurados na vida das crianças comuns (tais como o aliciamento de crianças, a violação de dados pessoais e da privacidade, o rastreamento da localização geográfica, as formas indesejadas de envio de mensagens sexuais e de assédio sexual, além da facilitação de casos de automutilação). A rápida difusão da Internet e de outras tecnologias on-line coloca diante dos formuladores de políticas públicas, dos governos e do setor produtivo a importante tarefa de identificar os riscos associados ao uso da Internet. (LIVINGSTONE, 2013, p. 19)

O uso de aparatos eletrônicos está associado com um interesse que fascina e captura a atenção. As necessidades humanas de afeto, pertencimento, estar em grupo, passam a ser mediadas pelo uso de recursos tecnológicos, que segundo observa Hans Belting (2012), muitas vezes não se distinguem esses aparatos em relação às imagens que são transmitidas por meio deles. Segundo Belting (2012) precisa da intenção humana de fazer a distinção entre imagem e o respectivo suporte midiático para separar um do outro e não se confundir.

### **Imagem e magia**

Considerando o conceito de imagem e a complexidade desse tema, Vilém Flusser (1985) que se refere ao conceito de imagens técnicas para considerar as produzidas com o uso de recursos tecnológicos digitais para serem visualizadas em aparatos eletrônicos coloca,

Imagens são superfícies que pretendem representar algo. Na maioria dos casos, algo que se encontra lá fora no espaço e no tempo. As imagens são, portanto, resultado do esforço de se abstrair duas das quatro dimensões espaço-temporais, para que se conservem apenas as dimensões do plano. Devem sua origem à capacidade de abstração específica que podemos chamar de imaginação. (FLUSSER, 1985, p. 7)

Neste recorte conceitual da obra de Flusser, a imagem está considerada em um suporte midiático, está relacionada com a abstração que os seres humanos possuem em seu processo cognitivo para a compreensão que recompõe mentalmente as dimensões representadas pela imagem. Recursos como perspectiva, gradiente de cores, diferentes ajustes na intensidade da iluminação, entre outros utilizados para tornar em escala a imagem o mais próximo possível de um modelo de realidade. Segundo Flusser (1985) essa abstração está relacionada com a imaginação, que significa um reflexo da ação das imagens nos processos de subjetivação.

Isso é corroborado pelo que coloca Hans Belting (2006) sobre a imagem, como algo que pode estar fora ou dentro do processo de percepção humana. Para Belting, há um processo de interação do corpo com a imagem que usa de diferentes sentidos humanos.

Em termos antropológicos eu contestaria qualquer dualismo rígido, que tão freqüentemente separa a representação interna da externa – utilizando-nos aqui da terminologia atual em pesquisa neurobiológica – e que, portanto, as designa para duas áreas inteiramente distintas. Certamente nosso cérebro é local de representação interna, mesmo no processo que simplificamos ao chamar simplesmente de percepção. [...] as imagens não existem só na parede (ou na tevê) nem somente em nossas cabeças. Elas não podem ser desembaraçadas de um exercício contínuo de interação. (BELTING, 2006, p. 73)

Belting (2006) reforça que, em relação ao corpo, a imagem em um mesmo determinado momento pode estar tanto fora como dentro. Nesse processo de percepção das imagens para Belting, há o que esse autor considera uma interação do corpo com a imagem, existindo algo que capta e faz prestar atenção, porque faz algum sentido para a pessoa.

Para Gilbert Durand (2000) na consciência humana a representação da imagem pode ser complexa, porque pode estar buscando interpretar algo que não se tem acesso de conhecer senão pela construção de uma ideia a respeito.

A consciência dispõe de duas maneira para representar o mundo. Uma *directa*, na qual a própria coisa parece estar presente no espírito, como na percepção ou na simples sensação. A outra *indirecta* quando, por esta ou por aquela razão, a coisa não pode apresentar-se <<em carne e osso>> à sensibilidade, como por exemplo na recordação da nossa infância, na imaginação das paisagens do planeta Marte, na compreensão da dança dos electrões em torno do núcleo atômico ou na representação de um além da morte. Em todos estes casos de consciência indirecta, o objecto ausente é *re-presentado* na consciência por uma *imagem*, no sentido lato do termo. (DURAND, 2000, p. 7)

Segundo Durand, as imagens podem ou não ligar a um significado ou a um sentido e instiga que, “a diferença entre o pensamento directo e pensamento indirecto não é tão definitiva”. (DURAND, 2000, p. 8)

Some-se a toda essa complexidade relacionada da imagem o que Edgar Morin considera sobre a linguagem e a magia,

Por meio da palavra, no sinal, da inscrição, do desenho, esse objeto adquire uma existência mental até mesmo fora de sua presença. Assim, a linguagem já abriu a porta à magia: desde o momento em que toda e qualquer coisa traz imediatamente ao espírito a palavra que a identifica, essa palavra produz imediatamente a imagem mental da coisa que ela evoca e confere-lhe presença, ainda que ausente. (MORIN, 1975, p. 107)

Na obra *Introdução ao Pensamento Complexo*, Morin (2007) discute a consciência humana, “de uma maneira incerta sem dúvida, reflete o mundo: mas se o sujeito reflete o

mundo, isto pode também significar que o mundo reflete o sujeito. [...] Assim, tanto pode ser o objeto o espelho para o sujeito como o sujeito para o objeto". (MORIN, 2007, p. 42) Esse processo de espelhamento como Morin (2007) menciona, contribui para a compreensão de como acontece a influência, a pessoa tem a sua subjetividade afetada pela magia das imagens.

Há também a ser considerado o que Jung (2000, p. 16) coloca sobre as imagens universais que são arcaicas, os arquétipos. Segundo Jung (2000, p. 23) “a humanidade sempre teve em abundância imagens poderosas que a protegiam magicamente contra as coisas abissais da alma, assustadoramente vivas”. A produção de imagens internas para Jung (2000) está relacionada à própria existência humana e seus desafios. Isso acontece de forma cumulativa.

Pelo que consideram esses autores, percebe-se que o tema imagem é um campo vasto, dispõe de muitas variantes de análise, está intimamente relacionada à existência humana e se distingue e se confunde entre as imagens externas e internas. Pelos aparatos tecnológicos na atualidade há uma profusão de imagens criadas que são projetadas com muita rapidez, um fluxo intenso, que tem uma intenção e que busca um sentido que seja compreendido por todos que a acessam. Sobre esse refletir o mundo, Flusser (1985) explica que na arte pré-histórica a magia das inscrições como as encontradas nas cavernas estava relacionada aos mitos, formas humanas de compreender a realidade e as vivências e que hoje a produção audiovisual apresenta um modelo ritualizado, que não necessariamente está relacionado às vivências, mas que pode influenciar o comportamento dos *receptores*. Alerta Flusser (1985) haver uma significativa diferenciação na atualidade, porque há um direcionamento de alguns para muitos dentro de um modelo de sociedade em que há um processo que envolve massificação.

A produção e distribuição dessas imagens é comandado pelos responsáveis de uma extensa cadeia produtiva que envolve diversos conglomerados privados usando de diferentes tipos de tecnologias e programações. Malena Segura Contrera e Noval Baitello Jr. (2006) analisam criticamente o que representa essa profusão de imagens criadas e reproduzidas por meio eletrônico.

Vivemos em sociedade iconofágicas, e o fenômeno que temos é ainda mais extremo: inventa-se a imagem sem sequer a mínima referência a nenhum fenômeno percebido, sem a necessidade sequer de mentir, de simular. O que importa já não é nem mais a imagem simulada, é apenas o processo de mostragem, de explicitação, do consumo e do auto-consumo que se realiza por meio desse processo. As experiências da percepção concreta (ou seja, as imagens que A. Damásio chama de sômato-motoras ou os processos cognitivos que F. Varela chama de enactivos) simplesmente não entram no

jogo. É a era do homem que não é mais capaz de conjugar sua experiência perceptiva com sua vivência interior (a dissociação plena de uma era esquizofrênica), já que toda a forma de percepção e de vivência interior passa a ser submetida à era da vertiginosa produção de imagens funcionais que só se referem a si mesmas. Dessa forma, põe-se a perder o poder maior das imagens percebidas (imagens exógenas) que reside justamente em acionar o repertório de significados que o receptor possui em sua memória cognitiva advindo de outras imagens que compõem esse repertório imaginativo composto de uma gama de variedades sensoriais (imagens sômato-motoras, inclusive). Na contemporaneidade, por conta do exaustivo uso comercial das imagens visuais, essas imagens visuais percebidas evocam, por parte do receptor, apenas o desencadeamento cognitivo de mais imagens visuais do mesmo tipo, gerando um quadro muito próximo dos labirintos de espelhos nos quais a proliferação infinita das imagens apenas conduz ao nada. (CONTRERA; BAITELLO JR., 2006, p. 120-121)

Contrera e Baitello Jr. referem-se aos déficits que podem se acumular no desenvolvimento pela profusão de imagens que não ligam a um processo reflexivo do pensamento sobre as experiências e necessidades humanas. Conforme entendem esses autores isso pode promover uma sedação em que se continua a consumir intensamente as imagens, sem uma crítica sobre isso. Também pode representar uma limitação da imaginação, como imagens em ação interativa nos processos internos cognitivos.

Na obra *O cinema ou o homem imaginário*, Edgar Morin (1970) trata das imagens e da relação delas com os afetos, porque à medida em que se identifica com aquela proposta de conteúdo apresentada, a pessoa movimenta ideias da fantasia ou da ilusão de sua própria vivência. Entretanto, para Morin, o expectador vive na imagem o espelhamento de uma experiência mental que ao mesmo tempo é como se estivesse lá, mas não estava. Morin (1970) comenta sobre essa magia.

A magia do cinema se vai inscrever no quadro da lei geral da estética. O imaginário estético é, como todo o imaginário, o reino das necessidades e aspirações do homem, incarnadas e situadas no quadro de uma ficção. Vai alimentar-se às fontes mais profundas e intensas da participação afectiva e, por isso mesmo, alimentar mais intensas e profundas participações afectivas. (MORIN, 1970, p. 121)

Conforme Morin, há uma magia que confere ao expectador uma experiência imaginária relativa aos afetos nos audiovisuais produzidos para os meios eletrônicos. O seres humanos são afetados pela produção audiovisual.

Na obra *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*, Flusser (2008) faz uma distinção em relação ao *gesto* sobre como eram produzidas tradicionalmente as

imagens e como os meios digitais produzem as imagens técnicas. Coloca Flusser (2008, p. 19) que, “a imagem tradicional é produzida por gesto que abstrai a profundidade da circunstância, isto é, por gesto que vai do concreto rumo ao abstrato. A tecno-imagem é produzida por gesto que reagrupa pontos para formarem superfícies, isto é, por gesto que vai do abstrato rumo ao concreto”. Isso significa que a imagem tradicional, na concepção de Flusser (2008), promove uma ligação com um objeto que é possível de ser identificado na realidade direta que pode ser experienciada, enquanto que por meio dos recursos tecnológicos, é possível inventar uma *realidade imaginária* que não necessariamente tem correspondência com o real. Essa diferenciação, que também propicia ao expectador um tipo de experiência, pode-se compreender como mimética, pois implica em uma semelhança. Flusser (2008, p. 29) reforça, “a recepção das imagens técnicas exige de nós consciência que resista ao fascínio mágico que delas emana e ao comportamento mágico-ritual que provoca”. Esse entendimento sobre a influência do aspecto mágico contribui para compreender porque as imagens técnicas levam ao consumo de mais imagens.

Christoph Wulf (2013) na obra *Homo Pictor – imaginação e aprendizado mimético no mundo globalizado*, coloca que:

A mimesis pertence ao âmbito da educação, da socialização e das relações de poder. Processos miméticos não são meros processos de imitação ou reprodução. Pelo contrário, eles requerem uma configuração individual por parte das crianças, dos jovens e dos adultos. A medida dessa diferença individual, nos processos miméticos, varia de acordo com os diferentes condicionamentos. (WULF, 2013, p. 78)

Conforme Wulf (2013), o processo de influência externa que se reflete no fenômeno mimético varia de intensidade no comportamento das pessoas por uma questão relacionada aos *condicionamentos* e à *configuração individual*. Essas diferenciações individuais apontadas por Wulf (2013) permitem compreender, em relação ao que constam de conteúdos nos meios eletrônicos, o porquê de algumas pessoas demonstrarem pelo seu comportamento, estarem mais influenciadas do que outras quanto às mesmas experiências vivenciadas. Para Wulf (2005, p.122), “comportamentos e reações dos que realizam a mimese se expressam corporalmente, são imitados e são memorizados na forma de imagens, sequência de sons e de encadeamento de movimentos”. Isso faz lembrar o comportamento de adultos cada vez mais frequentemente observável em locais públicos com fones de ouvido, olhando ou manuseando seus celulares com a atenção direcionada ao aparelho.

Wulf (2005, p. 125) questiona, “quais são as informações transmitidas pelas imagens às crianças? [...] Qual é a relação entre o mundo interior de imagens do indivíduo, isto é, imaginário individual, e o mundo das imagens da cultura, isto é, imaginário coletivo?”. Considerando-se o que é possível observar atualmente no comportamento de pessoas em ambientes públicos com o uso frequente de aparatos tecnológicos, assim como o recorte apresentado neste texto sobre os dados estatísticos relativos ao riscos para crianças quanto ao uso dessas tecnologias eletrônicas, corroboram a compreensão de estudiosos sobre a influência das imagens e do imaginário sobre os grupos sociais. Para Wulf (2005, p. 126). “o *homo sapiens* conhece um mundo duplo: o mundo dos objetos que estão ao seu redor e o mundo das representações, mundo da imaginação”.

Baseando-se na crítica de Flusser quanto ao uso abusivo de aparatos tecnológicos, colocam Silva e Baitello Jr. (2013, p. 2-3), “no contexto contemporâneo, onde a produção das chamadas imagens técnicas impera, passa o homem a denominar-se funcionário, isto é, pessoa que brinca com aparelho e age em função dele (FLUSSER, 1985, p. 9). Por sua vez, a máquina por meio da qual se estabelece a produção recebe a designação de aparelho, um brinquedo que simula um tipo de pensamento”. Esses autores reforçam a questão de que não é mera brincadeira o uso do tempo das pessoas. Dedicados ao uso de aparatos tecnológicos o tempo das pessoas para as atividades que envolvam trocas afetivas presenciais estará comprometido. Mediadas por conteúdos e programas que são produzidos e distribuídos por conglomerados privados, fica-se na dependência do compromisso ético e da responsabilidade social de quem define os conteúdos dessas imagens, uma vez que, pelos fundamentos apresentados, há interferência na constituição dos sujeitos nos diferentes grupos sociais.

## **Conclusão**

Este estudo refletiu sobre a influência das imagens técnicas da mídia eletrônica sobre o imaginário dando ênfase ao período da infância, por ser a criança mais vulnerável. A ênfase considerada foi em relação à questão da responsabilidade social, entendida como o cuidado com a formação social dos sujeitos. Dados estatísticos foram levantados e ponderou-se que tem havido uma aumento significativo do uso da mídia eletrônica. Fundamentou-se na visão de estudiosos sobre a influência das imagens que são produzidas e distribuídas por meio dos aparatos tecnológicos.

No que diz respeito ao processo de compreensão da imagem, este esteve relacionado à magia, diferentes autores consultados consideram a questão da imaginação, que diz respeito à associação das imagens externas às imagens internas pela pessoa em um processo criativo. O imaginário esteve relacionado com o aspecto coletivo do conjunto das representações no tocante aos afetos e às imagens arcaicas e da história social e cultural.

Os dados estatísticos apontaram um aumento no percentual de consumo de imagens relacionado com o tempo despendido no uso de aparatos tecnológicos. Considerando-se principalmente no caso de crianças, isso apresenta riscos potenciais associados, porque esses recursos tecnológicos capturam a atenção e o tempo que poderia estar dedicado a outras atividades da infância e provoca um processo de sedação. Um dos pontos levantados diz respeito a que as imagens técnicas não necessariamente conectam as pessoas ao mundo real e às experiências vivenciadas, podem promover a geração de déficits sensoriais e levam à necessidade de consumo de mais imagens.

Pelo que foi compreendido pelas análises de estudiosos há diferentes questões sociais e culturais a serem observadas. Considera-se que seria importante para o interesse dos grupos sociais, haver a disponibilização de informações de modo a observar riscos associados à influência do uso de aparatos tecnológicos. Tais informações poderiam se refletir na construção de políticas públicas que permitem cuidados e a garantia de direitos.

Diante das considerações levantadas, a responsabilidade social no que tange a produção de conteúdos produzidos pelos conglomerados privados e distribuídos por meio dos aparatos tecnológicos, é uma questão que está posta para os diferentes entes sociais.

## REFERÊNCIAS

BAITELLO JR., Norval. **A serpente, a maçã e o holograma**: esboços para uma teoria da mídia. São Paulo: Paulus, 2010.

CONTRERA, Malena Segura. **Mediosfera**: meios, imaginário e o desencantamento do mundo. São Paulo: Annablume, 2010.

CONTRERA, Malena Segura; BAITELLO JUNIOR, Norval. Na selva das imagens: Algumas contribuições para uma teoria da imagem na esfera das ciências da comunicação. **Significação** – Revista de Cultura. São Paulo: Programa de Pós Graduação em Meios e Processos Audiovisuais - ECA-USP, v.33, n. 25, 2006.

DURAND, Gibert. **A Imaginação simbólica**. Lisboa: Edições 70, 2000.



FLUSSER, Vilém. **Zona Cinzenta entre Ciência, Técnica e Arte**, Cadernos de Ciência e Tecnologia, vol. 06, nº 1, jan./abr, 1989.

\_\_\_\_\_. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

\_\_\_\_\_. **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2008.

IDGNOW. Uso de internet móvel dispara entre jovens brasileiros, aponta pesquisa. Redação. Publicada em 29 jul. 2015. Disponível em: < <http://idgnow.com.br/internet/2015/07/28/uso-de-internet-movel-dispara-entre-jovens-brasileiros-aponta-pesquisa/> >. Acesso em 05.07.2015.

LIVINGSTONE, Silvia. Prefácio. In: **Pesquisa Tic Kids Online Brasil 2012**. São Paulo: Comitê Gestor de Internet do Brasil, 2013.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

\_\_\_\_\_. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa: Moraes Editores, 1970.

SILVA, Maurício Ribeiro; BAITELLO JR., Norval. **Vínculos hipnógenos e vínculos culturais nos ambientes da cultura e da comunicação humana**. In: XXII Encontro Anual da Compós - Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2013. Salvador. **Anais...**, UFBA, 04 a 07 de junho de 2013.

## **Imaginários sociodiscursivos transgressivos sobre *Black Blocs***

### **Socio-discursives and transgressives imaginaries about Black Blocs**

### **Imaginaires socio-discursifs et transgressifs sur les Black Blocs**

Ivan Vasconcelos FIGUEIREDO<sup>1</sup>

Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, Brasil

#### **Resumo**

A pesquisa analisa os imaginários sociodiscursivos transgressivos sobre a tática *Black Bloc* projetados em notícias veiculadas pela Agência Brasil. O *corpus* é formado por oito notícias da referida agência no período de 1 a 31 de outubro de 2013. A intenção é investigar a reconstrução midiática dos imaginários anarquistas e anticapitalistas dos adeptos brasileiros da ação. O quadro teórico-metodológico tem como base a Teoria Semiolinguística charaudeana. A pesquisa revela que os imaginários sobre o *Black Bloc* emergem de julgamentos morais socialmente aceitos que reduzem e simplificam o movimento em torno da violência, o que obscurece o entendimento de atos políticos e ações sociais. A transgressão da tática – enquanto exercício de liberdade – é refutada pelo seu emprego social, a partir do qual o bloco passa a ser inimigo de manifestações pacíficas.

**Palavras-chave:** imaginários sociodiscursivos; Black Bloc; transgressão; violência; mídia

#### **Abstract**

This paper analyzes socio-discursives and transgressives imaginaries about Black Blocs produced by “Agência Brasil”. The corpus is composed by eight news veiculated from 1 to 31 October 2013. The objective is investigate media’s reconstruction of anarchists and anticapitalists imaginaries from Brazilians Black Blocs. The theoretical-methodological frame is based on Charaudeau’s Semiolinguistic Theory. The research reveals that Black Blocs’ imaginaries are originated from major moral and social judges that simplify the movement around violence. This representations neglects to understand political and social acts like activism. The transgression of the tactic – as an exercise in freedom – is refuted by its social practice, from which the block becomes the enemy of peaceful protests.

**Key words:** socio-discursives imaginaries; Black Bloc, transgression; media.

#### **Introdução**

A tática Black Bloc estampou manchetes da imprensa brasileira em 2013. Em meio a milhares de manifestações e bandeiras, por que um grupo reduzido de manifestantes ocupou, preponderantemente, o espectro midiático? A resposta, talvez, reside na desobediência civil

---

<sup>1</sup> [ivanvasconcelos@ufsj.edu.br](mailto:ivanvasconcelos@ufsj.edu.br)

transgressora, ou seja, o uso não autorizado da violência pelo cidadão e o seu enquadramento espetacularizado.

Nesse cenário, a presente pesquisa investiga como a Agência Brasil projetou imaginários sociodiscursivos sobre a tática Black Bloc de 1 a 31 de outubro de 2013. O *corpus* é constituído pelas oito notícias que contém menção à tática ao longo do mês.

O quadro teórico-metodológico tem como base a Teoria Semiolinguística charaudeana. A noção de imaginários possui o aporte de Castoriadis (1982). Para a operacionalização da análise, utiliza-se o conceito de imaginários sociodiscursivos de Charaudeau (2004; 2008). Como temáticas transversais, a transgressão é debatida a partir de Foschield (2005), Haarscher (2012) e Hastings, Nicolas e Passard (2012). Por meio de Ogien e Laugier (2011), discute-se a desobediência civil. No âmbito da violência como representação, tem-se como alicerces Benjamin (2011), Iasi (2014) e Žižek (2014). Por sua vez, a tática *Black Bloc* é problematizada por meio de Dupuis-Déri (2014), Kovich (2014) e Solano, Manso e Novaes (2014).

A tática Black Bloc originou-se na Alemanha na década de 1980 com o intuito de criar espaços discursivos de resistência para gerar visibilidade às bandeiras e causas sociais. As filiações ideológicas oscilam entre “marxismo, feminismo radical, ambientalismo, anarquismo – e essa diversidade ideológica era vista em geral como garantia de liberdade” (DUPUIS-DÉRI, 2014, p. 40). Na contemporaneidade, ideologias do cotidiano também passaram a ser incorporadas aos motivos de adesão dos participantes. A utilização em outras partes do mundo ocorreu a partir dos anos 1990, por meio da contracultura punk e de extrema ou ultrasquerda, sendo sintoma de crescente insatisfação mundial, aponta o autor.

Contrariamente ao enquadramento convencional da mídia, segundo Dupuis-Déri (2014, p. 165), a marca identitária da tática está em suas “raízes históricas e políticas” e não no “recurso à força”. O bloco possui – ao menos – duas frentes. A primeira, defensiva, tem o intuito de oferecer apoio logístico, psicológico, jurídico, médico e fornecer alimentação aos demais participantes, além de realizar operações de reconhecimento de campo e comunicação. De forma consoante, parte dessa frente realiza ações musicais de integração para manter o ânimo dos ativistas. A linha de frente, mais visível e mais conhecida pelos atos públicos, é formada por integrantes que visam proteger o direito de protesto dos demais manifestantes e também enviar mensagens contra o sistema e governantes. Dentre os artefatos, estão bastões, estilingues, bolas de bilhar e coquetéis motolov. Nem sempre essa linha entra em operação.

Ao analisarmos a projeção de *ethé* de Black Blocs em fotografias da BBC no mesmo período desta pesquisa, em Figueiredo (2015, p. 179), notamos um superdimensionamento da “desordem violenta, qualificando negativamente a desobediência civil transgressora [praticada por adeptos da tática]. A refutação dessa transgressão opera dentro da mostraçã das marcas identitárias, em que o *Black Bloc* passa a ser o inimigo das manifestações pacíficas”. Desse modo, a disputa pela representação da violência seria a marca divisória da aceitação ou não das bandeiras e causas em manifestações. Naquela ocasião, concluímos que a sociedade tolera desobediências civis desde que não rompam totalmente com as normas sociais previamente aceitas para o regime democrático nem afrontem o funcionamento do sistema e/ou o Estado.

Diante dessa perspectiva, no presente estudo pretendemos verificar se a agência noticiosa brasileira se utiliza da mesma estratégia discursiva em seus dizeres. Para tanto, partimos da seguinte hipótese: os imaginários sociodiscursivos atuam de forma enfática na formação de uma aparente polarização de visões antagônicas entre o ideal e aceitável para protestos sociais, estabelecendo limites e zonas de tolerância ao “poder dizer” e “poder fazer” do cidadão. Com isso, as transgressões externas são rechaçadas. No caso da tática, o ato em si - atingir o alvo símbolo do questionamento – toma o espaço discursivo da própria denúncia e crítica ao sistema econômico e as formas de governar os bens públicos.

A mídia é entendida aqui como sistema intrincado, interdependente e transpassado pelas esferas simbólica, econômica e política. De forma assimétrica e dotada de poder, tal prática sociocultural atua na reconstrução de discursos que articulam e veiculam, em larga escala, conhecimentos, crenças e valores por meio de saberes simplificados que auxiliam os sujeitos a construir percepções e julgamentos de “historicidade” (sentos de passado e presente), “mundanidade” (compreensão de mundo) e “socialidade” (sentos de pertencimento a comunidades), conforme Thompson (1998). Assim, a materialidade do texto informativo, por exemplo, é apenas um traço visível de uma complexa rede de condições sociais anteriores à produção e circulação das mensagens.

Nessa dinâmica, a análise dos imaginários sociodiscursivos projetados pela mídia permite observar o lugar e papel do imaginário na constrição de saberes, assim como apreender como tais ideias formatadas são utilizadas como estratégias discursivas que oferecerem universos comuns e facilmente reconhecíveis aos sujeitos, tendendo a facilitar a adesão ao projeto de fala inicial do enunciador.

## **Imaginários: Conceituações**

A análise do discurso da Agência Brasil neste estudo perpassa as seguintes etapas: (I) mapeamento da dimensão situacional do contrato de comunicação; (II) levantamento da dimensão discursiva, caracterizando os imaginários sociodiscursivos; (III) a partir dos dados, debate à luz de teorias sobre violência, desobediência civil e transgressão.

De acordo com Charaudeau (2006; 2009), a investigação de um discurso começa pela caracterização da dimensão situacional e das condições do contrato comunicacional (jogo de expectativas entre as partes), permitindo mapear e identificar “Quem fala a quem?”, “Com qual objetivo?”, “Por qual meio?” e “Com que efeitos”.

A Agência Brasil é foi criada em 2007 com a implantação da Empresa Brasil de Comunicação. De caráter público, atua como “informaduto”, ou seja, conjunto de meios de produção e distribuição de informação que suprem a carência e demanda de cobertura dos veículos de comunicação. Na ótica das condições do contrato comunicacional, a Agência Brasil possui sujeito comunicante compósito formado por repórteres, editores, fotógrafos, dentre outros profissionais; no plano do dizer, o sujeito enunciador é situacional e procura se revestir da ausência da figura do locutor (característica do texto jornalístico). Os enunciados são direcionados aos seguintes sujeitos interpretantes: potenciais consumidores de informação (veículos midiáticos e leitores diretos). Por sua vez, os sujeitos destinatários são projetados como aqueles com interesse em conteúdos noticiosos supostamente mais isentos e imparciais - por não estarem atrelados a uma dimensão produtiva comercial.

Por meio do gênero “notícia”, os enunciados da Agência se revestem das características da linguagem jornalística e passam a ter efeitos de veracidade, imparcialidade e compromisso com a verdade. Tais percepções são supostamente anseios esperados pelos sujeitos interpretantes nas condições do contrato de comunicação informacional.

A segunda etapa analítica empregada aqui perpassa pela dimensão discursiva, qual abarca a organização enunciativa do discurso, a forma de tomada do dizer e também a reconstrução de imaginários sociodiscursivos. Para Charaudeau (2006; 2007), os imaginários sociodiscursivos são dimensões materializadas e perceptíveis dos processos de representações sociais, sendo sustentados por uma gênese de saberes (crença e conhecimento) que revelam as estratégias empregadas na prática textual. Conforme o autor (2006, p. 207), “eles dão testemunho das identidades coletivas, da percepção que os indivíduos fazem e os grupos têm dos acontecimentos, dos julgamentos que fazem de suas atividades sociais”. Ademais, os

imaginários não fixam uma relação antagônica de falso/verdadeiro ou certo/errado, mas carregam visões de mundo, valores e crenças sobre determinado assunto dado em uma situação de comunicação.

Sendo assim, os sujeitos não têm contato direto com o real, mas somente com as significações que constituem, por meio da linguagem, uma visão sobre este real. De forma breve e simplificada, o imaginário é o modo como os sujeitos constroem a própria realidade e cultura, constituindo-os como “humanos”. Na visão de Castoriadis (1982), sujeito e sociedade são fluídos e se estruturam como magmas. Uma investigação sobre os imaginários acessa, portanto, somente um traço delimitado do social, mas nunca o seu todo. Com isso, o imaginário social não está diretamente vinculado a um sujeito construído para transportá-lo via um suposto “inconsciente coletivo”.

O autor (1982, p. 286) afirma que as significações imaginárias “criam assim uma ‘representação’ do mundo, inclusive da própria sociedade e de seu lugar nesse mundo; mas isso não é em absoluto um *constructum* intelectual”. Nesse processo, temos acesso às significações da realidade e não ao real em si fora do plano da linguagem. Para Castoriadis, a categoria do imaginário é a única forma que permite acessar e compreender o passado e presente da história humana, tendo em vista que o real é construído discursivamente.

De acordo com Charaudeau (2006; 2007), os imaginários são oriundos do movimento de dupla interação homem/mundo e mundo/homem, dentro de uma lógica provisória do que se acredita como verdadeiro e absoluto. Assim, a instituição não seria a única regente do mundo das significações como um tipo de cimento social, uma vez que “esta é apenas a parte visível do superego social regulamentado, que constrói (e é construído por) todo grupo social”, diz Charaudeau (2006, p. 204). As relações entre os sujeitos se “autorregulam” discursivamente, conferindo uma forma temporária de saberes parcialmente estáveis e naturalizados.

Nessa visão, os imaginários são “sociais” a partir do instante em que a simbolização de mundo ocorre na dimensão da prática social e suas interfaces artísticas, políticas, jurídicas, religiosas, dentre outras. Por sua vez, a designação “sociodiscursivos” caracteriza o processo de representação que edifica universos de pensamento, sentidos de veracidade e discursos que procuram explicar os fenômenos de mundo e os comportamentos humanos.

Charaudeau (2006) entende que as representações sociais são apenas mecanismos de engendrar saberes, onde a percepção e análise dessa dimensão somente ocorreriam em sua

materialização discursiva. Para tanto, o autor (2006, p. 193-203) contesta a possibilidade de apreender as representações diretamente, pois estas são vistas como “fenômeno cognitivo-discursivo geral”, cuja operação somente poderia ser possível em uma dimensão tangível: os imaginários sociodiscursivos.

O alicerce dos imaginários sociodiscursivos, conforme Charaudeau (2007), está nos sistemas de pensamento coerentes: *pathos* (o saber como afeto), *ethos* (o saber como imagem de si) e *logos* (o saber como argumento racional). Na proposta do autor, esses saberes estão didaticamente classificados como “conhecimento” e “crença”.

Os saberes de conhecimento visam o estabelecimento de um efeito de verdade (fora da subjetividade do sujeito) sobre os fenômenos de mundo, estruturando-se em dois tipos preponderantes: “científico”, modos de ver e dizer das ciências com visada de neutralidade discursiva; “experiência”, traços da realidade experimentada e relatada pelos viventes, sem compromisso com provas sobre o dito.

Já os saberes de crença procuram descrever ou explicar o mundo de um modo não verificável, partindo da relação sujeito/mundo. A primeira dimensão é a “revelação”, a qual permite a propagação de doutrinas e ideologias sem provas concretas. Por outro lado, os saberes de crença também podem estar respaldados na “opinião”, ambiente dado pelo engajamento do sujeito que julga os fatos de mundo a partir de uma posição avaliativa validada socialmente. A sustentação de tais argumentos ocorre em lógicas afetivo-rationais, tais como “o necessário”, “o provável”, “o verossímil”. Essa dimensão se subdivide, segundo Charaudeau (2007), em “opinião relativa” (julgamento pontual emitido pelo sujeito ou grupo) e “opinião coletiva” (saber de um grupo com visada definitiva e essencializante).

### **Desobediência Civil e Transgressão**

A transgressão testa as fronteiras sociais dadas entre a norma e liberdade, conforme Hastings, Nicolas e Passard (2012). O emprego da tática Black Bloc procura descortinar justamente a fronteira de valores instaurada nas sociedades contemporâneas. Diante de uma vidraça de banco quebrada, se instala o debate sobre os limites e a relação hierárquica entre os graus de violência simbólica, física e sistêmica. De modo correlato, os privilégios dados ao sistema econômico em detrimento ao cidadão são colocados à luz do dia.

Segundo esses autores, a transgressão é um fato social total construído no e pelo discurso, cuja experiência é vivenciada pela sociedade, a qual passa a ser revisitada para

atualizar os seus conjuntos de aspectos intocáveis e indiscutíveis, testando a solidez da socialização. Portanto, a transgressão é uma característica intrínseca ao ser humano, pois o sujeito seria formado por liberdade e moralidade, afirma Folscheid (2005, p. 20). Assim sendo, a humanidade teria o anseio de impor limites para opor-se a um suposto caos; tais restrições são criadas dentro de registros morais com o propósito de regular a vida em sociedade.

Até mesmo as democracias instituem limites ao poder dizer e fazer, analisa Haarscher (2012). O ato transgressivo, caracterizado como liberdade individual de expressão, também é regulado dentro de condições de permissividade, tendo em vista que a esfera social constrói normas sociais que impõem regras e tolerâncias às próprias contestações de tais normas.

A desobediência civil caracteriza-se justamente como um dos modos de contestação dessas normas sociais. A ação política se instala na fronteira tênue de aceitabilidade transgressiva que se desenvolve nos cidadãos entre “o dever de obedecer às leis promulgadas por uma maioria” e o “direito de defender suas liberdades e o dever de lutar contra a injustiça” (OGIEN; LAUGIER, 2011, p. 58).

As condições de permissibilidade residem na designação *ethótica* dos sujeitos, os quais passam a ser rotulados enquanto atores de dois tipos: os desobedientes que seguem as leis e os que a confrontam e ultrapassam os limites permitidos. O primeiro tipo, os “*désobéisseurs*”, é caracterizado por sujeitos que exercem a desobediência civil, mas de modo pacífico ao lado da lei, afirmam Ogien e Laugier (2011, p. 211). Já o segundo grupo, os “*désobéissants*”, é constituído por aqueles que rejeitam as regras e normas. Nos protestos, praticam uma ação direta não violenta capaz de romper com as formas tradicionais de mobilização política, com o objetivo é criar um espaço discursivo para cobertura midiática. A mídia é vista como um critério necessário de mediação que confere visibilidade e força à reivindicação.

A tática dos “*désobéisseurs*” era empregada por Black Blocs na década de 1990 nos Estados Unidos. Porém, os ativistas perceberam que a visibilidade para as causas perpassa por uma necessária cobertura midiática, o que não ocorria da forma como esperavam. Para tanto, os adeptos da tática passaram a utilizar a estratégia dos “*désobéissants*” na contemporaneidade, visando a espetacularização dos protestos.

Enquanto sintoma de uma pane democrática, a desobediência civil é parte integrante da democracia, em que grupos desassistidos clamam por direitos. Em termos conceituais, os



atos de desobediência civil não são violentos. É justamente nessa fronteira que residem as ações da tática Black Bloc. Em nosso entendimento, a permissibilidade desses tipos de desobediência se constitui no jogo pelo estabelecimento de imaginários. No caso do Black Bloc, o divisor está na significação da violência. Ao fazerem uma ação direta contra bancos, por exemplo, os adeptos da tática são representados como “vândalos” e, assim, são colocados no plano da transgressão. Consequentemente, passam a não mais estarem autorizados a exercer a desobediência civil dentro dos padrões morais e sociais esperados.

Evidentemente, o jogo de significações duais e cristalizadas - “vândalos” *versus* “pacíficos” - impede compreender as manifestações brasileiras de 2013 em sua complexidade. O Movimento Passe Livre de São Paulo (MPL-SP), um dos primeiros articuladores das manifestações de junho, não surgiu em 2013, apenas ganhou maior repercussão na imprensa tradicional e nas redes sociais. Conforme o MPL-SP (2013), as primeiras formas de organização horizontal com cobertura midiática ocorreram na Revolta do Buzu em Salvador em 2003. No ano seguinte, ocorreu a Revolta da Catraca em Florianópolis. Contudo, as jornadas de 2013 ganharam amplitude de causas e bandeiras em formato de articulação horizontal, ultrapassando a questão da mobilidade urbana. Entretanto, o cerne da discussão está na luta pela reapropriação do espaço urbano e a experimentação de novas formas de organização social. Assim, as catracas do transporte urbano simbolizam, para o MPL-SP, um processo de discriminação entre, “segundo o critério da concentração de renda, aqueles que podem circular pela cidade daqueles condenados à exclusão urbana”.

Impulsionada por outras bandeiras e causas sociais, a agenda das ruas clama por reforma política e a retomada do espaço urbano para o convívio social, aponta Rolnik (2013). Desse modo, a insatisfação é sintoma da forma como as normas e jogos sociais regem a socialização. Para Harvey,

[...] a cidade neoliberal aprofundou e agudizou os conhecidos problemas que nossas cidades herdaram de quarenta anos de desenvolvimentismo excludente: favelização, informalidade, serviços precários ou inexistentes, desigualdades profundas, degradação ambiental, violência urbana, congestionamento e custos crescentes de um transporte público precário e espaços urbanos segregados. Nesse contexto, o surpreendente não é a explosão, mas que ela tenha tardado tanto (HARVEY, 2013, posição 711<sup>2</sup>).

<sup>2</sup> Por se tratar de um livro versão Kindle, apresento aqui a posição e não o número de página.

Nessa dinâmica social, ao invés de enquadrar a pluralidade reivindicações e greves para dar mais espaço à tática Black Bloc, a imprensa tende a ofuscar a visibilidade pública da questão em torno do espaço urbano público. Afinal, o que está por trás do enquadramento da violência (e sua negação) praticada por adeptos do Black Bloc pelos veículos de comunicação tradicionais? Conforme apontaremos a seguir, a resposta caminha em direção a retirar a legitimidade e o “poder dizer” e “poder fazer” desse tipo de desobediência civil, impedindo transgressões que passem a ocupar papéis do Estado (como o exercício da violência) e também contraponham a ideologia dominante.

### **Imaginários Sobre Black Blocs: Transgressão e Violência**

As formas de protesto dos “*désobéissants*” Black Blocs são condenadas e julgadas moralmente na esfera social e na reconstrução dada por discursos midiáticos, como os da Agência Brasil. O cerne da tolerância da desobediência civil ultrapassa os sentidos de protesto aceito ou não, mas impõe-se, sobretudo, como uma dinâmica de proteção das próprias ordem e normas sociais, assim como dos poderes majoritários e representativos do sistema.

A primeira notícia do *corpus*, de 7 de outubro de 2013, insere o Black Bloc em um padrão narrativo da imprensa brasileira para tratar do assunto: a polarização “pacíficos”, desobedientes civis autorizados para o protesto (*désobéisseurs*), *versus* “vândalos”, desobedientes (*désobéissants*) transgressores desautorizados para a manifestação em decorrência do emprego de suposta violência contra bens e prédios.

Na matéria intitulada “Polícia dissolve com bombas manifestação em apoio à educação na Cinelândia”, a tática é encenada como ruído que iria contra o espírito do bem comum da manifestação “legítima” em prol da educação. Já no *lead* temos: “Policiais do Batalhão de Choque dissolveram com uso de bombas a manifestação intitulada Um Milhão pela Educação, que se iniciou *pacífica* [...]. Os policiais só intervieram quando *um grupo de centenas de Black blocs começou a depredar* o prédio da Câmara de Vereadores, que teve algumas janelas incendiadas” (AGÊNCIA BRASIL, 2013a: grifos nossos). Os trechos demarcados evidenciam a visão reducionista sobre a tática somente pela linha de frente, não procurando compreender o simbolismo das ações, tal como justificam os adeptos, em que o alvo seria a mensagem.

A narrativa prossegue elencando, quantitativamente, os danos e a intervenção do Estado na transgressão. O encerramento da notícia assinala: “Os professores [...] em nenhum

momento participaram de nenhum ato de violência, ficando afastados o tempo todo dos *Black blocs*” (AGÊNCIA BRASIL, 2013a).

A notícia procura relatar o desenrolar cronológico dos fatos, em uma perspectiva que aciona memórias discursivas sobre as normas sociais permitidas para a categoria manifestação e protesto. Os imaginários sobre os Black blocs são sustentados por (I) testemunhos do vivido, em que o repórter relata os acontecimentos em ordem sequencial e temporal, procurando gerar efeitos de veracidade ao dito. Tal relato, por sua vez, tende a ser não refutável e interpretado por meio de quadros de referência do campo da crença da opinião comum, visando construir saberes definitivos e essencializantes de que a tática teria atrapalhado a manifestação “pacífica” (logo, supostamente legítima) em prol da educação.

Desse modo, podem ser acionados julgamentos morais como: a violência não caberia ao cidadão, mas somente ao Estado, figura à qual este cedeu seus direitos. Assim, os Black blocs são designados – pelo contexto e a forma de relatar o fato – como agentes violentos. A desobediência civil transgressora dos “*désobéissants*” é reconhecida, descrita e refutada por tentar ultrapassar os limites da ordem social prevista para o sistema democrático: o cidadão está autorizado a desobedecer desde que não desempenhe o papel do Estado (no caso, a violência).

A segunda matéria, do mesmo dia, relata mais cenas de “vandalismo” em: “Manifestantes incendeiam ônibus na Avenida Rio Branco e jogam coquetel-molotov no consulado americano”. O texto narra a cena do confronto entre adeptos da tática e Batalhão de Choque, identificando – no *lead* – que se tratavam dos mesmos manifestantes do protesto em prol da Educação da primeira notícia. As ações são quantificadas para dar a noção dos atos violentos: “incendiaram um ônibus na Avenida Rio Branco, depredaram mais dois, e jogaram dois coquetéis-molotov no consulado americano” (AGÊNCIA BRASIL, 2013b). Novamente, narra-se a intervenção da Polícia para cessar os protestos.

Tal como na notícia anterior, o dizer jornalístico projeta sentidos de que os adeptos da tática exercem uma violência não autorizada. Porém, pela primeira vez, a Agência emprega julgamento de valor explícito contra os ativistas: “Os **vândalos** tentaram incendiar um segundo ônibus, mas fugiram com a chegada da polícia sem que o veículo fosse incendiado” (AGÊNCIA BRASIL, 2013b: grifos nossos). Cabe pontuar que as notícias não quantificam nem problematizam como foi a intervenção violenta do Batalhão de Choque. Esse silenciamento favorece a legitimação do emprego da violência pelo Estado.

No dia seguinte, a Agência Brasil retorna aos locais dos protestos para narrar e contabilizar os prejuízos na área da Cinelândia, no Rio de Janeiro, onde as duas notícias anteriores narraram a atuação dos Black blocs. A manchete classifica o resultado da ação da tática como “destruição”. No terceiro parágrafo, a matéria afirma: “O protesto seguia de forma pacífica, até chegar à Cinelândia, onde um grupo de manifestantes conhecidos como *Black blocs, que ignoraram a lei que proíbe o uso de máscaras*, incendiaram um ônibus e depredaram mais dois” (AGÊNCIA BRASIL, 2013c: grifos nossos). Com isso, a Agência reforça o contexto de uma violência sem causa e passa a designar os adeptos da tática como “fora da lei”, cujo efeito de sentido pode remeter a ação criminosa.

A notícia recorre fontes testemunhais para dar veracidade à refutação dos atos. Na posição de vítimas da situação, um gerente de lanchonete e uma vendedora são entrevistados. O primeiro aponta posicionamento contrário aos ataques Black Blocs: “Todos nós ficamos revoltados com as injustiças por parte do governo do Rio, mas eu acho que *quebrar as coisas não é o melhor caminho* para resolver a situação [...]. Por meio de saberes de crença de opinião comum, com visada universalizante, o testemunho aciona modos de enquadramento de outros campos para observar e julgar um ato “novo”.

No relato da vendedora, são projetados saberes de crença de medo quando o cidadão faz uso da violência, convocando imaginário de caos e desordem: “Eles [clientes] não vêm para cá, com *medo de serem vítimas desses mascarados*”. (AGÊNCIA BRASIL, 2013c: grifos nossos). Logo, nas vozes de “cidadãos comuns” afetados pelos protestos, a Agência arregimenta saberes de crença de opinião coletiva, cuja função é essencializante.

A quarta matéria, veiculada também em 8 de outubro, contabiliza os danos e perdas do primeiro protesto durante manifestação em prol da educação. Os três primeiros parágrafos procuram atestar numericamente os prejuízos, agora com 13 pessoas como vítimas. A notícia é construída com base apenas em dizeres do governador do Rio, Sérgio Cabral, o qual passa a julgar os atos enquanto figura representativa do Estado. Em discurso indireto, afirma: “os *black blocs [...] querem apenas causar caos e pânico* durante os protestos no Rio. Para ele, a PM atuou de maneira muito correta, garantindo a manifestação tranquila”. Já em discurso direto, o governador prossegue: “[São grupos que] desejam o caos das instituições, agridem governos, igrejas, imprensa, bancos, mas *a maioria da população repudia isso*. A população quer trabalhar, viver, ter serviços públicos, quer se manifestar” (AGÊNCIA BRASIL, 2013d: grifos nossos).

Os excertos projetam imaginários da violência transgressora como fator negativo que abalaria a ordem e o direito ao protesto. De modo explícito, ocorre a polarização entre “désobéisseurs” e “désobéissants” transgressores. Por meio de saberes de crença de opinião coletiva, o governador incita a ordem social e, com isso, nega a legitimidade dos atos da tática e seus objetivos. Ao final da notícia, o papel da polícia é esclarecido pelo governador: assegurar a manifestação pacífica e agir no “combate aos vândalos”: “Aí, sim, entra a polícia para controlar” (AGÊNCIA BRASIL, 2013d). A luta por sentidos ocorre, mais uma vez, no domínio sobre a representação da violência.

Nessas quatro notícias, os adeptos não são ouvidos para darem suas versões sobre os fatos. As narrativas procuram designá-los por meio de uma progressão que arregimenta provas e efeitos de veracidade que saem do repórter como observador do desenrolar dos acontecimentos, passando pela qualificação e opinião nas vozes de testemunhas da “destruição” e, enfim, o encerramento da fonte oficial via posição do governador. Há, com isso, uma evolução na gradação dos sentidos de designação: o ato violento passa a ser narrado em uma dramaticidade de guerrilha urbana, em que os atores são classificados como “vândalos” e suas ações qualificadas como errôneas na forma de protestar. Como reflexo, os violentos passam a gerar “medo” nos consumidores e, por fim, despertam – na posição oficial do Estado – caos e pânico na cidade.

Após projetar imaginários negativos sobre a tática, a Agência, em 11 de outubro, destaca a nota à imprensa da Federação do Comércio do Estado do Rio de Janeiro, o qual apoia “a utilização de recursos legais duros contra praticantes de atos de vandalismo, promovidos por grupos de mascarados [...] identificados como Black blocs [...]” (AGÊNCIA BRASIL, 2013e).

Construído somente com base na nota de assessoria de comunicação e em entrevista com o presidente da entidade, o texto prossegue afirmando que os “comerciantes estão entre os mais prejudicados pela ação de manifestantes violentos”. Curioso observar que a Agência abre espaço para o posicionamento justamente dos alvos da linha de frente da tática, mas sem procurar explicar os motivos das vidraças quebradas.

Com o uso de aspas do dizer do presidente da entidade, a matéria associa Black blocs a vandalismo: “chamados *Black blocs*, que deixam rastro de violência e destruição”. O entrevistado conclui: “É preciso ação firme contra a destruição de patrimônio [...]” (AGÊNCIA BRASIL, 2013e).

A cobrança da Federação do Comércio por punição a atos de vandalismo se concretiza na matéria seguinte. A Agência Brasil (2013f) volta a noticiar sobre os Black Blocs no dia 16 de outubro de 2013, trazendo os reflexos da manifestação em São Paulo no subtítulo da matéria: “confronto deixa marcas de destruição e saldo de 56 detidos”. A notícia descreve a ação contra lojas, agências bancárias, bem como o enfrentamento e ferimentos a quatro policiais. Sem consulta a fontes, o texto retoma a narrativa do contexto de violência para classificar a tática. Porém, traz como destaque o efeito de punição contra os atos: a prisão. Dessa forma, a violência transgressora, até então, refutada no plano simbólico, é concretizada pela ação do Estado.

Mais do que explicar, adjetivar e caracterizar os sujeitos e suas ações, a designação “violento” (e suas variações) tem impactos diretos na prática social. Dupuis-Déri (2014, p. 31) afirma que essas palavras e similares possuem “efeitos políticos muito reais, pois privam uma ação coletiva de toda a credibilidade, reduzindo-a à expressão única de uma violência supostamente brutal e irracional da juventude”. O julgamento moral de ataques contra bens materiais esconde outras formas de ver e debater as faces dos protestos. Assim, as violências anarquista e estatal (de modo sistêmico ou coercitivo pela polícia) estariam no mesmo patamar? Para Dupuis-Déri (2014, p. 84), “Quase todos os regimes liberais atuais, que dizem incorporar valores de liberdade, igualdade e justiça, foram fundados com base em atos muito mais violentos do que as ações diretas conduzidas pelos ativistas de hoje”. Na ótica do autor, há um esforço pelo monopólio da violência como sustentação da autoridade política do Estado, cuja significação se instala por meio do imaginário de uma suposta barbárie se os cidadãos praticarem atos violentos.

Nos relatos coletados por Solano, Manso e Novaes (2014), os ativistas dizem que a estigmatização de Black Bloc como “vândalo” e o conseqüente processo de criminalização via significação impediriam o entendimento sobre a “real” violência, a sistêmica. Para Žižek (2014, p. 161), a estimatização da violência como má “é uma operação ideológica por excelência, uma mistificação que colabora no processo de tornar invisíveis as formas fundamentais de violência social”. Nessa perspectiva, o autor condena a “falsa antiviolência” e aceita a existência da violência emancipatória. Benjamin afirma que:

[...] o caráter violento de uma ação não deve ser julgado segundo seus efeitos ou fins, mas apenas segundo a lei de seus meios. Sem dúvida, o poder do Estado, que tem olhos apenas para os efeitos, se contrapõe precisamente a essa modalidade de greve como se fosse violência, em contraste com as

greves parciais que, na maioria das vezes, são de fato formas de chantagem (BENJAMIN, 2011, p. 142).

A Agência Brasil parece se afastar dessa complexidade ao tratar da tática e seus modos de atuação, seguindo a lógica da simplificação do debate em torno da violência. Žižek (2014), explica que as sociedades ocidentais contemporâneas possuem duas formas de violência: (I) a “violência fundamental” (nos termos de Benjamin: “violência mítica”, isto é, violência estatal fundadora da lei), a qual sustenta o funcionamento “normal” do Estado; (II) e a “violência divina”, nos termos benjaminianos, fornece bases para contrapor o Estado em manifestações tidas como “irracionais” e sem demandas programáticas concretas.

Da ordem da representação, a interpretação de um ato como violento ou não depende do grupo e contexto sociocultural. De acordo com Žižek (2014, p. 166), há uma interrelação entre violência subjetiva e sistêmica: a “violência não é uma propriedade exclusiva de certos atos, distribuindo-se entre os atos e seus contextos, entre atividade e inatividade”. O autor esclarece que a causa da violência reside, portanto, no “medo do próximo” que se funda na “violência inerente à própria linguagem”.

Interessante pontuar que a luta pelo sentido da violência também se instala dentre os ativistas: [...] teríamos, então, duas categorias de violência: aquela exercida fora da filosofia da tática, que não conduz a uma reflexão, impulsiva, repelida pelos mais politizados; e aquela, simbólica, que segue os dogmas teóricos da prática Black Bloc (SOLANO, MANSO, NOVAES, 2014, posição 1054-1060).

Depois de seis notícias que cristalizam imaginários sobre a tática Black Bloc como violenta e as pune simbólica e materialmente, a Agência amplia a perspectiva sobre a tática. Em “Black Bloc é tema de audiência na Câmara de Deputados”, é a primeira vez que se convoca uma especialista para explicar a tática. Logo no *lead*, a violência passa a ser designada como “sintoma de uma ‘doença institucional’”. Em seguida, explica-se o histórico de desenvolvimento dessa modalidade de protesto de inspiração anarquista.

No terceiro e quarto parágrafos, a Agência – na voz da professora Esther Gallego – esclarece que os adeptos “são jovens de classe média, maduros politicamente e que querem uma mudança estrutural no sistema político brasileiro”. Para a especialista, “eles usam a violência para chamar a atenção”. Ao recorrer a um advogado e coordenador do blog *Para Entender Direito*, da Folha de S. Paulo, o texto afirma “Sem a violência, eles não teriam se tornado atores políticos. Mas, para a democracia, isso não funciona. [...] Mesmo aqueles que

agiram de forma criminosa podem ter reivindicações legítimas” (AGÊNCIA BRASIL, 2013g).

A última notícia, de 23 de outubro, revela que a Ouvidoria dos Direitos Humanos fará um relatório sobre atuação da polícia nas manifestações. Na procura por entender a dinâmica dos protestos, o ouvidor tenta traçar o que denomina de “relatório isento e imparcial”. Sobre a tática, ele relata a observação da movimentação de manifestação ocorrida em 15 de outubro na Cinelândia, no Rio: “Nós conseguimos perceber o início do confronto, quando os *Black blocs* se direcionaram para a Assembleia e se depararam com a Tropa de Choque, e aí houve o primeiro confronto que desencadeou uma série de outros confrontos entre policiais e manifestantes” (AGÊNCIA BRASIL, 2013h).

Nota-se uma mudança no modo de tratar os fatos. Se, anteriormente, a Agência classificava os adeptos da tática como violentos e causadores da intervenção policial, neste último excerto, pela voz do ouvidor, é relegada a designação de “violência” atribuída somente aos ativistas: apesar de ressaltar a cena de confronto, o texto classifica as duas partes envolvidas como agentes causadores.

Tal como a mídia tradicional, o roteiro traçado pela Agência Brasil segue parte da linha descrita por Dupuis-Déri:

Quando um Black Bloc entra em ação, a resposta da mídia costuma seguir um padrão típico. Na mesma tarde ou manhã seguinte, os editores, colunistas e repórteres falam mal dos arruaceiros dos Black Blocs, chamando-os de “vândalos”. No dia seguinte, porém, o tom costuma ser mais neutro. Os leitores são informados de que os anarquistas estão por trás de táticas envolvendo armas como coquetéis Molotov, assim como o uso de escudos e capacetes para se defender. Esses artigos às vezes fazem referência a grandes Black Blocs do passado. Em seguida, citam alguns acadêmicos, assim como representantes da polícia e porta-vozes de movimentos sociais institucionalizados, que se desassociam dos “vândalos”. No máximo, o jornalista cita alguns participantes do Black Bloc, que, então, passam a ter a chance de se defender e explicar por que agem daquela forma (DUPUIS-DÉRI, 2014, p. 20).

A cobertura da Agência descreve os atos como violentos, convoca atores para qualificá-los em designações como “vandalismo”, “caos”, “desordem” e, por fim, abre espaço para que especialistas apontem versões sobre a tática. Entretanto, os adeptos sequer foram citados e/ou entrevistados para darem suas versões sobre os fatos.

Em um plano sociohistórico, o tratamento dado à tática Black Bloc pela Agência Brasil tende a excluir a inserção da ação em uma tradição que procura refletir sobre possíveis



mudanças sociais por meio de protestos em espaços públicos. Segundo Ortellado (2014), a tática surgida na Alemanha foi ressignificada em solo estadunidense, em especial, no ano de 1999, em Seattle com a prática de desobediência civil não violenta, inspirada em Gandhi e Martin Luther King Jr. O pressuposto era que a desobediência civil deveria gerar efeitos políticos com a cobertura da violência policial pela imprensa, o que passou a não ocorrer de forma contínua pelo que diagnosticaram como ausência de uma imprensa livre e atuante.

Sem o amparo da visibilidade midiática, a tática redefiniu a ação: ainda contando com a cobertura da mídia, passou a exercer a desobediência com destruição seletiva da propriedade privada, onde o alvo seria a mensagem. Tal prática foi a utilizada pelos adeptos brasileiros nas jornadas de 2013 e 2014, por exemplo. “[...]A destruição seletiva de propriedade privada não é feita de maneira arbitrária, mas segue regras pactuadas pelos ativistas: não podem ser alvo dos pequenos comércios e as ações não podem resultar na agressão a pessoas ou animais” (ORTELLADO, 2014, posição 2999-3006).

O emprego da estratégia surtiu efeito na cobertura nacional. Os adeptos paulistanos, por exemplo, tinham cerca de 70 a 200 integrantes, conforme Solano, Manso e Novaes (2014), e suas ações “não pacíficas” ocorreram apenas em 23 das 584 manifestações de 2013, segundo dados da Polícia Militar paulistana indicados a esses autores. Assim, como minoria de eventos dentro de outra magnitude, os Black Blocs passaram a ocupar as manchetes da imprensa justamente pela linha ofensiva e a sua designação de vandalismo. Com isso, a destruição como artimanha de espetacularização midiática, entretanto, passa a ser designada como violenta pela grande imprensa brasileira e também pela Agência Brasil.

É justamente nessa categoria da representação da violência que residem os limites do entendimento e aceitação/recusa do emprego da tática. Assim como Ortellado (2014), Solano (2014) também afirma ser necessário relativizar o enquadramento da tática como violenta: “a agência bancária incendiada e o policial ferido não pertencem aos mesmos graus na hierarquia das violências” (posição 1237). Os adeptos da tática relatam à autora que os atos não se caracterizam como violência, mas “performance – é um tipo de espetáculo” (posição 502). No ataque à PM, segundo Solano, Manso e Novaes (2014), há uma desumanização do homem fardado, o qual passa a ser o símbolo da corporação e, conseqüentemente, em nosso entendimento, a representação da violência sistêmica e estatal.

Sobre os protestos 2013 no Brasil, Iasi (2014, p. 172) considera que “a irrupção violenta das massas nas ruas [...] funcionou como um choque de realidade, rompendo a

película ideológica e nos jogando abruptamente no deserto do real”, desvelando “as formas fundamentais da violência social”, nos termos de Žižek (2014). Diante essa irrupção, a Agência Brasil arregimentou uma série de significações para tentar explicar e qualificar o fenômeno da desobediência civil transgressora.

No caso da tática Black Bloc, a imagem pública é diferente da que circula entre os adeptos. Para Kovich (2011), “The ethos of the black bloc is one of solidarity and collective care<sup>3</sup>”. A autora assinala que a intencionalidade é evidenciar possibilidades de uma nova sociedade a partir de novos modos de ser, interagir e se organizar uns com os outros.

### Considerações Finais

As transgressões, rupturas, desordens e diferenças fazem parte da dinâmica das cidades. Entretanto, as categorias imaginárias de “civildade” e “ordem” estão atreladas a representações de poder dados por discursos de grupos dominantes, os quais procuram regular o “poder dizer” e também os corpos.

Os imaginários sociodiscursivos projetados pela imprensa possuem efeitos de cristalização em longo prazo, por meio de saberes de crença essencializantes e universalizantes, os quais depositam, na memória discursiva, opiniões que podem sobreviver mais facilmente aos embates discursivos. Como visto, a tática Black Bloc foi retratada pela Agência Brasil apenas pela linha ofensiva, apresentando uma visão simplificadora sobre a forma horizontal de governança em protestos e garantia de liberdade de expressão. Diante das ações, a designação “violência” permanece como fio condutor em todas as oito notícias, perpassando desde níveis de relato até julgamentos de valor explícitos.

O risco de se ter acesso aos conhecimentos de mundo via imaginários reside justamente no modo como os sujeitos têm contato com o real. Tal como adverte Castoriadis (1982), temos acesso somente às significações da realidade e não ao real em si. Ao considerarmos que a imprensa possui posição central nos jogos discursivos da esfera social, as visões redutoras sobre os sujeitos e objetos de mundo passam a ser reverberadas com maior intensidade, tendo em vista que o cidadão/consumidor de informações não consegue contrapor todos os quadros de referência com vivências pessoais, por exemplo. Na missão de uma agência pública, caberia ao emissor procurar justamente observar novos e outros

<sup>3</sup> Tradução nossa: “O ethos do Black Bloc é de solidariedade e cuidado coletivo”.

ângulos dos acontecimentos, para além do espectro da imprensa comercial, o que não ocorreu plenamente.

Para o entendimento mais geral sobre o tratamento da Agência Brasil sobre a tática, para estudos futuros – cabe ampliar o recorte temporal do *corpus* (um mês), pois este não permite generalizar o posicionamento do veículo para as demais notícias que tenham em cena adeptos Black Bloc. Assim, abre-se espaço para pesquisas posteriores a fim de entender a forma de emprego dos imaginários e suas cristalizações ao longo das narrativas durante todo o ano de 2013.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem** (1915-1921). São Paulo: Editora 34, 2011.

CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. Tradução de Guy Reynand. São Paulo: Paz e Terra, 1982. 6<sup>a</sup>. ed.

CHARAUDEAU, Patrick. Visadas discursivas, gêneros situacionais e construção textual. In: MACHADO, Ida Lucia; MELLO, Renato de (orgs.). **Gêneros**. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2004.

CHARAUDEAU, Patrick. **Linguagem e discurso**. São Paulo: Contexto, 2009.

\_\_\_\_\_. **Discurso político**. São Paulo: Contexto, 2008.

\_\_\_\_\_. Patrick. Les stéréotypes, c'est bien, les imaginaires, c'est mieux. In: BOYER, Henri. **Stéréotypage, stéréotypes**. Paris: Harmattan, 2007. v. 4, p. 49-63.

\_\_\_\_\_. **Discurso das mídias**. São Paulo: Contexto, 2006.

DUPUIS-DÉRI, Francis. **Black blocs**. São Paulo: Veneta, 2014.

FIGUEIREDO, Ivan Vasconcelos. A projeção de *ethé* dos *black blocs* em fotografias da BBC Brasil. In: ASSUNÇÃO, Antônio Luiz ; TOLENTINO, Eliana da Conceição ; BRAGANÇA, Gustavo Moura ; FIGUEIREDO, Ivan Vasconcelos (org.). **As letras da política**. No prelo, 2015.

FOLSCHEID, Dominique. De la transgression à la provocation: transgresser est un acte de liberté? In: BRIZARD, Philippe et al (org.). **La transgression**. Paris: François-Xavier de Guilbert édts, 2005, p. 12-46.

HAARSCHER, Guy. Peut-on tout dire en démocratie? Quand commence la transgression? In: HASTINGS, Michel, NICOLAS, Loïc ; PASSARD, Cédric (org.). **Paradoxes de la transgression**. Paris: CNRS Éditions, 2012. p. 222-242.

HARVEY, David. A liberdade da cidade. In: In: MARICATO, Ermínia et al. (org.). **Cidades rebeldes** [recurso eletrônico]. São Paulo: Boitempo/Carta Maior, 2013, edição Kindle.

HASTINGS, Michel, NICOLAS, Loïc; PASSARD, Cédric (org.). **Paradoxes de la transgression**. Paris: CNRS Éditions, 2012.

IASI, Mauro. Posfácio. In: ŽIŽEK, Slavoj. **Violência**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2014.  
KOVICH, Tammy. The Black Bloc and the New Society. **Upping the Anti 12** (2011). Disponível em: <<http://uppingtheanti.org/journal/article/12-tammy-kovich-letter/>>. Acesso em: 4 nov. 2014.

OGIEN, Albert; LAUGIER, Sandre. **Pourquoi désobeir en démocratie?** Paris: La découverte/poche, 2011.

ORTELLADO, Pablo. Pós-fácio: o Black Bloc e a violência. In: SOLANO, Esther; MANSO, Bruno Paes; NOVAES, William. **Mascarados** [recurso eletrônico]. São Paulo: Geração Editorial, 2014, edição Kindle.

MOVIMENTO PASSE LIVRE – SÃO PAULO. Não começou em Salvador, não vai terminar em São Paulo. In: MARICATO, Ermínia et al. (org.). **Cidades rebeldes** [recurso eletrônico]. São Paulo: Boitempo/Carta Maior, 2013, edição Kindle.

ROLNIK, Raquel. Apresentação - As vozes das ruas. In: MARICATO, Ermínia et al. (org.). **Cidades rebeldes** [recurso eletrônico]. São Paulo: Boitempo/Carta Maior, 2013, edição Kindle.

SOLANO, Esther; MANSO, Bruno Paes; NOVAES, William. **Mascarados** [recurso eletrônico]. São Paulo: Geração Editorial, 2014, edição Kindle.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade**. Petrópolis: Vozes, 1998.

ŽIŽEK, Slavoj. **Violência**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2014.

#### Materiais de análise:

AGÊNCIA BRASIL. **Polícia dissolve com bombas manifestação em apoio à educação na Cinelândia**. Disponível em:< <http://memoria.etc.com.br/agenciabrasil/noticia/2013-10-07/policia-dissolve-com-bombas-manifestacao-em-apoio-educacao-na-cinelandia>>. Acesso em: 7 out. 2013a.

\_\_\_\_\_. **Manifestantes incendeiam ônibus na Avenida Rio Branco e jogam coquetel-molotov no consulado americano**. Disponível em:< <http://www.etc.com.br/noticias/brasil/2013/10/manifestantes-incendeiam-onibus-na-avenida-rio-branco-e-jogam-coquetel> >. Acesso em: 7 out. 2013b.

\_\_\_\_\_. **Após passeata, centro do Rio amanhece com marcas de destruição**. Disponível em:< <http://memoria.etc.com.br/agenciabrasil/noticia/2013-10-08/apos-passeata-centro-do-rio-amanhece-com-marcas-de-destruicao>>. Acesso em: 8 out. 2013c.

\_\_\_\_\_. **Manifestação de apoio à educação deixou 13 feridos no Rio**. Disponível em:< <http://memoria.etc.com.br/agenciabrasil/noticia/2013-10-08/manifestacao-de-apoio-educacao-deixou-13-feridos-no-rio>>. Acesso em: 8 out. 2013d.

\_\_\_\_\_. **Comércio do Rio divulga nota de apoio à lei que pune atos de vandalismos em manifestações.** Disponível em:< <http://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/noticia/2013-10-11/comercio-do-rio-divulga-nota-de-apoio-lei-que-pune-atos-de-vandalismos-em-manifestacoes>>. Acesso em: 10 out. 2013e.

\_\_\_\_\_. **Manifestação em SP: confronto deixa marcas de destruição e saldo de 56 detidos.** Disponível em:< <http://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/noticia/2013-10-16/manifestacao-em-sp-confronto-deixa-marcas-de-destruicao-e-saldo-de-56-detidos>>. Acesso em: 16 out. 2013f.

\_\_\_\_\_. **Ouvidoria de Direitos Humanos vai fazer relatório sobre a atuação da polícia nas manifestações.** Disponível em:<<http://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/noticia/2013-10-16/ouvidoria-de-direitos-humanos-vai-fazer-relatorio-sobre-atuacao-da-policia-nas-manifestacoes>>. Acesso em: 17 out. 2013g.

\_\_\_\_\_. **Black Bloc é tema de audiência pública na Câmara dos Deputados.** Disponível em:< <http://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/noticia/2013-10-23/black-bloc-e-tema-de-audiencia-publica-na-camara-dos-deputados>>. Acesso em: 23 out. 2013h.

## **Memórias do futuro: novas práticas para moda e comunicação**

### **Future memories: new practices for fashion and communication**

#### **Mémoires de l'avenir : nouvelles pratiques pour la mode et la communication**

Paula Cristina Visoná<sup>1</sup>  
Paula Coruja<sup>2</sup>

#### **Resumo**

Neste trabalho, elaboramos uma proposta de identificação da identificação de tendências de ciclo longo, a fim de viabilizar a constituição de memórias do futuro – visões que sirvam para fundamentar caminhos para o desenvolvimento de novas práticas em campos como comunicação e moda. Partimos do princípio de que tendências surgem de ideias, e que essas permeiam vozes-consciência no cotidiano social, configurando-se como sensibilidades que emergem a partir de relações interindividuais. Nos apoiamos no dialogismo de Bakhtin (1994), na sociologia compreensiva de Mafesolli (1988) e na antropologia interpretativista de Geertz (1978) para abordar tais atravessamentos. Nos apoiamos, também, nos estudos culturais britânicos, para compreender como as representações sociais e identidades são construídas e problematizar o papel da comunicação a partir de apropriações interdisciplinares.

**Palavras-chaves:** tendências; moda; comunicação; identidades.

#### **Abstract**

In this paper, we present a proposal for identification of the long-cycle trends identified in order to enable the formation of memories of the future - visions that serve to support ways for development of new practices in fields such as communication and fashion. We assume that trends emerge from ideas, and these voices permeate consciousness in everyday social life, configured as sensitivities that emerge from interpersonal relations. We support the dialogism Bakhtin (1994), the comprehensive sociology of Mafesolli (1988) and interpretive anthropology of Geertz (1978) to approach such crossings. We support, as in British cultural studies, to understand how the social representations and identities are constructed and discuss the role of communication from appropriations interdisciplinar.

**Keywords:** trends; fashion; communication; identities.

### **1. Introdução**

A investigação propõe apresentar uma proposta de identificação da identificação de tendências de ciclo longo – tendências socioculturais – a fim de viabilizar a

---

<sup>1</sup> [pvisionaria10@hotmail.com](mailto:pvisionaria10@hotmail.com)

<sup>2</sup> [paula.coruja@gmail.com](mailto:paula.coruja@gmail.com)

constituição de memórias do futuro – visões que sirvam para fundamentar caminhos para o desenvolvimento de novas práticas em campos como comunicação e moda. Para tanto, partimos do princípio de que tendências surgem de ideias, e que essas permeiam vozes-consciência no cotidiano social, configurando-se como sensibilidades que emergem a partir de relações interindividuais.

A materialização dessas vozes-consciência se dá por meio de signos que podem ser entendidos como corporificações desse algo latente que representa e potencializa a comunicação entre os indivíduos no meio social (SANTAELLA, 2007). Para Flusser (2007), essa tarefa é viabilizada pela substituição desse algo latente, a fim de construir canais de relação. Ao alinharmos ambas perspectivas é possível compreender a imanência de um determinado padrão (uma tendência), permeando relações subjetivas-objetivadas, num dado período temporal, que se estabelece em nível micro e macro. Nesse sentido, parece existir uma imanência sociocultural na efetivação da tarefa de materialização sógnica, visto podermos interrelacionar a necessidade de produção de signos a de dar forma ao substrato social de um determinado período (ECO, 1999).

Ao cruzarmos produções sógnicas circunscritas à comunicação e moda, em um dado período de tempo, podemos localizar tanto o surgimento de uma ideia, como sua pertinência e posterior desenvolvimento. Todas essas construções se dão por meio de ações e interações estabelecidas no cotidiano interindividual, pois esse é um espaço propício à geração de vínculos associativos e de uma “fluidez e uma pulsação que atam os indivíduos mesmo quando não atingem a forma de verdadeiras organizações” (SIMMEL, 2006: 17). Portanto, identificar tendências de ciclo longo tem a ver com perceber nos fatores que compõem o mosaico de acontecimentos, que formam o cotidiano, as latências e as imanências, configuradas como vínculos associativos entre por meio da produção sógnica.

Nos apoiamos no dialogismo de Bakhtin (1994), na sociologia compreensiva de Mafesolli (1988) e na antropologia interpretativista de Geertz (1978) para abordar tais atravessamentos, a fim de propor uma compreensão amplificada de como essas dinâmicas se estabelecem na contemporaneidade. Para nos auxiliar nesse processo de compreensão, os estudos culturais britânicos e latino-americanos também serão nossos referenciais por evidenciarem a estrutura de produção e sentido que a comunicação e a indústria da cultura produz nos consumidores. Essa perspectiva também ajuda a compreender como as representações sociais e identidades são construídas (HALL, 1999) e problematiza o papel da

comunicação a partir de apropriações interdisciplinares, fundamentais no relacionamento de moda e comunicação.

## **2. Materialização das tendências sociais**

Ao nos apoiarmos nos apontamentos tecidos por Santaella (2007), podemos considerar que tudo é signo. Sendo assim, é possível afirmar que o pensamento será a primeira instância de constituição sógnica, portanto, materialização. Para compreender melhor como isso se dá, nos alinhamos a argumentações oferecidas pelos sociólogos Berger e Luckmann (2009). Segundo os teóricos, a materialização pode ser entendida como produção, que é fruto de interconexões, que, primeiramente, se dão em nível subjetivo, para após assumirem formas em instâncias de representação que compõe o mosaico sociocultural coletivo. Trata-se, ainda conforme Berger e Luckmann, da expressividade humana, que alinha produtores e produtos além de situações face a face, expandindo as formas de expressão e viabilizando objetivações conforme vão se estabelecendo novas relações intersubjetivas (IBIDÉM, 2009).

Digamos que, por meio da produção humana (em diferentes níveis), podemos acessar aspectos imanentes da ordem do sensível, que tanto é individual, quanto coletivo. O acesso se dá via materialização sógnica, que funciona como meio de expressão em si. Claro, não estamos aqui defendendo que essa dinâmica não tenha certos limites. Relacionar tudo a qualquer coisa é uma tarefa perigosa, que nos leva apenas ao deslizamento contínuo dos sentidos, seja em nível sógnico, seja em nível interrelacional sociocultural (ECO, 2012). Estamos considerando que a produção humana transforma-se em linguagem, que reflete cadeias que articulam imaterialidade e materialidade, conectando intersubjetivamente indivíduos de modo a constituir narrativas. A existência de narrativas subentende a existência de sentidos: significados estabelecidos como mecanismos de reconhecimento do nível de elaboração sógnica efetuado num dado momento, para dar conta de comunicar – tornar comum – uma sensibilidade social. Portanto, uma ideia. É uma relação de interdependência que se estabelece, e que aponta para a emergência de padrões – tendências – que irão se desenvolver de modo a interrelacionar produções nas mais diferentes áreas. Estamos, então, falando sobre tendências com um ciclo de desenvolvimento mais amplo, visto inter-relacionarem conhecimentos distintos. Diferente do que acontece, por exemplo, com as tendências efêmeras de moda.



Segundo Caldas (2004), as tendências de ciclo longo são tendências sociais, que, na visão de Massonnier (2008), também podem ser intituladas de macrotendências sociais. Empreender a tarefa de identificação desse tipo de tendência subentende tanto um apuro perceptivo sensorial e qualitativo, quanto uma proposta metodológica que estabeleça certos limites a essa dinâmica. Já compreendemos que tudo é signo, mas, é mister estabelecer quais são as produções mais relevantes em um dado momento, pois, estamos justamente buscando compreender quais sensibilidades estão emergindo das ações e interações entre indivíduos num dado período temporal; como isso pode ser entendido como uma tendência de ciclo longo e, por fim, como isso irá impactar no desenvolvimento de novas produções – portanto, apresentar nuances no devir cultural. Estamos considerando elaborações futuras, em vários níveis.

Essa relação subjetividade/objetivação/relações intersubjetivas foi analisada pelo antropólogo Clifford Geertz no sentido, justamente, de gerar um entendimento para cultura que permitisse acessar certas instâncias emergenciais latentes – sempre tendo em mente um ambiente onde existam múltiplas relações interindividuais para desenvolver tal tarefa. Desse modo, o antropólogo pôde conceber uma definição de cultura que o aproximasse da imanência simbólica que permeia as relações, independente do contexto sociocultural que estiver sendo relevado. Conforme Geertz, em seu clássico estudo *A Interpretação das Culturas* (1978), cultura são teias de significado que veiculam relações de valor – significações, em vários níveis – atribuídas de modo a refletir a relação material/simbólica em um dado contexto territorial, onde coexistem diversas esferas, agentes, instâncias, instituições, ... (IBIDÉM, 1978).

Seguindo esse raciocínio, através das relações entre materializações sógnicas, efetuadas para dar conta de elaborações tanto em nível de pensamento, como em nível de palavras, gestos, eventos, etc., constroem-se significados. Esses, por sua vez, são articulados de modo a proporcionar sentido, demonstrando o teor de elaboração atingindo em um determinado momento, por um número delimitado de indivíduos, que se interrelacionam em um determinado ambiente. Segundo Geertz, esses significados se alinham em intrincadas redes, sendo a tarefa de interpretação uma empreitada que se estabelece a partir da leitura (acesso) a essas redes (IBIDÉM, 1978).

Ou seja, a tarefa de interpretação parece simples quando há produção sógnica que busca dar conta de algo, digamos, comum a um número maior de indivíduos –

pressuposto importante para a construção de redes de significados, como nos ensina Geertz. Segundo essa perspectiva, essas redes de significados são fortes, pois permeiam várias relações intersubjetivas/objetivas. Mas, e quando essas redes ainda são tão fracas que não é possível percebê-las no emaranhado de outras redes manifestas, estabelecidas? Ou, quando há simultaneidade dessas redes, pois, existem vários ambientes de geração de significados funcionando ao mesmo tempo? Bem, nesses contextos talvez seja importante entender melhor o que *dá liga* às redes.

Partindo do princípio de que a produção humana já se inicia em nível mental – pressuposto anteriormente apontado a partir de Berger e Luckmann (2009) – podemos especular que há algo que ativa esse processo. Já consideramos que, pelo viés da sociologia, esse algo é uma sensibilidade social. Mas, partindo de Bakhtin, podemos considerar que esse algo é a ideia. Em sua teoria intitulado *Dialogismo*, Bakhtin considera que a ideia é o que torna o pensamento humano vivo (portanto, encarnado, sócio, produção), visto que a ideia vive e nasce no ponto desse contato entre vozes-consciências (IBIDEM, 2008, pg.:98).

Ainda consoante o autor:

..., a idéia é interindividual e intersubjetiva, a esfera da sua existência não é a consciência, não é a comunicação dialogada *entre* as consciências. A idéia é um *acontecimento vivo*, que irrompe o ponto de contato dialogado entre duas ou várias consciências. Neste sentido a idéia é semelhante *ao discurso*, com o qual forma uma unidade dialética. (BAKHTIN, 2008:98)

Seguindo essas considerações, podemos argumentar que o que permite a construção de redes interrelacionais produtivas é a ideia, que potencializa a geração de múltiplas produções, pois, ativa o contato com novas vozes-consciência no momento em que se torna signo, construindo, assim, uma ampla teia de significados. Esse grau de sentido se constitui devido à interpretação, visto a materialização sócio ser fruto de elaboração subjetiva/objetiva. Nesse sentido, o entendimento de signo para Bakhtin (2008) está alinhado a compreensão de Umberto Eco (2012): o signo é uma representação que veicula aspectos tanto individuais, quanto socioculturais coletivos. Seguindo esse raciocínio, toda encarnação sócio (e, podemos considerar, toda produção humana), interrelaciona indivíduos, contextos e épocas. Seguindo esse viés, perceber uma rede de significados emergentes tem a ver com observar contextos – ou áreas – específicas, por um determinado período de tempo. A efetivação dessa prática visa a identificação de certas, digamos, repetições: os padrões que conectam produções em diferentes contextos. Ou seja, tendências.

Ainda não levamos em conta o que já anunciamos anteriormente, portanto, como se dá essa prática de identificação desses aspectos intangíveis quando a produção, a ser relevada, é múltipla, profícua e simultânea. Cabe, agora, introduzirmos esses aspectos.

### **3. Novas interações interindividuais e o impacto das tecnologias**

A partir do fenômeno da globalização – que se intensificou nas últimas décadas – é possível localizar a ampliação das possibilidades de interação nos ambientes sociais mais diversificados devido, principalmente, às alterações fomentadas pela maturação e convergência das tecnologias. Essas passaram, por sua vez, a atuar como moderadoras das práticas diárias dos indivíduos e suas relações, configurando uma nova lógica cotidiana (SGORLA, 2009).

Essa perspectiva, segundo Fausto Neto (2006), acabou por engendrar uma nova arquitetura organizacional da sociedade, que passou a sofrer alterações em sua composição a partir do processo de mediatização maximizado, tornando-se não-linear, descontínua, segmentada, e complexa. O impacto desses aspectos implicou na emergência de múltiplas formas dos indivíduos se interrelacionarem. Esses aspectos, como considera Santaella (2008), potencializaram fenômenos de hibridização, desdobrando-se, por fim, em novas formas de produções/materializações *sígnicas*.

Para Marc Augé (2006), esse fenômeno é um subproduto da supramodernidade atual, com o excesso como pauta principal, considerando informações, imagens e individualismo como elementos que, atrelados às novas tecnologias da comunicação, conformam os indivíduos como parte da esfera do imediatismo e da instantaneidade. Para o antropólogo, essas conformações funcionam como identificações, não mais como identidades (IBIDÉM, 2006). Isso afeta, inclusive, na própria maneira de expressão subjetiva: pela força - e pela efemeridade - das múltiplas identificações, a materialização *sígnica* passa a ser cada vez mais fragmentada, múltipla e coletivizada.

Portanto, modificam-se as maneiras de produção, mudam, também, as redes de significados que interconectam essas produções. Isso porque o ambiente de materialização *sígnica* não é mais um único contexto delimitado, pois, o *tornar comum* é móvel, e a essa lógica comunicacional permeia as produções contemporâneas. Nesse momento, parece importante introduzirmos uma nova lógica interrelacional vigente: a ubiquidade.

Segundo Santaella (2010): “A ubiquidade destaca a coincidência entre deslocamento e comunicação, pois o usuário comunica-se durante o deslocamento.” (IBIDÉM, pg.:17). Ou seja, a produção se dá ao mesmo tempo em que o deslocamento acontece. Isso é possível, pois, como vimos a partir de Augè (2006), o impacto das tecnologias comunicacionais está articulado ao imediatismo e à instantaneidade. Ao produzir signos de maneira móvel, os indivíduos também acabam por modificar suas relações com os ambientes de produção.

Essa nova lógica não só impacta nas formas de produção, mas, também, nas relações entre os produtores e seus contextos de materialização sógnica. Estamos considerando, aqui, transformações também nos ambientes de produção. Recorrendo, novamente, a Santaella (2010), veremos que a ubiquidade irá transformar os ambientes interrelacionais, que passam a ser vistos como ubíquos:

“... são espaços hiperconectados, espaços de hiperlugares, múltiplos espaços em um mesmo espaço, (...). São espaços povoados por mentes multiconectadas e, por consequência, coletivas, compondo inteligências fluidas. (...) os espaços ubíquos intensificam a potencia inata da mente para a fluidez, pois permitem que múltiplas realidades desfilem em nossa mente.”(SANTAELLA, 2010, pg.: 18)

Analisando por um outro viés, podemos considerar que o princípio da ubiquidade – e da configuração dos espaços ubíquos – tem forte relação com a ideia de afetividades efêmeras, que Maffesoli (2002) irá localizar quando analisa o *socius* contemporâneo. Claro, compreendemos que a tecnologia contribuiu para o estabelecimento disso. Consideramos isso anteriormente, ao falarmos sobre tecnologia x mediação. Nesse sentido, parece que o próprio ambiente social foi estimulador da transformação, tanto em nível de produção, como do espaço de produção na atualidade. Isso acaba por nos conduzir de volta ao *que dá liga* às materializações/produções, mesmo que sejam efêmeras, simultâneas, ou, móveis. A partir de Bakhtin (2008), compreendemos que a ideia é o que conecta vozes-consciência. Para tanto, é viva e interindividual. Além disso, as ligações podem ser vistas como o espaço de identificação entre os sujeitos e esses pontos de identificação acontecem na cultura, imbricada na comunicação.

#### **4. Identidade, moda e comunicação**

Comunicar é um processo amplo e complexo. Comunicamos ao falar, ao olhar, ao representar – com desenhos, fotos ou outras iconografias -, e, até mesmo, ao vestir. Moda, aqui entendida através da indumentária, é um dos elementos de maior visibilidade na

atualidade. E é interessante observar o quanto grupos, que partilham uma mesma identidade, usam a moda/indumentária como símbolo de comunicação. Os grupos formados, muitas vezes, distinguem-se pelas cores e modelos de vestimenta, que funcionam como símbolos de identificação corporal provisória.

Para falar de identidade, primeiro precisamos falar de cultura, conceito que nos ajuda a compreender a complexidade das relações e produções da nossa sociedade. Cultura, assim, precisa ser entendida de forma multilinear, ou seja, compreender que há múltiplas linhas de desenvolvimento cultural e que todas são válidas e interessantes em seus próprios termos. O britânico Raymond Williams compreendeu a pluralidade do conceito e que cada cultura possui atividades e padrões específicos e que esses critérios não podem ser utilizados para julgar atividades de outra. Cultura deve, assim, ser entendida como relacional. Assim, com olhar plural,

“(...) cultura é uma descrição de um modo particular de vida que exprime certos significados e valores, não só na arte e no saber, mas também nas instituições e no comportamento habitual” (WILLIAMS, 1984, pg.57)

Desse modo, moda deve ser agora considerada como uma prática significativa da vida cotidiana, parte desse sistema geral de significados. Moda é um fenômeno cultural, que marca realidades sociais e culturais. Assim, através da moda, os sujeitos são constituídos e entendem os outros sujeitos por partilhar desse mesmo código. Moda, e aqui salientamos novamente que tratamos de indumentária, é um elemento cultural constitutivo de grupos sociais e da partilha de identidades dos sujeitos dentro desses grupos, não apenas como reflexo ou representação.

Mas se entendemos a moda como fenômeno cultural e que é, nesse sentido, constitutiva das identidades, é necessário pensar sobre identidade. E conceituar identidade, principalmente em tempos de “pós” (modernidade, estruturalismo, colonialismo) pode ser complexo e sempre discutível. Historicamente, o sujeito foi visto como tendo uma identidade única e imutável, visão que não explica a contemporaneidade, em que os sujeitos são vistos de forma mais fragmentada e fluida.

A identidade, de forma primária, pode ser entendida a partir das semelhanças entre indivíduos. “A identidade é simplesmente aquilo que se é”, diz Tomaz Tadeu da Silva (2014), que acrescenta que apesar da positividade aparente do conceito, a afirmação do que se é delimita, também, tudo aquilo que não se é, aquilo que acentua as diferenças. Para ele, somente quando estão *em relação*, diferença e identidade são capazes de fazer sentido. A partir dessa aproximação por igualdades, se desenvolveu o estudo das identidades culturais.

Segundo Stuart Hall (1999), a identidade cultural enfatiza aspectos relacionados ao *pertencimento* a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas, regionais, nacionais, entre outras. Ele apresenta três concepções de identidade, relacionadas aos períodos vividos pelos sujeitos na história: o do iluminismo, o sociológico e o pós-moderno.

Na concepção do sujeito do iluminismo, o "eu" era o centro essencial da identidade de uma pessoa. No sujeito sociológico, começa a noção de que a identidade existe a partir da interrelação entre sujeito e sociedade: "A identidade costura (ou, para usar uma metáfora médica, 'sutura') o sujeito à estrutura" (HALL, 1999, p.12). Ou seja, uma relação de identificação e associação com o outro, mas também de entender como a estrutura dos discursos hegemônicos funcionam para que determinados sujeitos ocupem determinados papéis ou se posicionem dentro do sistema. Por último, temos o sujeito pós-moderno, cuja identidade não é fixa, essencial ou permanente, mas "é definida historicamente, e não biologicamente" (HALL, 1999, p.13).

Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte, é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora "narrativa do eu". (HALL, 1999, p.13)

O conceito de identidades deslocadas de Hall ajuda a compreender um pouco mais o que está em discussão nos debates sobre identidade. Identidade tem muito a ver com igualdade, unidade, coerência, continuidade, conceitos que, na chamada pós-modernidade, perdem seu poder explicativo. Além disso, é muito limitador tentar continuar separando não só os papéis sociais desempenhados pelos indivíduos, que também geram identidade, mas também tudo o que os identifica e diferencia. Esse entendimento é fundamental para, da mesma forma, compreender a moda como artefato da cultura que não só reflete, mas constitui identidades que não são mais unas, mas fluidas.

Assim, se pensarmos, através da indumentária também comunicamos o que somos e tudo aquilo que não somos, além de todas as relações complexas imbricadas nessas identidades fragmentadas da pós-modernidade. Mas nem toda a fragmentação apaga aquilo que é possível entender dentro dessa codificação gerada através da moda. McCracken (2003) pontua que, ao mesmo tempo em que as pessoas relatam usar a moda como forma de diferenciação, não tentam fazer isso fora do código possível partilhado dentro da cultura.

Ao pesquisar vestuário como linguagem, McCracken (2003) nota que quando os sujeitos eram confrontados com imagens “anômalas”, ou seja, de pessoas vestidas de forma pouquíssimo usual, utilizando toda a liberdade combinatória, os intérpretes não sabiam como decifrar aqueles códigos e, por isso, aquelas pessoas, o que faz que o estudioso conclua que a liberdade combinatória funcione apenas dentro de uma série de contextos e possibilidades. Assim, moda é um artefato cultural capaz de indicar (comunicar) mudanças, mas também continuidade.

Nesse paradoxo entre mudança e continuidade, a comunicação de moda opera. Comunica o novo (formas, cores, comportamentos), ao mesmo tempo em que salienta continuidades, seja na repetição de certas (e mesmas) cores e formas, seja nos comportamentos e corpos dos sujeitos que vestem essa moda. Um exemplo disso está na pesquisa de Angela McRobbie (1998), que ao analisar revistas femininas, com destaque para os discursos, pontuou que esse é o meio mais antigo de construção da feminilidade normativa e que, com uma publicidade de moda que apresentava a mulher como um ser a disposição de ser “consumida” e que era sempre colocada em relação de “subordinação, passividade e disponibilidade sexual” (1998, p.265) aos homens.

Nossos corpos, assim como as imagens geradas nessa comunicação da moda, não só informam, uma à outra, mas se imbricam, constituindo uma à outra. A comunicação de moda, nesse contexto, também pode ser vista como artefato cultural da sociedade, que estabelece esse movimento duplo, de refletir a sociedade e de gerar imagens que vão constituir os sujeitos dessa sociedade.

Ao alinhar essas considerações ao que construímos anteriormente, é possível conceber uma relação entre tendências sociais – ou macro tendências – e moda. Isso rompe tanto a ideia de efemeridade intrínseca ao campo da moda em si, como nos permite vislumbrar um ponto de partida para a identificação de redes de significado ainda em latência.

Isso se dá, pois, como deixamos claro acima, a moda tem uma relação forte com identidade, comunicação e cultura. Nesse sentido, a perspectiva é analisarmos não apenas as camadas superficiais da indumentária utilizada pelas pessoas, por exemplo, no contexto urbano. Ir além dessa produção sónica – e dos sentidos operados – pode nos levar a buscar compreender outras materializações vinculadas a moda, como novas produções de corpos e comportamentos. Tendo esse viés analítico em mente, a moda acaba, ela mesma, por refletir as relações intersubjetivas que anunciamos anteriormente, contribuindo tanto para a

identificação de uma ideia que esteja interconectando indivíduos no contexto sociocultural, como mecanismo de materialização de novos arranjos sógnicos a partir dessa mesma ideia.

Assim, a moda se alinha aos mecanismos – e corporificações, podemos dizer – de padrões que vão além do campo em si, o que constitui um dos princípios da identificação de macro tendências sociais. Essa perspectiva também nos convida a deslocar o entendimento que temos sobre o campo da moda – como espaço de expressividade fugaz – e o alinhar a um outro apontamento construído anteriormente: da simultaneidade, seja do *tornar comum*, seja permeando o espaço. É fato que, como ambiente de afirmação de identidades, a moda será atravessada por múltiplos desejos e caracterizações, o que contribui para que tenhamos a ideia de campo pontuado pela impermanência. Mas, essa impermanência reflete, justamente, a simultaneidade de escolhas que permeia o *socius* contemporâneo. Portanto, outro fator que qualifica o campo da moda como espaço para a identificação de tendências de ciclo longo – e/ou, tendências socioculturais.

Essa outra maneira de perceber a moda é o convite que fazemos, por fim, nesse estudo, acreditando que essa percepção mais apurada sobre o campo em si também pode contribuir para a construção de novos entendimentos sobre tendências, cultura e comunicação.

## REFERÊNCIAS

- AUGÈ, M. **Sobremodernidade: do mundo tecnológico de hoje ao desafio essencial do amanhã.** In: MORAES, Dênis de (org). Sociedade midiaticizada. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas na poética de Dostoiévski.** 4.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BERGER, P.L., THOMAS, L. **A construção social da realidade.** Petrópolis: Vozes, 2009.
- BOURDIEU, P. **O poder simbólico.** 11.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- CALDAS, D. **Observatório de sinais: teoria e prática da pesquisa de tendências.** Rio de Janeiro: Editora Senac, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Universo da moda.** São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 1999.
- ECO, Umberto. **Os limites da interpretação.** 2 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.
- FAUSTO NETO, A. **Midiaticização, prática social – prática de sentido.** Artigo apresentado no Encontro da Rede Prosul, no seminário Midiaticização, UNISINOS. PPGCC, São Leopoldo/RS, 2006.



FLUSSER, Vilém.; CARDOSO, Rafael. (Org.). *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. 1 ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1999.

MARTIN BARBERO, J. **Tecnicidades, identidades, alteridades: mudanças e opacidades da comunicação do novo século**. In: MORAES, Dênis de (ORG). *A Sociedade Mídiatizada*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

MAFFESOLLI, Michel. **O conhecimento comum**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.  
\_\_\_\_\_. **O tempo das tribos**. 3.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

MASSONNIER, V. **Tendencias de mercado: están pasando cosas**. Buenos Aires: Ediciones Granica, 2008.

MCROBBIE, Angela. *More!: nuevas sexualidades em las revistas para chicas y mujeres*. In: CURRAN, James, MORLEY, David, WALKERDINE, Valerie (Org.). *Estudios culturales y comunicación: análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*. Barcelona: Editora Paidós, 1998, p. 263 - 296.

SANTAELLA, L. **Linguagens líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2007.  
\_\_\_\_\_. L. **A ecologia pluralista das mídias locativas**. In *Revista Famecos*, n. 38. Porto Alegre, dez. 2008.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Vozes, 2014.

SIMMEL, Georg. **Questões fundamentais da sociologia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

SGORLA, F. **Discutindo “processo de mídiatização”**. *Mediação*, v. 9, n.8, Belo Horizonte, 2009.

WILLIAMS, Raymond. **The Long Revolution**. Middlesex: Penguin, 19

**A figura do sumo pontífice e a quebra de um tabu: o discurso do Papa Francisco e o imaginário da comunidade católica a respeito do tema homossexualidade**

**The figure of the supreme pontiff and the breaking of a taboo: Pope Francisco's speech and the imaginary of the catholic community on homosexuality**

**La figure du Souverain Pontife et un tabou brisé : le discours du Pape François et l'imaginaire de la communauté catholique concernant la thématique de l'homosexualité**

Cristiane WEBER<sup>1</sup>

Universidade Feevale, Novo Hamburgo, Brasil

Ernani César de FREITAS<sup>2</sup>

Universidade Feevale, Novo Hamburgo, Brasil

**Resumo:**

O presente estudo tematiza o processo de construção do discurso do Papa Jorge Bergoglio e os impactos sobre o imaginário da comunidade cristã a respeito de um tema até então pouco explicitado pela igreja católica com seus antecessores: a posição do sumo pontífice a respeito do tema homossexualidade. Com ênfase na linguagem verbal, através das mais polêmicas e comentadas declarações do Papa Francisco, desenvolveu-se esse artigo para abordar as relações de formação discursiva, imaginário, cenografia e ethos que circulam entre a fala do sumo pontífice e os comentários em veículos noticiosos, com reações de internautas a partir dessas declarações. Para embasar a análise, as metodologias bibliográficas e documentais contam com o aporte teórico de autores como Maingueneau (2005;2013), Orlandi (2013), Charaudeau e Maingueneau (2014), Piccardi (2005), entre outros.

**Palavras-chave:** discurso; homossexualidade; papa; imaginário; ethos.

**Abstract:**

This paper it's about the discourse of the construction process of Pope Jorge Bergoglio and the impact on the imagination of the Christian community regarding a topic little explained by the Catholic Church with its predecessors: the position of the Supreme Pontiff on the subject homosexuality. With an emphasis on verbal language through the most controversial and discussed statements of Pope Francisco, has developed this article to discuss the relations of discursive formation, imaginary, stage design and ethos moving between the speech of the Pope and comments on news, Internet users with reactions from these statements. To support the analysis, bibliographic and documentary methodologies rely on the theoretical support of authors like Maingueneau (2005; 2013), Orlandi (2013), and Charaudeau Maingueneau (2014), Piccardi (2005), among others.

**Keywords:** speech; homosexuality; Pope; imaginary; ethos.

**1. Introdução**

---

<sup>1</sup> crisjornalistars@gmail.com

<sup>2</sup> ernanic@feevale.br

Desde Simão Pedro, apóstolo e fundador da Igreja Católica (governando dos anos 30 e 67 depois de Cristo), já passaram pelo posto de sumo pontífice duzentos e sessenta e seis homens, considerados líderes do cristianismo. Em dois mil e quinze anos após o nascimento de Jesus, o papado foi gradativamente substituído a cada morte do gestor em questão. Nessa longa trajetória de homens à frente da Igreja, Joseph Ratzinger, uma liderança constituída pela congregação alemã, foi eleito Papa em dezenove de abril de dois mil e cinco, dezesseis dias após o falecimento de João Paulo II, considerado o “Papa Peregrino”, que ficou vinte e sete anos à frente do posto. Porém, oito após o conclave dos cento e quinze cardeais que o elegeram, Ratzinger – ou Bento XVI – veio a público para anunciar sua renúncia ao papado, alegando questões de saúde e fragilidade diante da avançada idade. Uma decisão que não abalava a Igreja nos últimos seiscentos anos, que se viu obrigada a uma nova eleição para decidir o futuro governante do catolicismo com seu antecessor ainda vivo.

Foi assim que, em treze de março de dois mil e treze, o argentino Jorge Bergoglio foi eleito o novo sumo pontífice da Igreja. Em sua primeira homilia (discurso incumbido ao início de seu pontificado), Francisco fez uso de palavras como bondade, respeito e humildade repetidas vezes. Em um dos trechos de sua fala<sup>3</sup>, o Papa fala sobre São José e sua guarda a respeito dos valores cristãos.

Segundo o pontífice,

Como realiza José esta guarda? Com discrição, com humildade, no silêncio, mas com uma presença constante e uma fidelidade total, mesmo quando não consegue entender. Desde o casamento com Maria até ao episódio de Jesus, aos doze anos, no templo de Jerusalém, acompanha com solicitude e amor cada momento.

As primeiras palavras de Jorge Bergoglio, compreendemos, já apontavam o caminho de sua fala, marcada por características como serenidade e respeito pelo próximo. Talvez por sua origem latina, Bergoglio tenha sido escolhido no intuito de recuperar fiéis ao catolicismo, após escândalos envolvendo padres em notícias de pedofilia e vazamentos de documentos secretos da Igreja.

Em mais de mil discursos proferidos até hoje, o Papa tem chamado a atenção, entre outras declarações, por suas colocações cobertas por veículos de comunicação a respeito de

---

<sup>3</sup> Trecho de discurso de homilia papal proferida em 19 de março de 2013. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/noticias/noticia/2013/03/nao-devemos-ter-medo-da-bondade-diz-o-papa-francisco-em-homilia-de-posse-confira-a-integra-4079287.html>>. Acesso em: 20 jul. 2015.

um assunto que sempre foi um grande tabu para a Igreja: a homossexualidade. Um assunto fundamentado em opiniões na maioria contrárias às práticas de união homossexual ao longo da história da instituição. Em março de 2003, por exemplo, o então sumo pontífice em exercício, Papa João Paulo II, assinou o documento<sup>4</sup> “Considerações sobre os projetos de reconhecimento legal das uniões entre pessoas homossexuais”. No trecho de conclusão da carta, o texto traz a seguinte citação:

A Igreja ensina que o respeito para com as pessoas homossexuais não pode levar, de modo nenhum, à aprovação do comportamento homossexual ou ao reconhecimento legal das uniões homossexuais. O bem comum exige que as leis reconheçam, favoreçam e protejam a união matrimonial como base da família, célula primária da sociedade. Reconhecer legalmente as uniões homossexuais ou equipará-las ao matrimônio significaria não só aprovar um comportamento errado, com a consequência de convertê-lo num modelo para a sociedade atual, mas também ofuscar valores fundamentais que fazem parte do patrimônio comum da humanidade. A Igreja não pode abdicar de defender tais valores, para o bem dos homens e de toda a sociedade.

Bento XVI assumiu o mesmo discurso em seu papado. Porém, manteve um posicionamento mais rígido e discreto diante do assunto. Em uma das declarações mais fortes contra o casamento homossexual durante sua gestão, Ratzinger disse, em pronunciamento<sup>5</sup> de ano novo realizado a quase duzentos diplomatas, que “políticas que afetam a família ameaçam a dignidade humana e o próprio futuro da humanidade”. Tais declarações foram repetidas ao longo da história da Igreja e são aos poucos abordadas de forma diferente pelo atual Papa, que parece se posicionar de forma mais branda, aberta e midiática sobre o assunto. Como consequência desse novo posicionamento, os cristãos seguidores dos preceitos da Igreja se encontram em opiniões diferentes sobre o tema, ora criticando ora apoiando o Papa em seus dizeres acerca do assunto. Os comentários dos fiéis, entendemos, transitam na esfera do imaginário proposto pela formação discursiva de Francisco, que ao mesmo tempo reforça sua identidade – *ethos* – a partir de seus primeiros discursos, mas pode estar, concomitantemente, quebrando a hegemonia do *ethos* prévio colocado a um Papa, visto como um líder firme a respeito de um tema tão polêmico.

---

<sup>4</sup> “Considerações sobre os projetos de reconhecimento legal das uniões entre pessoas homossexuais” é um documento aberto e disponível nos arquivos da cidade do Vaticano. Disponível em: <[http://www.vatican.va/roman\\_curia/congregations/cfaith/documents/rc\\_con\\_cfaith\\_doc\\_20030731\\_homosexua1-unions\\_po.html](http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cfaith/documents/rc_con_cfaith_doc_20030731_homosexua1-unions_po.html)>. Acesso em: 20 jul. 2015.

<sup>5</sup> Trechos do pronunciamento foram reproduzidas em reportagem do Jornal O Globo sob a manchete “Casamento gay é uma ameaça à humanidade, diz Bento XVI”, veiculada em 9/1/2012. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/mundo/casamento-gay-uma-ameaca-humanidade-diz-bento-xvi-3614933>>. Acesso em 20 jul 2015.

A partir das manifestações discursivas sobre o tema, a presente pesquisa tem como questão norteadora: quais são os *ethos* aplicados ao Papa por seus fiéis quando o tema homossexualidade é tratado a partir das perspectivas da formação discursiva e do imaginário? O objetivo geral é o de analisar como se desenvolve esse discurso, que marca discursiva carrega e como a comunidade católica recebe essa fala, devolvendo ao Papa seu *ethos* prévio, ou aplicando um *ethos* formulado a partir de uma cenografia. Tendo como interface as notícias veiculadas sobre tais pronunciamentos (com reprodução da fala de Francisco em sistema de abre aspas<sup>6</sup>) e os comentários apontados pelos fiéis nos noticiários *online*, o presente artigo quer analisar como se manifesta esse discurso, tendo como fundo uma cenografia que é, ao mesmo tempo, criação e ressignificação do imaginário a respeito do tema. Buscou-se compreender como a homossexualidade é tratada no período atual, onde o Papa Francisco problematiza a questão e a traz para a discussão com os fiéis e a mídia, sem deixar em segundo plano o contexto histórico do tema perante a Igreja. Consideramos a coconstrução de atores sociais como: o Papa, por seus atos discursivos; os veículos de comunicação que transmitem os posicionamentos do sumo pontífice a respeito do tema; e a instância cidadã formada pelos fiéis, que legitima esse discurso, concordando ou renegando tais declarações. Para a análise, tendo como *corpora* declarações de Francisco sobre o tema em noticiários e comentários *online*, cruzaram-se dois eixos: o do discurso propriamente dito e o das teorias de imaginário social. Pelo aporte teórico de Maingueneau (2013), buscou-se analisar os discursos pelos conceitos de *ethos* – principalmente o prévio, quando existe uma imagem pré-formada pela comunidade católica sobre o posicionamento de um Papa a respeito desse polêmico assunto. Em relação ao imaginário, teóricos como Orlandi (2013) abordam a ligação entre a análise do discurso e a relação de exterioridade do sujeito, constituída por uma ideologia, quando esta compreende o que medeia a relação do sujeito com suas condições de existência. Entendemos ser necessário abordar as teorias do discurso, uma vez que esse parece ser essencial na construção da imagem de alguém, principalmente se este alguém for um personagem midiático. Tal construção é fundamentada em aspectos como a identidade, o tom e a imagem que se quer passar, de si e do outro. A partir das proposições metodológicas, buscamos chegar aos conceitos que fundamentam a posição de Francisco perante a mídia e

---

<sup>6</sup> Nota da autora: abre aspas é um método de cobertura jornalística onde o repórter reproduz a fala direta de um entrevistado, em uma frase com as aspas, exatamente como foi proferida, tal como se fosse uma citação acadêmica.

seus fiéis, que se baseiam em tais declarações para emitir opiniões a partir do discurso e do imaginário social sobre um tema tão polêmico.

## 2. O estatuto do enunciador e do destinatário: um plano da semântica global

Quando analisamos um discurso pelo conceito de *semântica global* não privilegiamos esse ou aquele plano discursivo, mas os integramos todos ao mesmo tempo, tanto na ordem do enunciado como no da enunciação.

Segundo Maingueneau:

[...] a vontade de distinguir o fundamental do superficial, o essencial do acessório, leva a um impasse, na medida em que é a significância discursiva em seu conjunto que deve ser inicialmente visada. Não pode haver fundo, “arquitetura” do discurso, mas o sistema que investe o discurso na multiplicidade de suas dimensões (2005, p.76).

Ao analisar essa multiplicidade de dimensões, Maingueneau (2005) se filia a uma concepção do linguista prussiano Wilhelm Von Humboldt, de que a linguagem não é um produto acabado e morto de espírito, postulando a existência de um plano dinâmico que rege os planos de uma língua. Sendo assim, segundo Maingueneau (2005), um enunciador não escolhe previamente um tema, depois um gênero literário e, posteriormente, faz a escolha das palavras para seu enunciado. São planos que se imbricam, que interagem e que são ligados pela estrutura de um discurso.

Se pensarmos na comunicação universal da Igreja com seus fiéis, é possível perceber que esse diálogo é transpassado por um universo de orações, discursos e pregações que atravessam milênios. E, para isso, são realizados, ainda que inconscientemente, contratos acordados entre as lideranças e seus seguidores. Isso porque, quando nos comunicamos, estamos definindo um dos planos da semântica global, o estatuto do enunciador e do destinatário que, de acordo com Maingueneau (2005, p. 87), se trata do “estatuto que o enunciador deve se atribuir e o que deve atribuir ao seu destinatário para legitimar seu dizer”. Em suma: se trata de *como eu falo e para quem eu falo*. No contexto político e social das manifestações do Papa a respeito de qualquer tema, fica claro o sistema de restrições imposto ao longo da história da Igreja: os líderes anteriores a Bergoglio costumavam proferir suas falas do alto da Igreja de São Pedro, a milhares de fiéis na Praça que leva o nome do mesmo apóstolo. Na análise, veremos como o Papa Francisco incita polêmicas através de suas falas, hoje muito mais ligadas a mídias como os noticiários online. De qualquer modo, seu discurso

continua sendo direcionado aos fiéis, que respondem a um determinado assunto a partir do imaginário que lhes é atribuído e formado em sua trajetória católica. Mais que isso, outros públicos são diretamente atingidos, o que causa uma comoção ainda maior sobre o polêmico tema em questão neste artigo.

A teoria de Maingueneau (2013) do estatuto de enunciador e destinatário é reforçada em autores como Bakhtin (2000), que afirma que o discurso leva em conta um conjunto de elementos que irá produzir significados diversos. Portanto, é necessário que haja uma compreensão do enunciado fundamentalmente ligado a uma rede de percepções do destinatário. No processo de significações, a *interdiscursividade* tem papel que nos parece fundamental, pois postula um interdiscurso anterior ao discurso. Como explica Piccardi (2005), a interdiscursividade se inscreve em uma perspectiva de heterogeneidade da linguagem, em uma relação indissociável entre o eu e o outro.

Essa autora frisa que

Não existe discurso que não esteja sempre já afetado por esta heterogeneidade, por mais que, em muitos casos, a materialização de tais discursos (ou seja, os textos que os veiculam) se dê de tal forma a obscurecer com bastante eficiência esta heterogeneidade, criando efeitos de sentido que a mascaram. (PICCARDI, 2005, p. 34)

Assim, de acordo com Piccardi (2005), ao definir o interdiscurso como anterior ao discurso, o conceito sócio-histórico entre o eu e o outro deve ser sempre priorizado, privilegiando-se o espaço discursivo em que tais vozes se constituem.

### 3. A dêixis enunciativa e o modo de enunciação

Todo ato de enunciação, segundo Maingueneau (2005), supõe a instauração de uma *dêixis*, ou seja, de um conjunto de localizações no espaço e no tempo que um ato de enunciação apresenta, graças aos embreadores<sup>7</sup>. Isso não quer dizer em qual data ocorreu a enunciação, nem os locais onde foi produzida. De acordo com o autor, essa dêixis, em sua dupla modalidade espacial e temporal, “delimita a cena e a cronologia que o discurso constrói para autorizar sua própria enunciação”. (MAINGUENEAU, 2005, p. 89)

---

<sup>7</sup> Chama-se embreagem o conjunto das operações pelas quais um enunciado ancora na sua situação de enunciação, os embreadores (também chamados de elementos dêiticos), os elementos que no enunciado marcam a embreagem. São exemplos: os pronomes pessoais de primeira e segunda pessoa e os determinantes (MAINGUENEAU, 2013, p. 130).

Entretanto, um discurso não é somente determinado em seu conteúdo por uma associação entre uma dêixis discursiva e um estatuto do enunciador e do destinatário, mas é também uma “maneira de dizer”, denominada modo de enunciação. Vamos considerar um discurso na Praça de São Pedro feito pelo Papa, em qualquer temática. Jorge Bergoglio irá falar em tom de amabilidade para milhares de pessoas que têm em sua vocação a religiosidade, gerando uma comunicação entre pessoas de bem, em uma conversa sujeita à moderação, ao ritmo e à plasticidade recorrentes nos discursos papais. Dificilmente assistiremos a um discurso do líder religioso em tom áspero, ou com elevação no tom de voz. Veremos a seguir como os conceitos de ethos e cenografia influenciam diretamente nessa maneira de dizer, bem como a formação discursiva envolvem aspectos ideológicos e políticos imbuídos nas falas do Papa Francisco.

### **Formação discursiva: um conceito acerca de posições políticas e ideológicas**

O conceito de *formação discursiva* foi amplamente teorizado por dois filósofos fundantes da análise do discurso: Michel Foucault e Michel Pêcheux. Embora homônimos, ambos discerniam em alguns aspectos a respeito das definições do termo. Segundo Charaudeau e Maingueneau (2014), Foucault procurou contornar unidades tradicionais do conceito como teoria, ideologia e ciência para designar conjuntos de enunciados submetidos a um mesmo sistema de regras, historicamente determinadas. Já Pêcheux, de acordo com os autores, consegue aproximar o termo para o âmbito da análise do discurso.

No quadro teórico do marxismo althusseriano, Pêcheux, segundo Charaudeau e Maingueneau (2014), propunha que toda formação social caracterizada por certa relação entre classes sociais implica a existência de posições políticas e ideológicas, que não necessariamente são feitas de indivíduos, mas de marcos como o antagonismo, a aliança e a dominação. Esse é um conceito importante, acredita-se, para a análise dos discursos do sumo pontífice em questão: o grupo de fiéis responde sim a um sistema de regras, mas essas regras perpassam os indivíduos enquanto enunciadores e destinatários, promovendo conexões que estão para além do enunciado. Sendo assim, a partir de uma ou várias formações discursivas interligadas, há determinantes do que pode ou não ser dito, a partir de certa posição dada em certa conjuntura (CHARAUDEAU;MAINGUENEAU, 2014).

A formação discursiva aparece, segundo Charaudeau e Maingueneau (2014), inseparável do interdiscurso. O interdiscurso tem relação multiforme com outros discursos, ou



seja, mantém delimitação recíproca com discursos anteriores. A formação discursiva também estabelece relações com o intradiscurso. As correlações entre os dois termos são explicadas na conexão que estabelecem no discurso em si: o interdiscurso significa os saberes constituídos na memória do dizer; sentidos do que é dizível e circula na sociedade (como no caso dos discursos prévios de outros papas, os quais são de conhecimento da sociedade, praticante ou não do catolicismo); saberes que existem antes do sujeito; saberes pré-construídos constituídos pela construção coletiva. Já o intradiscurso se trata da materialidade (fala), ou seja, a formulação do texto; o fio do discurso (CAREGNATO; MUTTI, 2005). Compreende-se, assim, que todo discurso está ideologicamente marcado e, portanto, carregado de significados.

Orlandi (2013) ressalta que as posições ideológicas nascem de um processo sócio-histórico em que as palavras são produzidas. A formação discursiva, segundo Orlandi (2013, p. 43), “se define como aquilo que numa formação ideológica dada em uma conjuntura sócio-histórica dada – determina o que pode e não pode ser dito”. Portanto, cada palavra do Papa Francisco é parte de um discurso e os discursos se delineiam na relação com outros com dizeres que se alojam na memória.

#### **4. Imaginário social: o Papa pode aprovar ou aceitar a homossexualidade?**

A figura Papal parece ser envolta na legitimação de uma identidade santificada desde os primeiros sumo pontífices da história. Tal santificação (que carrega sinônimos como pureza e decência) está também atrelada a um conceito de memória coletiva. Desde o início dos tempos, a figura do Papa é ovacionada e cada escolha de um novo representante da Igreja é envolta em grande expectativa mundial: a fumaça branca representa um novo apelo, um novo representante de *Deus* para todos os continentes. Para compreender melhor esse processo de santificação do homem, busca-se em Halbwachs (2006) o conceito de *memória coletiva*. De acordo com o autor, as nossas lembranças sobre algo podem sempre estar associadas a lembranças de outros, às suas percepções, como se a mesma experiência fosse recomeçada e vivenciada por diversas pessoas. Ou seja, cada pessoa que assiste à nova escolha revive sua própria existência e suas lembranças a respeito das conexões (ainda que pouco existentes) com a Igreja.

Da memória coletiva discorre o conceito de *imaginário*. O imaginário é consequência de uma determinada linguagem: é de onde surge e se imbrica com todas as conexões sociais,

incluindo a fé. De acordo com Orlandi (2013), o discurso que abrange um emissor e um destinatário é composto de um processo de significação constante, não estando essas duas figuras separadas de forma estanque. Não se trata, portanto, da fala do Papa isolada em si, pois o funcionamento da linguagem põe em relação sujeitos afetados pela língua e pela história, em um complexo processo de produção de sentidos e, portanto, de construção de imaginários.

Cabe ressaltar que o imaginário e a formação discursiva estão intrinsecamente ligados no que diz respeito às interpretações possíveis de alguma fala (discurso) marcada ideologicamente. Como ressalta Silveira (2004), a liberdade de um sujeito individualizado e de certa forma livre de uma ideologia não passa de um efeito imaginário promovido pela própria ideologia. Conforme a autora ocorre uma imbricação entre discurso e ideologia que legitima a condição do sujeito enquanto descentrado, o que reafirma a caracterização material do discurso e do sentido, tendo em vista que a unidade do sujeito é da ordem do imaginário.

Assim, afirma essa autora,

[...] a responsabilização do sujeito enquanto cidadão que tem direitos e deveres sociais é também um efeito das relações imaginárias que promovem a dita “normalidade” da vida em sociedade. Essa responsabilização não faz do sujeito um ser dotado de vontades e intenções, livre do assujeitamento ideológico e totalmente consciente de seus atos e suas palavras; ocorre exatamente o contrário, pois o funcionamento dessas relações imaginárias legitima ainda mais a tese do necessário assujeitamento ideológico para a constituição e instituição do sujeito e do sentido no discurso (SILVEIRA, 2004, p. 53).

A construção do imaginário se dá, portanto, em um contexto ideológico onde fé e sociedade estão diretamente sobrepostos, marcados por discursos e práticas ao longo da história da religião. Legros et. al. (2014) ressalta ainda que, do ponto de vista antropológico, a religião pode ser definida como a atividade do homem na manipulação de símbolos do sagrado. Em qualquer sociedade, as crenças, os mitos, os comportamentos e os ritos são extraídos de um mundo profano “para serem promovidos ao lugar das coisas transcendentais, ou seja, sagradas” (LEGROS et. al., 2014, p. 217). A religião seria, portanto, um tipo particular de atividade simbólica, que consiste, de maneira geral, a dar sentido a elementos já significantes.

## **5. Cenografia + ethos: a fumaça branca que permeia o discurso**

A cenografia possui uma estreita relação com a semântica global, em espacial com alguns de seus planos constituintes: o estatuto do enunciador e do destinatário, a dêixis e o modo de enunciação (tom/incorporação), entre outros. Ao abordarmos o termo “cenografia”, é possível associá-lo diretamente ao termo “cenário”. De acordo com Ratto (2011, p. 14), cenografia é “o espaço eleito para que nele aconteça o drama ao qual queremos assistir”. Nos textos de comunicação, a cenografia assume um enlaçamento paradoxal. Segundo Maingueneau (2013), todo discurso, por sua manifestação mesma, pretende convencer instituindo a cena de enunciação que o legitima. Para tanto, antes da cenografia, esse autor nos apresenta dois conceitos que a antecedem e se conectam com esta: a *cena englobante* e a *cena genérica*.

A *cena englobante* é a que corresponde, de acordo com Maingueneau (2013), ao tipo do discurso. Quando recebemos um folheto nas ruas, contendo o anúncio de promoções em uma farmácia, devemos determinar a que tipo de discurso esse folheto pertence: se religioso, político ou publicitário, como se trata o exemplo. Segundo esse autor, “a cena englobante na qual é preciso que nos situemos para interpretá-lo, em nome do que o referido folheto interpela o leitor” (MAINGUENEAU, 2013, p. 96). A cena genérica diz respeito ao gênero do discurso, sendo interessante verificar qual o estatuto genérico do enunciado, ou seja, se é um comunicado, um editorial, uma notícia, etc. (FREITAS, 2010).

Já a cenografia, segundo Charaudeau e Maingueneau (2014) não é imposta pelo tipo ou pelo gênero do discurso, mas instituída pelo próprio discurso. A cenografia – que também pode ser chamada de cena validada – tem por função passar a cena englobante e a cena genérica para um segundo plano. Um discurso, portanto, impõe sua cenografia de imediato. Porém, a enunciação é que irá se esforçar para justificar seu dispositivo de fala. Em um exemplo prático, uma publicidade de uma rede de supermercados que conta a história de reencontros entre pai e filho tem como *cena englobante* o comercial de televisão que tem como objetivo angariar mais consumidores; como *cena genérica* a narrativa publicitária e, como cena validada, a história do pai e do filho, que emociona e interpela. O objetivo principal de “comprar mais em um supermercado de valores familiares” fica em segundo plano, mas continua ali, sendo difundido naquela mensagem.

De acordo com os autores,

Tem-se, portanto, um processo em espiral, na sua emergência, a fala implica certa cena de enunciação, que, de fato, se valida progressivamente por meio da própria enunciação. A cenografia é, assim, ao mesmo tempo, aquilo de onde vem o discurso e aquilo que esse discurso engendra; ela legitima um enunciado que, em troca, deve legitimá-la, deve estabelecer que essa cenografia da qual vem a fala é, precisamente, a cenografia necessária para contar uma história [...]. (CHARAUDEAU;MAINGUENEAU, 2014, p. 96)

Ainda segundo Charaudeau e Maingueneau (2014), além de uma figura de enunciador e de um correlativo coenunciador, a cenografia implica uma cronografia (um momento) e uma topografia (ou seja, um lugar), das quais ambas o discurso pretende surgir. Posteriormente na análise veremos como o discurso do Papa se contextualiza em um lugar e tempo específicos, que legitimarão sua fala a respeito do tema abordado no artigo.

Dado o “cenário” onde ocorre um discurso e uma troca estabelecida entre os executores dos papéis languageiros, temos a construção de uma identidade aplicada às personagens que fazem parte da troca discursiva. Cenografia e identidade construída, ou *ethos*, como define Maingueneau (2013), estão diretamente ligadas no processo de significamos que aplicamos ao outro ou como tentamos “vender” a nossa imagem. O conceito se refere principalmente a um *ethos* prévio, marcado por um estereótipo, uma imagem pela qual a comunidade cristã espera ao simples fato de se mencionar a figura papal.

Assim, todas as vezes que falamos, escrevemos ou expressamos algo de outras formas, estamos imprimindo uma imagem a nós mesmos. De acordo com Amossy (2005), não é necessário que alguém descreva seu perfil ou faça um autorretrato, já que seu estilo, seu conhecimento, suas competências linguísticas, seu estofamento cultural, tudo isso já constrói a representação de sua pessoa. Maingueneau (2013, p. 104) reforça que “toda fala procede de um enunciador encarnado; mesmo quando escrito, um texto é sustentado por uma voz – a de um sujeito situado para além do texto”. Em todas as nossas relações sociais, essa imagem se constrói nos parceiros do nosso ato de comunicação.

Conforme Amossy,

A apresentação de si não se limita a uma técnica apreendida, a um artifício: ela se efetua, frequentemente, à revelia dos parceiros, nas trocas verbais mais corriqueiras e mais pessoais. Parte central do debate público ou da negociação comercial, ela também participa das imagens de si no discurso: diálogos entre professor e alunos, das reuniões de condôminos, da conversa entre amigos, da relação amorosa. (2005, p. 9)

Estudiosos da antiguidade, de acordo com Amossy (2005), designavam o termo *ethos* que significava a construção de uma imagem de si para obter sucesso em uma oratória. Como

uma representação ou um simulacro, a fim de obter sucesso em uma negociação, por exemplo. Pela corrente teórica de Roland Barthes, com os componentes da antiga retórica, o *ethos* está marcado pelos traços de caráter que o orador mostra ao auditório, pouco importando se está sendo sincero ou não, no intuito de causar uma boa impressão. O orador, portanto, fala: eu sou assim e não sou assim.

Conforme Maingueneau (2013, p. 105), a “fala do enunciador que, por sua maneira de dizer, atesta de algum modo a legitimidade do que é dito, isto é, confere autoridade ao dito pelo fato de encarná-lo”. O *ethos* envolve de alguma forma a enunciação, sem necessariamente estar explícito no enunciado, construindo uma imagem de si, já que, conforme Benveniste (1989, p. 84), “a enunciação é a acentuação da relação discursiva com o parceiro, seja este real ou imaginado, individual ou coletivo”.

Quando construímos uma imagem, no entanto, estamos contribuindo, no processo comunicacional, para que o outro também construa sua imagem e possa, ao mesmo tempo, construir uma imagem a nosso respeito. Na perspectiva de uma troca comunicacional entre um professor autoritário e um aluno rebelde, por exemplo, ambos exercem um sobre o outro uma rede de influências mútuas.

De acordo com Amossy:

A função da imagem de si e do outro construída no discurso se manifesta plenamente nessa perspectiva interacional. Dizer que os participantes interagem é supor que a imagem de si construída no e pelo discurso participa da influência que exercem um sobre o outro. (2005, p. 12)

Para além da representação exercida, a imagem também é construída pelos chamados papéis sociais e dados situacionais da sociedade. Trata-se, de acordo com Amossy (2005), de papéis preestabelecidos e que podem ser usados em representações de forma rotineira.

O *ethos*, para Maingueneau (2013), está ligado diretamente a uma cenografia. E, dadas às múltiplas cenografias possíveis, um locutor pode aplicar a si uma cenografia para chegar a um determinado *ethos*. Nesse sentido, Maingueneau (2005) ressalta que não só vinculado à imagem ou ao som está o conceito de *ethos*. Com efeito, o texto escrito também possui um *tom* que lhe dá autoridade ao que é dito. O tom “permite ao leitor construir uma representação do corpo do enunciador (e não, evidentemente, do corpo do autor efetivo)”. (MAINGUENEAU, 2005, p. 107). Assim, a leitura faz emergir uma instância subjetiva que desempenha o papel de *fiador* do que é dito.

O conjunto de determinações físicas e psíquicas ligadas à representação da personagem, de acordo com Maingueneau (2013), está ligado aos conceitos de *caráter e corporalidade*. Ao fiador do discurso, que será construído a partir de indícios textuais de diversas ordens, serão atribuídos um caráter (que diz respeito a uma gama de traços psicológicos) e uma corporalidade (uma maneira de se vestir e de se movimentar no espaço social).

Assim, conforme Maingueneau:

O *ethos* implica, com efeito, uma disciplina do corpo aprendido por intermédio de um comportamento global. Caráter e corporalidade do fiador provêm de um conjunto difuso de representações sociais valorizadas ou desvalorizadas, sobre as quais se apoia a enunciação que, por sua vez, pode confirmá-las ou modificá-las. Esses estereótipos culturais circulam nos domínios mais diversos: literatura, fotos, cinema, publicidade, etc. (2005, p. 108)

O universo de sentido de um discurso, portanto, é propiciado, segundo Maingueneau (2005), tanto pelo *ethos* como pelas ideias que transmite. Essas ideias se apresentam por uma maneira de dizer que remete a uma maneira de ser. A qualidade do *ethos* remete “à imagem desse fiador que, por meio de sua fala, confere a si próprio uma identidade compatível com o mundo que ele deverá construir em seu enunciado” (MAINGUENEAU, 2005, p. 108). Assim, não podemos dissociar a organização dos conteúdos da legitimação da cena de fala. O *ethos* pode ser discursivo, pois visto que, conforme Freitas (2010), a eficácia da palavra não é puramente exterior (institucional) e nem puramente interna (linguagreira). De acordo com esse autor, “não se pode separar o *ethos discursivo* da posição institucional do locutor, nem dissociar totalmente intercolução da interação social como troca simbólica” (FREITAS, 2010, p. 192-193).

Isso significa que o *ethos* está intrinsecamente ligado a uma cenografia enunciativa que é ligada à memória coletiva. Sob o aspecto da *incorporação*, abordamos como age o *ethos* sobre o coenunciador. O coenunciador, segundo Maingueneau (2005), confere um *ethos* ao seu fiador (o que fala) e lhe dá corpo. Assim, surge uma comunidade imaginária dos que comungam na adesão a um mesmo discurso (os que apoiaram este ou aquele candidato nas eleições, por exemplo).

### **Metodologia: o desvelar ao passar dos muros da Praça de São Pedro**

Para analisarmos as declarações do Papa a partir dos eixos propostos, as metodologias utilizadas são a de pesquisa bibliográfica e a documental. Segundo Prodanov e Freitas (2013, p. 51), o método bibliográfico provém da pesquisa básica, que do ponto de vista da natureza da pesquisa científica, “objetiva gerar conhecimentos novos úteis para o avanço da ciência sem aplicação prevista”. Em relação ao seu objetivo exploratório, conforme Prodanov e Freitas (2013, p. 52), a pesquisa delimita o entendimento do tema abordado, de modo a “facilitar a delimitação do tema da pesquisa; orientar a fixação dos objetivos e a formulação das hipóteses ou descobrir um novo tipo de enfoque para o assunto”. Por permitir a exploração do tema sob diversos ângulos e aspectos, se trata da mais adequada para a proposição deste estudo.

De acordo com esses autores, enquanto a pesquisa bibliográfica se utiliza da contribuição científica de vários autores, a pesquisa documental vai buscar documentos que ainda não passaram por um tratamento analítico.

Segundo Prodanov e Freitas,

Nessa tipologia de pesquisa, os documentos são classificados em dois tipos principais: fontes de primeira mão e fontes de segunda mão. Gil (2008) define os documentos de primeira mão como os que não receberam qualquer tratamento analítico, como: documentos oficiais, reportagens de jornal, cartas, contratos, diários, filmes, fotografias, gravações etc. Os documentos de segunda mão são os que, de alguma forma, já foram analisados, tais como: relatórios de pesquisa, relatórios de empresas, tabelas estatísticas, entre outros. (2013, p. 54)

Nesse estudo, como se trata de corpora com acontecimentos ocorridos periodicamente, ou seja, as últimas declarações do Papa a respeito do tema homossexualidade, a pesquisa documental se torna essencial para encontrar declarações registradas que componham a análise final. Entende-se por documento, de acordo com Prodanov e Freitas (2013), qualquer registro que possa ser utilizado como fonte de informação, permitindo uma observação crítica, leitura, reflexão e juízo fundamentado sobre o valor do material para o trabalho científico.

Acredita-se ser importante ressaltar que se optou por não analisar as declarações do ponto de vista da análise dos textos de comunicação e sim as declarações entre aspas de Francisco, ou seja, sua fala em si e não o tratamento dado pela mídia. Os veículos online passam a ser, nesse estudo, o suporte para obtermos as declarações do papa e os comentários dos fiéis, de forma a analisar a repercussão do tema proposto para quem acessa aquele conteúdo.

## **Homossexualidade e religião: entre o Novo Testamento e o Novo Papa**

O tema homossexualidade está em alta nas discussões por todo o mundo nas mais diversas perspectivas: casamento, direitos civis, adoção. Porém, o assunto já estava postulado – e registrado - desde o início da era denominada pelos cristãos como *Depois de Cristo*. No livro considerado o mais antigo do mundo - a Bíblia Sagrada – há escritos que já condenavam a prática sexual entre pessoas do mesmo sexo. Vejamos dois exemplos: o primeiro<sup>8</sup> diz respeito ao evangelho de São Marcos no Novo Testamento. Segundo o trecho,

[...] desde o princípio da criação, Deus fez macho e fêmea. Por isso deixará o homem a seu pai e a sua mãe, e unir-se-á a sua mulher. E serão os dois uma só carne; e assim já não serão dois, mas uma só carne. Portanto, o que Deus ajuntou não o separe o homem.

Em um segundo<sup>9</sup> trecho, ainda dentro do Novo Testamento, em Romanos, a explicitação em relação ao modelo de união homem e mulher e sua contravenção é ainda reforçada por uma espécie de condenação.

Porque até as suas mulheres mudaram o uso natural, no contrário à natureza. E, semelhantemente, também os homens, deixando o uso natural da mulher, se inflamaram em sua sensualidade uns para com os outros, homens com homens, cometendo torpeza e recebendo em si mesmos a recompensa que convinha ao seu erro.

Das escrituras que fundamentaram a Bíblia como o livro-guia da Igreja até os dias de hoje, muitos discursos foram proferidos, também em uma lógica de interdiscurso. Não só pelo o que está registrado nas páginas do livro sagrado, mas por toda a analogia feita aos discursos anteriores da Igreja (dos Papas que os proferiram) nas palavras de Francisco – o intradiscursos. Essa relação pode ser percebida, entende-se, nas primeiras palavras de Francisco. Logo após assumir seu posto, em março de 2013, o Papa assinou (Figura 1) uma carta aberta sobre a homologação do casamento gay na Argentina.

### **Figura 1 – Trecho da carta aberta do Papa a respeito do casamento gay na Argentina**

<sup>8</sup> Trecho retirado de O Evangelho segundo São Marcos, capítulo 10, versículos 6 a 9. Disponível em A Bíblia Sagrada, livro físico. Acesso em 30 jul. 2015.

<sup>9</sup> Trecho retirado de O Livro dos Romanos, capítulo 1, versículos 26 e 27. Disponível em: A Bíblia Sagrada, livro físico. Acesso em: 30 jul. 2015.



*Escrevo estas linhas a vocês que estão nos quatro mosteiros de Buenos Aires. O povo argentino deverá confrontar, nas próximas semanas, uma situação cujo resultado pode ferir gravemente a família. Trata-se do projeto de lei sobre o matrimônio de pessoas do mesmo sexo.*

**Fonte: reprodução a partir de notícia publicada no portal Terra em 30 jul 2015**

A carta segue e, em outro trecho (Figura 2), o sumo pontífice se refere a um rechaço à lei de Deus. São utilizadas palavras que se remetem a uma discriminação contra crianças adotadas por casais homossexuais, bem como uma vontade de Deus ao amadurecimento humano entre um homem e uma mulher.

**Figura 2 – Trecho da carta aberta do Papa a respeito do casamento gay na Argentina**

*Aqui estão em jogo a identidade e a sobrevivência da família: pai, mãe e filhos. Está em jogo a vida de tantas crianças que serão discriminadas de antemão, privando-se do amadurecimento humano que Deus quis que se desse com um pai e uma mãe. Está em jogo o rechaço direto à lei de Deus, gravada, ademais, nos nossos corações.*

**Fonte: reprodução a partir de notícia publicada no portal Terra em 30 jul 2015**

Entende-se que as palavras proferidas pelo Papa em um dos seus primeiros discursos abertos sobre o tema estão marcadas por uma ideologia que, segundo Charaudeau e Maingueneau (2014), é uma premissa de qualquer discurso, estando esse carregado de significados. Até esse primeiro momento, o que se pode analisar é que o Francisco optou por manter uma linha semelhante aos seus antecessores, principalmente Bento XVI, com uma espécie de condenação às práticas homossexuais. Assim, é possível acreditar que, em tendo assumido recentemente o pontificado, Jorge Bergoglio tenha optado por manter o raciocínio de seu antecessor, um declarado crítico da união civil entre homens/homens e mulheres/mulheres, ou mesmo de relacionamentos homoafetivos.

Francisco, porém, começou a alterar seu discurso gradativamente e de forma muito tênue. Quatro meses após a assinatura da carta aberta referida, uma coletiva de imprensa a bordo de um avião começava a alterar a percepção de fiéis – e porque não dizer de seguidores de outras crenças religiosas – a respeito do Papa. Em notícia (Figura 3) publicada no portal G1 (Globo), que reproduziu a fala de Papa de Francisco quando questionado por um jornalista sobre o tema homossexualidade, é possível compreender outro posicionamento, muito mais brando e diferente do comunicado a respeito da união homoafetiva na Argentina.

**Figura 3 – Reprodução de notícia publicada pelo portal G1 em 29/7/2013**

## Papa sinaliza abertura inédita da Igreja aos gays

Em voo do Rio de Janeiro a Roma, Francisco disse 'se uma pessoa é gay (...), quem sou eu para julgá-la?.'

Da BBC

36 comentários  37  Recomendar  513

Em declarações interpretadas como ousadas e que sinalizam abertura inédita do Vaticano em relação aos homossexuais, o **Papa Francisco** disse a jornalistas durante o voo do Brasil à Itália que 'se uma pessoa é gay e busca a Deus, quem sou eu para julgá-la?.'

**Fonte: extraída do portal G1 em 30 jul. 2015**

Ainda no contexto de formação discursiva adotada pelo Papa – e na qual ele está diretamente inserido, observa-se em Orlandi (2013) a teoria da formação ideológica dada em uma conjuntura sócio-histórica dada, determinando o que pode e não pode ser dito. Parece haver, com essa declaração dada na coletiva de imprensa em pleno espaço aéreo, uma ruptura entre esse condicionamento sócio-histórico e a posição da Igreja. Se vivemos em uma era onde a questão da homossexualidade é bastante discutida e provoca também rupturas em sistemas civis em diversos países, o discurso do Papa tende a estar afinado com esse momento. Não só por suas palavras, mas pela própria abertura ao tema de forma informal em um voo, na companhia de jornalistas que, sabia o Papa, iriam trabalhar a informação em caráter de instantaneidade. As palavras de Francisco “Quem sou eu para julgá-los?” vêm acompanhadas, no caso da notícia destacada, com a manchete que traz a expressão “abertura inédita”, o que provocou surpresa geral, por no mínimo dizer.

Feita essa primeira declaração, o Papa – um sorridente latino - passou a ser notícia a cada nova citação ao tema. No final de 2014, novamente uma declaração proferida por ele mexeu com a comunidade católica. Aquele que assinou a carta aberta que considerava a união entre homossexuais um agravo às leis de Deus e que declarava que crianças adotadas por homossexuais sofreriam de antemão uma discriminação, na segunda declaração (Figura 4), em reunião com bispos católicos, considera-se, é mais sutil e aberto às ideias de aceitação de gays pela Igreja.

**Figura 3 – Reprodução de notícia publicada pelo portal Estadão Online em 7/12/2014**

O papa afirmou que os bispos não discutiram casamento entre pessoas do mesmo sexo, o que a igreja se opõe, mas disse que os bispos devem considerar formas de ajudar "uma família que tem um filho ou filha homossexual (e considerar) como eles devem ser educados". Francisco também apontou que católicos divorciados são frequentemente barrados em atividades como fazer leituras em missas ou se tornarem padrinhos. "Parece que eles são excomungados de fato", afirmou. Em vez disso, a Igreja deve "abrir as portas um pouco mais", disse o pontífice.

**Fonte: extraída do portal Estadão Online em 30 jul 2015**

Entende-se, a partir dessa segunda declaração, uma mudança clara entre o primeiro e o segundo discurso. Retomemos os conceitos de Maingueneau e Charadeau (2014), de cena englobante, cena genérica e cenografia. A cena englobante, no caso, é o que corresponde ao tipo do discurso, o que caracteriza a declaração uma fala religiosa com o intuito de aproximar a Igreja dos católicos e ativistas gays, até então críticos a respeito do posicionamento do cristianismo frente ao tema em questão. A cena genérica diz respeito ao gênero do discurso, o que nesse caso se refere à notícia publicada no portal Estadão Online. Já a cenografia, segundo Charadeau e Maingueneau (2014) não é imposta pelo tipo ou pelo gênero do discurso, mas instituída pelo próprio discurso. É a fala do Papa e sua declaração, que coloca a missão de aproximar a Igreja desses fiéis em segundo plano (porém não menos importante), justificando seu dispositivo de fala, legitimando seu enunciado. Assim, quando declara apoio a essa causa, o Papa está conclamando a aproximação dos gays à Igreja e sensibilizar os católicos, de forma a quebrar os tabus até então existentes.

Tais declarações tiveram repercussão imediata entre os fiéis, que passaram a fazer uso dos próprios portais noticiosos para declarar apoio e também repúdio à fala de Francisco. No primeiro exemplo (Figura 5), veem-se dois comentários que avalizam a fala do Papa em notícia sobre acolhimento de homossexuais a divorciados na Igreja.

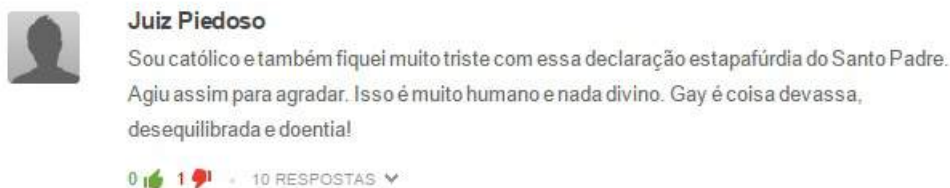
**Figura 5: comentário à notícia publicada no portal Estadão Online em 19/2/2015**



**Fonte: extraída do portal Estadão Online em 30 jul. 2015**

Em segundo comentário (Figura 6), um internauta é completamente contrário à posição de Francisco em relação ao tema, quando o sumo pontífice concedeu a entrevista coletiva sobre o aceite da Igreja aos homossexuais.

**Figura 6: comentário à notícia publicada no portal G1 em 29/7/2013**



**Fonte: extraída do portal Estadão Online em 30 jul. 2015**

Tais repercussões, compreende-se, estão ligadas ao imaginário coletivo sobre o tema homossexualidade e a religião. Como nos diz Orlandi (2013), o discurso que abrange um emissor e um destinatário é composto de um processo de significação constante, não estando essas duas figuras separadas de forma estanque. Os comentários online ou mesmo offline se delineiam não somente pela fala do Papa Francisco em si, mas por toda a relação histórica que a abordagem do tema se deu ao longo dos anos pela Igreja, em um complexo e constante processo de produção de sentidos e imaginários. Com as mais recentes declarações, o que era antes um posicionamento monolítico de um sumo pontífice a respeito da homossexualidade passa a ser questionado e moldado por novos imaginários, que se imbricam com questões culturais e sociais, não somente religiosas.

A partir desses imaginários, que integram a formação discursiva, entende-se, surgem as atribuições de imagem e de identidade – de *ethos*, por assim dizer – por parte dos

destinatários (aqueles que leem e comentam os conteúdos) a respeito de Jorge Bergoglio. Em relação a si próprio, o Papa demonstra um *ethos* marcado por um caráter de amabilidade, e diz, portanto: eu sou assim e não sou assim (ou eu me posiciono dessa forma em relação ao tema e não de outra maneira). Essa perspectiva é de caráter interacional, ou seja, ocorre na declaração de Francisco a um determinado público. Além disso, seu orador encarnado é a figura papal, não necessariamente sua pessoa em si. Dadas essas declarações, associadas a uma formação discursiva, uma cenografia e um imaginário, o *ethos* implica, como frisa Amossy (2005), na disciplina do corpo aprendido por intermédio de um comportamento global. Estabelece-se assim, que o Papa Francisco é fiador do discurso da Igreja Católica, e conecta ações responsivas de quem apoia ou repudia tais declarações. Isso ocorre, entende-se, a partir dessas representações sociais valorizadas ou desvalorizadas, com enunciações de Francisco que confirmam ou modificam os estereótipos culturais. Cada declaração emite um, dez ou cem comentários, onde estão imbricados todos esses elementos citados: o imaginário a respeito da figura do Papa e sobre o tema homossexualidade; a formação discursiva onde está inserida a fala de Francisco; a cenografia e dela o *ethos* decorrente; e o fiador de todas as declarações já dadas pelo novo sumo pontífice sobre o tema.

### **Considerações finais**

A partir das notícias e dos comentários analisados, entende-se que as palavras proferidas pelo Papa são imbuídas de um discurso mais brando que o de seus antecessores, tratando o assunto com maior abrangência e frequência, porém mantendo as diretrizes da Igreja sobre o tema como norteadoras a sua fala. Com essa aplicação, os fiéis percebem-se envolvidos em uma temática polêmica, porém discutida. E o *ethos* prévio, bem como o *ethos* aplicado, é alternado em concordância e discordância por posicionamentos radicais e abertos ao tópico de discussão.

Tal dualidade tem feito com que críticos religiosos, fiéis ou mesmo não seguidores de crença religiosa alguma mencionem que o Papa parece estar indeciso em relação à posição da Igreja a respeito do tema homossexualidade. De fato, muitas outras declarações de Jorge Bergoglio já ganharam os noticiários, onde o sumo pontífice faz duras críticas ao casamento gay, mesmo depois de dados os discursos citados nesse artigo. Acredita-se ser importante frisar que esse estudo se deteve a analisar as declarações de Francisco em apoio à causa homossexual, tendo em vista o grau de ruptura que isso representa em relação à discussão

sobre um tema tão polêmico, antes restrito às paredes do Vaticano e agora expostas de forma clara pelo novo Papa. Mais que isso, percebe-se como tais declarações mexem no sistema de comunicação de tabus entre a Igreja e seus seguidores, as intenções do Papa com essas declarações e a própria abertura da Igreja, ainda que parcial, para os ativistas gays.

O casamento homossexual tem sido amplamente discutido e o próprio fato da religião católica abrir esse tópico, seja em reuniões entre cardeais ou em aparições de Francisco pelo mundo já promove uma quebra histórica de discursos parciais pelas altas lideranças do cristianismo. Acreditamos que o passar dos anos e um aceite mais efetivo – se ocorrer – por parte da Igreja aos homossexuais deva modificar mais imaginários, estabelecer novas rupturas, provocar novas interpretações e transitar novas identidades ao novo Papa. A partir do estudo, conclui-se, a convenção social da comunidade cristã, os sentimentos ligados às manifestações sobre o tema e este passado histórico se cruzam com as manifestações atuais do papa, gerando, acreditam-se, novos contextos imaginários e responsivos a respeito de um tema por muitos anos considerado esse indissolúvel tabu pelas lideranças católicas pelo mundo.

## Referências

- AMOSSY, Ruth. **Da noção retórica de ethos à análise do discurso. In: Imagens de si no discurso:** a construção do ethos. São Paulo: Contexto, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Estética da criação verbal.** Tradução: Maria Ermantina Galvão; revisão da tradução Marina Appenzeller. 3. ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral II.** São Paulo: Pontes, 1989.
- CAREGNATO, Rita; MUTTI, Regina. **Pesquisa qualitativa:** análise do discurso versus análise de conteúdo. *Texto Contexto Enferm*, Florianópolis, 2006 Out-Dez; 15(4): 679-84. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/tce/v15n4/v15n4a17>. Acesso em: 13 jul 2015
- CHARAUDEAU, Patrick. MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário da Análise do Discurso/**Coordenação da tradução Fabiana Komesu. 3. Ed., 1º reimpressão. – São Paulo: Contexto, 2014.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** São Paulo: Centauro, 2006. Cap I.
- FREITAS, Ernani César de. **Linguagem na atividade de trabalho:** éthos discursivo em editoriais de jornal interno de empresa. *Desenredo, Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo*, 2010. Disponível em:

< file:///C:/Users/Cristiane/Downloads/1714-6467-1-PB%20(1).pdf>. Acesso em: 9 maio 2015.

LEGROS, Patrick et. al. **Sociologia do Imaginário**/ Frédéric Monneyron. Jean-Bruno Renard, Patrick Legros e Patrick Tacussel; tradução de Eduardo Portanova Barros. 2 ed. – Porto Alegre: Sulina, 2014.

MAINGUENEAU, Dominique. **Gênese dos discursos**. Curitiba: Criar Edições, 2005.  
\_\_\_\_\_. **Análise de textos de comunicação**. Dominique Maingueneau, Tradução de Maria Cecília P. de Souza-e-Silva, Décio Rocha. – 6. Ed. Ampl. – São Paulo: Cortez, 2013.

ORLANDI, Eni P. O discurso. In: **Análise de Discurso: princípios e procedimentos**. 11. ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2013.

PICCARDI, Tatiana. **A representatividade da voz do trabalhador no discurso jurídico trabalhista: aspectos da construção do sujeito social trabalhador**. 2005. 304 p. Tese (Doutorado em Filologia e Língua Portuguesa). Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2005. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8142/tde-16012006-144938/en.php>>. Acesso em: 7 maio 2014.

PRODANOV, Cleber Cristiano. **Metodologia do trabalho científico [recurso eletrônico] : métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico** / Cleber Cristiano Prodanov, Ernani Cesar de Freitas. – 2. ed. – Novo Hamburgo: Feevale, 2013. (recurso eletrônico)

RATTO, Gianni. **Antitratado de cenografia: variações sobre o mesmo tema**. São Paulo: Senac, 1999.

SILVEIRA, Verli Fátima Petri da. **Imaginário sobre o gaúcho no discurso literário: da representação do mito em Contos Gauchescos, de João Simões Lopes Neto, à desmitificação em Porteira Fechada, de Cyro Martins**. 2004. 332 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pósgraduação em Letras, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

**Um número no Lager: um estudo sobre o nome e alma no judaísmo, a partir da literatura da Shoah**

**A number in the Lager: a study on the name and soul in Judaism, from the literature of the Shoah**

**Un numéro au Lager: une étude sur le nom et l'âme dans le judaïsme, à partir de la littérature de la Shoah**

Alecrides Jahne Raquel CASTELO BRANCO DE SENNA<sup>1</sup>  
UFRN, Natal, Brasil

**Resumo:**

O presente artigo é parte de uma pesquisa de doutorado que está sendo realizada, sobre a literatura da *Shoah* (para alguns, literatura do Holocausto). O ponto em discussão na leitura apresentado no artigo é o significado do nome/alma para o judeu, sob o prisma do judaísmo Hassídico e no que isso implica quando se trata do número atribuído aos prisioneiros no *Lager*. O artigo recorre a Gaston Bachelard, Walter Benjamin, Harald Weinrich e Jeanne Marie Gagnebin para discutir, a partir dos conceitos de memória e esquecimento, aspectos relacionados a essa literatura.

**Palavras-chave:** Shoah; nome; número; memória; esquecimento.

**Abstract:**

The following study constitutes the preliminary results of an ongoing doctoral research on the literature of the Shoah (also known as "Holocaust Literature"). The main argument in the following readings is the meaning of name/soul for the Jewish people, considering the Hasidic perspective, and what it implies for the number assigned to each prisoner in Lager. The present paper refers to ideas from Gaston Bachelard, Walter Benjamin, Harald Weinrich and Jeanne Marie Gagnebin to discuss, using concepts such as memory and forgetfulness, certain aspects related to this literature.

**Keywords:** Shoah; name; number; memory; Forgetfulness.

*“Apague os rastros...” (Bertholt Brecht)*

Nas sociedades modernas, aparentemente, ‘apagar os rastros’ é uma palavra de ordem. A falta de personalidade dos ambientes nos versos de Brecht se estenderiam às relações sociais. ‘Apague os rastros’ era um comando fundamental, enquanto a Alemanha nazista

---

<sup>1</sup> Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Membro do grupo de pesquisa Mythos-Logos (PPGCS-UFRN). E-mail: alecrides.cs@gmail.com



perdia a guerra. Uma voz ressoa nos sonhos: “*Krematorium ausmachen!*”, repete inúmeras vezes em seu relato, Jorge Semprún (1995). A falta de personalidade também era ordem nos barracões dos campos de concentração, nas filas de contagem, na formação para o trabalho e para as refeições. Nas vestes, nas cabeças raspadas, no andar maltrapilho e trôpego. Quando um prisioneiro era morto, a ordem era essa mesma.

Harald Weinrich (2001) conta que Semprún, famoso escritor espanhol, fora aluno de Maurice Halbwachs em Paris e, esteve prisioneiro também no campo de Buchenwald, junto com seu professor. Halbwachs não sobreviveu e, Semprún recebeu a ordem para apagar no fichário o nome e liberar o número para que pudesse ser usado por outro prisioneiro. Este diz que a ficha do historiador estava enfim, limpa, para ser utilizada por outro prisioneiro (SEMPRÚN, 1995). Muitos tiveram seus nomes apagados, em seguida seus números, mas, antes disso, suas memórias, a centelha de suas vidas.

### **O nome**

A questão do nome emergiu do seguinte trecho do livro de Primo Levi, que diz, em *Se isto é um homem*:

Já nada nos pertence: tiraram-nos a roupa, os sapatos, até os cabelos; se falarmos não nos escutarão, e se nos escutassem não nos perceberiam. Tirar-nos-ão também o nome: se quisermos conservá-lo, teremos de encontrar dentro de nós a força para o fazer, fazer com que, por trás do nome, algo de nós, de nós tal como éramos, ainda sobreviva. (2010, p. 25-6)

Mas, qual a importância desse nome? Que se conservado há de manter o indivíduo ancorado, seguro de si mesmo? Seria o nome aquilo que liga o judeu ao Israel de Deus, que diz quem ele é de onde veio que designa seu futuro enquanto futuro de Israel.

Em seu livro *Nomes* o Rabino Zushe Wilhelm (2009), faz uma apresentação da tradição referente à atribuição dos nomes. É um texto indicado para a instrução de condução dos rituais. Segundo o autor, de acordo com a tradição, a personalidade é anteriormente definida pela força do nome escolhido pelos pais, sob inspiração divina. O nome que a criança recebe é registrado pertencendo eternamente a essa pessoa. Nos reinos celestial e terreno, o significado do nome da pessoa está intimamente relacionado à sua alma e o seu destino.

Quanto à modificação desse nome, também existem leis especiais. Em caso de uma doença grave, com o risco de morte, por exemplo. Um nome é acrescentado ao original, o que implica uma “espécie de mudança de identidade do paciente” (Wilhelm, 2009, p. X).

Ele ainda acrescenta:

Os *sefarim*<sup>2</sup> sagrados afirmam que o nome pelo qual a pessoa é chamada constitui sua alma e sua força vital. Isso significa que, enquanto reside no corpo a alma infunde vida nele por meio do nome, ou seja, mediante uma combinação correta das letras do nome. (WILHELM, 2009, p.XI)

Segundo Wilhelm, existem longas explicações sobre a importância mística do nome judaico, especialmente no *Tanya*<sup>3</sup>. O que não caberia aqui, evidentemente<sup>4</sup>. Pode-se observar, entretanto, que se trata de um elemento fundamental dentro do universo simbólico do judaísmo, pois, em relação à pessoa, “O nome pelo qual ela é chamada é o recipiente que contém a força vital condensada inerente às letras do nome” (idem, p.XI).

*Maus* de Art Spiegelman (2009) foi uma leitura que apontou para a questão do número de forma contundente. A história em quadrinhos traz o relato de seu pai, Vladek, a partir de longas conversas. Ele conta sobre um momento bastante significativo para o seu pai, Vladek, em Auschwitz: um padre faz observações sobre o número que Vladek recebeu em sua tatuagem. Ele está chorando sentado em um canto na cela, e o padre se aproxima. Não era judeu. “Seu número começa com dezessete “*k'minyan tov*” dezessete é um ótimo presságio. Acaba com treze. É quando meninos judeus viram homens. Veja! A soma dá dezoito. Em hebraico é “*chai*”, o número da vida” (p.188). O que significaria que ele sairia vivo dali, em sua opinião. Essa se tornou a âncora de ânimo para Vladek Spiegelman.

Há toda uma explicação trazida por Edwin Black (2001), que traz o significado específico de cada número que foi utilizado nos cartões perfurados da IBM – *Internacional Business Machines*. Mas não é dessa em específico que se trata a fala do padre. Mas, daquilo que todo conhecedor do hebraico sabe: cada letra do alfabeto hebraico possui um número, e as palavras são formadas tendo em vista o somatório desses números e seu significado final.

## Memória e esquecimento

A maior questão da pesquisa, aqui apresentada de forma sucinta, consiste em pensar a relação entre o sobrevivente, o nome no judaísmo e a figura do *muselmann*, entendendo que, a partir disso pode-se elaborar uma compreensão sobre o *Lager*, daquilo que ele significou não

<sup>2</sup> Livros sagrados, no singular escreve-se *séfer*.

<sup>3</sup> Sobre a história do Hassidismo há o livro de Harry Rabinowicz “Chassidismo: o movimento e seus mestres”. Chassidismo ou Hassidismo, implica apenas uma questão de tradução.

<sup>4</sup> E com as quais também não estou familiarizada.

somente para as pessoas que lá estiveram, mas, para a compreensão do ‘ser’ humano. Tendo em mente a reflexão de que “a verdade do passado remete mais à uma ética da ação presente que a uma problemática da adequação (pretensamente científica) entre “palavras” e “fatos” (GAGNEBIN: 2009, p.39).

Por isso, as narrativas da *Shoah* (“catástrofe”, em hebraico) trazem questões importantes do ponto de vista de uma literatura: Como usar uma linguagem que favoreça um entendimento mútuo, que seja inteligível para aqueles que não vivenciaram aquela situação fora do comum? Como imaginar o inimaginável? Narrar seria admitir a realidade daquilo que parecia irreal, quando vivido. Como diz Márcio Seligmann-Silva (2008): “Veremos que o testemunho de certo modo só existe sob o signo de seu colapso e de sua impossibilidade” (p.67).

Assim fazem alguns sobreviventes do chamado Holocausto, ou *Shoah*. O passado não é algo cristalizado nas lembranças, mas, algo que é visto e revisto cada vez que é contado e recontado, e, está presente mesmo, em manias do dia a dia e pesadelos à noite (SPIEGELMAN, 2009; SEMPRÚN, 1995).

A escrita do trauma não tem em seu eixo um norteamento cronológico. Em seu texto, Wladislaw Szpilman (2008) diz que para ele, o período em que viveu no gueto foi como um sonho, um único bloco de lembranças. Como nas palavras de Gagnebin: “a memória vive essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente” (2009, p.44).

Parece então, que esse “algo” ao qual se interroga, localiza-se entre o dito e o não dito, entre a lembrança e o esquecimento. É como algo entre o som e a música, a voz e a palavra. Exatamente aquele lugar em que não se tem certeza da realidade ou do sonho. Mas, ele está lá e, de alguma maneira, pode-se voltar a esse lugar enquanto for possível lembrar. Mas é aqui se evidenciam as palavras de Levi de que elas, tantas vezes contadas e recontadas, adquirem elementos externos, tomados de outros conhecimentos e se deforma. É assim que ele inicia o primeiro capítulo de seu livro *Os afogados e os sobreviventes*, intitulado *A memória da ofensa* (2004, p.19). E, assim como Elie Wiesel, em seu *A noite* (2006), esquecer o que aconteceu não faz parte dos planos<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Weinrich (2001).

Primo Levi (2004) enfatiza que o *muselmann*<sup>6</sup> ele é alguém que já se entregou, chegou ao fundo do *Lager*. Era o nome que os veteranos usavam para descrever os que estavam “aptos” para a seleção. O número é a única identificação quando o indivíduo esquece quem é, quando tudo que antes foi, deixa de existir: ele se tornou um *muselmann*. Esse é o fim último da política de extermínio nazista. O seu fim nada mais é do que o esquecimento. A aniquilação do corpo, mas antes de tudo, a aniquilação do ser humano:

A aniquilação de corpos humanos nessa sua dimensão originária de corporeidade indefesa e indeterminada como que contamina a dimensão espiritual e intelectual, essa outra face do ser humano. Ou ainda: a violação da dignidade humana, em seu aspecto primevo de pertencente ao vivo, tem por efeito a destituição da soberba soberania da razão. (GAGNEBIN: 2009, p.77)

A aniquilação das diferenças: o uniforme de *Häftling*<sup>7</sup>, as cabeças e todos os pelos do corpo raspados, as filas, a palidez, o odor agriado do ar<sup>8</sup>. O trabalho forçado, o transporte em trens de carga e de gado, a denominação ‘peças’ referindo-se aos prisioneiros, nos relatórios dos nazistas. Tudo isso como demonstração da eficácia de uma máquina de morte bem lubrificada, e com uma finalidade bem específica, como nos mostra Arendt (2001):

Como instituição, o campo de concentração não foi criado em nome da produtividade; a única função econômica permanente do campo é o financiamento dos seus próprios supervisores; assim, do ponto de vista econômico, os campos de concentração existem principalmente para si mesmos. (p.495)

Nachman Falbel, em seu livro *Kidush HaShem: crônicas hebraicas sobre as cruzadas* (2001), também analisa, resumidamente, essa questão do nome no Holocausto e diz que, para os judeus: “o desejo de lutar contra a morte anônima, a morte sem “nome”, permanece como um elemento de longa duração em sua história” (Falbel, 2001, p.19).

Na Idade Média, as carroças carregadas de corpos para ser enterradas em valas comuns, também foi uma imagem recorrente na *Shoah*. O que faz lembrar a observação de Primo Levi, no início do seu livro *Se isto é um Homem*: “A história dos campos de extermínio deveria ser interpretada por todos como um sinal sinistro de perigo” (2010, p.09). O perigo de um simulacro?

---

<sup>6</sup> Sobre essa personagem do *Lager*, o livro de Giorgio Agamben “O que resta de Auschwitz” possui um capítulo especialmente dedicado a essa discussão.

<sup>7</sup> Prisioneiro.

<sup>8</sup> Citado também por Chil Rajchman em “Treblinka: eu sou o último judeu”.

O esquecimento é o outro lado da moeda da memória. É parte dela, ambos estão intimamente relacionados. Como nos instantes bachelardianos, em algum momento, esquecer faz parte o lembrar, e, ambos, fazem parte do universo que é o indivíduo.

O esquecimento está sempre ao lado, pronto para saltar quando uma pessoa quiser lembrar. Por isso, para ser duradoura, uma memória precisa lutar diariamente com o esquecimento. E para ser bem-sucedido nisso é preciso conhecer o esquecimento e registrá-lo minuciosamente em todas as suas manifestações atestadas. (WEINRICH, p.257)

O que leva à questão: estariam os sobreviventes, ao escrever suas memórias, na verdade, escrevendo ou inscrevendo seus esquecimentos? Podia lembrar-se de tudo que se viveu, ou senão aquilo que se perdeu? Elie Wiesel (2006), assim como Szpilman (2000) e Lili Jaffe (JAFFE, 2012), compartilham de suas impressões sobre o tempo. Um tempo que mais parece um sonho, um dia, uma noite.

Elie Wiesel, seguindo a tradição Hassídica, conhecida de sua família, tornou-se um narrador. Após dez anos de silêncio. Comentando o livro *O esquecido* de Wiesel, Weinrich questiona: “Como eliminar o perigo do esquecimento ligado a toda troca de geração?” (p. 257).

### **Walter Benjamin e Gaston Bachelard: o desafio da tese**

Não existe uma história única, mas várias os judeus contam suas próprias histórias da *Shoah*. Histórias da descontinuidade. Os relatos são partes constituintes de histórias, de um mesmo período cronológico, localizadas nas circunvizinhanças uns dos outros. Diz Benjamin: “Articular historicamente o passado não significa reconhecê-lo “tal como ele foi”. Significa apoderar-se de uma recordação (*Erinnerung*) quando ele surge como um clarão num momento de perigo.” (2012, p. 11). Para isso, é preciso pensar os relatos com um conceito de história e abri-los em paralelo, deixar que falem, para, juntamente com a teoria, pensar os fios de Ariadne que as interligam.

Pois, elas estão interligadas não só por versarem sobre a Shoah enquanto acontecimento culminante de um planejamento estratégico da Alemanha Nazista, mas, nas questões que evidenciam, sejam religiosas, as próprias angústias humanas, o sentimento de pertencer a essa humanidade. E como diz Benjamin: “O cronista, que narra os acontecimentos em cadeia, sem distinguir entre grandes e pequenos, faz jus à verdade, na medida em que nada de que uma vez aconteceu pode ser dado como perdido para a história.” (2004, p.10). Em

Benjamim, lembrar implica uma presentificação do passado, no sentido de trazer o passado a partir do olhar do presente. O passado não é algo indiferente, mas só é memória posto que esteja relacionado ao presente.

Neste estudo, recorre-se à noção do tempo descontínuo em Bachelard. Carvalho Filho (2012), apresenta sucintamente as discussões de *A intuição do instante* (2010), e, em uma frase resume o que nos interessa aqui: “Essa percepção do tempo como construção demonstra que só é possível vislumbrar a nossa visão temporal a partir do presente” (CARVALHO FILHO, 2010, p.62). A construção do relato só é possível a partir do presente numa construção de um conjunto descontínuo de eventos. Ou seja, o narrar os fatos não é mais que a tentativa de inscrever na horizontalidade as experiências da verticalidade. Isso porque, não é que ele seja inenarrável, mas que é preciso uma construção apenas alcançada em algum momento específico da vida do sobrevivente. Como é o caso de Semprún e Wiesel.

A questão não é perscrutar lacunas nos relatos, mas, evidenciar os instantes presentificados no ato de lembrar. A partir disso, relacioná-los aos elementos da tradição judaica que eles identificam, para enfatizar os elementos que afloraram nas situações extraordinárias vivenciadas pelos sobreviventes.

E as leituras prévias de construção do problema de pesquisa apontam a alma e o nome como fundamentais. A partir daí, pretende-se reconhecer os que orbitam em torno dos dois. O que indica questões sobre morte – não apenas a morte do corpo e as leis relacionadas a ela, mas, e principalmente a morte dos homens-casca (*o muselmann*). Esta última relaciona-se ao pensamento (o reflexo da alma nos olhos, como aparece em alguns relatos).

Assim, não se trata de pensar apenas a memória, mas, a memória que é a presentificação de um tempo descontínuo, desenraizado. O sobrevivente, em seu ser desenraizado, apresenta um relato do tempo descontínuo? A alegação de que tudo não foi como em um sonho, como um bloco de acontecimentos, não cronológicos, possui uma configuração vertical? Eis algumas das questões que surgem no caminho.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha** (Homo Sacer III). Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

ARENDT, Hannah. **Origens do Totalitarismo**. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

BACHELARD, Gaston. **A intuição do instante**. 2ed. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. Campinas-SP: Verus Editora, 2010.

BLACK, Edwin. **IBM e o Holocausto**. 2ed. Tradução de Afonso Celso da Cunha Serra. Rio de Janeiro, Editora Campus, 2001.

CARVALHO FILHO, José Ernane. **O tempo em Bachelard: uma ruptura com o continuísmo Bergsoniano**. IDEACÇÃO, Feira de Santana, n.25(2), p. 57-70, jan./jun. 2012.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. 2ed. São Paulo: Editora 34, 2009.  
\_\_\_\_\_. Não contar mais? IN: **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

JAFFE, Noemi. **O que os cegos estão sonhando?: com o diário de Lili Jaffe (1944-1945) e texto final de Leda Cartum**. São Paulo: Editora 34, 2012.

LEVI, Primo. **Se isto é um Homem**. 8ed. Tradução de Simonetta Cabrita Neto. Lisboa, Editorial Teorema, 2010a.

\_\_\_\_\_. **A trégua**. Tradução de Marco Lucchesi. São Paulo, Companhia das Letras, 2010b.

\_\_\_\_\_. **Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades**. 2ed. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. São Paulo, Paz e Terra, 2004.

OTTE, Georg. **Rememoração e citação em Walter Benjamin**. Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, v.4, p. 211-223, Outubro, 1996.

RABINOWICZ, Harry. **Chassidismo, o Movimento e seus mestres**. Tradução de Isaac Piltcher e Heloísa de Arruda Villela. Rio de Janeiro: A. Koogan, 1990.

RAJCHMAN, Chil. **Eu sou o último judeu: Treblinka (1942-1943)**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas**. Rio de Janeiro, Revista de Psicologia Clínica, vol. 20, n.1, p. 65-82, 2008.

\_\_\_\_\_. **Literatura da Shoah no Brasil**. Arquivo Maaravi: Revista de Estudos Judaicos da UFMG. Bolo Horizonte: v.1, n 1, outubro, 2007.

\_\_\_\_\_. **Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes**. Revista Proj. História, São Paulo (30), p. 71-98, Junho, 2005.

\_\_\_\_\_. **História, Memória, Literatura – o Testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

\_\_\_\_\_. **Auschwitz: história e memória**. Revista Pro-Posições, v. 01, nº 05 (32), p. 78-87, 2000.

SPIEGELMAN, Art. **Maus: a história de um sobrevivente**. Tradução de Antonio de Macedo Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SEMPRÚN, Jorge. **A escrita ou a vida**. Tradução de Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SZPILMAN, Wladyslaw. **O Pianista**. 2ed. Tradução de Tomasz Barcinski. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008.

WEINRICH, Harald. **Lete: arte e crítica do esquecimento**. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

WILHELM, Rabino. **Nomes**. Tradução de Claudia Caon. São Paulo: Editora Lubavitch. (*Ziv HaShemot*), 2009.

WIESEL, Elie. **A noite**. 3ed. Tradução: Irene Ernest Dias. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.



## **Um orixá evangélico: a transição de Exu para o culto da Igreja Universal do Reino de Deus**

### **A gospel orixá: the move of *Exu* into the ceremonies of the Universal Church of the Kingdom of God**

### **Un orixá évangélique : la transition d'*Exu* aux cultes de l'Église Universelle du Royaume de Dieu**

Ivana SOARES PAIM<sup>1</sup>  
PUC, São Paulo, Brasil

#### **Resumo**

No contexto das comunicações realizadas por redes sociais de compartilhamento de informação, este artigo aborda a transição de Exu, uma divindade das religiões afro-brasileiras para os exorcismos da Igreja Universal do Reino de Deus (IURD) divulgados no YouTube. Foram selecionadas para a análise desenvolvida neste artigo, apenas as postagens de exorcismos que ligavam a ideia do Diabo cristão na IURD à deidade Exu. O referencial teórico mobiliza autores ligados ao estudo da imagem como “acontecimento” nas mídias, como Charaudeau e aqueles que versam sobre o sincretismo religioso e o imaginário como Malandrino e Durand. O artigo descreve o processo de hibridação entre a personificação cristã do mal e a imagem de Exu; e ressalta que desse processo de sincretismo religioso deriva um personagem neopentecostal tipicamente brasileiro.

**Palavras-chave:** sincretismo; acontecimento midiático; Diabo; Exu.

#### **Abstract**

Having as a background the communications that take place in the Internet, this article talks about the transition of *Exu*, a deity came from the Afro-Brazilian religions into the exorcisms of *Igreja Universal do Reino de Deus* (IURD), released in YouTube. Only the exorcisms that relate the image of *Exu* to that of the Christian Devil were taken in account for this research. The theories of Charaudeau about the mediatic happening, those of Malandrino about religious syncretism, as well as Gilbert Durand's structures of the human imaginary guided the analysis of the subject. This article describes the process of hybridization between the Christian personification of the evil and *Exu*. Besides, this article points that from this syncretism comes a typical Brazilian religious character.

**Key words:** syncretism; mediatic happening; Devil; *Exu*.

---

<sup>1</sup> iveblackwell@gmail.com

## **Introdução: o Diabo como ajudante de igrejas**

Assim como a Igreja Católica esteve num processo de expansão entre os séculos V e X, as igrejas pentecostais e neopentecostais enfrentam essa fase atualmente e lançam mão da figura do Diabo da mesma forma que a Igreja Católica havia feito: usam o Diabo para aterrorizar os fiéis e legitimar sua existência como salvadoras.

No Brasil, além de garantir largo número de fiéis com essa estratégia, as igrejas neopentecostais estabelecem uma relação de rivalidade com as demais religiões em progressão como as de origem afro-brasileiras, ou mesmo a católica, ao transformar os santos, os orixás ou os espíritos sagrados dessas religiões em meros Diabos. No mundo neopentecostal, santos, espíritos e orixás continuam a existir, mas são demonizados; dando ao fiel a impressão de que será tentado por eles a afastar-se de Deus. Converter no neopentecostalismo brasileiro significa “redefinir o demônio ou descobrir um novo demônio ativo em áreas não percebidas como demoníacas” (MARIZ. In: BIRMAN et al., 1997, p. 49). E assim, as igrejas neopentecostais fortalecem no fiel a ideia de que a igreja tem o poder de protegê-lo contra o Diabo, e atribuem a si mais credibilidade.

Para alcançar o maior número de pessoas, além dos cultos presenciais espetaculares, muitas das igrejas neopentecostais tem utilizado meios de comunicação como o rádio, a tevê e atualmente a *web*. Por ser uma das igrejas neopentecostais de maior projeção no uso da tevê e por ter explorado um novo gênero de espetáculo litúrgico – os exorcismos televisionados – a Igreja Universal do Reino de Deus (IURD) será especificamente abordada neste estudo. Além da rede televisiva Record, a IURD possui a IURD TV aberta e online, e divulga no YouTube imagens de exorcismos de fiéis endemoninhados. Assim, este trabalho mostrará como o Diabo, aqui entendido como um personagem do imaginário cristão, aparece configurado nos “possuídos” da IURD e como essa imagem é produzida e reverberada na tevê e no YouTube, levando em conta as teorias de Charaudeau sobre o “acontecimento provocado” presente nas mídias e as ideias de Malandrino (2006) e Durand (2012) respectivamente, sobre o sincretismo religioso e as estruturas arquetípicas do imaginário que caracterizam a fusão dessas duas deidades: Exu e Diabo.

## **O acontecimento provocado de Charaudeau**

Ao se debruçar sobre os estudos já existentes acerca do acontecimento, principalmente aqueles de Ricoeur e Morin, Charaudeau aponta uma nova vertente de “acontecimento”, que de certa forma contradiz o conceito inicial daqueles pesquisadores, que associavam a ideia de “acontecimento” à ideia de ruptura de uma ordem e a de aleatoriedade. Charaudeau afirma que o acontecimento nas mídias é sempre construído e, portanto, pode ser inclusive programado e provocado (CHARAUDEAU, 2012, p. 189).

As mídias de informação não se contentam em relatar acontecimentos, ou simbolizá-los pelo viés de uma narrativa ideológica, mas criam situações que provocam o surgimento de acontecimentos, que nada tem de espontâneos desde o princípio de sua existência. Segundo Charaudeau, esses acontecimentos provocados são encenações organizadas de maneira que os confrontos de fala, ou as situações nas quais se envolvem os sujeitos atuantes, sejam vistos como um acontecimento notável, ou saliente. O acontecimento provocado faz da informação um objeto de espetáculo, ou seja, ele elimina a finalidade informativa em favor da captação (*Ibidem*, p.191). Esse acontecimento provocado provém de um sistema de apresentação ou de um dizer que não é somente um recurso para descrever e narrar o mundo, mas uma construção com fins de revelação de uma determinada verdade sobre o mundo (*Ibidem*, p. 189). Essa construção, seja ela um debate, ou uma entrevista de *talk show* é exibida na imprensa, na televisão ou mesmo atualmente na internet. Para Charaudeau, todo acontecimento midiático é provocado e prima pela busca da dramaticidade que garantirá sua espetacularização e assim, maior audiência; daí a escolha dos profissionais das mídias e dos convidados basear-se em sua capacidade de ser carismáticos, em chamar a atenção do público (*Ibidem*, p.197).

Charaudeau aponta também o que chama de problemas relativos ao acontecimento provocado ao compará-lo com os acontecimentos narrados ou simbolizados, mas carregados da ideia de imprevisto. Afirma que se os últimos suscitam entraves por causa da questão da subjetividade dos agentes da comunicação, os provocados despertam problemas acerca dos limites de atuação das mídias. Segundo ele, “fazer da informação um objeto de espetáculo, é arriscar-se a ultrapassar as instruções do contrato, a eliminar a finalidade informativa em prol da captação, e a cair num discurso de propaganda com fins de autopromoção” (*Ibidem*, p. 191-192). Assim, as escolhas que determinam o tema, os atuantes e todo o sistema de encenação do acontecimento provocado, bloqueiam o desenvolvimento da argumentação criando assim uma ilusão ou efeito de verdade. Segundo o autor, esse efeito de verdade é mais evidentemente visto nos gêneros televisivos.

Charaudeau salienta que a imagem televisiva pode produzir três tipos de efeito: o de realidade, quando se presume que ela reporta de modo direto o que surge no mundo; o de ficção, quando tende a representar analogicamente um acontecimento passado, como nas reconstituições; e o efeito de verdade, quando torna visível o que não era antes visto a olho nu, como mapas na perspectiva de voo de pássaro ou satélite nos dias de hoje, gráficos com dados abstratos, ou *zooms* de seres microscópicos, que mostram a realidade por um ângulo diferenciado e penetram o universo oculto dos seres e objetos do mundo. É importante lembrar que Charaudeau tem como preocupação principal em sua obra elucidar a dificuldade em se realizar a democracia plena no discurso das mídias. Contudo, nesse trajeto de desvelamento do que chama de “simulacro de democracia”, o autor deixa elementos teóricos que servem para analisar acontecimentos provocados que não se atêm à questão de criar uma ilusão de democracia ou da função de informar, mas pretendem simplesmente persuadir e convencer o interlocutor com a mera propaganda. Nos próximos itens será estudado um tipo de acontecimento que tem estado presente atualmente em mídias como a tevê aberta e online, além do YouTube: os exorcismos provocados nos cultos da Igreja Universal do Reino de Deus, que têm por objetivo principal, propagandear o suposto poder de proteção daquela igreja em fase de expansão e consolidação.

### **A construção do Diabo midiático da Igreja Universal do Reino de Deus**

Durante alguns cultos da Igreja Universal, destinados à purificação das almas e corpos dos fiéis, o pastor regente incita os presentes a permitir que o mal que se encontra neles, presumidamente, se manifeste em forma de Diabo para ser exorcizado por ele, pastor, e pelos obreiros, seus ajudantes. Melodias semelhantes àsquelas de filmes de terror saem do órgão presente no altar e criam uma atmosfera de apreensão e expectativa. Os obreiros e o pastor colocam suas mãos sobre a cabeça de alguns fiéis e começam a chamar pelo Diabo que daquele corpo supostamente tomou posse. Não demora muito para que alguns fiéis comecem a se apresentar como se fossem Diabos encarnados, sofrendo desmaios, babando, falando com voz gutural ou mesmo gritando e se contorcendo. Nesse momento, a câmera já está ligada e remete a imagem do pastor regente em contato com um dos “possuídos” ao telão, situado no centro do templo e em suas laterais. Assim, a fala do endemoninhado e a do pastor são ouvidas por todos os presentes via microfone e autofalantes. Algumas dessas imagens

provenientes desses cultos vão parar na IURD TV online e aberta, exibida pela Rede 21, e também no YouTube.

Com essa breve descrição é possível notar que os exorcismos da Igreja Universal, assim como o Diabo em que neles surge são acontecimentos provocados: primeiro pela atmosfera criada durante aqueles cultos de purificação, que suscitam a expressão do personagem por alguns fiéis vulneráveis ao tipo de ritual religioso em que divindades são incorporadas; segundo porque naquele mesmo instante em que os exorcismos acontecem, as câmeras já os registram nos telões presentes dentro do templo, para que os fiéis mais distantes do palco possam vê-los e ouvi-los com mais facilidade; e terceiro porque, tempos depois, aqueles exorcismos são editados e colocados em programas da IURD TV como o “Ponto de luz”, ou o “Obreiros em Foco”, por exemplo. Assim, esses exorcismos e esses Diabos já nascem destinados à tevê. Isso porque na verdade, tratam de propaganda da proteção oferecida pela Igreja Universal. Essas construções televisivas de cenas de exorcismos pretendem revelar aos seus telespectadores ou mesmo internautas, que a IURD pode protegê-los do mal que está à solta e quer desgraçar sua vida financeira, afetiva e destruir sua saúde. O que importa para a Igreja Universal, que divulga esses exorcismos, em sua maioria, é estar sempre na berlinda. Os pastores, blogs ou canais que divulgam esses vídeos no YouTube pouco se importam com os comentários ofensivos que acompanham algumas de suas postagens, porque para eles a propaganda é mais importante do que o argumento.

Por ter como principal objetivo a propaganda da proteção oferecida pela IURD contra o Diabo, os exorcismos ali realizados e divulgados nas mídias televisivas, apresentam um quadro ou roteiro já determinado, cujo fio condutor é: o pastor provoca a manifestação dos supostos Diabos que se manifestam no fiel naquele momento, e em seguida os expulsa daqueles corpos com o poder de sua palavra, respaldada pela força de Deus e da IURD. Assim, pastor e “fiel possuído” seguem esse roteiro, e por mais feroz que seja a apresentação do Diabo na expressão corporal do fiel, ele sempre será subjugado pelo pastor, que ao cabo de alguns minutos, o exorcizará. Esse quadro de configuração dos exorcismos já vem sendo desenhado e apresentado pela IURD desde 1988, quando Edir Macedo adaptou as “entrevistas com o Diabo”, proferidas pelo rádio em programas de David Miranda da Igreja Renascer, para seu programa na tevê Record (KLEIN, 1999, p.45).

No caso dos exorcismos da IURD, os pastores corresponderiam aos profissionais de mídia e os fiéis “possuídos” a seus convidados. Os pastores sempre devem saber como

chamar a atenção do público com seus discursos repletos de gestos e frases de efeito, embora dos fiéis possuídos não se exija tanto, mas que apenas respondam às perguntas do pastor de maneira animalésca, como se encarnassem realmente um Diabo.

O papel do animador, no caso o pastor, no momento em que se desenrola o exorcismo é um papel gerenciador da fala e do comportamento do fiel “possuído”. É ele, o pastor, que introduz os temas e subtemas da conversa, dando ou não a palavra a seu inusitado convidado. Em um vídeo do programa “Duelo dos Deuses”, o bispo Guaracy pergunta a seu interlocutor endemoninhado: “Quer dizer que ele já veio feito de berço? (...) Quando ele saiu do ventre materno, quem veio nele de frente?”<sup>2</sup> Essas expressões “ser feito, e vir de frente” são comuns nas religiões afro-brasileiras e são colocadas aqui para auxiliar a construção de um Diabo que teve sua origem nos terreiros e casas de santo. E assim, além de garantir o escopo do exorcismo, cujos veios espetaculares são garantidos pela captação televisiva, o bispo constrói uma imagem do seu “interlocutor sobrenatural”. Sua origem afro-brasileira está também em expressões faciais e gestos corporais que remetem àquelas representações gestuais das divindades umbandistas ou candomblecistas. Em um trecho do vídeo, o fiel movimentava seus ombros e balançava seu corpo como os umbandistas e candomblecistas fazem ao corporificar “Exu Sete Encruzilhadas”.

Mesmo passando por um processo de edição, a imagem daqueles exorcismos conserva aspectos da transmissão ao vivo nos telões do templo: a marcação de elementos que denotam ausência de controle e artificialidade, como câmeras e fiação aparecendo; as falas do pastor interpelando as câmeras diretamente a filmar aqui e ali; pessoas correndo no meio da cena; o pastor pedindo atenção ao público. A imagem editada, que será exibida na IURD TV e na internet, ganha legendas propagandeando o local das próximas reuniões na localidade onde são mostradas; ganha os círculos embaçados protetores da identidade do fiel, e perdem um pouco sua nitidez ao serem postadas no YouTube. Nos exorcismos mostrados na tevê e compartilhados no YouTube, a imagem produz tanto o efeito de realidade quanto particularmente o de verdade. O efeito de realidade se dá pelo fato de os exorcismos serem gravados no momento em que o culto acontece, ou seja, mostram diretamente o que surgiu no mundo num determinado instante: essas cenas mostram que o “possuído” é levado ao palco onde se encontra o pastor, e o exorcismo ocorre na frente de todo o público da igreja, e na frente das câmeras que os registram diretamente, garantindo assim um efeito de realidade.

<sup>2</sup> Bispo Guaracy em Goiânia/GO –Forte – (IURD TV). Vídeo postado em 15/04/2013 no YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AUQAq5rFVBc>

Já o efeito de verdade se dá pela própria figuração do Diabo na expressão do “possuído” e pelo colóquio que trava com o pastor; ou seja, por meio de um discurso pautado por um tom de voz animalesco e de cunho maldoso a pessoa concretiza e torna presente a imagem do Diabo, um personagem do imaginário cristão. Nessas entrevistas, a câmera mostra um corpo que apresenta a manifestação do Diabo, personificação do mal no cristianismo, cuja existência está ligada à crença no mundo sobrenatural e misterioso, de difícil acesso, estabelecendo, portanto, o contato dos demais fiéis e do pastor com esse elemento do imaginário no âmbito do sagrado, vindo daí seu efeito de verdade.

Ao criar os efeitos de realidade e verdade, os exorcismos dão maior credibilidade à proteção oferecida pela Igreja Universal, especialmente ao utilizar a figura do Diabo subjugado pelos pastores, representantes da Igreja. No entanto, é necessário ressaltar que esses exorcismos de viés televisivo oferecem sempre uma ilusão ou efeito de verdade ou realidade, pois já se originam no culto com o intuito de convencer os fiéis da força e proteção da Igreja. Além disso, ao serem reproduzidas na tevê e na *web*, vem recortadas, como partes de uma realidade selecionada pelo câmera, pelo diretor e pelo editor. Dessa forma, segundo Charaudeau (2012), a televisão mostra um olhar opaco sobre as coisas do mundo, pois já traz em sua imagem a interpretação e a intenção das pessoas que a elaboraram.

Desses exorcismos provocados e televisionados surge então a figura do Diabo da IURD, que muitas vezes assume características de entidades pertencentes às religiões afro-brasileiras como as de Pombo-giras e Exus.

### **O sincretismo religioso segundo Malandrino e os mapas do imaginário de Durand**

Os arquétipos potenciais são energias psíquicas que geram os arquétipos observáveis, quando ativadas por estímulos da realidade e configuradas em uma forma perceptível por meio do material ou repertório imagético individual (MALANDRINO, 2006, pp.205-209). Como afirma a abordagem junguiana, o símbolo é a imagem oriunda do inconsciente, expressão de arquétipos que não podem nunca ser expressos diretamente. O símbolo é a energia psíquica transformada em imagem. Assim, dos estratos mais profundos da psique surgem imagens arquetípicas que podem dar origem a símbolos, a mitos e a rituais. O símbolo consegue harmonizar significados opostos e colocar em diálogo elementos conscientes e inconscientes da psique, e por essa razão, torna possível a abordagem da experiência religiosa sob a ótica das construções do imaginário (*Ibidem*, 2006, p. 190).

Os símbolos religiosos têm o poder de colocar a consciência em contato com elementos do inconsciente sem causar desequilíbrio ao self, protegendo-o da destruição, pois esses símbolos organizam-se em rituais e narrativas mitológicas, que permitem à energia psíquica circular seguramente entre um plano e outro da psique (Jung, 2000, apud MALANDRINO, 2006, p.75).

Na umbanda ou no candomblé, por exemplo, o médium deve passar por um longo aprendizado até que esteja pronto para “receber o santo”. Além do aprendizado específico, ele deve aprender também a sensibilizar-se ao toque dos tambores, a deixar-se estar num estado de transe ou semi-transe, para que acione os arquétipos coletivos e que deles faça derivar os símbolos ou divindades que melhor se encaixem a sua individualidade, seu “santo de cabeça”, ou orixá. Deve estar preparado para saber a hora em que tornará presente esse símbolo originado em seu inconsciente e a hora em que se desvencilhará dele no ritual. Assim, essa porção do inconsciente pode manifestar-se, cumprir sua função mística de religar planos incompatíveis racionalmente, sem que ponha em risco a integridade e o equilíbrio mentais da pessoa. O médium, os cambonos, auxiliares do médium, e todas as pessoas envolvidas no ritual obedecem à ordem da realização do culto ao orixá, e assim, tudo ali ocorre conforme o esquema ritualístico adotado. Quando não há um esquema a ser seguido, a energia psíquica fica solta, desorientada, e pode causar depressão, loucura ou outras perdas para a totalidade do self (ZACHARIAS, 1998, p. 81).

Os indivíduos têm a possibilidade de escolher ou não uma religião ou estrutura simbólica que lhes proporcione mais sentido na experiência com a sua realidade mística. Podem mesmo mudar de religião a partir do instante em que os símbolos religiosos de uma primeira religião não cumprirem mais o papel de conectar sua mente consciente com a totalidade do self. Sendo as estruturas arquetípicas comuns e coletivas, continuariam desenvolvendo sua função de criar e partilhar símbolos mesmo se o indivíduo mudasse de religião (MALANDRINO, 2006, pp.76-77).

As estruturas arquetípicas e simbólicas garantem um esquema seguro de deslocamento dessa energia, que obedece a organizações preestabelecidas e compartilhadas por membros de sua comunidade como rituais, normas de etiqueta e demais convenções. Durand propõe mapear as estruturas arquetípicas, formadoras de imagens simbólicas para que melhor possamos compreender os elementos que determinam sua caracterização imagética.



Durand amplia as ideias de Jung sobre a formação das imagens arquetípicas porque considera que se dão não somente no interior da psique humana, mas que se formem graças a interação entre a subjetividade e a objetividade. Afirma que as imagens são frutos da deformação de cópias pragmáticas da percepção visual registradas pela memória, são recombinações de signos metaforizados, determinadas pelas pulsões psíquicas e as repressões do meio social. Assim, as imagens arquetípicas ou simbólicas são formadas na dinâmica de intercâmbio entre realidade e subjetividade; e Durand chama esse processo de trajeto antropológico, ou “a incessante troca que existe no imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (DURAND, 2012, p. 41).

Com base nessa conclusão e em seus estudos sobre a obra de Piaget, Durand chega a uma metodologia da geração das representações simbólicas que chama de dominantes reflexas. Essas dominantes seriam malhas intermediárias entre os reflexos simples e os associados, como matrizes sensório-motoras nas quais as representações vão integrar-se, sobretudo se certos esquemas perceptivos vêm assimilar-se a esquemas motores primitivos. São elas as dominantes posturais, de engolimento e rítmicas, que estão em concordância com os dados de certas experiências perceptivas como o erguer-se ou o cair, o nutrir-se e o amadurecer-se sexualmente (*Ibidem*, 2012, p.35).

Partindo da convergência da reflexologia, da tecnologia e da sociologia, Durand estabelece uma divisão binária da qual partirá toda sua estruturação do mapa simbólico do imaginário humano: o Regime Diurno e o Noturno. O Regime Diurno tem a ver com a dominante postural, a tecnologia das armas, a sociologia do soberano mago e guerreiro, os rituais da elevação e da purificação. Já o Regime Noturno subdivide-se nas dominantes digestiva e rítmica ou cíclica. A dominante digestiva abrange as técnicas do continente e do habitat, os valores alimentares e digestivos, a sociologia matriarcal e alimentadora. A dominante cíclica agrupa as técnicas do ciclo, do calendário agrícola e da indústria têxtil, os símbolos do retorno, os mitos e os dramas astrobiológicos, como o clima e as estações do ano (*Ibidem*, 2012, p.58). Segundo Durand o Regime Diurno é o regime da antítese, pois de cara contrapõe luz e treva. Seus símbolos são aqueles ligados à luminosidade e à sombra, como os símbolos antitéticos de Deus e do Diabo, de vida e de morte. O Regime Diurno recusa a visão eufemística do tempo, vendo nele somente a negatividade da morte. Assim, aumenta hiperbolicamente o aspecto tenebroso e maléfico de Cronos, a fim de endurecer ainda mais as

suas antíteses simbólicas, de polir com precisão as armas que utiliza contra a ameaça noturna, que são o cetro e o gládio. Trazer ao campo da imaginação o terror dos efeitos do tempo, já é uma forma de dominá-lo. Configurar o tempo em formas bestiais e tenebrosas já é automaticamente prepará-lo para ser vencido pela figura de um herói luminoso e armado, que se ergue eretamente como o cetro e punge sua vítima com o gládio (*Ibidem*, 2012, pp.84-165).

No Regime Noturno “o antídoto do tempo não será procurado no sobre-humano da transcendência e da pureza das essências, mas na segura e quente intimidade da substância ou nas constantes rítmicas que escondem fenômenos e acidentes” (DURAND, 2012, p. 194). Ao regime heroico da antítese se contrapõem o regime pleno do eufemismo. Nesse regime a queda se eufemiza em descida e o abismo minimiza-se em taça, e a noite é apenas promessa da aurora. As linhas de força que determinam a estruturação dos símbolos sob o Regime Noturno são aquelas do engolimento e da descida, do acolhimento. O símbolo primordial e supremo engolidor seria o mar, pois é o abismo feminizado e materno que para numerosas culturas é o arquétipo da descida e do retorno às fontes originais da felicidade, o útero da mãe. A imaginação noturna é naturalmente levada da quietude da descida e da intimidade que a taça simboliza para a dramatização cíclica na qual se organiza o mito do retorno e daí a troca da taça pelos símbolos cíclicos do denário e do pau. O símbolo do denário encarna o desejo de dominar o devir pela repetição dos instantes temporais, vencer Cronos não com figuras estáticas, mas operando sobre a própria substância do tempo para domesticá-lo. Daí surgem as mitologias messiânicas e as de progresso. Já o símbolo de paus indica as modificações cíclicas pelo viés da genética, da hereditariedade, para o desenvolvimento progressista da maturação. Assim, paus é a síntese da ideia da árvore frutífera.

Durand apresenta também a passagem de uma morfologia classificatória das estruturas do imaginário para uma fisiologia da função da imaginação. Esboça uma filosofia do imaginário a que chama de fantástica transcendental, pois demonstra como o imaginário humano estrutura-se universalmente, obedecendo a padrões comuns, que transcendem as culturas e os tempos. Segundo o autor, “há uma realidade idêntica e universal do imaginário” (DURAND, 2012, p. 378). O autor não afirma, contudo, que as estruturas arquetípicas produzam símbolos idênticos em todas as sociedades humanas, mas que há uma afinidade na constituição desse arcabouço imagético, como a oposição entre os Regimes Diurno e Noturno, que derivam de processos comuns a todos os seres humanos, como o nascer e o morrer, o

engolir, o elevar-se na postura ereta, o cair, o perceber os ciclos rítmicos de sua natureza e da natureza que os envolve.

### **A transformação de Exu em Diabo nos exorcismos da IURD**

A ideia de Deus no cristianismo aproxima-se da determinante reflexiva de ascensão corporal, que coloca seu herói nas alturas e na claridade, um herói demiurgo e justo, cujo cetro e gládio sempre vencerão seu oponente. No catolicismo, divindades que compartilham os mesmos ideais de bondade e pureza de Deus como os santos, os mártires e os anjos também se opõem ao Diabo, e muitas vezes são representados como pessoas saudáveis, portando auréolas ou asas, no caso dos anjos, e tendo sob jugo o Diabo, geralmente configurado como dragão ou serpente de cor escura, animal aterrorizante de dentes afiados. Nessas representações o Diabo encarna toda a negatividade dos símbolos que povoam o imaginário do Regime Diurno. É ao mesmo tempo bestial e vorás, aterrorizando com seus dentes, chifres e rabo, e reforçando por antítese a força protetora dos heróis que o subjagam. O Diabo é também um símbolo da queda dentro do Regime Diurno, que toma um significado trágico, dramático e não eufêmico da ação do tempo. No Regime Diurno, a queda remete à perda, ao rompimento e à condenação. O Diabo está condenado a sofrer e causar tormento, a desestabilizar a ordem divina, e a sempre ser vencido.

O resgate da imagem aterrorizante do Diabo católico feito pela Igreja Universal, de cunho protestante justifica-se pelo fato de que ambas as igrejas, embora em tempos diferentes, enfrentassem processos de expansão e consolidação de sua existência como instituições e precisassem afirmar sua função de proteger o fiel do mal, personificado em Diabo. Assim, a imagem do Diabo católico do século IX reverbera na expressão corporal dos fiéis da IURD, conservando suas características animais no rosnar e nas vozes guturais, nos ataques com unhas aos pastores, nos gritos de desespero ao serem subjugados nos exorcismos. A Igreja Universal manteve a figuração do Diabo dentro dos limites do antitético Regime Diurno da imagem, não rompendo o uso tradicional dessa imagem dentro do cristianismo, mas continuando a reforçar os significados de destruição e morte encarnados no Diabo, e os de salvação e vida eterna atribuídos a Deus.

Assim, é importante indicar quais são as características de Exu que ainda sustentam sua associação com o Diabo na Igreja Universal e quais o distanciam dele. Mesmo sendo de caráter plural, apresentando características muitas vezes contraditórias, o orixá Exu não chega

a manter com nenhum outro orixá uma relação antitética, o que aproxima sua simbologia do Regime Noturno da imagem. Entre outras características que unem Exu a esse Regime está sua ligação ao sexo. Na cultura iorubá, de onde vem os orixás, uma família numerosa é sinal de prosperidade, de perpetuação da espécie, e assim, o sexo não é visto como algo pecaminoso, mas como algo desejado. Exu é patrono da cópula, que garante os filhos e dá continuidade à linhagem, associa-se aos símbolos pertencentes ao denário e a paus, ou seja, aos fenômenos cíclicos e de hereditariedade, que procuram controlar o tempo, não vendo nele apenas a imagem devoradora de Cronos. Exu associa-se então a ideia de ciclo de vida e procriação.

Mesmo quando se apresenta de maneira agressiva e perturbadora é porque na verdade, deseja que a ordem e as regras sejam respeitadas. Na mitologia iorubana, Exu é também responsável pela passagem dos dois mundos, o Aye, terreno e o Orum, celestial, sendo ele o intermediário entre os orixás e os homens. Assim, para que um orixá possa vir à terra, ou para que um homem dirija suas preces a um orixá, oferendas devem ser dadas primeiro a Exu, que intermediará todo o processo. Se uma das partes se esquece do trato, a divindade se irrita e castiga o infrator. Na abordagem psicológica, Exu pode ser visto como símbolo regulador da passagem entre o self, no plano inconsciente e o ego, no consciente (ZACHARIAS, 1998, p.96). Na função de intermediador entre planos diferentes, Exu ainda pode ser aproximado do Regime Noturno, devido ao seu caráter regulador, que consegue transitar tanto pela claridade quanto pela escuridão, auxiliando e punindo, conforme as regras de Obatalá, criador do mundo. Tem o poder de resgatar a ordem com a própria desordem. Zela então pela continuidade e equilíbrio dos movimentos cíclicos, que garantem a vida na terra, dentro da mitologia, ou a integridade do self, no âmbito psicológico.

Durante os rituais da umbanda ou do candomblé, Exu é apresentado pelo médium como um homem sedutor, de movimentos rápidos, comunicativo, contraventor de regras sociais, pois às vezes fala palavrões, e geralmente porta um copo com bebida e um charuto ou cigarro. É alegre e espirituoso, de risada forte e estrondosa, é bem franco e vez ou outra pode parecer grosseiro. Por ser um símbolo da força do sexo, da agressividade e por trazer em sua expressão gestual elementos que tornam presentes esses símbolos, Exu continua sendo associado ao Diabo cristão. No cristianismo, o sexo e a agressividade são mal vistos e devem ser extremamente controlados e muitas vezes até negados. E o que foi reprimido acaba

fazendo parte da região sombria da personalidade do indivíduo ou do imaginário de um povo (ZACHARIAS, 1998, p.140).

Assim, algumas características valorizadas na religiosidade iorubana, como o sexo, e a agressividade para a resolução de conflitos são desvalorizadas na religiosidade cristã, adquirindo um tom pejorativo e estigmatizado. Na construção do Diabo cristão nos palcos da Igreja Universal há a tentativa de colocar uma divindade do Regime Noturno em um padrão de imagem do Regime Diurno, o que acarreta a formação de uma divindade de caráter peculiar, típica de mais um processo de sincretismo religioso no Brasil, entre o neopentecostalismo e as religiões afro-brasileiras.

### **Considerações finais: “Exu das Almas Preciosas”, um Diabo cristão afro-brasileiro**

No processo de transporte de algumas divindades afro-brasileiras para os palcos da IURD, o modelo Diurno do Diabo cristão vence o padrão Noturno de Exu, mas esse novo Diabo, criado nos palcos da IURD, conserva alguns gestos e o nome da divindade Exu, assim como elementos de sua expressão gestual e vocal.

Isso se explica devido ao fato de que muitos fiéis dessa igreja vieram de religiões afro-brasileiras, que já tinham como tradição a presença do transe e da apresentação de uma divindade por meio da expressão corporal. O próprio Edir Macedo, líder espiritual da Universal, afirma em seu livro “Orixás, caboclos e guias – anjos ou demônios?”, que já havia frequentado uma daquelas religiões. Por essas razões, pode-se dizer que ao migrarem das religiões afro-brasileiras para a neopentecostal, algumas pessoas trouxeram consigo traços de rituais mágicos e divindades daquelas religiões, ainda que transfigurados, e que hoje caracterizam os rituais e algumas crenças na Igreja Universal (ALMEIDA, 2009, p.123).

Assim, ao compartilhar alguns aspectos específicos da umbanda e do candomblé como a provocação do transe, a expressão corporal de divindades pelos fiéis, e trazer características de orixás e guias para compor seu Diabo nessas expressões, a Igreja Universal funde-se com aquelas que tanto deprecia, num processo sincrético, que lhe atribui uma característica peculiar, que é a de ser uma religião neopentecostal tipicamente afro-brasileira. Muitos de seus fiéis supostamente possuídos se autodenominam Exus, tais como Exu do Lodo, Exu da Morte, Tranca Ruas, Exu Sete Encruzilhadas, Sete Catacumbas, Sete Facadas, Lúcifer, Exu Marabô, entre outros, comumente encontrados nas cerimônias das religiões afro-brasileiras, em que não são caracterizados como demônios. São chamados de demônios somente nos

palcos da IURD. Porém, uma nova denominação de Exu nasceu no seio daquela igreja, e não é encontrada em nenhuma religião afro-brasileira até então: é o Exu das Almas Preciosas, não pertencente nem à umbanda e nem ao candomblé especificamente. Esse novo Exu demonizado traz de outros Exus afro-brasileiros apenas o gesto de ajoelhar-se perante divindade maior, Ogum, atualizada pela figura do pastor; a sensualidade na voz, em algumas de suas apresentações e o fato de apenas tentar e afastar da IURD fiéis e obreiros a ela ligados. Suas apresentações são televisionadas, tendo sido exibidas nos programas “Obreiros em Foco” e “Duelo dos Deuses” em sua maioria. Durante seus exorcismos, os pastores sempre reforçam o valor da persistência e da fé na Igreja Universal e em Deus para que os espectadores e telespectadores, principalmente obreiros, sejam convencidos a permanecer vinculados à igreja. As imagens televisionadas do Exu das Almas Preciosas servem de advertência àqueles que pensam em se desligar da IURD, pois se sentem cobiçados por esse demônio, colecionador de almas valiosas de integrantes da Igreja.

Esse personagem caracteriza o processo de sincretismo religioso que ocorre nos cultos da Igreja Universal do Reino de Deus, pois leva o nome e traços de uma deidade afro-brasileira, Exu, mas que existe somente dentro do contexto espetacular e televisivo da IURD.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Ronaldo de. **A Igreja Universal e seus demônios: um estudo etnográfico.** São Paulo: Terceiro Nome/FAPESP, 2009.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das mídias.** São Paulo: Contexto, 2012.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário.** São Paulo: Martins Fontes, 2012.

MALANDRINO, Brígida. Carla. **Umbanda: mudanças e permanências, uma análise simbólica.** São Paulo: PUC/SP, 2006.

MARIZ, Cecília Loreto. *O demônio e os pentecostais no Brasil* in: BIRMAN, Patrícia et al. **O mal à brasileira.** Rio de Janeiro: UERJ, 1997, p.45-57.

KLEIN, Alberto Carlos Augusto. **Culto e Mídia, os códigos do espetáculo religioso: um estudo de caso da Igreja Renascer em Cristo.** 1999. 140f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

ZACHARIAS, José Jorge de Moraes. **Ori Axé, a dimensão arquetípica dos orixás.** São Paulo: Vetor, 1998.

## Imagens míticas na celebração do Reinado de Nossa Senhora do Rosário

### Mythic images in celebrating of Nossa Senhora do Rosário's reign

### Images mythiques dans la célébration du Règne de Nossa Senhora do Rosário

Vânia NORONHA<sup>1</sup>

PUC Minas, Belo Horizonte, Brasil

#### Resumo

O foco de análise deste estudo são as imagens míticas presentes no Reinado de Nossa Senhora do Rosário, manifestação típica dos negros, popular e importante em Minas Gerais. Sua origem é baseada na narrativa mítica, relativa à Santa e defini o *modus vivendi* de seus filhos. Para analisar as imagens adotou-se o paradigma da complexidade como base epistemológica e dentro dele, as teorias da antropologia da festa e do imaginário e a psicologia profunda. Estas referências teóricas permitiram analisar o arquétipo da Grande Mãe (Nossa Senhora do Rosário) e sua influência no "congadeiros". Espera-se que os resultados encontrados possam contribuir para o conhecimento sobre as comunidades afro-descendentes, ampliando nossa compreensão sobre a sociedade, a educação e mesmo sobre nós mesmos.

**Palavras-chaves:** mito, arquétipo da Grande-Mãe, Nossa Senhora do Rosário, Congado, festa.

#### Abstract

Its focus of analysis this study is Nossa Senhora do Rosário's reign. This demonstration is typical of Afro-Brazilian people and it is very popular and important. Its origin is based on the mythical narrative concerning the Nossa Senhora do Rosário and represents the conception of the Saint's devout and define their *modus vivendi*. The paradigm of complexity was chosen as an epistemological basis and inside it, the theories involving party and imaginary anthropology and profound psychology. These theoretical references allowed to analyze the archetype of Our Great Lady and its influence in the life "the sons of rosary". Then, the proposed objectives for this study were successful. The found results are expected to contribute to the knowledge about afro-descendant communities, enlarging our comprehension about society and education and even about ourselves.

**Key-words:** myth, archetype of Our Great Lady, Congado, Nossa Senhora do Rosário, celebration.

#### Introdução

Este texto tem como objetivo apresentar o Reinado de Nossa Senhora do Rosário e as imagens míticas presentes nesta católica, típica dos negros, popular e importante em nosso

---

<sup>1</sup> vaninhanoronha@gmail.com

Estado<sup>2</sup>. O Reinado (também chamado de reisado, Congado ou congadas) é o termo mais abrangente, que define um ciclo anual de festas em devoção a Nossa Senhora do Rosário e aos Santos Pretos, principalmente, São Benedito e Santa Efigênia. Envolve a realização de novenas, levantamento de mastros e bandeiras, procissões, cortejos solenes, coroações de reis e rainhas, cumprimento de promessas, leilões, cantos, danças, banquetes coletivos. Os festejos apresentam uma estrutura organizacional complexa, onde é possível identificar aspectos simbólicos e significantes, concretizados nos corpos de quem vive a manifestação, representando o legado de nações africanas e seus reinos sagrados em nosso país.

Seus símbolos<sup>3</sup>, imagens e rituais continuam presentes até os dias de hoje, e cada vez mais vão sendo escritos na corporeidade dos congadeiros, reproduzidos pela oralidade e pelo mito<sup>4</sup>, caracterizando a vida e o *modus vivendi* de todos envolvidos na manifestação cultural. Que símbolos são esses? Que imagens se fazem presentes na manifestação? O que elas têm a nos dizer sobre nós mesmos?

Para responder essas perguntas adotei a teoria da complexidade (Morin), a psicologia profunda (Jung, Campbell, Bachelard), a antropologia do imaginário (Durand) e a antropologia da festa (Duvignaud) com seus principais expoentes em diálogo com outros autores, como referencial teórico deste estudo.

O Congado é uma prática cultural, permeada pelo simbólico, que nasce e transforma, dinamicamente, qualquer universo instituído (RUIZ, 2003). Entendido desse modo, pode se dizer que é uma prática simbólica, organizacional e educativa (PAULA CARVALHO, 1990), no qual os dois pólos da cultura – o patente e o latente - se tensionam, se equilibram e se relacionam de forma recursiva. Desse modo são produzidos uma cultura<sup>5</sup> e um imaginário<sup>6</sup> no

---

<sup>2</sup> A temática aqui discutida pode ser ampliada em Alves (2008).

<sup>3</sup> A composição etimológica da palavra símbolo na língua alemã define mais claramente o seu duplo caráter: *Sinn* (sentido) que corresponde às variações das configurações socioculturais (variações das imagens) e *Bild* (forma), às invariâncias arquetipais (arquetipo) (DURAND, 1988, p. 1).

<sup>4</sup> Campbell (1990) discute a atualidade dos mitos, afirmando que neles encontraremos elementos para compreendermos o presente e a nós mesmos. Para ele, os mitos são as pistas para encontrarmos as potencialidades espirituais dentro de cada um de nós e sua concretização se dá pelos símbolos. Os mitos continuam presentes na contemporaneidade, seus motivos básicos são os mesmos e têm sido sempre os mesmos, reforçando suas origens na experiência humana no passado.

<sup>5</sup> Cultura aqui entendida como um “circuito metabólico simultaneamente repetitivo e diferencial, entre o pólo das formas estruturantes - o instituído (cultura patente) - no qual manifestam-se códigos, formações discursivas e sistemas de ação, e o pólo do plasma existencial, das coisas do espírito, das vivências, dos espaços, da afetividade e do afetual, enfim do instituinte (cultura latente)” (PORTO, 1999, p. 95, inspirada em Morin).



trajeto<sup>7</sup> que se estabelece, dinamicamente, exigindo, de nossa parte, um esforço para compreendê-la.

As imagens arquetípicas, presentes no mito de Nossa Senhora do Rosário e em todo o sistema mítico no Reinado, nos trazem elementos para melhor compreensão da duração, das mudanças e permanências, do eufemismo na manifestação, que se aloca nos fantasmas, nos ancestrais do povo negro que vive essa devoção, e que se tornam presença, por meio da oralidade, característica fundamental do Congado.

Os Filhos do Rosário, homens e mulheres, crianças, jovens e velhos, vivem a sua fé fundamentada na narrativa mítica de Nossa Senhora do Rosário. Narrativa essa que permite aos congadeiros celebrarem, neste catolicismo reinventado, os mistérios gloriosos, dolorosos e gozosos de Jesus Cristo, cumprindo um ciclo festivo durante todo o ano e revivendo *in illo tempore* seu mito fundador e suas imagens arquetípicas. Uma das várias versões<sup>8</sup> orais sobre o mito de Nossa Senhora do Rosário conta que:

Lá na história de Nossa Senhora, lá no primórdio de tudo, quando Nossa Senhora apareceu no mar, os negros estavam ali e os brancos tentou tirar e não conseguiram. E aqueles negros humildes pediram a seus senhores: “Ah, pelo amor de Deus, deixa nós pelo menos tentar, porque ela não vem.” Porque o branco foi lá e **colocô ela na capela e ela voltou** para a água. Aí os negros com aquela coisa e tal. Os branco falô: “Vai, então, sua imundice, vai tentar então, porque vocês não andam com nossas roupas e ela não veio, então com vocês ela vai ir? Faça o que vocês quiserem.” Então uma triagem de sete negros, seis negros e uma negra (**essa é a história que eu sei**), foram na beira do mar cantar para Nossa Senhora pra ver se ela acompanhava eles. Nunca que eles imaginavam que ela ia acompanhar eles. Eles queriam simplesmente fazer só uma homenagem. Então, eis aí a lenda: o congo bateu, eram só sete negros, não era uma guarda de congo que foi lá bater, eles bateram no ritmo do congo. Os tambor, fizeram os tambor, consagraram do jeito deles, as coisas, do jeito deles e bateram no ritmo de congo e cantaram no ritmo de congo. Cada negro era de uma legião, um negro era cativo de moçambique, um negro era cativo de Congo, tem esses nomes na África. Tinha o negro cativo de Angola, o de não sei daonde, da Costa, cada qual com a sua tradição. Então, o negro do Congo bateu no tambor e falou: Vamos cantá. E cantou na linha dele tum tum tum, tum tum tum e cantou, na

<sup>6</sup> O imaginário é, segundo Durand (2002) “o conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens* – aparece-nos como o grande denominador fundamental, aonde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano” (p. 18).

<sup>7</sup> O conceito de trajeto antropológico foi cunhado por Durand (2002) e se refere ao produto da articulação entre o bio-psíquico e o sócio-cultural, o subjetivo e o objetivo, que permite ao homem realizar a sutura epistemológica entre Natureza e Cultura mediada pelo símbolo e, ainda, construir seus aparelhos simbólicos (PAULA CARVALHO, 1990).

<sup>8</sup> Ver outras versões do mito em Martins (1997), Gomes e Pereira (2000), Giovannini Junior (2005), Lucas e Luz (2006), além do filme *Salve Maria!* (2006).

linha de congo. Ela [a santa] balanceou pra cá, balanceou para lá e veio um pouquinho. Eles emocionaram: Nossa Senhora envém. Aí o outro negro que tava com a mão no outro tambor: Vão bater, gente. E bateu no Moçambique. Moçambique era serra abaixo [ritmo do tambor], não existia serra acima, era tum tum tum tum, tum tum tum tum, era uma coisa serena. Moçambique original é serra abaixo. Eles tentaram mais uma vez, ficaram emocionados e bateram e cantaram. Isso faz parte do fundamento, quem sabe o que eles cantaram num fala, isso é segredo de estado, isto é uma coisa trancada debaixo de tantas chaves. E cantaram, no ritmo de Moçambique. Ela veio mais um pouquinho, chegou bem mais na areia. Essa é a lenda, eles ficaram bobo. O último negro, o mais sábio, o mais velho, falou: “Nós vamos bater agora no ritmo do candombe”, que era o ritmo deles original, da África. E bateram tucutucu tucutu tucutu tucutu, uma mistura do congo, do moçambique e do batuque deles. Então, cada tambor bateu do seu jeito, então, cada qual fazendo a sua própria homenagem. “Oê, fulano, bate o seu ritmo do congo”, “oê vai conservar seu ritmo e eu vou no meu ritmo”. O candombe é uma jogada dos 3 ritmos. Cada tambor bateu de um jeito, quando eles fizeram isso, então, ela veio. Ela veio homenagear as três raças, os três ritmos. Só quando eles conscientizaram disso, que não foi mais pra um, mais pro outro, não, os três ritmos. O congo é isso, ele vai abrir o caminho, o moçambique vai trazer a coroa. O pouquinho de congo que eu entendo é isso, ele vai pra abrir os caminhos igual ele fez com Nossa Senhora, ele bateu, ela veio um mocadinho, por isso que o moçambique bate e a coroa vem. (Capitão Daniel, 2006).

Cada grupo, guarda ou terno de congado se apropria da narrativa mítica, a partir dos elementos aos quais seus próprios componentes atribuem aos significantes. Hollis (1997) afirma que:

Todo mito é a dramatização daquelas energias invisíveis que fluem através do universo e por algum tempo habitam em nós. Enquanto grupo, contam a história humana completa e todo o drama cósmico. **Cada um expressa um fragmento do conjunto, uma parte de um capítulo. Cada um de nós vive um verso ou outro, movendo-nos de acordo com ritmos mais profundos que os que a consciência consegue atingir.** Sejam gratos por essas imagens da mesma maneira que por sonhos, esses dinamismos nos dizem, em forma visível, o que o invisível esta operando, tanto na história como dentro de nós (p. 177). (Grifos meus)

Passo então a discutir algumas imagens míticas presentes na constelação de imagens do Reinado de Nossa Senhora do rosário.

### **Imagens míticas no Mito da Grande-Mãe**

A Grande-Mãe é a principal característica do arcabouço mítico africano, no qual estão presentes valores matriarcais (noturnos) fundantes de toda a manifestação do Congado. Diz Neumann (2003) que o aparecimento do arquétipo da Grande-Mãe, bem como seus efeitos, podem ser observados, ao longo de toda a história da humanidade, tanto nos rituais, nos

mitos, nos símbolos, como nos sonhos, nas fantasias e nas realizações criativas dos sujeitos. Um traço fundamental desse arquétipo consiste no fato de que ele reúne atributos positivos e negativos e, ao mesmo tempo, grupos de atributos, numa *coincidentia oppositorum* (união de opostos). Essa ambivalência é a característica da situação original do inconsciente.

O significado central da vivência da Grande-Mãe é o ciclo do sacrifício. O arquétipo da Grande Mãe representa, em geral, além da questão psicanalítica, a sobrevivência da religião e dos valores matriarcais, durante a cultura patriarcal guerreira dos povos invasores, ligados às atividades agrícolas dos povos primitivos. Esse vestígio da antiga consciência matriarcal da Deusa-Mãe, também, sobreviveu na devoção católica popular da Virgem Maria, entre os povos do Mediterrâneo e, depois, no catolicismo, em geral. No antigo simbolismo de ciclo agrário e, por essas características maternais, ela corporifica o útero da terra, onde a semente é plantada a cada ano e vinga em abundância de alimentos. Daí, o sentido de sacrifício e de morte, com um significado de renascimento.

A deusa corporifica o ciclo de vida-morte, alimentado por sacrifícios, pois todas as formas de vida se alimentam de outras vidas e, do mesmo modo, se tornam alimento para outras (HOLLIS, 1997, p. 82). Assim, percebe-se o lado positivo da Grande-Mãe: aquela que fornece alimento e prazer, protege, aquece, conforta e perdoa. É o refúgio de todo sofrimento, alvo de todo desejo, em que a mãe é sempre a realizadora, doadora e auxiliadora. Por outro lado, a Grande-Mãe não é só boa, ela possui um lado negativo que retém, prende, aprisiona, sufoca, rejeita e até mata (NEUMANN, 1998).

A constelação de imagens, os símbolos, e os esquemas presentes no arquétipo da Grande-Mãe, compõem o regime noturno apresentado por Durand (2002). Reportando à classificação isotópica das imagens do regime noturno, por ele proposta, verificaremos que alguns conjuntos simbólicos da inversão e da intimidade, que organizam as estruturas místicas do imaginário; e ainda, os cíclicos e rítmicos, que por sua vez, organizam as estruturas sintéticas; são identificados no mito de Nossa Senhora do Rosário.

Como vimos no mito, as águas e o simbolismo aquático estão presentes nesta constelação de imagens. Nossa Senhora do Rosário é Yemanjá, Manganá (em língua banto), a Rainha do mar, a Rainha das águas. É a Grande-Mãe, que vem nas águas para salvar o povo negro, e esse fato define tudo o mais para o congadeiro. Este, por sua vez, é o marujo, o homem do mar, que ao retirar a Santa, exercita as mesmas atribuições de um marinheiro. É o filho que também cuida e zela pela Grande-Mãe.

Nossa Senhora vem na barca (o andor). Este é um dos símbolos mais ricos da imaginação, é a “morada sobre a água” (DURAND, 2002, p. 249). Nesta constelação isomórfica do continente, a barca se articula com a gruta, caverna, casa, dentre outros símbolos. A tecnologia serve apenas para diferenciar os continentes fixos (cisternas, lagos, cubas, etc) dos móveis (cestos, barcos de todas as espécies, etc). Na noção de continente fundem-se as três atividades: transporte, transbordamento e coleção.

De forma, sugestivamente, lunar, a barca será o primeiro meio de transporte. Em diferentes mitologias, é a arca que serve de transporte para a alma dos mortos, o que faz Bachelard (2002) perguntar-se se a morte não foi, arquetipicamente, o primeiro navegador.

O barco (o navio) pode ser símbolo de partida, mas traz, ainda, a idéia de fechamento. Como símbolo de intimidade, o navio agrupa as pessoas, mas tem um limite, encerra. Torna-se, além de meio de transporte, um habitat. Durand (2002) afirma que se o navio se transforma em casa, a barca<sup>9</sup> torna-se, mais, humildemente, berço, e mesmo que seja mortuária, participa, na sua essência, no grande tema do embalar materno. O barco de Nossa Senhora traz, portanto, a salvação para o povo negro.

Nas imagens de Nossa Senhora do Rosário encontraremos duas variações: em uma ela se encontra assentada sobre o Santana (tambor de candombe), ladeada por dois santos, São Domingos e Santa Rosa (existe uma controvérsia, pois ela pode ser Santa Catarina, Santa Cecília ou ainda, Santa Clara), ambos segurando o rosário; em outra ela permanece em pé. As duas estão com o menino no colo e o rosário (terço) nas mãos.

No andor/barca, a imagem de Nossa Senhora é conduzida à capela, construída pelos negros, de onde não sai mais. Na constelação de imagens do continente, a capela é a gruta, a caverna, a morada e, nos remete ao sepulcro materno.

Os símbolos da intimidade, pelo complexo do regresso à mãe, vêm inverter e sobredeterminar a valorização da própria morte e do sepulcro (DURAND, 2002). O sepulcro deixa de ser sepultura e passa a ser berço mágico, o lugar do último repouso, o retorno à mãe, o sono no seio materno. Durand (2002) afirma que o sepulcro e o ventre materno equivalem

---

<sup>9</sup> A barca é, muitas vezes, substituída pelo automóvel ou mesmo pelo avião (talvez por isso cause tanto fascínio ao homem). O automóvel é um microcosmo, como a morada ele anima-se, animaliza-se, antropomorfiza-se e, sobretudo, feminiza-se. Veículos pesados dos caminhoneiros e barcos de pesca possuem nomes de mulheres. O Santo protetor dos motoristas é São Cristóvão, símbolo ao quadrado da intimidade na viagem. Ele carrega um saco, um continente gulliverizado. O saco do passador gigante é a nave reduzida a pequenas dimensões. Nessa minimização o processo de gulliverização, da nave ao saco, nos leva a passagem do macrocosmo ao microcosmo. Navios de grandes dimensões se transformam nos pequenos continentes como a casca, a concha, a semente, o botão floral, o cálice vegetal, o cofre, a taça, o ovo, o vaso, o Santo Graal. (DURAND, 2002, p. 252).

ao que Jung denominou “do oco à taça”. A concavidade é o órgão feminino e encontra-se no conjunto caverna-casa, habitat e continente, abrigo e sótão, ligados ao sepulcro materno, que podem ser a caverna medonha ou a gruta maravilhosa.

A gruta, a caverna, a capela. O caráter Feminino se faz presente. A capela consagrada à Virgem Mãe se torna sua morada. O simbolismo da casa<sup>10</sup> concentra um duplo: do microcósmico do corpo material (psicossocial) e do corpo mental (psicológico). A casa também é um vivente, ela redobra, a partir da personalidade de quem a habita. Possui cheiros, cores e sons, que constituem a cenesesia da intimidade. É, portanto, a imagem da intimidade repousante, do aconchego, do espaço feliz, do centro paradisíaco. Desse modo, torna-se isomórfica do nicho, da concha, do colo materno. É por isso que às vezes, sentimos necessidade de uma casa menor dentro da casa grande, um cantinho onde possamos “reencontrar as seguranças primeiras da vida sem problemas” ((DURAND *apud* BÉGUIN, 2002, p. 244). Os oratórios cumprem esse papel de redobramento.

No mito de Nossa Senhora do Rosário e no arquétipo da Grande-Mãe, encontramos também os símbolos cíclicos e rítmicos que constituem a estrutura sintética do imaginário. No primeiro grupo, as imagens se ligam ao ciclo, ao retorno e às divisões circulares do tempo. No segundo, o pau, como uma redução da árvore com rebentos, o cetro, os arquétipos e símbolos messiânicos.

As imagens que se ligam ao ciclo, ao feminino, a Grande-Mãe, podem ser encontradas no tambor e no rosário. A cultura da África noturna é marcada pelo tambor, *ngoma* (ingoma)<sup>11</sup> em língua banto. Em todas as festas da cultura negra, tudo é rítmico. O tambor é um instrumento primal, arquetipal, é a pulsação da vida; suas batidas fluem no ritmo do coração - sístole e a diástole, contração e descontração. É a ligação entre a terra, a Grande Mãe, e isso é, absolutamente, sintético, equilibrado, noturno. Os tambores e caixas tocados no Reinado de Nossa Senhora do Rosário são instrumentos sagrados que, segundo Lucas (2002, p. 235), “emitem suas ‘vozes’, construindo ‘palavras’ que ‘chamam’, ‘respondem’, ‘falam’ e ‘cantam’ a fé e a história dos filhos do Rosário”. São como “se fossem a extensão humana dos devotos” (PEREIRA, 2005, p. 354).

Durand (2002) já discutia o parentesco entre a música, a melodia e as constelações do regime noturno, no intuito de possibilitar a relação da humanidade com o tempo que passa e a

<sup>10</sup> Ver Eliade, 2001.

<sup>11</sup> A expressão pode designar ainda o grupo dos dançantes do Congado, ser referência ou chamado dos componentes, herança recebida dos antepassados (LUCAS, 2002).

angústia da morte. Para o autor, a música também se constitui como possibilidade de o homem dominar o tempo, exatamente porque ela traz a intemporalidade, o domínio dos ritmos, da altura do som e dos diferentes timbres, tanto masculinos, como femininos.

A música é uma metaerótica, um cruzamento ordenado (dos sons, timbres, vozes, ritmos, tonalidades) sobre a trama contínua do tempo. É isso que faz Durand (2002) concluir que a estrutura musical possui implicações sexuais, por isso, ela se apresenta como uma estrutura sintética de harmonização dos contrários, sendo que o tambor é a própria síntese criadora, a união dos contrários. O tambor liga-se à fecundidade, à criação, ao peixe, como nos mostra o autor ao tratar os rituais dos *dogon*, povo negro de Mali. Também *Shiva-Natarâja*, o “Senhor da dança”, traz em uma de suas mãos um tambor que ritma a manifestação do universo.

O rosário, assim como o tambor, é uma figura *numinosa* cíclica e equilibrada. Faz a síntese, união e harmonização dos contrários e nos remete ao enrodilhar da serpente, um dos mais importantes símbolos da imaginação humana, ligado à transformação temporal, à fecundidade e à perenidade ancestral (DURAND, 2002).

O rosário ou o terço é o objeto usado para contar as orações, formado por contas grandes e pequenas. Após cada dezena de contas pequenas, há uma grande, e assim, cinco dezenas. O fio no qual ficam as contas dá uma volta, ficando a quinta junto à primeira dezena, início e fim, circularidade. Antes da contemplação dos mistérios, há uma parte inicial, constituída por duas contas grandes, três pequenas e uma cruz. Interessante pensar que o próprio formato do rosário é o símbolo universal, arbitrariamente definido, para o Feminino. Encontraremos sobre a cruz do símbolo a outra metade, desta circularidade, ou seja, o Filho.

É por meio do rosário que a Virgem recebe o nome de Nossa Senhora do Rosário e, pelo mesmo motivo, é o instrumento que ela tem em suas mãos. A Grande Mãe, mais do que carregar o filho, promove a ligação entre o regime diurno e o regime noturno.

Essa circularidade que gravita, em torno do domínio do próprio tempo, marcando o rítmico e cíclico, presentes tanto no tambor, como no rosário, nos remete à lua. É ela o arquétipo da mensuração, a primeira medida do tempo. Diz Neumann (2003) que esse é mais um dos arquétipos da Grande Deusa, o que a torna senhora do tempo, aquela que governa o crescimento. É ela e não o sol, o “legítimo cronômetro do alvorecer dos tempos” (p. 199), pois a sua contagem não se inicia à meia-noite.

O ano, derivado das palavras *annus*, *annulus*, se torna uma figura, também, circular. Não é sem sentido os rituais de início de um novo ano, pois eles simbolizam o recomeço do tempo, Isso ocorre no Congado. Suas festas são marcadas, de acordo com o calendário litúrgico católico, que por sua vez, segue o gregoriano e sua divisão duodecimal, com referências lunares. Assim, obedecendo ao calendário litúrgico, eles definem a abertura e o encerramento do Reinado e suas pausas.

### **Imagens míticas nas práticas iniciáticas, sacrificiais e orgiásticas dos Filhos do Rosário**

Neste grupo de imagens relacionadas aos Filhos do Rosário identificamos o pau. É certo que a Grande-Mãe Nossa Senhora do Rosário possui muitos filhos e filhas, ama a todos, sem exceção. Estes por sua vez, são diferentes uns dos outros e, por isso mesmo, ocupam espaços diferenciados e realizam tarefas também diferenciadas, sempre com dedicação e empenho. São eles os atores que constituem o Trono Coroado, o séquito, que é composto pelo Rei e Rainha Congo, os Reis Perpétuos, os Reis de Santo - Nossa Senhora Aparecida, Santa Efigênia, São Benedito, São Jorge, São Cosme e São Damião, Nossa Senhora das Mercês, dentre outros (ainda a Princesa Isabel) - e os Reis Festeiros, sempre acompanhados dos guarda-coroados e fiscais. São, ainda, os caixeiros que tocam seus tambores, caixas, patangomes e gungas, orientados pelo Capitão Regente; e os dançantes (também brincantes, vassalos) que compõem o coro de vozes, realizam as coreografias e obedecem às hierarquias. Independente da função que se exerça na Guarda, os atores-devotos “se encarregam de desempenhar a contento o seu papel” (PEREIRA e GOMES, 2002, p. 70). É a experiência da fé vivida, corporalmente, por inteiro, na prática mítica e religiosa.

Todos os rituais do Congado são constituídos como “configurações teatrais que dizem à comunidade aquilo que ela foi, é, e poderá ser, mediante um conjunto de atitudes, que devem ser analisadas pelos devotos” (PEREIRA e GOMES, 2002, p. 63). Tudo é vivido com muita concentração, exigindo a cumplicidade entre todos.

Essa teatralização expressa a estética da festa e de seus rituais, espetacularizando a manifestação. Como nos diz Duvignaud (1983, p. 88) “o mito expresso em gestos é ainda mais rico que o mito narrado, não só porque ele aparenta um ‘como se’ da existência e nos engaja na vida imaginária, mas, sobretudo, porque extrai o mito da linguagem e o substitui na rede de uma comunicação”, que se dá, inevitavelmente, por meio do corpo, numa narrativa mitopoiética.

Na constituição do imaginário, Durand (2002) adota o método de convergência para mostrar as vastas constelações de imagens que se constituem pelos símbolos. As matrizes originárias, nas quais vão se constituir os grandes conjuntos simbólicos, são definidas por Durand (2002), a partir de três grandes séries de gestos corporais dominantes: a postural, a de nutrição e a copulativa. Apesar de esse esquema contar com três estruturas, Durand (2002) classifica-as em dois regimes, um diurno e um noturno. O regime diurno é estruturado com base na dominante postural e se identifica com a tecnologia das armas, a sociologia do soberano mago e guerreiro, os rituais de elevação e da purificação. As armas, as flechas e os gládios seriam símbolos frequentes.

É na constelação de imagens do regime diurno apresentada por Durand que identifiquei como símbolo do mito dramático e cíclico do Filho, no Reinado, o pau, trazendo o modelo da metamorfose que é a árvore. O capitão José Bonifácio da Luz sintetiza a estrutura dos grupos de Congado na imagem da árvore: “O Candombe representa as raízes, os ancestrais; o Moçambique é o tronco e o Congo, está espalhado pelos galhos, movendo para onde o vento levar” (LUCAS e LUZ, 2006, p. 34).

A árvore é um arquétipo cíclico, que se inicia com a semente, passando pela flor, o fruto, até a queda de folhas e o lançar de novas sementes, num devir dramático. No entanto, a sua verticalidade marca uma passagem do cíclico para um arquétipo progressista e messiânico, porque orienta, de maneira irreversível, esse devir, humanizando-o de algum modo, ao aproximá-lo da posição bípede, significativa da espécie humana.

Diz Durand que o simbolismo da árvore-coluna estrutura a totalização cósmica. Pela sua verticalidade, se humaniza (coluna, estátua, figura humana esculpida na pedra, ou na madeira) e se torna símbolo do microcosmo vertical que é o próprio homem.

A árvore é o arquétipo, por excelência, dos Filhos do rosário. As palavras do Capitão Toinzinho sintetizam bem essa imagem. Diz ele: “O Deus do negro é o toco”. Este é o fundamento do Reinado de Nossa Senhora do Rosário. Os mastros, segundo o Capitão Daniel, “são os pára-raios da festa, é ali que encontra a energia vital da festa. Significa que você colocou o seu Santo acima da terra, debaixo do céu e em cima de nós”. Desse modo, podemos concordar com Durand, quando este afirma que o simbolismo da árvore reconduz o ciclo à transcendência.

Encontrei no Reinado, além desses, outros símbolos do arquétipo da árvore como o bastão (cetro, gládio), a cruz, o cruzeiro, as bandeiras. Esse arquétipo e suas manifestações se



fazem presente em toda a discussão pertinente ao Filho, em suas práticas iniciáticas, sacrificiais e orgiásticas. Estas práticas (cerimônias) são isomórficas do mito dramático e cíclico do Filho, que se concretizam na festa - também ela (a festa) masculina, hermesiana e dionisíaca. É, portanto, o Filho, a festa. É ele quem reatualiza o mito, anualmente, numa linguagem rítmica e ritualística.

As cerimônias iniciáticas no mito da fé do Congado são, como nos diz Durand (2002), “liturgias, repetições do drama temporal e sagrado, do tempo dominado pelo ritmo da repetição” (p. 306). Elas constituem as seivas que correm nas árvores, garantindo a vida, o alimento que nutre os Filhos do rosário. Em nossa pesquisa, percebemos que a maioria dos congadeiros procede de família que vive a tradição, passando de geração em geração o gosto e o interesse pelo Reinado. A tradição é a continuação daquilo que é essencial e persiste; é a figura da árvore ramosa, da evolução progressista, simbolizada pela árvore genealógica, de que nos diz Durand (2002).

A cerimônia ritualística da coroação dos reis e rainhas é uma prática iniciática sagrada. Todas as pessoas que compõem o séqüito são obrigados a passar por ela. Os cantos especificam cada momento, desde o ajoelhar-se perante o altar, receber a coroa, a capa e o bastão, até o erguer-se e apresentar-se para a comunidade como um novo Rei ou Rainha. Os rituais são conduzidos pelos Capitães e a coroação é feita pelos Reis Congos ou Imperadores. Normalmente são realizadas em dias diferentes da festa principal e se tornam um grande momento festivo, quando, também, se oferecem comida e bebida.

O capitão é o líder do grupo, ele deve conhecer os mistérios, os ensinamentos e as responsabilidades do Congado. Para o Capitão Rodrigo (2005) “ser capitão é um privilégio que poucos têm, pois também de muita responsabilidade, de muita fé. Porque na vida ninguém navega sem um capitão” .

Cabe aos mais velhos observar aqueles que vão se destacando e mostrando interesse. Esses são os eleitos para se tornarem um capitão. Mas para isso, precisam cumprir um longo ciclo de aprendizagem e preparação, de modo que se apropriem dos conhecimentos e saberes da tradição.

A iniciação para Eliade (2006) comporta uma tripla revelação: a do sagrado, a da morte e a da sexualidade. É nesse momento que o mito será comunicado ao neófito. Raros são os que atingem o topo da hierarquia, tornando-se um capitão-regente ou capitão-mor.

Diz Durand (2002) que “a iniciação é mais do que um batismo: é um comprometimento. É transmutação de um destino” (p. 306).

O símbolo do capitão é o bastão ou a espada, “sua alma”, segundo o Capitão Amaro. É o *anima* (o feminino) do Filho (*animus*, o masculino). Símbolo da natureza, da força da natureza e da magia. É o pau, o caduceu, o cajado, a haste verticalizante, o emblema de Hermes, que conduz o congadeiro no trajeto entre o mundo concreto (o cotidiano, a festa) para o mundo divino, ou seja, a transcendência. O bastão tem *mana*, é sagrado, um pedaço de madeira, natureza, imanência, “fuerza latente, inmersa em la materia e inseparable de ella” (DUVIGNAUD, 2002, p. 77) com poderes. É o que faz o Capitão Toinzinho afirmar que “aquele bastão, pra gente, ele é vivo”. O bastão, assim como toda a estrutura do Reinado, é dividido em fundamento, mandamento e sacramento. Saber um fundamento é ter acesso a um segredo, é se tornar um iniciado. Desse modo, o próprio capitão se torna um dotado de *mana*.

A morte é o que permite aos Filhos do rosário, cumprirem seu ciclo, nascimento-morte-renascimento. Com a morte eles passam a ser reverenciados pelos componentes do grupo e isso se dá, a partir do símbolo da cruz. Segundo Neumann (2003), a árvore é símbolo da vida e também da morte. Na morte, seu tronco se transforma em vaso que passa a conter o cadáver e, em seguida, é depositado na terra. Ressalta-se o caráter terra-útero, que toma o corpo de volta para si, em união com o caráter receptor da madeira acolhedora. Essa substância maternal da árvore da morte é simbolizada pela força, a estaca e também a cruz.

Em todas as Guardas, encontramos também como fundamento do Reinado, o cruzeiro. É no pé do cruzeiro que os capitães firmam os seus segredos, conversam com os ancestrais. Na constelação de imagens, proposta por Durand (2002) a cruz é um simbolismo vegetal e identifica-se com a árvore, em seus arquétipos ascensionais. É, portanto, madeira erguida, árvore artificial, símbolo de totalização espacial. É, também, uma união dos contrários e, desse modo, se liga ao fogo, à sexualidade, ao movimento rítmico e cíclico.

A festa é o “sacrifício inútil” de que nos fala Duvignaud (1997). No Congado, o que importa é a Virgem: é a ela que se dá o pouco que se tem. Para isso, vivem os congadeiros: para dar a ela “una parte de su sustancia” (DUVIGNAUD, 1997, p. 136). Mauss (1974) afirma que isso seria um ato de comércio, entretanto, Duvignaud (1997) contrapõe, dizendo que fomos nós que inventamos o sacrifício como uma transação, como uma economia de mercado com a divindade. Na festa não se tem a idéia de retorno. O sacrifício, na festa, “é o nada” que se destrói, “a coisa é a coisa e pronto”, é o que livra o homem da estrutura, da

história, colocando-o diante de sua imanência, da natureza e do simbólico. O Capitão Amaro confirma que a festa é o dom do nada “*muita gente não acredita, às vezes, acha até que não faz nada, que a pessoa ‘tá gastando à toa, mas é uma coisa que a gente faz com tanta fê*” (2006).

Às práticas de iniciação e do sacrifício ligam-se as práticas orgiásticas, que são as festas propriamente ditas, sob a regência de Dionísio, o consorte da Deusa. As festas e seus rituais são projeções lúdicas de todo um drama arquetípico, são atualizações mitológicas de um ciclo. Elas se constituem, ao mesmo tempo, num momento de negação de normas instituídas e de “alegre promessa vindoura da ordem ressuscitada” (DURAND, 2002, p. 312). Daí, sua função de nos colocar diante da angústia do tempo que passa e também da morte, destacando o seu caráter revigorante, pois, como nos diz Durand (p. 405) “o ritual tem o único papel de domesticar o tempo e a morte e de assegurar no tempo, aos indivíduos e à sociedade, a perenidade e a esperança”.

Durand comunga com as idéias clássicas de Callois (1988) que também destaca esta função da festa no imaginário. Para Callois, é a festa que nos coloca diante essa noção da finitude, do tempo que esgota, extenua, nos faz envelhecer e desgasta. Ela renova a natureza e a sociedade ao apresentar-se como uma atualização dos primeiros tempos do universo, como a recriação do mundo, daí sua função revigorante. A festa é celebrada no espaço-tempo do mito e assim regenera o mundo real. É justamente ao renascer que o mundo tem a possibilidade de remoçar e de reencontrar a plenitude de vida e de robustez que lhe permitirá enfrentar o tempo durante um novo ciclo. É o caos reencontrado e de novo moldado simbolicamente. As festas reforçam a existência no homem de uma dimensão *demens*.

De um modo geral, as festas em louvor a Nossa Senhora do Rosário e aos santos pretos seguem uma mesma estrutura ritualística: preparação, novenas e organização do espaço, subida da bandeira de aviso, levantamento de mastros, alvorada, “tirada dos reis”, almoço, procissão, missa conga, danças de combate, descida de mastros, podendo ter variações, de acordo com a tradição dos grupos (GIOVANNINI JUNIOR, 2005).

A principal preparação para a festa é a novena, (ou trezena) que se inicia dois dias antes do levantamento da bandeira de aviso. É realizada em agradecimento a Deus por estar dando oportunidade à Guarda de realizar a festa. A reza do terço, ou do rosário, acontece nas sedes ou nas casas dos capitães. Em muitas Guardas, na abertura ou no encerramento das

novenas, ainda é possível assistir à saída do boi da manta, que percorre as ruas dos bairros, as cidades, anunciando a chegada da festa, de forma lúdica.

A festa é o ponto auge do Reinado de Nossa Senhora do Rosário. Ela inicia com o levantamento da bandeira de aviso, uma semana antes do dia marcado pela Guarda. No local da festa, as bandeiras são colocadas no topo do mastro e são erguidas. O mastro é o poste sagrado, é o *Axis mundi* que liga a Terra e o céu e o toca, de algum modo (ELIADE, 1992). Os mastros são levantados antes das festas de cortejo, com antecedência ou na véspera. O levantamento dos mastros com as bandeiras é sempre marcado por momentos de muita emoção, concentração e tensão. Ele “caracteriza o centro energético da festa” (GOMES e PEREIRA, 2000, p. 218). Sua ascensão é anunciada com fogos de artifício.

Os mastros de madeira são o princípio do masculino da árvore, que é feminino. Como o falo da terra tem o caráter de penetração e crescimento, destacando o aspecto ascensional do círculo, seu caráter de transformação é, ainda, a ambivalência da árvore (NEWMANN, 1998, p. 54). É a imagem da árvore, firmemente plantada na terra, no fundamento, que nutre o congadeiro de sua fé e se eleva no ar, para que os filhos do rosário possam nela se abrigar, se proteger sob sua sombra, saciar sua fome e sede.

A alvorada faz parte da tradição e é seguida por quase todas as Guardas. É uma chuva de fogos de artifícios, cantos e danças, realizados na madrugada de domingo, por volta das cinco horas da manhã, anunciando que vai ter festa ao longo de todo o dia. É também o momento mágico de “fechar as encruzilhadas”, limpando e protegendo as Guardas de todo o mal que possa atrapalhar o festejo, garantindo os bons fluídos.

As performances executadas, pelas Guardas, durante os festejos, nas encruzilhadas, são sempre em forma de meia-lua e elas podem ser: para receber e cumprimentar o trono coroado, em sinal de respeito, neste caso, os congadeiros se dirigem um a um, ou em duplas até os reis e fazem reverências; podem abrir em fileiras pelas laterais e para fora, como se desenhassem um coração, recebendo todos os visitantes; ao contrário, as fileiras podem se cruzar por dentro e pelo centro, fechando na frente das bandeiras, para proteção, quase sempre quando encontram com uma Guarda que provoca demandas; e, por fim, os dançantes podem passar por trás do trono coroado, como se tivessem trazendo todos para dentro do Reinado.

Percebe-se que o próprio corpo do congadeiro é um texto e exprime uma linguagem. É também ele, continente e conteúdo (MARTINS, 2000), lugar e veículo da memória e do esquecimento. Seu corpo em performance “é o lugar do que curvilinearmente ainda e já é, do

que pôde e pode vir a ser, por sê-lo na simultaneidade da presença e da pertença (p. 83). Assim é que todo momento ritual é permeado de cantos e danças específicos para aquele fim. A música (palavra cantada) e a dança são as essências dessa experiência religiosa (LUCAS, 2002).

Em suas performances, o Congo vai à frente, em fileira e dança com o corpo aberto, às vezes saltitante. O Moçambique, com a responsabilidade de “puxar a coroa”, anda devagar, os componentes dançam bem próximos uns dos outros, formam um único grupo, numa dança que traduz a força da terra expressa pelos tambores e gungas.

No início da manhã, a Guarda anfitriã prepara o cortejo para a “tirada dos reis e rainhas”. “Tira-se” o trono coroado primeiro, um a um, e, por fim, os festeiros, promotores da festa. Caminha-se sempre devagar, conduzindo as coroas até os altares. No altar, o trono coroado recebe as Guardas visitantes. Cada uma, por sua vez, desloca-se até os reis, canta e dança para eles e para Nossa Senhora. Após a prestação das homenagens, as Guardas se dirigem às cozinhas, nas sedes para o almoço.

Um momento esperado por todos é a procissão. A Guarda anfitriã e os grupos convidados se organizam. Os andores preparados com muita dedicação e criatividade, pelos próprios devotos, são carregados por pessoas da comunidade. Algumas Guardas realizam a missa conga, ou missa crioula, após a procissão, outras preferem fazê-la no dia seguinte. É uma apropriação do ritual católico, mas aqui também o negro reinventou a tradição, incorporando novos elementos na encenação ritualística que seguem os rituais de uma liturgia comum, acrescida dos cantos e das danças dos corpos, ao som das caixas, gungas e patangomes. No momento da celebração da missa conga, os Filhos do rosário cantam o lamento do negro, lembrando o que seus antepassados viviam no tempo do cativeiro. É um momento emocionante, quando os tambores se calam, o Capitão “puxa o lamento” e os “vassalos” respondem apenas o coro.

Após os três dias de festejos, cantando e dançando, subindo e descendo as ladeiras das cidades, debaixo de chuva e sol, carregando os instrumentos pesados, é hora de encerrar. Algumas Guardas ainda encontram energia para realizar as danças do “tempo dos escravos”. Hora de fazer “bizarria”, momento em que os Capitães descontraem e brincam com os outros. Pois, a festa é sempre muito tensa e tudo é levado muito a sério...

## **Conclusão**

Para este breve texto destaco que o Reinado de Nossa Senhora do Rosário se constitui enquanto um universo simbólico complexo que por meio de suas práticas simbólicas (sociais, portanto, educativas) transborda de transdutores híbridos<sup>12</sup>, ou seja, de elementos que se manifestam nos pólos patente e latente, onde estes são fermentados. É neste trajeto, transitando de um pólo a outro - porque nem o latente, nem o patente têm a primazia; ambos são constituintes do imaginário – que exprimem os modos de sentir (latente-afetual), pensar (patente - racional) e, portanto, de conduzir à ação, dos devotos de Nossa Senhora do Rosário, organizados em seus grupos sociais em nosso País, principalmente em nossa cidade. Trocando em miúdos, são os mitos, os ritos, as ideologias, os valores, os modos de ação dos Filhos do Rosário, os irmãos congadeiros.

Num pólo, Nossa Senhora do Rosário é o imaginário, o mito. Ela é a natureza, a origem, a gestação. A Grande-Mãe que gera o filho e o protege. É o significante, o que abre. Pelo mito, ela sai das águas (natureza) e vem se encontrar com o Filho. No outro pólo, é Filho, que ao realizar a festa não a esquece, e desse modo, reatualiza o mito. A Santa visita o Filho e retorna aos céus, ascende, é a cultura, a religião. Isto é o transdutor híbrido: vem natureza (Grande-Mãe) e volta cultura (Santa).

A festa é a culminância desta religiosidade, expressa pelo congadeiro e é a vivência da alternância da natureza para a cultura, do *sapiens* para o *demens*, do sagrado para o profano, da vida para a morte. De acordo com os princípios presentes na complexidade ela, de forma recursiva, dialógica e hologramática, está aberta ao campo do possível e do imaginário, de modo que, nela, o Reinado se constitui, vive, resiste, persiste e sobrevive. É a festa que me instiga a dizer:

SALVE MARIA!!!

## REFERÊNCIAS

ALVES, Vânia Fátima Noronha. **Os festejos do Reinado de Nossa Senhora do Rosário em Belo Horizonte/MG: práticas simbólicas e educativas**. Faculdade de Educação USP. São Paulo: FEUSP, 2008. (Tese de doutorado)

BACHELARD, Gaston. **A Água e os Sonhos**. Ensaio sobre a imaginação da matéria. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

---

<sup>12</sup> Os transdutores híbridos são para Paula Carvalho (1990) o trajeto entre os dois pólos (latente e patente), onde estes podem captar, de forma potenciada e, como mediador simbólico, uma cultura emergente. Como têm uma sólida raiz no latente, emergem sem que tenhamos controle sobre eles, por isso não podem ser enfrentados apenas racionalmente.

CALLOIS, Roger. **O homem e o sagrado**. Lisboa: Edições 70, 1988.

CAMPBELL, Joseph. **O Poder do Mito**: Joseph Campbell com Bill Moyers. (Org.) por FLOWERS, Betty sue. São Paulo: Palas Athena, 1990.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1988.

DUVIGNAUD, Jean. **Festas e civilizações**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

\_\_\_\_\_. **El sacrificio inútil**. México: Fondo de Cultura Econômica, 1997.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. 6ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

\_\_\_\_\_. **Imagens e símbolos**. Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. São Paulo: Martins fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. **O sagrado e o profano**. A essência das religiões. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GIOVANNINI JUNIOR, Oswaldo. **Folguedos da Mata**: um registro do folclore da Zona da Mata. Leopoldina: Do Autor, 2005.

HOLLIS, James. **Rastreamento os deuses**: o lugar do mito na vida moderna. São Paulo: Paulus, 1997.

LUCAS, Glaura e LUZ, José Bonifácio. (Coords.). **Cantando e dançando com os Arturos**. Belo Horizonte: Ed. Rona, 2006.

\_\_\_\_\_. **Os sons do Rosário**. O congado mineiro dos Arturos e Jatobá. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

MARTINS, Leda M. A Oralitura da memória. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (Orga.). **Brasil afro-brasileiro**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 61-86.

\_\_\_\_\_. **Afrografias da memória**: o Reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza, 1997. - (Coleção Perspectiva)

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: EDUSP, 1974. V. 1.

NEUMANN, Erich. **A Grande-Mãe**. Um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente. 4 ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

\_\_\_\_\_. **História da origem da consciência**. 4 ed. São Paulo: Cultrix, 1998 .

PAULA CARVALHO, José Carlos. **Antropologia das organizações e educação**. Um ensaio holonômico. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1990.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Os tambores estão frios**. Herança cultural e sincretismo religioso no ritual de Candombe. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2005.

PEREIRA, Edimilson de Almeida e GOMES, Núbia Pereira de Magalhães. **Negras raízes mineiras: Os Arturos**. 2 ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2000. (Coleção Minas & Mineiros).

PEREIRA, Edimilson de Almeida e GOMES, Núbia Pereira de Magalhães. **Flor do não-esquecimento**. Cultura popular e processos de transformação. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PORTO, Maria do Rosário Silveira. Cultura e complexidade social: perspectivas para a gestão escolar. In: TEIXEIRA, Maria Cecília Sanches e PORTO, Maria do Rosário Silveira (Orgs). **Imagens da Cultura: um outro olhar**. São Paulo: Plêiade, 1999.

RUIZ, Castor M. M. Bartolomé. **Os paradoxos do imaginário**. Sinops: Editora Unisinos, 2003.



## A arte da fé: os ex-votos no imaginário religioso de Trindade-Goiás

### The faith's art: Ex votos at Trindade (Goiás) religious imaginary

### L'art de la foi : Les ex-votos dans l'imaginaire religieux de Trindade – Goiás

Givaldo Ferreira CORCINIO Jr.<sup>1</sup>  
ABC (Agência Brasil Central), Goiânia, Brasil

#### Resumo

As religiões das diversas épocas da história lançaram mão de símbolos para reforçar seu papel de conexão privilegiada entre o divino e os homens. Os ex-votos presentes nas “salas dos milagres” nos santuários católicos registram aspectos da fé popular, constituindo um reflexo dessa elaboração mais pessoal das relações entre o divino e o humano. Embebido nessa relação e mergulhado no caldeirão de referências que se faz presente no cotidiano coletivo, as imagens contidas nos ex-votos pictóricos presentes no “espaço sagrado” de Trindade-Goiás (centro dos festejos ao Divino Pai Eterno) possibilita-nos lançar um olhar sobre o imaginário religioso, abrindo espaço para questionar-nos se tal imaginário sustenta aquilo que denominamos de fé goiana.

**Palavras-chave:** imaginário; imagens votivas; religiosidade; Trindade – GO, ex-votos.

#### Abstract

The religions, at all history epoch use symbols to reinforce their position of privileged connection between divines and men. The ex votos existing at catholic sanctuaries “miracles rooms” registries aspects of the popular faith, building a reflection they personal elaboration of this relationship. Immersed in this referential universe, existing in the collective quotidian life, the images at votives paints existing at Trindade (Goiás) “sacred space” possibilities to us looking for a religious imaginary, enabling make a question to ourself if this imaginary give existence to a thing called by us “fé goiana”.

**Key words:** imaginary; votives images; religiosity; Trindade – GO; ex-votos.

### 1. Uma aproximação

Esse artigo é fruto da aproximação, enquanto objeto de estudo, dos ex-votos localizados no Santuário do Divino Pai Eterno, situado em Trindade, Goiás. Iniciamos nossa reflexão compreendendo que tais objetos presentes nas chamada “sala dos milagres” do dito

---

<sup>1</sup> Licenciado e Bacharel em História e Mestre em Comunicação. Participa do GEIPaT – Grupo de Estudos de Imaginário, Paisagem e Transculturalidade/ UFG. Email givaldo@gmail.com

santuário estão embebidos da força atribuída a relação existente entre sentido e signo e que, mergulhado no caldeirão de referências que compõem o cotidiano coletivo, possibilita-nos lançar um olhar sobre o conteúdo do imaginário religioso popular dos indivíduos da região central do Brasil, abrindo espaço para questionar-nos se tal imaginário sustenta aquilo que denominamos de fé goiana.

A cidade de Trindade, distante 18 quilômetros da capital do estado de Goiás, Goiânia, é um importante espaço dentro do imaginário religioso popular goiano. Sendo identificada como uma espécie de "terra santa", tornou-se um centro de peregrinação de singular importância na região.

A construção da participação de Trindade no imaginário religioso das populações localizadas nessa área inicia-se por volta de 1843, quando é construída uma pequena capela de sapé, que deu origem ao núcleo urbano de Trindade, para que a população dos arredores das terras de Constantino Xavier pudesse reunir-se para rezar o terço e praticar outras atividades religiosas, que anteriormente ocorriam na casa do agricultor, diante da imagem de um pequeno medalhão de barro de aproximadamente 10 centímetros que trazia a representação da coroação de Maria por Jesus Cristo e por Deus Pai, juntamente com a iluminação da cena pela pomba do Divino Espírito Santo, achado por ele e sua esposa no campo que lavravam<sup>2</sup>. Segundo o relato corrente, a capela que foi construída somente poderia ser consagrada pelos padres situados na cidade de Campinas (hoje um bairro da cidade de Goiânia-GO) se possuísse uma imagem que atendesse determinados padrões estéticos, que seriam não possuir defeitos e ser maior que um palmo<sup>3</sup>. Para obter tal imagem, Constantino teria se deslocado até a cidade de Goiás, então capital da província, onde pediu para o artesão Veiga Vale<sup>4</sup> fazer uma imagem que assim atendesse o que fora estabelecido, vendendo inclusive seu cavalo para reunir o pagamento para o artista. A igreja ali localizada passou para administração dos

---

<sup>2</sup> Reside alguma controvérsia sobre a origem da primeira imagem de culto, o medalhão de barro, que inspirou a devoção em Trindade e que hoje não é mais exposta. Segundo Deus (2000 apud Aquino, 2007) o relato atual, e propagado pela Igreja, de que o medalhão teria sido encontrado durante o preparo da terra de cultivo pelo agricultor Constantino Xavier diverge daquele que é encontrado num dos materiais religiosos mais antigos relativos ao assunto, no qual se afirma que o medalhão teria sido trazido pelo lavrador desde sua região de origem, sendo seu *santo de devoção* desde antes do estabelecimento na região.

<sup>3</sup> Aproximadamente 20 centímetros

<sup>4</sup> Esse artesão, tido como autodidata pela falta de dados sobre sua formação, é considerado o principal expoente da arte de esculpir santos em madeira de Goiás no século XIX. Sua obra possui traços barrocos, o que faz alguns estudiosos considerarem que o isolamento da região proporcionou a permanência mais duradoura dessa estética artística em relação aos centros difusores de arte do país.

irmãos Redentoristas a partir de 1894<sup>5</sup> e estes procuram garantir à romaria um papel importante para a comunidade da região, divulgando e ampliando o alcance da narrativa pioneira, fortalecendo a imagem do Divino Pai Eterno como o *santo de devoção dos goianos*, e Trindade como sendo a *capital da fé*.

Segundo a congregação que administra o templo religioso, anualmente passam por ali mais de 2 milhões de visitantes, apenas durante o período consagrado a “festa do Divino Pai Eterno”, que ocorre entre a última semana de junho e a primeira de julho. Podemos inferir que esse espaço adquiriu uma participação icônica para aqueles que compartilham a devoção nos entes representados na escultura da coroação da Virgem Maria por Deus Pai, Deus Filho - Jesus Cristo - e o Espírito Santo, entidades chamadas de santíssima trindade do cristianismo católico. A própria imagem é denominada pelos fieis como “Divino Pai Eterno” ou apenas de “Pai Eterno”.

Figura 1: Pórtico com imagem do "Divino Pai Eterno" na entrada principal de Trindade-GO.



Foto de G. Corcinio (2013)

<sup>5</sup> O relato sobre as transformações que são presenciadas na cidade de Trindade e no modo como a Igreja interfere na organização da devoção foi basicamente recolhido da dissertação escrita por Duarte (2004)

A devoção ao Pai Eterno ganhou prevalência na manifestação popular, atribuindo à imagem do Divino Pai Eterno valor enquanto objeto da elaboração artística e cênica executada por artesãos e assumida pelos sujeitos dessa manifestação religiosa. Em especial, podemos citar o volume e a diversidade de formas nas quais a representação do Divino Espírito Santo (a pomba branca sucedida por raios luminosos) comparece na imaginária popular e constitui um referencial significativo para o papel dessa devoção na construção da relação entre o humano e o divino.

O culto ao Divino Espírito Santo tem o seu surgimento localizado espacial e temporalmente em Portugal, nos séculos XIII e XIV. São associadas a ele diversas crenças, como o milenarismo e a do “Império do Espírito Santo”. Todas elas advêm do pensamento atribuído ao abade franciscano Joaquim de Fiore, influenciando um sem-número de religiosos e poderosos em Portugal. Segundo, o surgimento desses festejos está vinculado, inicialmente, com a influência franciscana em Portugal, especialmente sobre a figura da Rainha Isabel de Saragoça (ca. 1270 - 4/julho/1336), também chamada de Rainha Santa Isabel de Portugal. Por estarem próximas das antigas festas da Primavera, as festas de Pentecostes, nas quais o Divino Espírito Santo era costumeiramente celebrado, emprestavam delas características marcantes, como a mesa farta e a caridade, com distribuição de alimentos aos pobres, pois, a primavera era momento de abundância.

A festa do Divino Pai Eterno em Trindade, originalmente distintas das festas do Divino por conta do ente sagrado mobilizador do devoto, pois na segunda cultua-se a energia mobilizadora de Deus, na figura do Espírito Santo que é representado pela pomba, como esclarece Chevalier e Gheerbrant (2001), enquanto na primeira o culto está focado na junção das três energias matrizes da cristandade, a santíssima Trindade. Mas, no período colonial e imperial brasileiro a festa do Divino tinha grande penetração nas comunidades. Tal presença mostra-se viva ainda na atualidade na cultura e na representação religiosa, com a manutenção de um sem número de Festas do Divino Espírito Santo nas mais variadas localidades do país, assim como em músicas, obras de arte e outros artefatos. Assim sendo, podemos afirmar que essas festas (a do Divino Espírito Santo que se vê de norte a sul do país e a do Divino Pai Eterno de Trindade) tem algumas correlações possíveis de serem traçadas, apesar de não ser esse o enfoque pretendido aqui.

Deste modo, a festa de Trindade comunica sentidos e signos que, partilhados com outras festas pelo país inteiro, trazem aspectos materiais e imagéticos importantes de serem

compreendidos da religiosidade brasileira, com cores coloniais e captando elementos novos, em uma dinâmica de resignificação e revalorização de tais signos.

Essas festas religiosas têm em seu bojo também o reconhecimento da relação entre o devoto e o ente divino. E esse reconhecimento pode ser externalizado por meio de grandes ações, como a própria romaria, com seus cânticos e o esforço corporal presente na jornada ou por ações mais particulares, quase anônimas, como é o caso da entrega de objetos votivos, onde tal reconhecimento mostra-se relacionado com uma troca entre devoto e a divindade.

## 2. Apresentando as graças: Os ex-votos das salas dos milagres

A entrega dos objetos de desobriga de promessas em lugares de culto como agradecimento dos indivíduos pela obtenção de algo – material ou espiritual – pode ser

Figura 1: Mosaico mostrando tipos de ex-votos encontrados na "sala dos milagres" do Santuário de Trindade-GO.



Foto de G. Corcinio (2015)

observado como uma prática permanente durante a história do cristianismo, remontando aos primeiros tempos de sua difusão pelo mundo romano. Entretanto, convém pontuar que essa forma de relacionar-se com o divino não foi uma exclusiva criação cristã, estando presente

nos movimentos de devoção dos mais diversos movimentos religiosos. Sua permanência faz-se notar especialmente nos movimentos de religiosidade popular, nos quais presencia-se uma troca de presentes e reconhecimento entre o devoto e o ente divino.

A tipologia de ex-votos que podemos elencar aqui é variada. Da escultura de madeira e barro, passando por objetos referentes a profissão ou enfermidade que o indivíduo enfrentou, chegando até obras como as próprias igrejas. Mais corriqueiras são as peças que se colocam em escala humana. Tais figuras (sejam eles esculturas de madeira e cera, fotografias, pinturas em pequenos tabuleiros de madeira e objetos do cotidiano que demonstram algum “livramento” de perigos ou conquista do dia-a-dia), tem sido exploradas sob um olhar estetizante, como apresentado por Lima e Feijó (1998), o que faz então que esses objetos deixem de ser compreendidos como constituídos por um imaginário sustentado por referências advindas dos diversos aspectos da fé popular, materializando reflexos da elaboração pessoal de seus executores – ou daqueles que encomendam a eles – sobre a relação entre o divino e o humano.

Esse olhar acadêmico e artístico que busca analisar os objetos votivos a partir de um olhar estetizante comparece nas abordagens de muitos autores, como Lima e Feijó (1998), que refletem sobre o executor dos ex-votos, muitas vezes, não possuir uma percepção formal da potência de sua obra como objeto artístico, sendo que essa só é percebida quando o observador se distancia do utilitarismo atribuído as peças apresentadas na “sala dos milagres”. Para eles:

Mesmo não havendo intenção última de fazer arte com esses objetos, ela não deixa de existir. Historicamente, essa qualidade transcendente em certos objetos manufaturados somente é constatada por gerações posteriores que os enxergam numa perspectiva diferente da de quem os produziu, esvaziados que foram de seu utilitarismo. (LIMA e FEIJÓ, 1998, p.18)

Essa análise, que acaba por valorizar o ex-voto por uma linha artística, afasta o olhar sobre essas peças como documento. Outros autores, entretanto, buscam problematizar os ex-votos para além de uma abordagem sobre um pretense aspecto pitoresco ou de antiguidade curiosa. Exemplo disso é a exposição de Vovelle (1997), onde reflete sobre ex-votos encontrados na região de Marselha (França):

Como documento cultural, o ex-voto é uma mensagem codificada, desenhada e pintada, transmitida por pessoas que em sua maioria não dispunham de outros meios de expressão para testemunhar suas crenças, receios e esperanças. Confissão inconsciente ou extorquida mediante

artifícios, o ex-voto revela os elementos da psicologia do milagre e do sistema de atitudes diante do perigo, da doença e da morte... (VOVELLE, 1997, p.113)

Compreender os ex-votos como documento possibilita uma reflexão diferente desses objetos de fé. Materializando aspectos mais profundos do que a preocupação artística e estética ou mesmo da atenção às necessidades objetivas como o emprego ou a cura de enfermidades, os ex-votos podem ser olhados como objetos prenhes de um imaginário denso e múltiplo. Conforme afirma Bachelard (2008), o poder da imaginação, enraíza-se de fato nas profundezas do ser, sendo que ela tem poder de significação e energia de transformação sobre as imagens. Desse modo, o imaginário não se desenvolve em torno de imagens livres, mas impõe-lhes uma lógica, uma estruturação, que faz do imaginário um “mundo” de representações que, ao observamos os ex-votos, podemos vislumbrar sua energia transformadora e transfiguradora de sentidos, conectando mundos visíveis e invisíveis de forma intensa e provocadora.

Podemos então aprofundar a proposta trazida por Vovelle quando olhamos para o ex-voto como um documento embebido da energia transformadora de um mundo amplo de representações e imagens profundas do indivíduo. Ao executar essas peças, o devoto traz seu banco de dados semióticos com elaborações diversas sobre fé, religiosidade, conexão com o divino, participação desse divino no cotidiano, as exigências para a ocorrência de milagres, trazendo a luz o universo de referências profundas que carrega.

Ainda Vovelle (1997) nos provoca, questionando:

Tamanha preocupação em preservar e ao mesmo tempo descobrir [...] não deriva somente do encanto muito real que possuem desses pequenos quadros, lucarnas para esse mundo que perdemos. [...] Não seriam estas, porém, um reflexo mais ou menos direto das questões que uma época propõe a si mesma? (VOVELLE, 1997, p. 113)

E, assumindo a provocação, procuramos olhar as peças votivas como um registro singular do universo no qual ele foi produzido, captando saberes e crenças, difundindo certezas e percepções de mundo que se cristalizaram e ainda fazem sentido para os indivíduos que, mesmo décadas (e até mesmo séculos) distantes da confecção dessas peças, ainda carregam sentidos e signos significantes para eles.

Essa perspectiva de captura de sentido pode ser observada nos mais diversos tipos de objetos votivos que são apresentados em Trindade. Sejam eles imagens pequenas, como fotos,

pinturas ou artefatos escultóricos, todos comportam um olhar sobre a importância dessa relação entre a divindade e o devoto e a importância desses objetos como mediadores dessa relação.

Se quando observamos os artefatos escultóricos, podemos observar uma espécie de massificação das peças, ou ao menos traços que os conectam dentro de uma espécie de categoria, bem documentada e presente com recorrência nos diversos santuários que mantêm um conjunto de ex-votos em exposição nas “salas dos milagres” normalmente anexas aos santuários. Mesmo imprimindo traços particulares e locais às peças, sua conformação física simplificam a narrativa relativa ao fato gerador ou a graça alcançada.

Tal unidade formal vista nos ex-votos escultóricos não retira deles o valor de objeto significativo para um olhar mais aprofundado sobre a relação entre devoto e divindade. Contudo eles aparecem como objetos massificados aos quais se pode atribuir o valor de coisa ou produto e que, atendendo uma demanda generalizada, pode lidar com signos também generalizantes, simplificando o tratamento dado aos símbolos neles presentes.

Figura 3: Mosaico de fotos de ex-votos escultóricos encontrados em Fátima - Portugal (superior esquerda), Trindade - Goiás (superior direita) e Juazeiro do Norte - Ceará (inferior).



Baixado em [www.imaginalis.pro.br](http://www.imaginalis.pro.br) por Miriam LOSS em 19 de abril de 2016

Fotos: G. Corcinio (2014/2015).



*Por outro lado, parte do acervo apresentado para o público na sala dos milagres do santuário de Trindade constitui-se de um outro corpus documental menos estudado, mas singular em potência simbólica que ele comporta: os ex-votos pintados. As peças votivas pintadas que decoram a dita sala comportam em si a peculiar característica da narração personalizada. Enquanto os artefatos escultóricos apresentam o objeto alcançado pela graça (em especial aqueles que mostram partes do corpo, representando uma cura, mas também pequenas esculturas de casa, carros e motos, que demonstram as conquistas cotidianas dos devotos), as pinturas narram o processo, servem como mediadores mais delongados, pois é na narrativa que se vislumbra a graça, e cada pintura se distingue do conjunto todo, sendo singular na comunicação da graça. Mesmo existindo similitudes e padrões que podem ser utilizados como chaves interpretativas dessas peças, elas não repetem, ofertando assim um portal que nos possibilita o acesso a um universo permeado pelo imaginário.*

Figura 4: Quadro relatando graça alcançada. Trindade - Goiás.



Foto: G. Corcinio (2015)

Esses quadros, variados no seu formato, nas técnicas e nas composições, são geralmente anônimos. Alguns assumem apenas a imagem como fio condutor de sua narrativa, ao passo que outros utilizam-se de legendas para externar aquilo que se busca representar, reforçando assim a publicidade dada ao Divino Pai Eterno como intercessor privilegiado.

Figura 5: Quadro relatando graça alcançada



Na legenda do quadro lê-se: "40 vidas foram salvas neste incidente. trecho israelândia-iporá / milagre operado por divino pai eterno no dia 08 de julho de 1985". foto: g. corcinio (2015)

E existem aqueles que procuram narrar a sucessão de acontecimentos que faz do Divino Pai Eterno o articulador que, tendo a ubiquidade como uma característica inerente à sua divindade, apresenta-se intercedendo pelo devoto mesmo que por meio de outros indivíduos. Tal variedade de imagens corrobora com a nossa percepção da necessidade de exteriorizar de uma forma singular a gratidão do devoto ao atendimento de suas demandas pela divindade. Analisar essas imagens necessita superar também aquilo que se apresenta patente na imagem, já que elas se mostram objetivas, em sua maioria, na construção da

narrativa. Sendo produzidas por indivíduos que, presume-se, não são artistas de ofício, nelas encontramos um *justificado sabor naif*, como bem identifica Vovelle (1998).

Figura 6: Quadro relatando livramento obtido por meio do Divino Pai Eterno.



Foto: G. Corcinio (2015)

Não podemos, desse modo, restringir nosso olhar apenas ao patente que está registrado na tela. Os quadros, tabuletas e outros suportes que comportam esse tipo de ex-voto possibilitam um olhar sobre o tempo e as dinâmicas sociais da época, a capacidade mobilizadora do divino enquanto mediador e solucionador de casos cotidianos, corriqueiros ou não. Essa tipologia de ex-votos aparece em Trindade, mas se faz presente também numa infinidade de santuários em Portugal, na Alemanha e alguns santuários brasileiros, como os mineiros e os baianos. Assim, estudá-los demanda uma compreensão daquilo que não é desenhado, aquilo que está nos desvãos das imagens ali gravadas em tintas fortes e técnicas simples.

Ainda existe outro tipo de ex-voto, preponderante em volume atualmente nos diversos santuários, que são as fotografias. Uma espécie de ex-voto híbrido entre as peças pictóricas e as escultóricas, é um suporte que tem sido utilizado em profusão pelos devotos, lhe sendo reservado espaços bastante amplos nas salas de milagres. As fotografias comportam na sua composição enquanto peça destinada à externalização da fé do indivíduo aspectos da pintura – a singularidade – e das peças de cera e madeira – a simplificação da narrativa – demonstrando a graça alcançada de modo rápido, prático e efetivo.

**Figura 7: Painel de fotos / ex-votos em Trindade - Goiás.**



Foto: G. Corcinio (2015)

Esse é um tipo de ex-voto peculiar, podendo ser olhado através das mais diversas chaves interpretativas teóricas, mas que por questões práticas não nos ocuparemos dele. Citá-los aqui serve para apontar sua existência e instigar pesquisas que se ocupem desse corpus documental que compreendemos ser a intersecção de várias temporalidades e significâncias, atendendo de formas novas as demandas dos devotos.

### 3. Uma porta interpretativa entreaberta: ex-votos e o imaginário

Assumimos que existe a possibilidade de refletir sobre os ex-votos pictóricos como sendo um *corpus documental* complexo que demanda do pesquisador um conjunto teórico variado.

Tal proposição da existência de um modo especial de relacionar-se com o divino, pautado por um imaginário singular, permite complexificar a leitura desses objeto de estudo não apenas como erupções de um conjunto de manifestações religiosas ou artísticas, mas como imbricações de um universo de significantes que tem no imaginário uma fonte profícua, enfeixando passado e presente, profano e sagrado, erudito e popular em objetos plenos de sentido artístico e de fé. Segundo Wunenburger (2007), deve-se ampliar os elementos vinculados ao imaginário, comportando, entre outros, “[...] o conjunto das produções culturais (obras de arte, mitos coletivos etc.) para aí enfatizar uma tríplice lógica de 'estruturas figurativas', própria do *Homo sapiens*, que é também *Homo symbolicus*.”. Esses ex-votos configuram-se num conjunto importante de representações populares prenes de representações do imaginário.

E sendo *lucarnas para esse mundo que perdemos*, podemos inferir que os ex-votos configuram-se como índices de uma noção de pertencimento e de identidade num cenário maior. Existe uma percepção de que estamos passando de um período secularizado, onde a relações são dessacralizadas, ato contínuo da modernidade industrial e tecnológica, para um período de refluência do sagrado enquanto tradutor/mediador de um mundo que tem se tornado cada vez mais instável propenso a transformações. No olhar de Berger (2000), a ideia de que o mundo secularizou-se (ideia essa que ele mesmo defendia) não é ajustada ao que se vê na atualidade. Ele diz então:

Argumento ser falsa a suposição de que vivemos em um mundo secularizado. O mundo de hoje, com algumas exceções que logo mencionarei, é tão ferozmente religioso quanto antes, e até mais em certos lugares. [...] Algumas instituições religiosas perderam poder e influência em muitas sociedades, mas crenças e práticas religiosas antigas ou novas permaneceram na vida das pessoas, às vezes assumindo novas formas institucionais e às vezes levando a grandes explosões de fervor religioso (BERGER, 2000, p.10)

Essa reverberação aparece no papel exercido pela romaria, e por ex-votos que, associados a ela, aparecem nos centros de peregrinação como o santuário de Trindade, na

percepção do sacrifício e dos valores dos objetos votivos como índices da composição e da articulação do imaginário com as crenças e a realidade desses indivíduos. Assim as práticas sociais denotam uma elaboração da compreensão de mundo paralela às dinâmicas cotidianas, conectando tempos e sentidos numa vasta teia interpretativa.

Nesse cenário, um conceito sedutor para trabalhar com esse *corpus documental* é aquele apresentado por Warburg – e descrito por Didi-Huberman (2013) – denominado *Sobrevivência*. Conceito complexo por tratar daquilo que fica de outros tempos e que reaparece na atualidade, o sobrevivente, dentro do universo das imagens comunicantes que vislumbramos nos ex-votos, é apresentado por Warburg como o elemento que transpassa os tempos, não por ser o mais forte e significativo de sua época, mas justamente o contrário, por estar em uma condição de quase esquecimento. Essas imagens sobreviventes são elementos que, estando no limbo da memória do indivíduo, aparecem quase que por descuido, pelas frestas. Tornam-se vivos por ressurgência e por relação com outros dados memoriais.

As imagens do imaginário como descritas por Bachelard (ano) são elementos fortes para entender esse universo renovado que floresce ao observar as peças expostas em Trindade. Na sua compreensão (...) *a imagem não deve ser estudada em fragmentos. Ela é, precisamente, um tema de totalidade. Requer a convergência das impressões (...)*(p. 12) e desse modo a peça votiva não é um fragmento de uma realidade anônima, mas um afloramento de um conjunto de signos e sentidos o qual, distante de atribuir ao imaginário um papel de reprodução do vivido, traz combinações infinitas de temas arquetípicos.

A sobrevivência de um elemento apresenta, pelo entendimento de Warburg, o pathosformel do tempo em que essa sobrevivência é percebida, ou seja, de algo que não é mais vocalizado, mas ainda sim importante para a tessitura de uma relação entre humano e divino.

Tal ideia conjuga no seu bojo um conjunto de sentidos que encontram no cenário da pesquisa uma tessitura importante, à medida que os ex-votos podem ser observados, enquanto objetos de memória, índices do imaginário e elaborações identitárias onde, estabelecendo uma relação entre contemporâneo e sobrevivência, testemunhas na sua existência enquanto item de fé é tributária dessa relação.

A ideia de contemporâneo associável ao conceito de sobrevivência não está ligada ao tempo especificamente, mas sim com a semelhança e o alinhamento de ideias, textos ou práticas entre si, independente do tempo cronológico. É nesse sentido que a sobrevivência

possibilita conectar as diversas representações dos ex-votos em seus diversos tempos representados nas pinturas expostas em Trindade.

Se podemos então compreender a intersecção entre imaginário e estética que existe nesses objetos, é por meio da interpretação oferecida por Ricoeur, onde podemos ver uma

Reinterpretação de sentidos, que permite a cada sujeito reconstruir sua própria existência em torno de dimensões simbólicas [...] um relato simbólico transcende seu conteúdo literal, imediatamente acessível, em virtude de serem compostos por uma pluralidade repleta de significações. Aprender o sentido da imagem implica, por conseguinte, para além do sentido imediato, um desvelamento do sentido indireto e oculto do qual só uma parte superficial está presente na intuição primeira. (WUNERBERGER, 2007, p.22-23)

E esse exercício demanda ainda mais atenção pois *tornar inteligível a imagem obriga apreendê-la indiretamente, a penetrá-la em sua profundidade, a interpretar seus diferentes níveis de sentido, o que exige uma orientação particular e um saber prévio, sob pena de não perceber seus sentidos latentes, por não os pressupor (op. cit., p.23)*

Sendo este um artigo de aproximação, as interpretações possíveis sobre o acervo presente na sala dos milagres de Trindade ainda são indiciáticas. O levantamento da tipologia de ex-votos ali presente e dos estudos já executados sobre o assunto demonstra-nos que o caminho a percorrer é ainda grande e, como numa romaria para Trindade, sempre se deve seguir em frente.

#### 4. Bibliografia

- BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do Fogo**. São Paulo/SP: Martins Fontes, 2008. 170 p
- BERGER, P. L. *A Dessecularização do Mundo: Uma Visão Global*. In . **Religião e Sociedade**. Rio de Janeiro/RJ:, 2000. p. 9-24
- CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A.. **Dicionário de Símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2001. 996 p
- DIDI-HUBERMAN, G.. **A Imagem Sobrevivente: História da Arte e Tempo dos Fantasmas Segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. 506 p
- DUARTE, V. G.. **O Carreiro, a Estrada e o Santo: Um Estudo Etnográfico Sobre a Romaria do Divino Pai Eterno**. 236 f. Dissertação de Mestrado em Gestão do Patrimônio Cultural - Instituto Goiano de Pré-história e Antropologia. Universidade Católica de Goiás. 2004.
- IMA, E. e FEIJÓ, M.. **Ex-votos de Trindade**. Goiânia/GO: UFG, 1998. 79 p
- VOVELLE, M.. *Os Ex-votos do Território Marselhês*. In VOVELE, Michel. **Imagens e Imaginário na História**. São Paulo/SP:Ática, 1997. pp. 112-119
- WUNENBURGER, J-J.. **O imaginário**. São Paulo/SP: Loyola, 2007. 103 p



# **Grupo de trabalho Temas Transversais B**

**Atelier de recherche  
Thèmes Transversaux B**



## **Imaginário, cinema e formação: a linguagem cinematográfica na ação educativa**

### **Imaginary, cinema and training: the film language in the educational action**

### **Imaginaire, cinéma et formation : Le langage cinématographique dans l'action éducative**

Ana Iara Silva de Deus<sup>1</sup>  
Roseléia Schneider<sup>2</sup>  
IESA- Santo Ângelo, Brasil

#### **Resumo**

Este trabalho discorre sobre imaginário, cinema e formação docente com base em um projeto de iniciação científica realizado no Instituto Cenecista de Ensino Superior de Santo Ângelo-CNEC/IESA, desenvolvido com acadêmicas do 5º e 7º semestre do curso de Pedagogia. Assim, o projeto objetivou introduzir a linguagem cinematográfica na formação docente dos futuros professores com vistas a analisar de que forma a linguagem cinematográfica poderia tornar-se uma potência de formação e autoformação, bem como compreender as possíveis contribuições do cinema na formação docente, visando analisar as percepções, os sentidos e significados construídos sobre o cinema pelas acadêmicas participantes do projeto. Ou seja, a partir da relação do cinema com a educação na formação de professores tornou-se possível analisar as percepções, os sentidos, os imaginários e significados construídos sobre o cinema.

**Palavras-chave:** imaginário; cinema; educação; formação de professores.

#### **Abstract**

This paper discusses imaginary cinema and teacher training based on a research project conducted in Cenecista Institute of Higher Education of Santo Angelo-CNEC / IESA, developed with the academic 5th and 7th semester of the Faculty of Education. Thus, the project aimed to introduce cinematic language in teacher training of future teachers in order to analyze how the language of film could become a power of training and self-training as well as understand the possible contributions of cinema in teacher training in order to analyze the perceptions, the meanings built on the film by the academic project participants. That is, from the film's relationship to education in teacher training has become possible to analyze the perceptions, the senses, the imagination and meanings built on the cinema.

**Keywords:** imaginary; cinema; education; teacher training.

#### **Introdução:**

O imaginário não é a partir da imagem no espelho ou no olhar do outro. O próprio “espelho”, é sua possibilidade, e o outro como espelho são antes obras do imaginário que é criação. [...] O imaginário de que falo não é imagem de. É criação

---

<sup>1</sup> Contato: [anaiaradeus@hotmail.com](mailto:anaiaradeus@hotmail.com).

<sup>2</sup> Contato: [leianeider@yahoo.com.br](mailto:leianeider@yahoo.com.br).

incessante e essencialmente indeterminada (social, histórica e psíquico) de figuras, formas, imagens, a partir das quais somente é possível falar-se de alguma coisa. (Castoriadis, 1982, p.12)

Falar de Imaginário, primeiramente requer que retomemos as ideias de Castoriadis, o qual denomina o imaginário como fonte incessante de criações indeterminadas, as quais estão diretamente interligadas com o simbólico. Por isso, sua afirmação de que o imaginário não é imagem de algo, mas uma utilização do simbólico para representar essa imagem, para ultrapassá-la da imaginação ao mundo real. No entanto, quando adentro no imaginário como construção de algo que ainda não existe, ou está por vir, não estou me referindo às fantasias e devaneios, mas pensando a partir da capacidade inventiva e criativa que é inerente a todos nós.

Como salienta Castoriadis é "faculdade originária de pôr ou dar-se, sob a forma de representação, uma coisa e uma relação que não são (que não são dadas na percepção) ou nunca foram" (1982, p.154). Desse modo, o imaginário aqui retratado, é algo que propicia a reinvenção e a criação do mundo, porque somente através deste processo é que reinventamos o que costumamos chamar de real.

Neste momento o leitor pode estar pensando: "O que tem a ver o imaginário de Castoriadis, com o cinema na formação de professores e na educação? Caríssimos, digo-lhes que tem tudo a ver, pois, a inter-relação do imaginário social com o cinema na educação atual consolida-se como uma abertura para a área de formação de professores, pois auxilia o processo de compreensão do território simbólico que permeia o sistema educacional. Sobre essa questão, Teves (1992) diz que: "conhecer uma realidade significa reconhecê-la como historicamente determinada, constituída por um sujeito que representa e simboliza essa realidade, sob a forma de percepção, intuição e sensações".

Castoriadis, por sua vez, salienta que:

Uma vez criada, tanto as significações imaginárias sócias quanto as instituições se cristalizam ou se solidificam, e é isso que chamo de imaginário social instituído, o qual assegura a continuidade da sociedade, a reprodução e a repetição das mesmas formas que a partir daí regulam a vida dos homens e que permanecem o tempo necessário para que uma mudança histórica lenta ou uma nova criação maciça venha transformá-la ou substituí-la por outra (2004, p.130).

Na formação de professores, as significações sociais imaginárias também são instituídas por uma sociedade que reproduz as formas de aprender e ensinar. No entanto, pela

linguagem da arte, do cinema, do mito e da literatura é possível adentrar no universo simbólico, porque são formas simbólicas que se interligam entre o indivíduo e seu contexto social, assegurando o desenvolvimento da imaginação, que permite a possibilidade de sonhar e movimentar o pensamento com aquilo que ainda não existe.

Desse modo, Castoriadis (1982), define o imaginário instituinte, como imaginação, sonhos, aspirações e caracteriza a capacidade humana de poder criar, inventar e instituir novas formas e instituições sociais. Por isso, correlacionaram-se as ideias do autor com o cinema, a partir do imaginário social instituinte, ou seja, para provocar o novo, a criação a ruptura com a realidade já instituída. Com a linguagem cinematográfica, é possível oportunizar o imaginário instituinte no espaço escolar e até questionar os valores dessa escola instituída.

Com base nesse ponto de vista, o cinema é instituinte, pois oportuniza movimentos para repensar a própria sociedade instituída, apontando caminhos inventivos, criativos, poéticos e estéticos, se for visto, encarado e trabalhado como arte na escola. Assim, o cinema como imaginário instituinte propicia processos criativos e significações sociais. Para Fresquet:

A crença no cinema e na sua possibilidade de intensificar as invenções de mundos, ou seja, da possibilidade que o cinema tem de tornar comum o que não nos pertence, o que está distante, as formas de vida e as formas de ocupar os espaços e habitar o tempo. A segunda crença é na escola, como espaço em que o risco dessas invenções de tempo e espaço é possível e desejável. Isto não significa pensar no belo, no conforto ou na harmonia. Significa que é possível inventar espaços e tempos que possam perturbar uma ordem dada, do que está instituído, dos lugares de poder (FRESQUET, 2013, p. 25).

Diante do exposto, é possível propiciar à educação um espaço de criação, invenção e significações, pois o cinema visto como arte na escola e pela ótica do imaginário social pode potencializar a percepção, a relação de sentidos e significados construídos sobre o cinema pelos envolvidos no processo. Como assegura Castoriadis, a “realidade natural” não é apenas aquilo que resiste e não se deixa manejar: ela é também aquilo que se presta à transformação, o que se deixa alterar “condicionalmente” mediante, ao mesmo tempo, seus interstícios livres e sua regularidade (1982, p. 400).

Sendo assim, o cinema na formação docente contribui para a ressignificação do professor e suas práticas pedagógicas, porque possibilita pensar possíveis mudanças a partir da relação do imaginário com o cinema na formação docente. Como nos assegura Fresquet:

Os possíveis vínculos entre o cinema e a educação se multiplicam a cada momento, a cada nova iniciativa ou projeto que os coloca em diálogo. Fundamentalmente, trata-se de um gesto de criação que promove novas relações entre as coisas, pessoas, lugares e épocas. De fato, o cinema nos oferece uma janela pela qual podemos nos assomar ao mundo para ver o que está lá fora, distante do espaço ou no tempo, para ver o que não conseguimos ver com nossos próprios olhos de modo direto. (FRESQUET, 2013, p. 19).

Dessa maneira, a tela do cinema ou a câmera fotográfica, configuram-se como nova janela que permeia outro lugar de conhecimento e outra forma de intercomunicação com o outro e consigo mesmo. Assim, a relação entre vida e arte cinematográfica é dada pela identificação e interpretação de experiências, preferências, sentimentos, tensões, processos de formação e conhecimentos relativos ao cinema que emergem no processo de significações imaginárias na formação de professores.

Azevedo salienta:

Faz-se importante levar em consideração o sentido das práticas instituídas, o lugar imaginário atribuído a si e ao outro e ao objeto do discurso, o sentido dos conhecimentos veiculados para o professor, bem como em que redes de sentidos se enredam esses conhecimentos. Aprender esses sentidos significa levar em conta a fala do professor, seu silêncio, seus enunciados discursivos, nos quais estão presentes seus mitos, suas crenças, suas expectativas em relação ao que é ser professor, ao que é ensinar, suas posições de sujeito no discurso (AZEVEDO, 2006, p. 61).

Sob essa perspectiva, pode-se refletir que o cinema na formação de professores proporciona sistemas simbólicos de produção de sentidos às próprias práticas educativas, bem como estabelece outras formas de estar em aula, e descentraliza o papel do professor como figura central do processo de ensino e aprendizagem, pois todos se colocam no mesmo sentido de frente à tela.

### **1.1 Contextualização do Projeto: A Linguagem Cinematográfica na Formação Docente**

Com base nas colocações anteriores, passo a descrever o projeto de iniciação científica realizado no Instituto Cenecista de Ensino Superior de Santo Ângelo-CNEC/IESA, o qual foi desenvolvido com acadêmicas do 5º e 7º semestre do curso de Pedagogia e teve como intuito introduzir o cinema na formação docente, como um meio para representar, contar histórias através de imagens, movimentos e sons.

Desse modo, o projeto objetivou introduzir a linguagem cinematográfica na formação docente, dos futuros professores com vistas a analisar de que forma a linguagem

cinematográfica poderia tornar-se uma potência de formação e auto formação, bem como compreender as possíveis contribuições do cinema na formação docente, visando analisar as percepções, os sentidos e significados construídos sobre o cinema pelas acadêmicas participantes do projeto.

Para tanto, foram introduzidos os conhecimentos sobre a linguagem cinematográfica as acadêmicas, para que se apropriassem de novas ações educativas, através das projeções, discussões, enquadramentos, luzes, cores, movimentos de câmeras, criações de roteiros, produções e edições de filmes, por meio da arte como criação e transfiguração. Assim incluiu-se o cinema na prática educativa das alunas como uma potência para reinvenção da realidade existente.

Nesta perspectiva, o trabalho foi dividido em dois módulos, sendo que o módulo I: **O cinema na formação docente**, em um primeiro momento proporcionou aos participantes um espaço para assistirem filmes, refletirem e dialogarem sobre as produções visualizadas, na sala multimídia da instituição.

Para esse processo foram selecionados alguns filmes para as alunas realizarem a apreciação estética e diálogos, os quais foram: Mr Holland- adorável professor; *A cor do paraíso* do diretor Majid Majidi; *Uma vida iluminada* do diretor Liev Schreiber; Análise e discussão da entrevista com Adriana Fresquet: 3ª edição claro curtas- Seminário Mesa temática 1- olhar e pensar: Educação audiovisual/ audiovisual na educação; Apreciação Estética do filme: vermelho como o céu do diretor: Cristiano Bortone.

No módulo II: **Linguagem cinematográfica na ação educativa**, os participantes foram instigados a realizarem diversas filmagens e experienciarem os passos da criação cinematográfica, por meio das montagens dos filmes no programa Cinelera, e MovieMaker. Para esse modulo foi observado o Minuto Lumière-dos irmãos Lumière- A chegada de um trem na estação de 1895 e o documentário “Alteridade – Abecedário de Alain Bergala, bem como discussão do texto de Adriana Fresquet: Reflexões e experiências com professores e estudantes de educação básica, dentro e “fora” da escola e as oficinas práticas, onde foram evidenciados alguns elementos da linguagem cinematográfica: Luz, enquadramento, som, efeitos de vídeo e exercícios práticos com minuto Lumière, bem como elaboração de roteiros para as produções dos curtas-metragens e as gravações dos filmes pelas participantes do projeto.

As acadêmicas nesse momento de criação, que lhes foi propiciado elaboraram vinte (20) curtas-metragens, os quais se enquadraram nos seguintes gêneros: Minutos Lumières, Contos Infantis, Comédia, Suspense e Ficção. Os encontros eram sempre semanais, e tinha a duração de duas horas de trabalho, no qual as acadêmicas aventuram-se no processo criativo, imaginativo e estético. Dentre essa gama de filmes criados pelas acadêmicas foram escolhidos quatro curtas-metragens, os quais foram analisados as significações estéticas, sociais e imaginárias das alunas ao projetarem os planos e roteiros nas produções cinematográficas.

### **1.2 Criações cinematográficas e os imaginários sociais interligados nesse processo**

A arte a linguagem, o cinema, o mito, a literatura e as histórias potencializam o aflorar do universo simbólico, pois são formas simbólicas que se interligam entre o indivíduo e seu contexto social. Essa capacidade imaginativa, criativa e simbólica foi vivenciada pelas acadêmicas durante o projeto de cinema desenvolvido na Instituição, porque as alunas foram totalmente livres para escolher seus planos e tomar a decisão das filmagens.

Assim, realizamos o exercício minuto Lumière, para o qual foi proposto um minuto de filmagem com a câmera parada. Esse exercício evidencia claramente o que é um plano, pois a cena acontece entre o ligar e o desligar a câmera fotográfica ou o celular. Iniciamos o módulo II com essa experiência, após assistirmos o curta dos irmãos Lumière: A chegada de um trem, datado de 1895.

Essa primeira filmagem é considerada o marco inicial da história do cinema, onde os Irmãos Lumière inventam o cinematógrafo, um aparelho que permite registrar uma série de instantâneos fixos (fotogramas) que, quando projetados, criam uma ilusão de movimento. O motivo do exercício ser chamado de “Minuto Lumière” é uma referência a essas imagens: realizadas em um plano de um minuto retornando à maneira como eram feitos os primeiros filmes da história do cinema.

Deste modo, surgiram os minutos Lumière das acadêmicas, onde três grupos de alunas intitularam os nomes para suas criações de: “*Meu pedacinho de chão*”, no qual retrataram cenas do dia a dia no campo, deixando presente os animais, a vida calma e tranquila que esse cenário propicia. Podemos pensar no significado que a as raízes do seu contexto lhes remete, pois deixam claro essa preferência no nome: “*Meu pedacinho de chão*” e as cenas remetem a tranquilidade da sua terra, do lugar onde moram. Para Chevalier & Gheerbrandt:

Simbolicamente, a terra opõe-se ao céu como o princípio passivo ao princípio ativo; o aspecto feminino ao aspecto masculino da manifestação; a obscuridade, a luz (2012, p.878).

Assim, suas cenas deixam as claras segundo a definição dos autores acima citados, a dualidade que existe em cada um de nós, os pontos convergentes, o bom e o ruim. Deste modo, poderíamos identificar os dois lados da vida das acadêmicas, a vida calma e tranquila do campo, contrapondo-se a agitação da cidade, a vida corrida para conciliar trabalho e estudos. O que as remete ao seu “*pedacinho de chão*” o qual embora distante continua presente em suas memórias e imaginações. Talvez por isso, o desejo de imortalizá-lo pela captura na tela da máquina fotográfica.

Digo isto porque a escolha de um plano não é aleatória, ou sem sentido e significado, pois ao apontar a câmera para um lado, para frente ou para trás. Essa escolha com certeza traz sempre fatores simbólicos, que os constituem.

Outro minuto foi atribuído o seguinte nome: “*Tudo junto misturado*, no qual fica presente o contexto local, das alunas, pois começam as gravações na Praça da cidade, depois trazem outro plano retratando a infância e brincadeiras infantis, onde filmam crianças brincando em uma cama elástica. Contrapondo essa cena logo apresentam a vida adulta, também com brincadeiras, em uma mesa de ping pong, onde alternando os jogadores, homens e mulheres se divertem entre goles de bebidas. Finalizam os planos novamente com a cena da Praça da Matriz com a tomada da filmagem na ponte e nas águas do chafariz.

Chevalier & Gheerbrandt argumentam:

O domínio do imaginário não é o da anarquia e da desordem. As criações, mais espontâneas obedecem a certas leis interiores. E mesmo se essas leis nos levarem ao irracional, é razoável procurar compreendê-las (CHEVALIER & GHEERBRANDT, 2012, XXXVI).

Deste modo, ao procurar compreender os símbolos projetados nas imagens trazidas pelas alunas em seus curtas-metragens, especificamente no “*Tudo Junto e misturado*”, no qual retratam as duas fases da vida, crianças e adultos, representados por homens e mulheres, bem como a praça em meio ao chafariz. Este último abre e encerra os planos das alunas com a água que jorra sem parar. Encontrei em Chevalier & Gheerbrandt a seguinte categorização:

O símbolo da criança pode indicar uma vitória sobre a complexidade e ansiedade, e a conquista da paz interior e da autoconfiança. [...] Infância é símbolo de simplicidade natural, de espontaneidade. [...] o homem simboliza um nó de relações cósmicas. [...] As significações simbólicas da água podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação,

centro de regenerescência. Esses três temas se encontram nas mais antigas tradições e formam as mais variadas combinações imaginárias (CHEVALIER & GHEERBRANDT, 2012, p.302)

Novamente nas cenas escolhidas pelas acadêmicas no curta-metragem intitulado: “*Tudo Junto e misturado*”, retratam, segundo os autores, o desejo de sobrepor-se a complexidade, talvez da própria existência, a qual clama pela conquista da paz interior. A imagem do homem ou mulher neste caso centraliza, este desejo de ligação com o cosmos e talvez com o “self”. A água que inicia a filmagem e a encerra, segundo os autores é fonte de vida, vida abundante. Ao realizar a interpretação podemos interligar a água como sendo o centro dessa ligação interior com o exterior, bem como com o cosmo, porque como salientam os autores é o centro de regenerescência. Portanto, elo de ligação e regeneração.

Castoriadis afirma:

A instituição e as significações imaginárias, inseridas nela e que ao mesmo tempo a animam, são criadoras de um mundo, o mundo desta sociedade dada, instaurada desde o início na articulação entre um mundo “natural” e “sobrenatural”, ou mais geralmente, “extra-social, e um “mundo humano” propriamente dito. Essa articulação pode ir desde a quase fusão imaginária até a vontade de separação mais afirmada; desde a colocação da sociedade a serviço da ordem cósmica ou de Deus até o delírio mais extremo de dominação e domínio da natureza (CASTORIADIS, 1992, p.122).

Portanto, ao analisar as interlocuções dos autores e as filmagens captadas pelas acadêmicas, saliento a relação da espacialidade, temporalidade e o inusitado retratado nas imagens escolhidas para os curtas-metragens, das quais emergiram objetos reais e imaginários, pois ao realizar a análise mais profunda, observei o imaginário vivo e imanente das alunas, as quais entraram em contato com a sétima arte e deixaram-se permear pelos dois mundos, “natural” e “sobrenatural”, mesmo sem terem conhecimento deles.

## **1.2 Reflexões Finais:**

Devo salientar após as análises realizadas, que, ao propor o cinema na ação docente, o professor deve levar em consideração os fatores psicológicos e simbólicos que estão por detrás de quem pega uma filmadora, ou câmera fotográfica para capturar suas cenas, bem como quando assiste a um filme. No entanto, essas primeiras experiências serão os primeiros passos para a atividade do cinema na educação, além de muitas outras que poderão ser proporcionadas, se for oferecido espaço e tempo para criação, projeção e experimentação.



Esse espaço foi proporcionado com a realização do projeto: **A linguagem cinematográfica na formação docente: cinema e educação na ação pedagógica**, pois com a efetivação do mesmo foi possível vislumbrar novas aprendizagens para o campo da educação permeado pela imaginação. Dessa maneira, conclui-se que as ações do projeto proporcionaram momentos de reflexão, percepção, encontro com seu eu interior e aprendizagens, por meio dos filmes assistidos, das filmagens produzidas e reeditadas nas oficinas de cinema. Por isso, esse trabalho almeja ser uma provocação aos demais docentes, que trabalham com formação de professores e com o imaginário, para também se aventurarem neste mundo mágico e instigante do cinema na educação.

## REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Nyrma Souza Nunes de. **Imaginário e Educação: reflexões teóricas e ampliações**. Campinas, SP: Ed Alínea, 2006.

CASTORIADIS, Cornelius. *A Instituição Imaginária na Sociedade*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

\_\_\_\_\_. **Figuras do Pensável: as encruzilhadas do labirinto**, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

\_\_\_\_\_. **Sujeito e Verdade no mundo social-histórico**, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos. Costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2012.

FRESQUET, Adriana. **Cinema e educação: reflexões e experiências com professores e estudantes de educação básica, dentro e “fora” da escola**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

JUNG, G. Carl. **O home e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

## **A construção da identidade étnico-racial: trajetórias de professoras negras**

### **The ethnic-racial building identity: the black teacher's trajectory**

### **La construction de l'identité ethnico-raciale : trajectoires d'enseignantes noires**

Andressa Lima TALMA

Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF<sup>1</sup>, Juiz de Fora, Brasil

Waldeir Reis PEREIRA

Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF<sup>2</sup>, Juiz de fora, Brasil

#### **Resumo**

Este trabalho analisa a trajetória de vida e escolar de professoras que possuem experiências em educação para a diversidade étnico-racial em duas escolas da rede municipal de ensino de uma cidade mineira, através das imagens presentes em suas memórias, marcadas por violências simbólicas de uma sociedade etnocêntrica. A pesquisa ocorreu por meio de observações do cotidiano escolar, anotações no diário de campo e por meio de entrevistas semi-estruturadas. O resultado ainda é parcial, mas acreditamos que a tentativa de interpretação das práticas pedagógicas das professoras e de suas narrativas, amparada por recursos teóricos da antropologia do imaginário, nos auxilia a compreender a construção de suas identidades étnico-raciais. Utilizamos das africanidades como categoria para a análise. Percebe-se que as histórias de vida dessas professoras negras interferem em seus fazeres pedagógicos.

**Palavras-chave:** africanidades, etnocentrismo, identidade étnico-racial.

#### **Abstract**

This paper analyses the life and educational trajectories of teachers whom have experiences in education for the ethnic and racial diversity in two municipal schools from a town located in the Brazilian state of Minas Gerais, through the images present on their memories, marked by symbolical violence of an ethnocentric society. The research occurred by means of daily scholar observations, notes on the field journal and through semi-structured interviews. The results are still partial, but we believe the attempt to interpret the pedagogical practices of the teachers and of their narratives, supported by theoretical resources imported from the anthropology of the imaginary, helps us to understand the construction of their ethnic and racial identities. We made use of the africanities as a category to the analysis. It's possible to notice that the life histories of these black teachers interfere in their pedagogical doing.

**Key-words:** africanities, ethnocentrism, ethnic and racial identity.

#### **Introdução**

---

<sup>1</sup>[andressatalma@yahoo.com.br](mailto:andressatalma@yahoo.com.br), mestranda e bolsista CAPES.

<sup>2</sup>[waldeirpmb@gmail.com](mailto:waldeirpmb@gmail.com), mestrando e bolsista CAPES.

Este artigo foi se delineando através dos caminhos utilizados para a compreensão da trajetória de vida de duas educadoras da rede de ensino da cidade de Juiz de Fora, em Minas Gerais, que têm o histórico profissional caracterizado por experiências educativas em relação à educação para as relações étnico-raciais, marcadas por aproximações. Buscamos compreender as práticas diferenciadas dessas professoras quando comparadas com de outros profissionais, a partir dos relatos de vida e das imagens e representações que emergem de suas memórias.

Nossa pesquisa se baseia em observações do cotidiano escolar, anotações no diário de campo e entrevistas semi-estruturadas, utilizando-se de diversas idas às escolas para documentação, gravação e acompanhamento de diversas aulas.

Uma escrita impulsionada pelo incômodo, um incomodar que nos impulsiona e se relaciona com a trajetória de vida das duas educadoras quando questionadas sobre seus percursos diários que esbarram com as questões étnico-raciais, um incomodar que foi crescendo nos encontros do Grupo de Pesquisa Antropologia, Imaginário e Educação – ANIME e no processo de organização das impressões que advinham das falas e atitudes das educadoras.

Suas histórias de vida revelam silêncios e violências simbólicas em que foram submetidas na infância e juventude e que deixaram marcas em seus percursos pessoais e profissionais. Surge uma angústia decorrente desses percursos e o sonho de ver uma sociedade mais justa e igualitária, que levaram-nas a se constituírem como as pessoas que são hoje, comprometidas, como professoras, com uma educação que não privilegie algumas representações culturais, exaltando o eurocentrismo e levando à insignificância as culturas não-ocidentais.

Para adentrarmos nesse campo de discussão sobre os critérios de ensinar e aprender numa sociedade etnocêntrica, nos utilizaremos como referencial teórico a Antropologia do Imaginário de Gilbert Durand (2001, p. 68) que compreende que como o Ocidente desvaloriza o imaginário, pois, atribuiu à ciência que alicerçada em algo concreto, se constituiu numa lógica binária, como a única dona de uma verdade iconoclasta e que ao defrontar-se com concepções imaginárias, que considera como um campo movediço, ambíguo, ou melhor, um terceiro elemento em uma organização de verdadeiro ou falso; se esforça em separar, excluir a ciência da imaginação desvalorizando-a. A Antropologia do Imaginário vai desconstruir essa

visão valorativa de apenas uma cultura e nos mostrará a necessidade de valorizar outras culturas, mitos e narrativas, como no nosso caso a cultura afrodiáspórica e africana.

Temos a perspectiva de construção dos trajetos investigativos das histórias de vida das professoras aqui apresentados, baseados no subjetivo delas e em sua completude, no ser humano como um todo, em sua parte racional e sentimental, para ser pedagogicamente compreensível, pois não é possível separar as duas, pois é necessário pensar o ser humano também considerando as concepções imaginárias que o constitui, suas memórias e emoções; e não apenas pelo simples fato racional, concreto, quando as professoras relatam que nunca sofreram preconceito em suas trajetórias de vida.

Encontramos nas investigações, indícios que as dificuldades de se compreender as diferenças na educação brasileira advêm do pensamento pedagógico se assentar em bases do imaginário ocidental que se alicerçam no princípio do corte e da separação de identidade e não-identidade, o uno e o múltiplo, o bem e o mal, o verdadeiro e o falso (OLIVEIRA, 2009, p. 20), ou seja, uma lógica binária.

A investigação amparada em bases da antropologia do imaginário auxilia no processo de compreensão das imagens que emergem das práticas pedagógicas e das narrativas que aparecem nas construções étnico-raciais de uma sociedade marcada pelo etnocentrismo. Buscando no cotidiano das educadoras o quanto a escola que se alicerça em bases do pensamento ocidental afetou-as no trato com as relações com as crianças negras.

Faz-se necessário estudar não apenas as questões, como também, os mitos que estão patentes nas representações de vida que as professoras apresentam-nos, como principalmente os mitos latentes que não conseguem encontrar meios simbólicos de expressão e trabalham a sociedade, e conseqüentemente as vidas dessas professoras, a nível profundo.

### **Escrita impulsionada pelo incômodo**

Um texto que irá de encontro as palavras desencantadas nasce no conjunto de pensamentos afroperspectivistas adotados, como Noguera (2012, p. 69) classifica o ato de “denegrir”<sup>3</sup>, o território epistêmico, que no nosso caso aqui analisado, é o espaço das relações étnico-raciais e sua conjugação com a pedagogia da pluriversalidade como forma de exercício intercultural que possa vencer um educar homogeneizante e universalista.

---

<sup>3</sup> Denegrir tendo o sentido de abandono das disputas e dos controles materiais e imateriais, visando uma cooperação uma arma dos fracos contra os fortes através de um diálogo (NOGUERA ALVES, 2012, p. 69).

Nas nossas vivências em busca dos conhecimentos relacionados às questões étnico-raciais e nas muitas leituras exploratórias marcadas por inquietudes ligadas a educação, uma fala nos chamou a atenção em relação ao olhar sobre as questões étnicas no universo escolar: “a água que corre areia adentro é o poder de regeneração da terra árida” (*ibidem*, p. 67), logo encaminhamos o trecho para a escola e seu cotidiano pensando que o espaço pode abrir suas portas para que a areia se encaminhe para o seu chão, onde possa ser trazer algo novo para a educação que se encontra envolvida por uma ideologia etnocêntrica que se desenvolveu no positivismo e em uma modernidade que caminha para a escuridão.

O pensamento pedagógico brasileiro é dominado pelo etnocentrismo que tem origem na “heterofobia”<sup>4</sup>, que privilegia um universo de representações que propõem como modelo cultural hegemônico, em detrimento e silenciamento de outras culturas consideradas diferentes (PAULA CARVALHO, 1997, p. 181), e também relega outras culturas e outros territórios epistêmicos, a subalternidade e a dominação (*ibidem*, p. 69); produzindo “efeitos mutilantes”, reducionistas e simplificadores no tratamento do real (redução/disjunção), na relação do sujeito/objeto, nos pares razão/sensibilidade” (NORONHA ALVES, 2008, p. 48). Um bom exemplo encontramos no conhecimento africano afrodiaspórico que no Brasil foram considerados pouco importantes.

Tais cânones estabelecidos pela razão ocidental privilegiam representações culturais que reforçam uma dualidade entre razão e imaginação e, que ao mesmo tempo, enaltecem a razão e reforçam a postura de insignificância das culturas consideradas subalternas, consideradas distantes da concepção do racionalismo ocidental. A “racionalidade” ocidental não somente separou os diferentes saberes, mas também, segmentou o objeto de conhecimento, ao afastar natureza e cultura, e que somente a inclusão dos seres humanos no conceito de natureza pode nos possibilitar um caminho de compreensão da natureza e, portanto, da cultura ou da sociedade (LOPES; MÉLLO, 2010, p.725).

Porém como Ruiz (2004, p.32) observa que mesmo dominados pelo paradigma da racionalidade, que busca separar razão e imaginário, temos que compreender que não há razão e ciência dissociadas da imaginação, e que ambos se correlacionam e criam a dimensão simbólica.

O ambiente escolar vive uma crise dos sistemas explicativos que segundo Teixeira (1994, pp. 75-76) ocorre pela perda da capacidade de explicar a realidade, pois, busca

---

<sup>4</sup>Heterofobia que enxerga o outro “diferente” de imaginário diferenciado que foge do padrão estabelecido como um perigo.

interpretar o mundo como se fosse único e seguindo a ótica de uma razão privada de afetos e emoções que são relegados à insignificância, a certeza de que cada “cultura produz o seu mundo juntamente ao mundo de outras culturas” (OLIVEIRA, 2012, p.42).

Um esvaziamento do modelo dominante, empirista, determinista, redutivo, possibilita o adentrar de um novo paradigma que pode ser classificado como pluralista, fenomenológico, metafísico e que pode nos levar a outra dimensão, como Noronha (2008, p. 48) afirma que “Estamos em tempo de passagens” e, portanto, o modelo antigo, ou melhor, o paradigma clássico não supre as demandas da sociedade. Surge no cenário um novo paradigma, que segundo Morim (*apud* Noronha Alves, 2008, pp. 49-50) é um sistema aberto e plural que tem “O princípio organizador do conhecimento, o problema crucial, o que demanda da humanidade. “não só aprender, não só re-aprender, não só desaprender”, mas, sobretudo, re-organizar nosso sistema mental para re-aprender o aprender”.

O pensamento pedagógico brasileiro assentado em bases do imaginário ocidental, tem em suas entranhas a ciência moderna que se liga ao referencial de um cosmos dotado de um centro e de periferias. Ao estar dominada por um paradigma global e totalitário, a educação se baseia em uma razão fechada que separa o sujeito de seu ambiente, ocultando e excluindo a diversidade social e racial e impedindo que o afetual possa ocorrer no ambiente escolar. A escola seguindo tal perspectiva se abastece de um olhar homogeneizante, monorracial, que impede que os conhecimentos de outras culturas como as dos africanos, possam ser reconhecidos e, assim, ocorre um inviabilizar de um educar para a pluriversalidade.

A educação brasileira formulou representações que desqualificaram os povos não ocidentais, situando-se como os diferentes, os exóticos, os que não se enquadram no padrão universal de humano. É necessário romper com esse pensamento universalista e valorizar a diversidade, a fim de romper com a percepção de superioridade / inferioridade para se construir uma educação para a diversidade étnico-racial (OLIVEIRA, 2015, p. 16).

A educação dominada pela perspectiva da pedagogia do etnocentrismo (PAULA CARVALHO, 1997, p. 181) nivela as diferenças, cria um processo de escolarização homogênea, em que todos os sujeitos devem estar uniformizados e aprendendo no mesmo tempo de uma mesma maneira, organizando uma lógica binária onde não se considera a diversidade de cada elemento, como seu tempo de aprender e a valorização da cultura que carrega na sua história de vida para o espaço escolar.

O que se aprende nas escolas “por mais útil que seja, nem sempre é vivido, enquanto que o conhecimento herdado na tradição oral encarna-se em todo o ser” (BOARO, 2013, p. 9). No intuito de formar seres humanos racionais, a escola vai organizando seu caminho em bases universalizantes e, assim, o aprender se realiza separando o pensamento do sentimento buscando a pretensão de dominar a ciência e a tecnologia e ter sucesso no mundo do trabalho. Os sujeitos se tornam assim, “homens pela metade, com personalidades fragmentadas” que buscam incessantemente algo que os complete na sociedade (THOMAZ, 2009, p. 9). O caminho educativo apresentado privilegia “um universo de representações propondo-o como modelo e reduzindo a insignificância os demais universos e culturas “diferentes”” (PAULA CARVALHO, 1997, p. 181).

Se nos debruçarmos nas experiências educativas, nas formas que os alunos utilizam para aprender e nas experiências de apreensão do conhecimento de outros territórios como o de países africanos, compreendemos como a racionalidade dominante não é a única forma de acesso aos conhecimentos. Eles ocorrem nas culturas africanas e afrodiáspóricas “com o corpo inteiro – o físico, a inteligência, os sentimentos, as emoções, a espiritualidade – que ensinamos e aprendemos que descobrimos o mundo” (SILVA, 2007, p. 501).

Corpos negros, brancos, indígenas, mestiços, doentes, sadios, gordos, magros, com deficiências, produzem conhecimentos distintos, todos igualmente humanos e, por isso, ricos em significados. Produzem também conhecimentos científicos, quando decidem realizar pesquisas deste cunho, que têm em conta as circunstâncias e suas condições de ser e viver (*ibidem*, p. 501).

Para Oliveira (2015, p. 18) a educação africana diferencia-se da ocidental no “pensamento causal e no pensamento sincrônico”, diferente do pensamento ocidental que é racional, linear, anacrônico. Para ele pensar uma educação de perspectiva africana no Brasil, leva-nos a alcançar e compreender esse universo cultural dessa tradição (*ibidem*, 2015, p. 18).

## O imaginário

Compreendemos que no conjunto de pensamentos construídos no imaginário que desde criança antes de pensarmos racionalmente, imaginamos e nosso primeiro contato com o mundo se realiza assim pela imaginação. Por meio das imagens “vamos tecendo nossa identidade” (RUIZ, 2004, p. 30). Mesmo com a imaginação tendo muita importância, se encontra em uma posição secundária em relação à racionalidade que se apresenta como

sinônimo da verdade. A desvalorização ocorre por o Ocidente ter suas bases explicativas assentadas em uma razão que se encontra como detentora de uma “verdade”.

O “trajeto antropológico” para Gilbert Durand é sua pedra angular e pode ser explicado como, “a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimidações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (DURAND, 1997, p. 41), ou seja, o homem se forma através de influências e interações de fatores externos como o território geográfico em que nasceu e viveu e vive o meio social que está inserido e por fatores internos como a sua formação psicológica e biológica.

Uma pedagogia do campo de estudos transdisciplinares, marcada por uma razão aberta em um conjunto de conhecimentos híbridos, complexos, heterogêneos e plural pode ser compreendido como um caminho aberto para um educar que abarque as diversas narrativas como a afro-brasileira (OLIVEIRA, 2015, p. 20). Podemos enxergar um novo caminho que se constitui com exigências éticas, epistêmicas e pedagógicas que se desencadearam com as Diretrizes Curriculares Nacionais para o Ensino de História e Cultura Africana e Afro-Brasileira (BRASIL, 2004) e que tem levado parte dos envolvidos com o processo educativo a refletir, conhecer, reconhecer os silêncios em relação à diversidade social brasileira.

### **Apresentando as educadoras**

Nossas pesquisas se encaminharam para o entendimento dos movimentos e das imagens que emergem nas histórias de vida de duas educadoras dentro e fora do espaço escolar. As duas professoras lecionam em escolas da rede municipal da cidade de Juiz de Fora, no estado de Minas Gerais.

A base teórica escolhida para nossa interpretação, a Antropologia do Imaginário de Gilbert Durand, se deu pela possibilidade de se compreender e interpretar as imagens que saltam nos discursos das profissionais em educação quando inquiridas em relação às questões étnico-raciais de ordem pessoal (histórias de vida) da fase da infância, fase estudantil e os desafios da fase profissional, procurando compreender as narrativas produzidas nas falas e atitudes das professoras, de onde podemos reconstituir as memórias abertas de possibilidades, no percurso investigativo.

Chamaremos de professora Teresa nossa primeira educadora investigada, uma mulher negra, nascida no interior mineiro na cidade de Santos Dumont, uma localidade próxima a



Juiz de Fora. A escolha da professora se deu pela ligação que a mesma tem com a escola escolhida para a pesquisa e por suas falas em relação às questões étnico-raciais. No caso da instituição de ensino a aproximação ocorreu pelo fato da mesma se localizar em uma comunidade repleta de possibilidades investigativas em que se destacam diferentes aspectos sociais e étnico-raciais.

A segunda professora investigada é chamada de Ana, uma gaúcha, que tem pais e família mineira, veio criança para Minas Gerais e atualmente mora na cidade de Santos Dumont. A escolha foi feita através da indicação pela direção e colegas como referência na escola pública em que atua por trabalhar os conteúdos étnico-raciais com suas turmas nas aulas de história no quinto ano do ensino fundamental, também é uma educadora negra e que afirma ser muito militante pela valorização da cultura negra.

### **Um pouco sobre a infância das professoras negras**

O processo investigativo com a professora Teresa se iniciou com pinçadas em suas histórias de vida, contando a partir de sua infância as relações familiares, tendo como aspecto relevante o destaque que o ambiente familiar era formado por pessoas brancas, em sua maioria, que a levaram, segundo sua percepção, a não se deparar com atitudes de racismo e preconceito nesse período. Mesmo tendo a consciência que era negra no meio de tios e primos brancos. Eis sua fala:

- Sobre minha família, lembro-me que convivi com familiares que eram brancos e o único negro era meu pai, eu e meus irmãos. Que me lembre nunca tive problema de preconceito entre meus parentes. Não convivia com negros nem mesmo na escola. Pode ser que nem os enxergava.
- Sempre estudei em uma escola que haviam poucas crianças negras e nunca percebi nem uma atitude que remetesse a atitudes racistas..

Na sua fala podemos notar a ideia de profundidade, de aconchego familiar, elementos presentes no regime noturno de imagens que remetem aos símbolos místicos e antifrásicos femininos de proteção que a impedem de reconhecer e enxergar as demandas sociais em relação a sua condição de um sujeito afrodescendente.

A professora Ana, nos fala pouco sobre sua infância e diz não ter tido contato com muitos familiares na infância. Eram apenas ela, os irmãos e os pais, pois seu pai era mestre de obras e eles moravam no sul em acampamentos para os familiares dos trabalhadores nas obras e o restante da família estava em Minas.

- Eu sou gaúcha de Paraí, fronteira com o Uruguai. Vim do sul com 8 anos e mudei para a cidade Entre Rio de Minas, pois meu pai veio pra construção da Ferrovia do Aço. Meu pai é mestre de obras... Durante a ditadura ainda.
- Olha teve lugar que morei 6 meses por causa do trabalho do meu pai.
- Então a gente mudava muito. Se você ver meu currículo escolar você vai ver que são 6 meses numa escola e 6 meses em outra. Era uma vida de cigana. Eu fui morar em casa de alvenaria em Minas Gerais com 8 anos, em casa de tijolo, antes só morava em casa de madeira.
- Sobre a minha família, são poucos, somos em 3 irmãos e meus pais. Não moramos perto de tios nenhum, minha família mais próxima é aqui em Juiz de Fora, sempre fomos muito sozinhos. Eu não tive essa oportunidade. Nós somos um núcleo muito fechadinho. Nossa família é muito pequena, então a gente fala que não pode brigar, porque se brigar... Somos só nós.

A professora fala com muito orgulho sobre a importância da profissão de seu pai na construção de grandes obras pelo Brasil. E destaca que sua família é pequena e que deve estar sempre unida, não podem brigar porque senão seria mais reduzida ainda. Podemos notar elementos do regime diurno quando Ana fala da importância da profissão de seu pai para o país na época da ditadura, que sempre mudava de cidade por causa das obras.

Podemos em suas narrativas a repetição sobre a trajetória de seus antepassados negros que vieram do continente africano. Após nos contar essa história, num outro dia ela durante nossas observações, ela contou para duas turmas que ministra a disciplina História a mesma história.

- Minha bisavó era de Guiné Bissau. Sua família era rica, porém a terra africana não era muito boa de plantar. Vieram para o Brasil com a esperança de se darem melhor. Todos falavam que a terra era boa de plantar aqui, que tudo que se plantava dava certo. Porém quando chegaram aqui foram separados e vendidos para serem feitos de escravos. A minha bisavó foi enviada para a Fazenda Cortes Real em Além Paraíba, Minas Gerais, foi marcada a ferro com o C de Cardoso. Seu nome era Cristina e nessa época a escravidão era legal.
- Ela era privilegiada entre os outros escravos. Tinha a chave da Senzala. Há quem diga que tinha “algo” com o senhor da fazenda.
- Se casou com um negro “retinto” (termo que se usava para o negro de pele bem escura, como se tivesse sido “tingido” duas vezes) assim como ela, teve filhos negros e outros mestiços de cabelo liso. Há quem diga que eram filhos do patrão. Patrão este que deu muitas terras a Cristina que ficou rica. Era inteligente e falava francês.

Ana disse ainda que sua avó, filha de Cristina se casou com um homem branco e “sujou” a família, diziam o restante da família. Dessa forma a família atualmente é mestiça.

Diferente da família da professora Teresa em que só o pai era negro entre os irmãos e grande parte da família era branca, a família que a Professora Ana quer destacar se origina na África, ao chegar ao Brasil eles são separados e feitos escravos, segundo nossa professora narradora e anos depois a família negra não aprovou a atitude da avó da professora, que “sujou” a família casando-se com um homem branco, porém antes a bisavó parecia ter tido um relacionamento sexual com o senhor da fazenda (porém ninguém tinha certeza), pois mesmo casada ela teve filhos que pareciam não ser do marido “retinto” dela.

A professora Ana nos conta a história de sua família africana utilizando símbolos do regime diurno de imagens. Ela tem orgulho de seus antepassados africanos, que segundo ela eram ricos no continente africano, tinham poder, porém foram enganados, roubados e separados ao chegarem no Brasil. Destaca o papel de sua bisavó, que mesmo tendo sido escravizada tinha a chave da senzala, representando a retomada do poder, ela descreve a bisavó muito inteligente, que falava francês, e contou em outro momento, que durante a escravidão sua bisavó ganhou algumas terras e ficou rica novamente. Sua narrativa é heroica, pois apresenta rapidamente o sofrimento, quando seus antepassados passaram por uma fase ruim no período da escravidão, porém logo em seguida a sua bisavó, com suas características de mulher guerreira, não se deixou vencer e usou suas armas para recuperar seu prestígio e riqueza no Brasil.

É destacada a figura guerreira e heróica de sua avó, que veio para o Brasil jovem, foi feita escrava, ganhou a confiança do fazendeiro que a havia comprado e se tornou guardiã da chave da senzala; ganhou muitas terras desse fazendeiro se tornando rica, assim como era na África. A professora nos relatou que faz questão de sempre contar a história de seus antepassados, pois é motivo de ter orgulho para ela, orgulho de suas origens e isso que a incentivava e continua a incentivá-la a trabalhar o continente africano e as africanidades em suas aulas.

No caso de Teresa a aproximação com temas relacionados com as temáticas étnico-raciais foi se constituindo aos poucos com receios e descobertas da sua condição e das possibilidades que os alunos afrodescendentes podiam desenvolver.

### **Vida escolar e apoio familiar**

A Professora Teresa quando relata seus momentos de formação destaca, que quando era jovem, ela não tinha muitas expectativas de sair de sua cidade natal e fazer um curso

superior, pois para as moças o curso normal já era considerado suficiente, porém foi incentivada por sua irmã mais velha que era empregada doméstica e que não queria o mesmo destino para a irmã.

- Na família fui a primeira a estudar, fui aluna de escola pública onde fiz contabilidade e depois magistério, pois não tinha nenhuma perspectiva em ir para frente (estudar em curso de nível superior). Fui à primeira da família a sair da cidade de Santos Dumont e vencer a ideia de que o curso normal já seria a formação satisfatória.
- Minha irmã que foi empregada doméstica que me incentivava, e sempre comentava que eu não teria o mesmo destino. Uma mulher forte que tem muita importância no meu caminhar e na minha formação.
- Em Juiz de Fora logo fui aprovada na universidade federal no curso de Matemática. Acabei mudando um quadro comum na minha cidade e, principalmente no ceio da minha família, ou seja, a de valorizar a educação como caminho de melhoria de vida.

Na fala acima, podemos observar o incentivo da irmã da professora que tem uma atitude heróica presente no regime diurno de imagens. enquanto ela, que não tinha pretensões de chegar ao curso superior, pois para sua família não era algo valoroso, seguiu em frente graças ao incentivo de sua irmã, outra mulher guerreira, que utilizou de armas para que a irmã não tivesse o mesmo destino que o seu, que se formasse e tivesse uma profissão, para não ser uma empregada doméstica como ela.

Já a Professora Ana nos relatou sobre sua fase escolar, que era a única negra em uma escola alemã do sul, que nunca sofreu preconceito e também que nunca estudou nada respeito dos conteúdos étnico-raciais, ela diz que nunca estudou nada relacionada à sua raça e mesmo passando por várias escolas, o trabalho com essas questões de africanidades se inicia em casa.

- A minha primeira escola no Sul era de irmãs alemãs, no meu primeiro ano só tinha eu de negra na escola, era no Rio Grande do Sul. Se aconteceu alguma coisa relacionada a racismo eu não me lembro. Eu devo ter apagado ou bloqueei, pois eu não me lembro. Já entrei alfabetizada na escola. Eu comecei a ler com 5 anos. Tinha uma mulher de um operário que era professora e que alfabetizava as crianças no acampamento.
- E não tinha nada de africanidades na escola, nada relacionado à África, não havia nada da minha raça, nenhuma coisa foi citada em especial com relação a me destacar. Mas eu não me sentia diferente em momento nenhum.

Interessante que as duas professoras, em momentos que eram a minoria, convivendo com pessoas brancas, no meio familiar como é o caso da educadora Teresa, e no meio escolar como era o caso da professora Ana, elas nunca se sentiram discriminadas ou tratadas de forma

diferente. Em suas falas afirmam nunca terem sofrido nenhum preconceito. Ou podemos jogar como hipótese que haveria algo dificultando as duas de enxergarem o preconceito da sociedade perante a situação de ambas como crianças e posteriormente mulheres negras na sociedade brasileira, uma sociedade monorracial, extremamente eurocêntrica, preconceituosa em relação à cultura dos povos que não são ocidentais, que desvalorizam as culturas baseadas no subjetivo, abstrato, no imaginário, pois valorizam a razão e os pensamentos fundados na mesma. Podemos observar a prevalência de símbolos do regime diurno nas narrativas de ambas, que nos relatam histórias com familiares que se tornam personagens guerreiros, que fazem de tudo para as protegerem e que influenciam muito as vitórias em suas histórias de vida.

### **Militância e desafios docentes**

Quando a conversa e observações das atitudes diárias se encaminham para o ofício docente, se destaca na fala e nos fazeres da professora Teresa que o reconhecimento étnico-racial e as diferenças encontradas em sala de aula ainda estão em um processo de amadurecimento pessoal e profissional. Sua visão foi marcada pela ideia de homogeneização da escola.

- Nunca me ative ou deparei com a preocupação com as diferenças, porque não me afetavam. Hoje percebo que posso pensar e reconhecer que por muito tempo via a sala de aula como um espaço da igualdade e da afetividade.
- Tenho aos poucos me aproximado das demandas das mulheres, negros e pessoas que necessitam de condições especiais na educação. Fui descobrindo que minha condição de mulher e negra era muito complicada na sociedade brasileira.
- Não me sentia uma pessoa negra, mesmo sendo no tom de pele não me reconhecia. Ninguém havia me alertado da minha condição.

Dentre as muitas conversas com a professora Teresa um acontecimento que ocorreu na escola sempre retornava sua fala, que seria a mudança do perfil dos alunos da instituição que aconteceu com a chegada de novos alunos de uma escola que havia fechado turmas de uma comunidade próxima da escola. Logo percebi a importância das mudanças tinham afetado sua vida, dentre as muitas anotações no diário de campo a entrada dos novos meninos e meninas levavam o temor de enfrentar algo novo, desafios que pudessem tirar todos de uma zona de conforto.

- A escola tinha como alunos somente meninos e meninas do bairro. Era uma escola de brancos com poucos negros, pois a comunidade era de classe média.
- Havia muito poucos negros, a escola era de brancos de uma classe média e era muito respeitada por toda a rede<sup>5</sup> quando a aferição dos índices de qualidade. E a comunidade abraçava mais a escola. Tínhamos pais e responsáveis sempre presentes.
- Fui a primeira a ser afetada por ser na época diretora da escola. Tive assim, que conversar com todos os envolvidos (secretaria de educação, pais das duas escolas e com os funcionários da escola). Todo tempo a secretaria de educação afirmava que auxiliaria em todos os desafios, porém nunca se apresentou para nada. Ficamos sós<sup>6</sup> para resolver todos os problemas e vencer os obstáculos.
- Teríamos que repensar a escola! Algo que assustava muito. Muitos pais também foram questionar a chegada dos novos alunos.
- Eram crianças e jovens muito diferentes e em sua maioria mestiços e negros que tinham problemas sociais graves.

Os receios que a professora e outros membros do corpo escolar tiveram com a chegada dos novos alunos, que segundo eles fugiam ao modelo que por um tempo a escola seguia, podem ser compreendidos como uma aflição de todos ao se depararem com a necessidade de mudança na forma de ensinar, antes baseada em uma pedagogia curricular oficial, que afastam da escola os sonhos e se alicerçam na utopia da igualdade. Que impede a emergência de um “homem novo” que se baseia no imaginário racional educacional, um homem que possa recuperar uma dimensão simbólica e imaginante.

No caso de Teresa as imagens que se apresentam em suas falas relacionadas com as mudanças que ocorreram na escola podem se ligar a sua história de vida que foi marcada pela ausência de questões étnico-raciais. Os novos alunos em sua maioria negros assustam a retiram de um modelo de vida. As mudanças que causavam estranheza e temores evidenciaram que a escola tinha em sua cultura patente um modelo instituído em um regime diurno com estrutura heróica, que tem a ordem estabelecida como um bem e caminho para o sucesso.

Nos caminhos que nos levavam as conversas, logo pensamos que o texto se encaminharia para um lado fatalista e negativo sobre a presença das crianças afrodescendentes na escola. Porém, com novas conversas fomos percebendo que o olhar da professora era carregado de interesses pelo desenvolvimento de uma educação para as relações étnico-

<sup>5</sup> Rede Municipal de ensino da cidade de Juiz de Fora.

<sup>6</sup> No caso o termo sós demonstra que os funcionários da escola ficaram sem apoio oficial.

raciais. Voltando a fala sobre a escola ter “enegrecido”, questionamos a essa professora sobre o que mais a assustou com os novos alunos? O que assustou os membros do corpo escolar?

- A maneira como foram chegando à escola, carregados com problemas que quase nunca tínhamos visto. Problemas que assustavam, porque não tínhamos sido preparados para a realidade que se apresentava.
- Hoje enxergando e revendo as perspectivas na época, logo percebo que estávamos recebendo na verdade a chance de sermos novos professores.
- Percebo que tivemos que mudar nossa forma de educar, isso é positivo. Estávamos em uma zona de conforto que foi rompida com a chegada dos novos alunos.

Já a Professora Ana, apesar de nos afirmar que nunca se sentiu discriminada por familiares ou nas escolas pelas quais passou, nos relata que sua mãe foi fundamental no sentido de apoiar seus estudos, pois na família já haviam muitas empregadas domésticas e a mãe não queria que a filha fosse mais uma e que ao mesmo tempo lhe falava sobre sua condição de mulher negra, como veremos na fala abaixo e a professora afirma que aí começa as suas africanidades e a sua militância.

Perguntamos se a professora havia visto o conteúdo para valorização da Cultura Africana e Afro-brasileira em sua graduação e quando ela começou a perceber a importância de se trabalhar os conteúdos étnico-raciais na sala de escola. Ela disse não ter visto em sua formação e que suas africanidades começam em casa, antes de ir para aula, quando sua mãe diz:

- Minha filha, você nunca vai ser considerada a primeira porque você é negra, mas a última também você não vai ser. Ela falava para mim que ser preto não era defeito, defeito era ser burro, não era nem ser ignorante não, ela dizia ser burro
- Ela falava muito essa frase, essa frase não sai da minha cabeça. Nessa época tinha uns 8 a 10 anos. Foi nessa época que começou a contar história de família, da sua avó, ela começou a trabalhar isso na minha cabeça para eu ter orgulho. Valorização.
- Ela dizia “eu sou analfabeta, mas você não vai ser”. E não me ensinou nada. Eu casei sem saber lavar uma panela, sem saber fazer uma comida. “Você não vai fazer nada que lembre serviço doméstico, para você não se acostumar e virar empregada doméstica. Você não vai ser empregada doméstica, não quero que você nem lave e nem passe”.
- Minha mãe dizia que minha família já tinha 09 empregadas domésticas e que não queria mais uma. Aí começou a “minha africanidade”, não foi na escola.

O trabalho da valorização se iniciou em casa, através do discurso da mãe, baseado em um imaginário coletivo de luta contra o emprego doméstico, muito comum aos familiares negros da família que não estudaram, de servir aos outros, fazer o trabalho pesado e semelhante ao das mulheres escravizadas no período escravocrata. Na conversa é percebida uma fala de resistência familiar, de luta contra um destino comum na família, ou seja, o emprego de empregada doméstica. Podemos mais uma vez ver elementos de combate, de defesa, pertencentes ao regime diurno de imagens.

Também nessa fala, assim como na primeira, podemos notar a ideia de profundidade do regime noturno de imagens que remetem aos símbolos místicos e antifrásicos femininos de proteção, acolhimento, intimidade em que a mãe quer preparar a filha para a sociedade em relação a sua condição de mulher negra que se destaca profissionalmente e que mudará o ciclo de sua família, em que a maioria das mulheres são empregadas domésticas, e não tem o devido prestígio profissional.

Nas narrativas das duas professoras, aparecem mulheres, mãe e irmã, familiares próximas de nossas professoras pesquisadas que ao mesmo tempo se mostram primordiais, alimentadoras e protetoras, símbolo da mãe, do regime noturno (DURAND, 2012) e também incentivam para que estudem e tenham uma profissão, mostram armas para que as professoras possam lutar e vencer os desafios que surgirão em suas vidas.

Percebemos a militância da Professora Ana em algumas atitudes em sala de aula, relataremos duas situações como exemplo. A primeira quando a professora é questionada sobre trabalhar questões da Cultura Africana e Afro-brasileira com uma turma.

- Vamos falar desse assunto até o final do ano?(aluno negro).
- Vamos sim! (professora).
- Nossa, professora, esse assunto enjoa! (aluno).

E também ao tratar de assuntos que envolvem questões de religiosidades. Certa aula, a professora deu início com a história dos protetores das crianças na Turquia, que eram católicos e médicos, Cosme e Damião. E que quando houve a perseguição aos cristãos eles fugiram e nessa época, com a ajuda de Jesus, ajudavam as crianças e faziam até milagres, contou a história para exemplificar que hoje podemos escolher a nossa religião e que antes não se podia, por isso eles foram perseguidos. Após esse relato:

- Meu pai não deixa eu comer Cosme e Damião! (exclamou um aluno negro)



-Não estou mandando você comer e nem te oferecendo bala. Estou contando uma história (professora).

Percebe-se sua militância em situações como essa em que ela quer impor seu posicionamento perante os alunos e não aproveita para argumentar e discutir questões com eles, ouvir suas dúvidas, seus questionamentos. Novamente ela apresenta elementos do regime diurno de imagens, baseado em sua razão, sua visão, a partir do momento que não houve o que o outro tem a dizer e dialoga. Atualmente a professora trabalha a temática na escola, porém sente o preconceito entre os demais profissionais por ignorarem a relevância do tema e deixarem solitária nessa jornada. Acha a atitude dos demais professores de não trabalhar a temática afro-brasileira, uma atitude muito preconceituosa.

- Bom, o ano passado eu comecei a dar aula sobre esse tema. Muitas pessoas acham que é projeto, algo opcional de se trabalhar, mas é aula, conteúdo, faz parte do currículo. Isso não é projeto.

- Fico até meio entristecida disso. Fico entristecida de ter um peso de um projeto de África nas costas só por eu ser negra. Fica muito pesado. As pessoas ficam esperando as crianças chegarem até o 5º ano para a Professora Ana, que é negra, trabalhar africanidades. Eu acho isso muito preconceituoso.

O que impede que as outras professoras negras e as brancas dessas escolas trabalhem com a valorização das relações étnico-raciais no cotidiano escolar e em todas as séries? Há uma lei instituída e que deve ser cumprida em todos os estabelecimentos escolares. Porém há valores instituintes por trás das culturas escolares, antigos, presentes no cotidiano e que desvalorizam as culturas diferentes da cultura Ocidental instituída e impedem que aconteça o trabalho de valorização de outras culturas, como a africana, por exemplo, baseada em valores diferenciados do Ocidente, em outros tipos de fundamentos, outras inteligências, uma cultura próxima à natureza, aconteça. A nossa cultura, ocidental e etnocêntrica, valoriza o racional, uma cultura única, a homogeneidade, uma lógica binária e quer o tempo todo separar racional e imaginário, sendo que ambos não se separam, o ser humano é constituído pelo imaginário e esse o influencia o tempo todo. Porém devido a esses valores etnocêntricos instituídos, há uma dificuldade de valorização de outras culturas, outras formas de pensar, de representar, de ver o mundo, aponto que as teorias brinquem por nossa sociedade, respeitando uma o espaço da outra e que seja permitido o convívio de todos os conhecimentos em harmonia.

## **Considerações Finais**

Para a pedagogia se abastecer de um pluralismo epistemológico ela deve acatar em seu espaço a dimensão simbólica que compreende um conjunto de concepções diversas do homem realizando o encontro entre a razão e a imaginação. Sendo assim, deve ocorrer uma reelaboração simbólica dos novos discursos pedagógicos, ou melhor, como Noguera (2012, p. 62) comenta, “denegrir como possibilidade de encontrar sentidos relevantes para uma educação pluriversal”, o termo denegrir aqui é entendido como possibilidade de regenerar redes de relacionamentos com as diversidades, elevando a possibilidade de acolher o sol e viver o mundo dos sonhos (*ibidem*, p. 67).

Em termos das relações étnico-raciais, denegrir é se aproximar de um exercício intercultural e no caso da educação é trazer a pluriversalidade para o universo escolar revitalizando as “perspectivas esquecidas, problematizando os cânones, refazendo e ampliando currículos, repensando os exames e as tramas para enquadramento” (*ibidem*, pp.69-71) permitindo o encontro da razão com o sensível.

A história de vida dessas professoras, suas famílias e experiências que tiveram influência direta na construção de suas identidades como pessoas e professoras negras e conseqüentemente em suas práticas pedagógicas cotidianas em suas salas de aulas, se cruzam a partir do momento que resolver ensinar de forma diferente da forma tradicional, considerando os valores renegados pela educação Ocidental. A escola não ocupou um lugar muito positivo em suas trajetórias estudantis, marcando assim suas preocupações, como professoras, no trato das relações raciais na educação, apresentando-se mais como uma tarefa de militantes que simpatizam com a causa e que ao longo dos anos tem muitas informações que não deixam de fazer parte de sua formação continuada em busca do conhecimento cotidiano. Não coube a nós indicar quais devem ser as políticas a serem implementadas durante as aulas, mas compreender as experiências das professoras, reconhecendo que suas identidades estão intimamente relacionadas com as suas vivências enquanto pessoas e professoras negras.

Percebe-se, que a contribuição da Antropologia do Imaginário de Gilbert Durand adaptada ao campo educacional, nos permite buscar a análise e compreensão das falas dessas professoras, compreendendo os mitos presentes em suas narrativas e que irão influenciar suas práticas pedagógicas em sala de aula.

Durante as muitas conversas e observações do dia a dia da professora Teresa, percebe-se que quando questionada em relação às questões étnico-raciais ela ainda passa por um

processo de construção que pode ser compreendido como uma reconstrução da sua identidade de mulher e educadora negra.

Em relação à professora Ana, percebemos uma identidade negra bem constituída. É evidente a característica da oralidade na professora, que segundo ela herdou de sua mãe e que foi sendo repassada de geração a geração. Ela afirma que se utiliza dessa oralidade com seus filhos e em sala de aula. Essa característica foi fundamental para formação de sua identidade como mulher negra e professora, que contribuirá na formação das identidades dos seus alunos.

A educação baseada no paradigma Ocidental, na homogeneidade, não atende as necessidades da educação. Estamos fracassando. É necessário dar aos alunos acesso aos conhecimentos. Isso é muito importante, e para tanto, novas perspectivas são válidas. É preciso abastecer as possibilidades de uma dialógica, de um território que tornou possível o conflito nos domínios das ideias (NORONHA ALVES, 2008, p. 48) e estar aberto à conciliação de razão imaginante e uma imaginação racionalizante que permita que os indivíduos satisfizessem os dois polos de sua constituição, ou seja, o da razão e o da imaginação (ARAÚJO, 2010, p. 681).

## REFERÊNCIAS

BARROS, Eduardo Portanova; MOTTA, Diego Airoso. *O Encontro das Águas: Breves Notas Introdutórias sobre a Pós-Modernidade. Cadernos de Pesquisa Interdisciplinares em Ciências Humanas*, Florianópolis, v.13, n.102, pp. 4-26, jan./jun. 2012.

BOARO, Júlio César. *Esculpir o Passado: Arte, Educação e Ancestralidade entre os Fons, os Iorubás e os Tchokwes*. 2013. 252 f. Tese de Doutorado – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-30092013-161541/pt-br.php>> Acesso em: 10 mai 2015.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral**. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.  
\_\_\_\_\_. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. 2.ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

NOGUERA, Renato. *Denegrindo a Educação: um ensaio filosófico para uma pedagogia da pluriversalidade*. In **Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação**, nº 18, 2012. Disponível em <<http://periodicos.unb.br/index.php/resafe/article/view/7033>> acesso em: 02 jun 2015.

NORONHA ALVES, Vânia de Fátima. *Os festejos do Reinado de Nossa Senhora do Rosário em Belo Horizonte/MG: práticas simbólicas e educativas*. 2008. 251 f. Tese de Doutorado – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível

em:<[http://www.teses.usp.br/teses//48/.../Vania\\_de\\_Fatima\\_Noronha\\_Alves.pdf](http://www.teses.usp.br/teses//48/.../Vania_de_Fatima_Noronha_Alves.pdf)> Acesso em: 10 abr 2015.

OLIVEIRA, David de. *Filosofia da Ancestralidade como Filosofia Africana: Educação e Cultura Afro-Brasileira*. **Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação**. N. 18, mai.-jun. 2012, pp.28-47.

OLIVEIRA, Julvan Moreira de. *Africanidades e Educação: ancestralidade, identidade e oralidade no pensamento de KabengeleMunanga*. 12 de março de 2010. 298 f. Tese de Doutorado – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-20042010-153811/pt-br.php>> acesso em: 11 maio de 2015.

\_\_\_\_\_. *Formação de professores para a diversidade étnico-racial*. Olh@res, Guarulhos, v. 3, n. 1, pp. 07-31, mai, 2015.

\_\_\_\_\_. *Matrizes Imaginárias e Arquetipais do Negro como Mal no Pensamento Educacional do Ocidente*. In **26ª Reunião Anual da ANPED - Novo Governo. Novas Políticas?** Poços de Caldas. Rio de Janeiro: ANPED, 2003, vol. 01. pp. 289-290. Disponível em: <<http://www.anped.org.br/reunioes/26/trabalhos/julvanmoreiradeoliveira.rtf>> Acesso em: 03 abr 2015.

OLIVEIRA, Luiz Fernando de; CANDAU, Vera Maria Ferrão. *Pedagogia Decolonial e Educação Antirracista e Intercultural no Brasil*. In **Educação em Revista**. Belo Horizonte, v. 26, n. 01, pp. 15-40, abr. 2010.

OLIVEIRA, Valeska Fortes de. *Formação docente: aprendizagens e significações imaginárias no espaço grupal*. In **Formação Docente – Revista Brasileira de Pesquisa sobre Formação de Professores**, vol. 2, n. 2. Belo Horizonte: Autêntica, jan./jun. 2010. Disponível em: <<http://formacaodocente.autenticaeditora.com.br/artigo/exibir/7/14/1>>. Acesso em: 21 maio de 2015.

PAULA CARVALHO, José Carlos de. *Etnocentrismo: inconsciente, imaginário e preconceito no universo das organizações educativas*. In **Interface: comunicação, saúde, educação**, vol. 1, nº 1. Botucatu: Fundação UNI/UNESP, janeiro a março de 1997, pp. 181-185. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/icse/v1n1/14.pdf>> Acesso em: 10 mai 2015.

SILVA, Beatriz Gonçalves e. *Aprender, ensinar e relações étnico-raciais no Brasil*. Educação. Porto Alegre, ano XXX, n. 3 (63), pp. 489-506, set./dez. 2007.

SOUSA, Andréa Lisboa de. *Nas Tramas das Imagens: um olhar sobre o imaginário da personagem negra na literatura infantil e juvenil*. 301 f. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

## O imaginário sob a perspectiva ecológica da linguagem

## The imaginary in the ecological perspective of language

## L'imaginaire dans la perspective écologique du langage

Genis Frederico SCHMALTZ NETO<sup>1</sup>  
Universidade de Brasília, Brasília, Brasil

### Resumo

Este artigo discute o possível diálogo teórico-metodológico entre a antropologia do imaginário cunhada por Gilbert Durand e a Linguística Ecológica, ecolinguística praticada no Brasil, de Hildo do Couto. Diferente da postura que parte da categoria ecolinguística 'meio-ambiente mental' para determinar a existência do imaginário estabelecida por Elza do Couto (2013), o que se defende é o movimento que parte das estruturas míticas para se compreender a necessidade do Homem de se pertencer a um 'meio ambiente' social para então perpassar o meio ambiente mental. Essa perspectiva culmina na existência de um "ecossistema mítico" ou meio ambiente mítico cuja aplicabilidade se dá na análise da comunidade religiosa sincrética intitulada Vale do Amanhecer, sediada em Brasília, conhecida por sua mitologia diversificada.

**Palavras-chave:** ecolinguística; ecossistema mítico; Vale do Amanhecer

### Abstract

This article discusses the possible theoretical-methodological dialogue between anthropology of the imaginary coined by Gilbert Durand and linguistics ecosystemics, Ecolinguistics practiced in Brazil, of Hildo do Couto. Unlike the posture established by Elza do Couto (2013) who chose the Ecolinguistics category 'mental environment' to determine the imaginary existence, I advocate the movement of the mythic structures to understand the need for man to belong to an 'environment' social and then pervade the mental environment. This perspective culminates in the "mythical ecosystem" or mythical environment whose applicability is given in the analysis of syncretic religious community called Valley of Dawn, based in Brasilia, known for its diverse mythology.

**Key words:** ecolinguistics; mythical ecosystem; Dawn Valley

### 1. Sobre perspectiva, ecologia e imaginário

Desde o lançamento de *Ecolinguística e imaginário*, em 2012, pela linguista Elza do Couto, o núcleo de estudos do eixo Goiânia-Brasília por ela coordenado – e que já fora responsabilidade de M. T. Strôngoli – se esforça para fecundar uma metodologia que una as duas teorias encabeçadas pelo título de sua publicação. O objetivo explícito é permear o

---

<sup>1</sup> gfschmaltz@gmail.com

núcleo duro de Saussure com uma análise elucidativa do Homem em suas diversas interações, apoiando-se, para isso, nos postulados da imagem. Trata-se de uma tentativa que reforça o “politeísmo de valores, um policulturalismo, um período do real plural”, já desvelado por M. Maffesoli (2002:13) e a que hoje nomeamos pós-modernidade. Ora, que haveria de mais pós-moderno do que deixar teorias que alçaram seu ápice pelas discussões ambientalistas se enlaçarem em estatísticas e relatórios quantitativos da produção de sentido do Homem? Quão pertinente não seria adicionar o prefixo *-eco* a quaisquer reflexões traçadas nos últimos estudos que carregam o título de humanidades?

A necessidade de se refletir a respeito do território físico onde nos encontramos se torna emergente a partir do instante em que a mentalidade antropocêntrica começa a se desvairar e as narrativas do *homo* passam a retratar a catastrófica consequência da existência do *sapiens* em um cenário não estável (Deval; Sessions 2004:20). Não há referência, aqui, às atualizações dos mitos do eterno retorno ou do Éden, mas ao desarraigamento dos portões do palácio de Dionísio – cujas festas se tornaram restritas e chatas – para uma intensa e diversificada devoção em seu quintal a Pã.

O território simbólico, ora esgotado pelos esvaziamentos ora afortunado pelos poetas das tecnologias do imaginário, começa a se encher de narrativas mais tendenciosas à essencializar-se aos arquétipos da Grande Mãe que às imposições do Pai. É a consolidação da hipótese Gaia, de Lovelock: somos partículas, não a matéria. É preferível se enfadar do túmulo-berço para sentir que nos integramos a uma estrutura fora de nosso controle que se assumir mentor ou dominante de um sistema conhecido à medida que se o rompe.

É dessa forma que Pã, o deus dos bosques e florestas cujo nome quer dizer *tudo* (Bulfinch, 2006:167), personifica a nova era da natureza sob e sobre o homem, a integração sobreposta à dualidade e a escolha do redobramento em vez da espada empunhada pelo braço guerreiro que simplifica as superfícies. Muda-se da parte para o todo, da estrutura para o processo, da objetividade para a *epistemis*, da construção para rede (Capra 1991:12). Em síntese: o cientificismo da segunda década deste século está propenso à metodologia noturna sintética, mas a ele não se restringe.

Esses (re)direcionamentos possibilitam a união eficaz de uma teoria ecológica à antropologia do sensível aos modos de uma pós-modernidade, já que o estudo conjunto “da natureza e do imaginário, do universo e do homem, seria a maneira mais direta para se

introduzir um diálogo que permita uma melhor atuação frente aos diferentes desafios de nossa época” (Pitta, 2006:10). É o pensamento pós-científico:

Pensador pré-científico é aquele que toca dois objetos e declara ‘isto é frio’ sobre um e ‘isto está pelando’ sobre o outro. Pensador científico é aquele que inventa o termômetro – na escala Fahrenheit, na Réaumur ou na Celsius – e começa a medir a temperatura das coisas. Um pensador pós-científico, ao contrário, é aquele que tem dezenas de diversos termômetros e os usa profusamente, mas, ao mesmo tempo indaga sobre a origem do ‘calor’ no Universo e liga essa questão intergaláctica a dúvida sistemática sobre a habilidade da consciência humana em geral de ser objetiva, devido ao reconhecimento heisenbergiano de que observações interferem na natureza da maioria dos objetos observados. (Makkai, 2015:23).

Essa necessidade de uma multivisão proveio dos estudos de Albert Einstein, precedentes de Hendrik Lorentz, também conhecidos como a teoria de Relatividade – junto aos avanços da mecânica quântica. Ambos consideram o “todo” maior que o conjunto das partes que o compõem, ou seja, ele não pode ser montado e desmontado seguindo um padrão de funcionamento, “mas compõe uma teia dinâmica de eventos inter-relacionados”, fundamentada pela filosofia ou hipótese *Bootstrap* de Geoffrey Chew (Capra 1995: 41).

Dessa forma, nem as raízes arquetipais do imaginário podem ser suficientes para a compreensão do Homem nem pequenas amostras da maneira como ele usa sua linguagem podem ser suficientemente representativas de como ele interage e se torna *ser*. Resta, a nós, a opção de caminhar em seus limiares. Para ecologia, muros não existem apesar do conceito central ser o de ecossistema. Aliás, mesmo a palavra “centro” corre perigo quando usada próxima aos domínios ecológicos. Apoiando-se em Clyne (1992), o centro de qualquer investigação é determinado por quem o delimita.

Seguindo esse raciocínio, o ecossistema seria delimitado por aquele que escolhe chamar de ecossistema determinada inter-reação entre um Povo que habita em um Território e compartilha uma Língua (Couto 2007:90). Conhecida também por tríade ecolinguística ou ecossistema integral da língua, trata-se de uma conexão importante para se compreender a linguagem e a interação humana por uma perspectiva<sup>2</sup> ecológica ou, como afirma seu Pai no Brasil, ecossistêmica. Comunidades, biosferas, pessoas – a vida se torna ecossistema.

---

<sup>2</sup>Claro, o vocábulo perspectiva já revela que há diversas ecolinguísticas: a gravitacional de Calvet, a evolucionária de Mufwene, a pragmo-ecológica ou a dialética de Bang e Døør. O termo utilizado por Hildo do Couto e os ecolinguistas do imaginário, no entanto, fora inspirado no ensaio de Hans Strohner publicado no ano de 1996, intitulado *ökosystemische Linguistik*, linguística ecossistêmica.

Para observá-lo, de qualquer maneira, o faz-se pela interação, seja a do organismo com o Mundo ou do organismo com o Outro. O Homem comunica-se e significa seu entremeio usando a linguagem que lhe é de alcance, manipulando e se deixando atravessar por estruturas simbólicas, proxêmicas e mesmo sinestésicas, por experiências sensoriais. Para contemplar esses movimentos de prática e produção interacional, a tríade se irrompe e revela três facetas de observação da língua – não hierarquizadas, porém interconectadas, também chamadas de meio ambiente mental, meio ambiente social e meio ambiente natural.

Às semelhanças de uma matryoska cujo tamanho não se reduz ou eleva, mas apenas ecoa em medidas quando aberta a trava de madeira, esses meio ambientes reforçam que uma visão ecológica não se trata apenas de olhar a totalidade, mas observar *como* ela está embutida em valores maiores, evidenciar como a ciência deve ser vista como uma tentativa limitada de se dizer o real (Capra, 1991:116). Portanto, ao tomar nota do aspecto social, dos processos cognitivos ou do sistema estrutural inerente a uma língua, tem-se consciência que a abordagem de qualquer um destes é restrita se considerada a rede de totalidades.



**Figuras 1** Representação da tríade ecolinguística e seus meio ambientes. A tradição de Couto faz uso do triângulo escaleno enquanto acredito ser pertinente optar pelo triângulo de Borromeu; se cada um dos constituintes for retirado, todos serão livres sem que se forme um par, porém todos se esfacelarão.

O que a ecologia linguística apresenta é uma mudança de perspectiva ou uma percepção mais apurada do que se chama língua e sua relação com a ciência. Ela não se trata de uma “coisa” (Couto, 2013) meramente mecanicizada pelos demônios do inconsciente e esta, tampouco, apresenta multimetodologias suficientes para compreender como o Homem estabelece laços sígnicos e míticos com o Outro e consigo mesmo. A língua materializa as estruturas antropológicas do imaginário e capturar os traços míticos que por ela atravessam deixam a impressão de compreendê-la plenamente. Somos tolos!



## 2. A necessidade do ecossistema mítico

Para se posicionar nos postulados da linguística ecossistêmica, Nenoki do Couto – que já fizera algo semelhante quando se dedicava à semiótica dentro do Instituto de Letras de sua universidade para inserção do imaginário – parte da premissa de que “o imaginário *pode e deve* ser incluído em um dos ecossistemas da língua” (2012:11, grifos meus). No entanto, não problematiza o fato de que um dos pilares durandianos se trata do trajeto antropológico do imaginário que, por si só, já inclui uma inter-relação com o biológico, o social e o inconsciente às semelhanças da tríade ecolinguística.

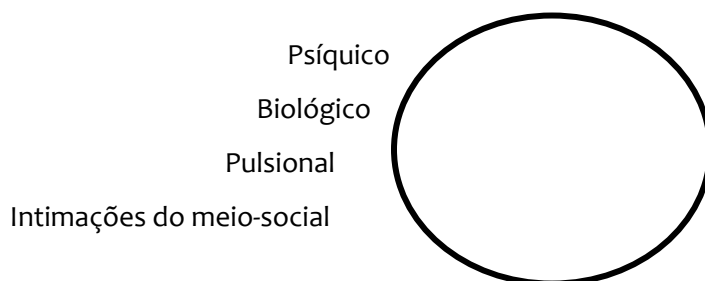
Questões ainda surgem quando se considera abordar regimes de imagem considerando apenas o meio ambiente social, por exemplo, o que afasta o meio ambiente mental, a quem caberiam articulações sensoriais e memórias abstratas que se tornam ou podem se tornar concretas quando viabilizadas pelo social. Não se escaparia das mesmas farpas de Durand (2002:24) direcionadas a Sartre por este se ater às descrições do funcionamento da imaginação e sua valorização para logo “coisifica-la” – o que prevalece é a impressão de que a imagem passaria a ser bloco ecossistêmico e não essência ecossistêmica em si.

A linguista, no entanto, defende que “tudo está na mente do indivíduo [...] é o cérebro que constitui o *locus* dos processos mentais em que se inscreve o imaginário” (Nenoki do Couto 2013:90). Apesar disso, emblematiza: “o centro do imaginário é o ecossistema mental da língua, mas o social e o natural também desempenham um papel relevante em todo o processo. O natural fornece suporte físico, natural. O social sanciona o que é produzido pelo mental” (idem, 13). Suas afirmações nos colocam diante de um impasse: do que se trataria uma visão ecológica do imaginário se a postura durandiana por si só já transparece uma perspectiva ecológica?

Durand (2002:30), citando seu mentor, enfatiza que “a imaginação é dinamismo organizador” e esse mesmo dinamismo “é fator de homogeneidade na representação”, estabelecendo uma coerência simbólica dialética, i.e, os elementos estruturais do imaginário apesar de não sequenciais portam a capacidade de se interligar na produção final do sentido pretendido ou gerado pelo *sermus mythicus*, aos modos de uma rede simbólica. Ainda, o antropólogo continua: “é na obra de arte, nos sistemas religiosos, no sistema filosófico, nas instituições sociais que a consciência simbólica atinge o seu nível mais elevado de funcionamento” (idem 1996:81).

Dito isso, seria pertinente compreender que apreender o imaginário por meio do meio ambiente social dentro da visão ecossistêmica seria alcançar o ápice da sua representação materializada nos rituais e práticas interativas humanas ao passo em que, apesar de possibilitar a apreensão das metodologias necessárias à análise, não representa o contato casto com o imaginário. Aliás, mesmo se pensando no meio ambiente natural onde se encontra a língua, a palavra e seus etecéteras, o mantra “mito é a palavra antes de ser escrito, mas aquém da língua natural que o traduz” (ibidem, 83) sobressalta, deixando claro que da mesma forma que no ecossistema, o imaginário não pode ter seus pares isolados se houver intenção de se compreender o *homo sapiens* na inteireza da poeticidade bachelardiana.

Durand, ao disponibilizar o trajeto antropológico, afirma que seu funcionamento “pluraliza e singulariza as ‘culturas’ sem esquecer a ‘natureza’ biológica do homem” (ibidem, 82). Interessante observar que, no entanto, seus blocos constituintes não costumam ser dissecados de maneira metodológica, mas já assumem o status de obviedade ou essência quando postos em análise. Se comparado, o **psíquico** equivaleria ao **m.a. mental**, enquanto o **biológico** ao **m. a. natural** (a língua); as **intimações do meio-social** seriam equivalentes ao **m.a. social** e o pulsional, por si só, representaria o imaginário na existência do ecossistema.



**Figuras 2.** Representação do trajeto antropológico do imaginário. O uso circular representa o status de constante mudança e não-estagnação de cada um de seus constituintes.

O perigo nessa junção está em reler ambas as teorias como coincidentes equivalentes entre si, e não perceber que seus aparatos viabilizam uma compreensão do *sermus* e do *mythicus* na rede simbólica que interliga a materialização na linguagem e a costura arquetipal de mitos, traços míticos e schèmes nas organizações sociais. O uso dessa junção de maneira perspicaz nos faz entender, portanto, a necessidade de pensar em um **ecossistema mítico**, **meio ambiente mítico** ou em um trajeto antropológico do imaginário que se apreende junto ao recorte social, individual, metodologicamente cultural, em suma, que leve em conta a interação humana que provoca os símbolos e deles se resultam.

Tal qual o ecossistema integral da língua é formado pelo povo, território e a língua em si, o ecossistema mítico *não* é formado por um povo que compartilha mitos em um território por meio de uma língua. Ao contrário, o meio ambiente mítico coexiste aos elementos ecossistêmicos. Trata-se de uma quarta haste da tríade, porém traspassada, e não sobreposta. Sua extensão polariza os demais elementos e reagrupa o comportamento das hastes.

Assim como no funcionamento original da engrenagem ecolinguística, o m.a. mítico depende da língua para materialização em sua totalidade proxêmica e sinestésica. O discurso que surge pela morfossintaxe se alinha ao Povo. Urge, por sua vez, o território simbólico: um tipo de arena comportamental que pode se tornar em areia movediça ou em lago, adequando-se ao coletivo conforme exista interação com o meio, o entorno e os demais dizeres que sustentarão o mito vivenciado como extensão do mito próprio.

O território simbólico é, portanto, tridimensional, polidimensional, multidimensional. Ora entrega as angústias de uma porcentagem do povo, ora revela um traço mítico que se só se apreende diacronicamente. A maneira como as imagens se comportarão dependerá, seguindo o princípio ecolinguístico, da posição em que o observador se encontra. É pelo meio ambiente e através deles que as reflexões, análises e compreensões virão. Durand (2007:25) explica que para se viver o mundo das imagens é preciso, humildemente, encher-se delas.

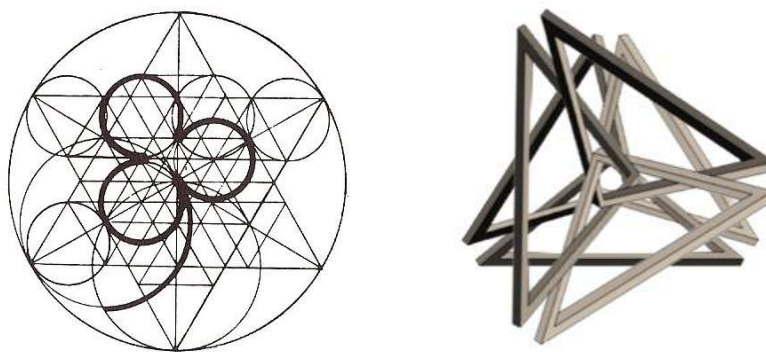
Na mesma linha, Couto (2013:291) exclama a necessidade de se abandonar a visão de janelas para subir à cumeeira da casa científica. É dela que se avistará a imensidão e grandeza da floresta. É dela que se perceberá a existência de outras árvores, e não apenas aquela cujo galho incomoda ao bater espalhafatosamente no vidro enquanto se tenta enxergar a grandes distâncias. É dela, também, que se perceberá tudo relacionado a tudo e nada absolutamente isolado de nada. (idem, 2007:30).

### **3. Considerações finais ou o imaginário sob a perspectiva ecológica da linguagem**

A observância da tendência de uma “ecologização do mundo” que se aplica agora à linguística não é parte restrita do Imaginário tal qual a coerência simbólica inerente ao Homem não depende de um meio-ambiente físico ou mental. As imagens do Povo atravessam o trajeto antropológico do imaginário e o pulsional/psíquico está intrínseco à língua. No território coexistem os elementos que cooperam para as intimações do meio social, e o

triângulo ecossistêmico de Couto, assim como o percurso circular de Durand, unem-se (Schmaltz, 2014:242).

Tal qual a física quântica defende a existência dos vários universos, pensar no imaginário sob a perspectiva da ecologia linguística implica em romper com a tríade concebida por Couto para uma polirrepresentação: perceber que as estruturas antropológicas do imaginário coexistem, perpassam e emendam a relação já profícua entre os meio ambientes. Surge, por isso, o ecossistema mítico – que não se prende ao ecossistema integral da língua – mas dele precisa para se materializar nas análises e compreensões do homem como todo.



**Figura 3.** Representação do ecossistema mítico e/ou meio ambiente mítico. A junção entre o trajeto antropológico e a tríade ecolinguística provoca uma multivisão ou uma abordagem ecológica.

Poderíamos tomar a comunidade religiosa sincrética Vale do Amanhecer, situada em Brasília, a fim de verificar a usabilidade de seu funcionamento, por exemplo. A princípio, caberia ressaltar que sua População crê-se operante de um terreno físico-ideológico-espiritual onde astros, espíritos e homens partilham um dialogismo a modos cristãos, porém perpassados por traços egípcios, africanos e indígenas, embalados em uma metodologia espírita.

De certa forma, o construto religioso em si já evidencia que seu Território, apesar de facilmente mapeado em quilômetros e divisas geográficas, dá indícios de uma delimitação simbólica movediça. Sua configuração, portanto, atravessa as estruturas arquitetônicas dos templos e se interliga ao *continuum* mítico. De acordo com os dizeres daqueles que compõem o Povo sincrético, autointitulados jaguares e ninfas, a linguagem se materializa na escolha das vestes, das molduras, dos cantos e das sandálias. Na sinestesia da interação com o espiritual, os traços míticos se desenham ora patentes ora latentes.

Por conseguinte, o meio ambiente social passa a expor o modo como o Povo do Amanhecer se interliga e se deixa atravessar nos rituais diários de alimentação e apoio metafísico. O meio ambiente mental, enquanto isso, executa a natural sistematização de impulsos e pulsões da memória para o sistema nervoso central (e vice-versa), obedecendo ao existir dos arquétipos e derramando suas possibilidades de interação por meio do meio ambiente natural – permeado pelas metáforas e símbolos que surgem pela organização geracional da língua. Bem se poderia afirmar, também, que em um possível meio ambiente espiritual, a necessidade de pertencer se traduza pelos mitos e orientações da jornada do ser, ao estilo campbeliano.

A descrição e análise de todos esses ambientes em sua riqueza, diversidade e agrupamento de mitemas, ritos e rituais, configuraria a legitimidade de um ecossistema mítico – uma visão linguisticamente ecológica da mitodologia durandiana. Ou, antropológicamente, a imaginação revista pelas lentes ecológicas de Couto. Há muito para ser feito. Claro, “embora respeite – por força do pluralismo – os caminhos que outros pesquisadores da nossa disciplina trilharam, penso que me é permitido continuar insatisfeito”. Principalmente porque propor meu objetivo, ao propor essas reflexões, “não é o de ensinar um método que todos devem seguir... mas apenas fazer ver o modo como orientei o meu” (Durand 1996:120). Isso se chama perspectiva.

## REFERÊNCIAS

CLYNE, Michael (org.). **Pluricentric languages**: Differing norms in different nations. Berlim/New York: Mouton de Gruyter. 1992.

COUTO, Hildo Honório. O que vem a ser a ecolinguística, afinal? In: **Cadernos de linguagem e sociedade**. Brasília: Thesaurus, 2013. Vol 14 (1)

\_\_\_\_\_. A língua não é uma coisa, é motraive. In: **Meio ambiente e linguagem**. Blog. Publicado em 23 de julho de 2013. meioambientelinguagem.blogspot.com

\_\_\_\_\_. **Ecolinguística**: estudo das relações entre língua e meio ambiente. Brasília: Thesaurus, 2007.

DEVALL, Bill; SESSIONS, George. **Ecologia profunda**: dar prioridade à natureza na nossa vida. Águas Santas: Sempre-em-pé, 2004.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. **Campos do imaginário**. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

MAFFESOLI, Michel. **A parte do diabo**: resumo da subversão pós-moderna. Rio de Janeiro, Record: 2004.

MAKKAI, Adam. Porque \*ecolinguística\*. In: **ECO-REBEL**: revista brasileira de ecologia e linguagem. Ed1, VI. 1.P. 2015. p. 19-29.

NENOKI DO COUTO, Elza Kioko Nakayama. **Ecolinguística e Imaginário**. Brasília: Thesaurus, 2012.

PITTA, Daniele Perin Rocha. As dimensões imaginárias da natureza. In.: **Anais XIV Ciclo de estudos sobre o imaginário**. UFPE. 2006.

SCHMALTZ NETO, Genis Frederico. Por uma ecolinguística do imaginário: arco do Amanhecer como metáfora de linguagem, inter-relação e meio-ambiente. In: COUTO, Elza Kioko Nakayama Nenoki (org.). **Antropologia do imaginário, ecolinguística e metáfora**. Brasília: Thesaurus, 2014.

**Recortes poéticos da Amazônia Ribeirinha: narrativas de quintais em Paquetá**

**Poetic focuses of the Riverside Amazon: backyard narratives in Paquetá**

**Découpages poétiques de l'Amazonie riveraine : récits d'arrière-cour à Paquetá**

Silvia SILVA<sup>1</sup>  
Cainã MELLO<sup>2</sup>  
IFPA, Belém, Brasil

**Resumo**

O texto discorre acerca da pesquisa realizada nos arredores da ilha de Paquetá - região do Baixo Tocantins, com objetivo de narrar e desvelar saberes culturais daquele lugar, no que tange à tradições ancestrais dos ribeirinhos, suas narrativas orais, e, sobretudo, a forma de comunicar sua cultura. O trajeto antropológico destas comunidades é pontuado pela incessante troca simbólica entre os bens culturais imateriais, que se refletem nas produções sociais daquela população e as interferências do meio. Neste texto apresentam-se três recortes poéticos: a paisagem de paradisíaco silêncio atemporal; as cenas da festa do carnaval dos mascarados e as narrativas mitopoéticas, nas quais o modo de pensar o espaço se revela como determinante da organização social e de saberes compartilhados.

**Palavras-chave:** Amazônia Ribeirinha; Trajeto Antropológico; Narrativas Oraais; Baixo Tocantins.

**Abstract**

This work presents a research accomplished in the surroundings of the Paquetá Island - region of Baixo Tocantins, with the intend of narrating and unveiling the cultural knowledges of the place, the ancestral traditions of the riverine, their oral narratives and the form they express their culture. The anthropologic route of these communities is marked by intense symbolic exchange between the immaterial culture goods, which are reflected on the social productions of that population, and the interferences of the environment. Three poetic focuses were studied: the landscape of a timeless paradisiac silence; the scenes of the masked ones' carnival, and the mythopoetic narratives, in which the way of thinking the environment reveals itself as determinant for social organization and shared of wisdoms.

**Keywords:** Riverine Amazonia; Anthropologic Route; Oral Narratives; Baixo Tocantins.

---

<sup>1</sup> silvia.ssilva@yahoo.com.br

<sup>2</sup> srmellos@gmail.com

Narrar uma história é desde sempre a capacidade de compactuar com outro uma experiência, seja ela recolhida de um acontecimento vivido ou de um acontecimento imaginado, ou mesmo sonhado. Narrar partilhando experiências de grupos é, no fim das contas, o papel do pesquisador que se utiliza de metodologias etnográficas. Imbuídos desta certeza é que o grupo de cinco pesquisadores, entre os quais uma professora e quatro estudantes do curso de Licenciatura em Letras do Instituto Federal do Pará - IFPA, bolsistas do Programa de Iniciação à Docência – PIBID, empreendeu seu caminho de descobertas e exploração das águas amazônicas, nos arredores da ilha de Paquetá, região das ilhas do Baixo Tocantins, com objetivo de narrar e desvelar saberes culturais daquele lugar, no que tange à tradições ancestrais dos ribeirinhos, suas narrativas orais, e, sobretudo, a forma de comunicar sua cultura.

A região das ilhas do Baixo Tocantins compreende a diversidade de pequenos territórios insulares pertencentes em sua maioria ao município de Limoeiro do Ajuru/PA, banhado pelo rio Tocantins e lugar de povos ribeirinhos, assim chamados em função da relação direta entre o rio e aqueles que dele vivem, tanto por ser seu principal meio de transporte, quanto por ser sua principal fonte de sustento e palco de uma realidade pulsante em que a natureza e o imaginário simbólico se entrelaçam na construção dos saberes coletivos. As impressões causadas ao visitante pela riqueza desse território geográfico e seu imaginário é apresentada pela pesquisadora Sabrina Arrais como uma experiência estética: “As imagens que se criam ao deslizar pelos rios da região, na tentativa de adentrar os espaços remotos e inexplorados desse lugar, são imagens que reportam ao início de algo ainda desconhecido, mirífico, e de incertezas, mas de beleza singular” (ARRAIS, 2015, p. 29-30).

Localizada acerca de 110 km da capital, o complexo de ilhas das proximidades de Limoeiro do Ajuru pertencem ao 4º distrito de Janua-Coeli, situam-se entre Limoeiro do Ajuru e Cametá, no leito do rio Tocantins. Possuem uma economia baseada na pesca, especialmente em malhadeiras e agricultura, com plantações de açaí, castanha-do-pará entre outros frutos e especiarias regionais.

Paquetá é uma ilha extensa, não possui praia mesmo com a maré seca. Aqueles que se aventuram caminhar pela lama correm o risco de ser ferrados por arraias. Não há ruas, As casas distantes umas das outras têm suas frentes voltadas para o rio, o acesso entre elas é dado



por pontes improvisadas no interior da ilha, as pontes são necessárias pois a medida que a maré enche o quintal das casas é alagado. A parte da ilha que possui terra firme é utilizada pela família para plantação de mudas de açaí para ser revendido. As casas são de palafita, possuem energia elétrica, mas não há saneamento e nem coleta seletiva de lixo. A ilha possui uma escola municipal como referência para outras ilhas próximas, lá também funciona o centro comunitário de Paquetá.

O rio Tocantins é o segundo maior rio totalmente brasileiro, ele faz parte do complexo sistema de rios que compõe a Bacia amazônica. Nasce em Goiás e deságua no Atlântico, mas não se pode falar em sua morte, pois desde o momento em que sua nascente se forma até o derradeiro instante em que suas águas se misturam ao Atlântico há muita vitalidade no seu percurso. No trecho do baixo Tocantins ele corre entre as ilhas, transformando-se em “estradas líquidas” por onde transitam as populações da região, atuando como facilitador dos processos de sociabilidade local, “dele dependem a vida, a morte, a fertilidade e a carência, a formação e a destruição de terras, a inundação e a seca, a circulação humana e de bens culturais e de bens simbólicos, a política e a economia. O rio está em tudo”. (LOUREIRO, 2002, p.125)

O rio como extensão da própria vida do homem é a vocação do Tocantins. Esse rio passeia entre as ilhas e cria uma rede local entre suas águas, não se trata de um Tocantins e sim de vários, para além da ilha outro rio que muda de nome, passando a se chamar ora de Jutuba, ora de Paruru, mas que se trata do mesmo Tocantins. Águas barrentas que correm incessantemente, levam em seu fluxo tudo o que cai nele, faz viajar, da folha seca à semente que por descuido o pássaro deixa cair. Ao rio na fluidez dialoga o cotidiano e o mágico. Entremeia o verde refletido em seu espelho d’água, refletem os raios solares que douram criando tons esmeraldas luzes indecifráveis incididas na obscuridade dos recantos de líquidos profundos, só os mururés que imergem e emergem podem sabê-lo descrever. É via sensível onde os paus fincados alertam seus navegantes sobre os bancos de areia. É lazer, pois nesses bancos de maré seca brincam os passarinhos e as crianças que improvisam jogos de peladas nos bancos que se formam.

O litoral de Limoeiro poderia ter saído de uma tela: comunidades de pescadores, palafitas de mãos dadas com suas madeiras cansadas, seguem dando aos poucos espaços a

prédios comerciais: peixarias, restaurantes, bares e o porto da cidade extremamente movimentado. O percurso de viagem da capital Belém até Limoeiro do Ajuru por via fluvial, dura entre cinco e seis horas e nele pode-se contemplar no entorno a paisagem de matas, pequenas casas distantes umas das outras, cidades costeiras, encontros de águas de rios, enseadas, a reentrância para o grande mar. Para chegar de Limoeiro à ilha de Paquetá o transporte é a lancha movida a motor que atinge uma grande velocidade como se levantasse voo nas águas, daí sua denominação local de voadeira.

Na chegada à ilha de Paquetá os pesquisadores se depararam com um novo desafio: qual a conduta metodológica a seguir diante de tal diversidade cultural que ali se apresentava? Na intenção de dar voz aos povos ribeirinhos, a opção pelo diálogo entre o pesquisador e o sujeito da pesquisa como forma de mediar o processo foi a opção adotada pelo grupo. A pesquisadora Vanderlice Santos explica como se deu esse diálogo: “Neste construto os narradores são tomados como tecelões que tecem seus textos com os fios da voz” (SANTOS, 2015, p. 13). Ela esclarece que a técnica de entrevistas de livre narrativa centrada nas narrativas orais permite ao narrador expressar-se sem o estabelecimento prévio de tempo, deixando fluir a narrativa a medida que se propicia uma atmosfera de confiança.

Durante a realização das entrevistas foi seguido o seguinte procedimento: as conversas iniciaram de modo informal, inclusive com o gravador desligado, pois o momento do primeiro contato é quando o laço de maior intimidade com aquele que confessa suas memórias – ora aquecidas pelo entusiasmo, ora esfriadas pelo tormento que assola as experiências – é estabelecido. Outros narradores são indicados pelos próprios sujeitos da região, que atestam a competência (em seu sentido memorial) ou desenvoltura (performance) dos nomes citados, reconhecendo neles guardiões dos saberes da região. Em seguida, uma vez estabelecida a confiança mútua entre as partes do diálogo, os pesquisadores solicitam com gentileza a autorização para o registro das histórias narradas.

A experiência de narrar implica em um mergulho no imaginário das culturas daquele que narra e daquele que ouve, “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (BENJAMIN, 1994, p.201). Contar histórias para acender memórias, a memória que, como afirma Certeau (1996), não é um relicário onde se guardam lembranças esquecidas,

mas maresia provocada pelos movimentos de embarcações cortando as águas do rio –“as voadeiras”, como são chamadas no Baixo Tocantins – a caminho de seus destinos.

O trajeto antropológico desta cultura é pontuado pela incessante troca simbólica entre os bens culturais imateriais, que se refletem nas produções sociais daquela população, e as interferências do meio. O estranhamento assevera-se pela harmonia entre Homem e Natureza, manifestada na engenhosidade da arquitetura de palafitas com suas pontes e trapiches, na condição de um estilo de vida cujo relógio é acertado pela enchente e vazante da maré e nas narrativas que contam histórias nas quais o fantástico povoa o universo mitopoético como elemento recorrente e indissociável da vida cotidiana da região. Nesse sentido, o imaginário figura como organizador do mundo sensível a partir das experiências sensoriais e apresenta-se plurificado, contrastando à perspectiva racionalista do mundo, partilhamento que sugere a sobrevivência da “aura benjaminiana”, como aparição única nas reproduções artístico culturais assentados na ritualística, que como experiência do vivido não pode ser plenamente compreendida fora de seu contexto.

Os saberes e as experiências da população do Baixo Tocantins fragmentam-se com o passar do tempo, sem, contudo, perder sua essência, pois “A consciência imaginante do homem diante dessa realidade vive em estado permanentemente operatório. A relação entre o homem e a natureza se faz de modo familiar e, ao mesmo tempo, perpassada de estranhamento” (LOUREIRO, 2000, p.91). A voz poética, entretanto, ecoa nas memórias, guardadas em quintais, espaços que, como na casa de Bachelard (2008), são metaforicamente delineados na memória social como depositórios de imagens compartilhadas. As narrativas que surgem dos quintais da memória vão e voltam no tempo, são como anexos ao fundo das casas, nos quais para chegar é preciso sair para o exterior.

Nos quintais de Paquetá a narrativa mais intrigante para o grupo de pesquisadores foi a imagem do Meuã. A palavra possui uma amplitude semântica, não há uma definição precisa do que de fato é o Meuã, alguns a descrevem como um encantamento provocado involuntariamente pelo homem, outros como um infortúnio decorrente da obsessão. Vanderlice assim o interpreta: “O meuã é um elemento comum a todos os encantados, mas este não é possível de se perceber, até que seja provocado, ou seja, o meuã de um encantado

pode nunca ser revelado. É uma metamorfose, não de forma, e sim comportamental” (SANTOS, 2015, p. 39).

A compreensão sobre a manifestação do Meuã difere-se das encatarias, não é ente nem ambiente, atua no real como força cósmica, de um lado o mundo sensível e suas transfigurações da realidade por meio do imaginário, do outro um etéreo que se move entre o sensível e o simbólico. Permanece em um estado de liminaridade até que seja acionado, seja na experiência, seja na vivência. Assim, esse estado distinto que não descreve a personificação da encantaria, em sua manifestação é descrita pelos moradores de Paquetá como um Meuã.

Outras imagens simbólicas e formas poéticas foram identificadas no decorrer da pesquisa em Paquetá. O grupo de pesquisadores organizou os elementos das narrativas orais colhidas em recortes poéticos. Esse modo de referenciar o imaginário da ilha não se constitui em uma espécie de quebra cabeça para o entendimento do todo, mas em aproximação de um determinado fenômeno a partir das impressões do pesquisador. Como resultado destes recortes três monografias de conclusão de curso foram escritas pelos estudantes que participaram da pesquisa. Parte destes trabalhos contribuiu para as reflexões que ora se apresentam.

Entre os recortes poéticos aqui apresentados estão: a paisagem de um paradisíaco silêncio atemporal, cujas formas estéticas cegam os olhos do contemplador habituado à verticalidade e ao colorido assimétrico dos edifícios da vida urbana; as cenas de rua, com ênfase na festa do carnaval das mascaradas, e as narrativas mitopoéticas, nas quais o modo de pensar o espaço se revela como determinante da organização social e dos saberes.

Na região do Baixo Tocantins, a vida é regida pela temporalidade das águas, condutoras do homem ribeirinho, pois seu modo de ser e viver depende necessariamente de como o rio se comporta. Com toda sua imponência dinâmica e implacável, cabe ao homem ritmar sua vida de acordo com o rio: saber suas premares e tepacuemas<sup>2</sup>. Uma vez que o homem as ignora negligência a própria vida, da simples travessia do leito do rio ao horário de se armar as malhadeiras para pegar os peixes. Para além da temporalidade, ele é a via das tradições, pois lá os festejos são sempre realizados de casa em casa ao longo dos rios. Na

---

<sup>2</sup> Nome dado à condição de maré Seca.

dinâmica de produção e circulação dos bens simbólicos da cultura humana, é fundamental a noção de trajeto antropológico, compreendido por Gilbert Durand (2012) como: “incessante troca cultural que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (p.41).

Tradicionalmente os ritos festivos das comunidades ribeirinhas do Baixo Tocantins das ilhas próximas a Paquetá acontecem em torno do rio. Eventos culturais como o Dia de Reis e o Carnaval reúnem os moradores das redondezas em uma das ilhas. Os participantes chegam em canoas, voadeiras ou barcos maiores. A festa representa o encontro comunitário em torno da digressão coletiva, ela extrapola o fazer cotidiano, proporcionando uma ruptura no tempo e na dança das horas, a medida que “se apodera de qualquer espaço onde possa destruir e instalar-se. A rua, os pátios, as praças, tudo serve para o encontro de pessoas fora das suas condições e do papel que desempenham em uma coletividade organizada” (DUVIGNAUD, 1983, p.68).

A festa para os ribeirinhos das ilhas do Baixo Tocantins representa um encontro dos costumes tradicionais com as novas formas contemporâneas de lazer. Nesta ocasião, os sujeitos despem-se de suas obrigações e funções habituais e assumem novos papéis sociais, permitindo-se ao ecletismo de motivos e a reunião, num mesmo espaço, de imaginários antagônicos. Nesses festejos, os organizadores percorrem o rio, aportando de trapiche em trapiche, nas casas que convidaram os festeiros para se apresentarem. Os ritmos tradicionais da região: o Banguê e o Samba de Cacete são tocados nesta ocasião. Os instrumentos são comuns apesar dos ritmos serem diferentes, são produzidos com couro de veado e madeira de curumaru<sup>3</sup> e ipézeiro<sup>4</sup>

O banguê tocado na ilha da Paquetá advem de antigas práticas religiosas de matriz africana oriundas dos quilombos de Cameté (Pará), juntamente com as influências insidiosas da cultura católico-cristã, resultando em um estilo musical com ambas características: os ritmos e os instrumentos estão mais próximos daqueles que se apresentam na cultura afro-ameríndia, enquanto os eventos tendem a uma tradição católico-cristã. Todavia, atualmente o banguê é tocado ocasionalmente em festas não religiosas.

---

<sup>3</sup> Árvores da região

<sup>4</sup> Idem

Nos dias de Reis o grupo musical “Os Bambas da Folia”, liderado por José Sousa Cordeiro, mais conhecido como Zeca, passa de casa em casa, pedindo licença e recolhendo o “rei”, uma oferta para a manutenção dos instrumentos e percussão, como também para bebidas alcoólicas consumidas pelos músicos durante a incursão. A ebriedade dos músicos acompanhados daqueles que arriscam algum passo do banguê criam um ambiente que regozija a cultura e o imaginário baixo tocaninense.

O carnaval dos mascarados é organizado pelo grupo “Unidos do Jutuba” e seus tocadores de Samba de cacete nas manhãs de domingo, entre os meses de fevereiro e março. É um evento itinerante com saída na Arena de São Jorge na ilha de Bertoeja, em frente a ilha do Jutuba. E quando estão todos prontos, vem numa embarcação grande hasteando bandeiras coloridas e o estandarte do bloco. O espetáculo visual, dada a variedade de cores nos detalhes das roupas e de personagens que lembram a trilogia das barcas<sup>5</sup>. E quando estão todos a postos na arena com seus pares, soa o apito que dá início as coreografias. Os dançarinos fazem a concentração no barracão ao lado da arena. As fantasias são inúmeras, cada um desempenha um “papel” no cortejo dançante. Há ainda personagens como o “macaco” que simplesmente não dança, apenas fica brincando com os espectadores e assustando as crianças pequenas emitindo sons guturais enquanto se aproxima com sua máscara horrenda.

Quando a apresentação da arena termina, os músicos e os dançarinos seguem um roteiro de visitas. Durante o cortejo carnavalesco nas casas são tocadas quatro músicas que ainda sinalizam uma tradição que para Zeca está em vias de acabar diz que os moleques de lá não querem saber mais disso, que inclusive nenhum de seus quatro filhos tem interesse em continuar com o tradicional carnaval. Mas restam ainda aqueles que até por teimosia, considerando todas as dificuldades logísticas de se produzir esse bloco, ainda insistem em manter viva a tradição. Sai a barca da Arena São Jorge, entre o grito dos foliões dançantes e o ronco do motor da barca a entoada de despedida: *É hora é hora é hora, é hora é hora é hora/ É hora vamu nós embora, é hora vamu nós embora / mulata dismacha a rede, é mulata dismancha rede, fica triste mas não chora, arrumando a minha viola.*

Entre os rios e a barca que leva os foliões as matas escondem mistérios que envolvem a região, um elemento poético e sensível.

---

<sup>5</sup> Obras de Gil Vicente

O imaginário baixo tocaninense não pode ser confundido com objetos tão somente fantásticos, frutos de uma faculdade imaginativa ficcional que deve corresponder às produções culturais envoltas numa ampla carga de tradição e sentimento, essas narrativas permeiam o real e o sensível, acionados nas histórias pelo seu aspecto mitopoético. O imaginário se apresenta ali de modo difuso, informe, fluido e sem um objeto de referência preciso, manifestando-se em situações que, por serem inesperadas, parecem arbitrárias em sua constituição. Situações diárias interrompidas ou prosseguidas tendo repercussão na experiência propagada de geração em geração.

Toda construção narrativa da região foi transformada com o passar do tempo, mas elas nunca desaparecem. Até que se capture o último boto encantado, até que os japiins deixem de fazer seus ninhos em frente as casas pressagiando a morte de alguém dali. As narrativas reconfiguram-se como elementos constitutivos do mito que permanece mais ou menos explícitos, em outras narrativas atualizadas, forma original, reelaboração da construção imaginária no narrado de acontecimentos entrecortados pela memória de uma voz poetificante do mundo.

Como o imaginário é constituído de elementos míticos, podemos a partir de Gilbert Durand (2012, pág.62) entender por mito “um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, sistema dinâmico que, sob impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa.” Tal definição reforça a ideia do mito enquanto estrutura dinâmica, que será modificada substancialmente na medida em que a linguagem seja ela escrita ou oral, der forma a ele, tornar-se-á lenda.

A mitopoética, ou a poética do mito é a instância que possibilita uma chave compreensiva na partitura da linguagem no que tange a construção de sentidos. Antes o que se manifesta na memória de um para o outro é a linguagem, e está nela as condições necessárias as sublimações das tradições, dos costumes, dos espaços e etc. Seguidas nesse fluxo ininterrupto onde o silêncio precipita as palavras que dão forma as poesias, um instante metafísico como descreve Bachelard: “Se simplesmente segue o tempo da vida, é menos do que a vida; somente pode ser mais do que a vida se imobilizar a vida, vivendo em seu lugar a dialética da alegria e dos pesares”. (BACHELARD, 1985. p. 183)

## REFERÊNCIAS

ARRAIS, Sabrina Augusta da Costa. **O Poeta, o Rio, o (En)verso: ecos do cordel na ilha de Paquetá - Pará**. 2015. 61p. Monografia de Conclusão de Curso. IFPA, Belém.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do espaço**. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008

\_\_\_\_\_. **O direito de sonhar**. São Paulo: DIFEL, 1985.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano. 1. Artes de Fazer**. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1996.

DURAND, Gilbert. **As Estruturas antropológicas do imaginário**. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DUVIGNAUD, Jean. **Festas e civilizações**. Trad. L. F. Raposo Fontenelle. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica uma poética do imaginário**. In **Obras Reunidas**. São Paulo: Escrituras, 2000, V. 4.

MELLO, Cainã de Paula. **Imaginários e Poéticas de Matinta Perera**. 2015. 59p. Monografia de Conclusão de Curso. IFPA, Belém.

SANTOS, Vanderlici Silva dos. **Sombras e Sussurros: o fantástico nas narrativas orais do Baixo Tocantins**. 2015. 67p. Monografia de Conclusão de Curso. IFPA, Belém.

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a voz: A “literatura” Medieval**. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.



## **A técnica de pesquisa da autoscopia: primeiras aproximações com a abordagem teórico-mitodológica do imaginário<sup>1</sup>**

### **The research technique of austoscopy: first approximation with the theoretical-mythodology approach of the imaginary**

### **La technique de recherche de l'autoscopie: premiers rapprochements dans l'approche théorique-mythodologique de l'imaginaire**

Luciana Martins Teixeira LINDNER<sup>2</sup>  
UFPEL, Pelotas, Brasil

#### **Resumo**

Esta pesquisa foi realizada com acadêmicos do curso de matemática e tem a intenção de aproximar a técnica da autoscopia com a abordagem teórico-mitodológica do Imaginário (DURAND, 2012). A autoscopia (FERRÉS, 1996) permite uma reflexão e compreensão do sujeito, por si mesmo, sob uma perspectiva que advém do outro, como um conhecimento indireto (DURAND, 1988) o objeto é reapresentado à consciência. Procurei a partir da hermenêutica instauradora à luz da mitocrítica (DURAND, 1996) analisar as falas em seus núcleos simbólicos que, em sua redundância reuniram-se em três mitemas: enfrentamento; auto(re)conhecimento e transmutamento. Estas reflexões reforçam a necessidade urgente de se remitologizar a educação, com o sentido buscar uma hermenêutica do vivido (ARAÚJO, 2014), mediadora entre a razão e imaginação pujante em uma escola que se arrisque para dar conta das transformações de nossa época.

**Palavras-chave:** autoscopia; imaginário; educação.

#### **Abstract**

This research was realized with academics of mathematics course and it has the intention of approximating the autoscopia technique to the theoretical-mythodology approach of the Imaginary (DURAND, 2012). The autoscopia (FERRES, 1996) allows a reflection and understanding of the subject, by itself, from a perspective that comes from the other, as an indirect knowledge (DURAND, 1988) the object is reintroduced to consciousness. I will seek from the established hermeneutics according to the mythocriticism (DURAND, 1996) to analyze the data bringing some lines from the symbolic nuclei that, in their redundancy gathered in three mythemes: confrontation; auto(re)cognizance and transformation. From these reflections I realize the urgent necessity of remythologize education, with the sense of seeking a hermeneutics of the lived (ARAÚJO, 2014), a mediator between reason and powerful imagination in a school that risks to handle the transformations of our time.

**Key words:** autoscopia; imaginary; education.

---

<sup>1</sup> Esta pesquisa está publicada nos anais do ANPEDSUL 2014 com o título: Ritos de passagem: de acadêmico à docente o sentido da docência se constituindo, em co-autoria com a Prof. Dra. Lúcia Maria Vaz Peres. Esse artigo visa uma releitura dessa pesquisa à luz da mitodologia durandiana com um olhar de aproximação a esta proposta hermenêutica.

<sup>2</sup> lucianateixeira@unipampa.edu.br

## Palavras iniciais

A reflexão que faço neste recorte da pesquisa refere-se à aproximação da técnica da autoscopia com a abordagem teórico-metodológica do Imaginário (DURAND, 2012), previamente farei uma contextualização do ambiente em que esta investigação aconteceu.

Atuo no curso de matemática da UNIPAMPA- Campus Bagé, com a formação de professores, nas disciplinas de ensino e estágio de regência, sendo que as disciplinas de estágio estão no *locus* desta pesquisa e localizam-se nos últimos semestres do referido curso, como geralmente estão nos cursos de formação de professores.

O tempo do estágio é um tempo em que as tessituras das relações com os acadêmicos se estreitam visto que, as orientações são individuais e com periodicidade semanal, sendo possível aproximar tanto questões de cunho metodológico para os fazeres docentes do estagiário, como também aproximar com o que tange aspectos afetivos, os quais sem esgotar, vou elencar alguns: reafirmar sua autoconfiança quanto ao seu desempenho como docente, buscar em suas histórias de vida razões que o levaram a docência e cultivar ou até mesmo construir uma autoestima que fortaleça suas razões pela profissão docente.

Sob outro aspecto, o período de estágio favorece a reflexão em torno do que o acadêmico aprende na universidade e o que de fato ocorre na escola, dado que a dinamicidade deste período se caracteriza pelo trânsito intenso da universidade à escola, envolve relações do estagiário com o contexto escolar buscando compreender a realidade, se apropriar daquele ambiente, ou seja, aprender os fazeres docentes (TARDIF, 2002), neste momento se dá (...) “a aproximação da realidade” (PIMENTA, 2011, p.45).

É a necessidade da construção do fazer docente do acadêmico, que se atribui sentido à atividade na escola para o estagiário, a partir de seus valores, suas crenças, de seu modo de situar-se no mundo, do significado que ser professor têm em sua vida (PIMENTA, 2011). Ainda, de acordo com a referida autora, “a identidade profissional se constrói, pois, a partir da significação social da profissão; (...) da reafirmação das práticas consagradas culturalmente e que permanecem significativas (...) do confronto entre as teorias e as práticas (...)” (p. 19). Todos estes aspectos entrelaçados vão dando colorido ao fazer docente deste novo profissional que vem se constituindo.

Nessa reflexão, o acadêmico começa a vivenciar na escola o futuro ambiente de trabalho e a realidade do seu cotidiano. Ao entrelaçar teoria e prática, buscando construir sua forma de ser professor, ele se depara com dois ambientes distintos de coesão de forças que

são: a do professor que o orienta na academia e a do professor da escola que, em alguns momentos, poderão até ser contraditórias, cabendo a ele, estagiário, em determinados momentos, escolher e quem sabe, abrir um caminho de diálogo e superação desta dicotomia.

Corroboro com Peres, quando diz que os professores se constituem como expressão da realidade vivida no indivíduo e no coletivo o seu processo de formação.

[...] os processos (auto) formadores também podem advir da realidade da imaginação simbólica e que seria praticamente impossível maximizar a formação do humano, dentro da relação escolar de ensino/aprendizagem, sem passar pelo reconhecimento dos símbolos e do imaginário (PERES, 2011, p.4).

Nesse sentido, estabelecer uma relação dos processos formadores e (auto)formadores no trabalho individual, no caso orientações dos estagiários e coletivo socializações com o grupo de colegas do estágio, também estiveram presentes nesta pesquisa, momentos que serão comentados com mais detalhamento no decorrer deste artigo.

O acadêmico ao chegar no estágio, se encaminha para a etapa final de sua formação, começa a perceber-se numa nova etapa de vida. Esta investigação instigou a formação sobre este momento na vida do estagiário. Entendendo por meio da experiência (DURAND, 1988) que a liberdade é criadora de um sentido, ela é poética de uma transcendência, mesmo no seio do assunto mais objetivo, como por exemplo, a vivência da sala de aula no estágio de regência.

### **Alguns aspectos teóricos**

O símbolo foi extinto do ocidente devido ao iconoclasmo religioso que o dominou, sendo capaz de transformar o símbolo em signo e conseqüentemente influenciou a cultura ocidental reforçando o paradigma cartesiano (DURAND, 1988).

A Teoria do Imaginário (DURAND, 2012) se apresenta como uma cisão com o pensamento clássico ocidental, o imaginário é colocado numa posição integradora com a razão, o homem então começa a ser visto como produtor de símbolos. Esta teoria apresenta-se como um novo paradigma, que busca a regência de uma lógica complexa, integrando razão e imaginação como elementos constitutivos do homem.

Gilbert Durand construiu uma obra plural, que trata da complementaridade dos opostos antagônicos, rompendo com as reduções.

Não há um corte separando o sujeito do objeto, o imaginário da razão, o sagrado do profano... Não porque um dos termos de nossos dualismos ancestrais se reduziria ao outro, mas porque são ambos significantes de um mesmo significado – *tertium datum* – que os estrutura os dois (DURAND,1995,p.20).

Durand (1996) coloca o Imaginário num “entre saberes”, num espaço que acolhe várias disciplinas, buscando a reunificação destes. Para isso ele busca elementos da antropologia, sociologia, etnologia, psicanálise e psicologia geral. Ele se aproxima da antropologia, entendendo-a como a que melhor pode suportar esta tarefa, constituindo então, a sua Antropologia do Imaginário, ou seja, uma hermenêutica antropológica que procura entender o homem como produtor de imagens.

Este teórico busca nas raízes inatas a representação sapiens do homem que oscila num vai e vem contínuo fazendo o movimento com as intimações variadas do meio cósmico e social e nesse movimento acontece o Trajeto Antropológico como a lei sistêmica que rege o homem. Postula a gênese recíproca do gesto pulsional ao ambiente ecológico e social, por meio deste movimento mencionado anteriormente, como sua trajetividade, ou seja, o trajeto junta o que constitui o humano a partir de sua herança biológica e social, de sua ancestralidade bio-psíquico-social.

A Teoria do Imaginário tramita na concomitância entre os seguintes aspectos: gestos do corpo, ou seja, nossa motricidade primária; centros nervosos, o inconsciente e as representações simbólicas desta forma estrutura o imaginário tripartido em reflexos dominantes que são: a deglutição, o postural e o copulativo.

Postula também que o imaginário é a tensão dinâmica entre duas forças bipartidas de coesão entre dois regimes de imagens, o diurno e o noturno, os quais são produzidos no trajeto antropológico e propõe a classificação isotópica das imagens, num dualismo antagonista e complementar.

O diurno refere-se, por exemplo, à relação do bem contra o mal, a imaginação heroica, aliás, sua estrutura figurativa é a heroica, seu reflexo dominante é o postural, os esquemas verbais de distinção: separar /misturar, subir/cair, arquétipos substantivos luz/trevas,céu/inferno.

O noturno com duas estruturas figurativas a mística, que possui um regime intimista, confusional, de união, profundo, calmo, quente como símbolo indo de encontro ao sintema o ventre, a taça, o leite, o mel, o vinho o destino não é combatido é assimilado e a

sintética ou dramática com seu reflexo dominante copulativo com seus derivados rítmicos, seu esquema verbal de reunir, arquétipos substantivos o fogo, o germe, a árvore; como símbolo indo de encontro ao sintema a orgia, o messias, o sacrifício (DURAND,1988).

A proposta teórica da tensão dinâmica entre duas forças de coesão refere-se que o dinamismo atuante é polarizado impedindo que se atribua a um ou a outro polo o papel hegemônico de fator dominante, garantindo uma relação de equilíbrio entre eles, entre os dois regimes. Quando um dos polos é inflacionado e se torna hegemônico, rompe-se a tensão polar e a relação de complementaridade e antagonismo entre eles.

Os dados simbólico bipolares (ibid) são um vasto sistema de equilíbrio antagonista, no qual a imaginação simbólica aparece como sistema de forças de coesão antagonistas. As imagens simbólicas se equilibram, umas e outras, mais ou menos sutilmente, conforme a coesão das sociedades e também conforme o grau de integração dos indivíduos nos grupos.

Os símbolos constelam (ibid) porque são desenvolvidos de um mesmo tema arquetipal, são variações de um arquétipo, isto significa que ao perceber as redundâncias obsessivas que irão emergir por meio dos diferentes instrumentos de produção de dados, tanto nas entrevistas individuais como nas autoscopias e nas reflexões em grupo sobre as cenas escolhidas no vídeo, a pregnância simbólica que irá emergir, ou seja, a imagem sujeita ao evento, a imagem ao ser narrada, videoscopada e refletida ela torna-se-á uma imagem simbólica, uma imagem que confere um sentido.

Com a intenção de captar o valor simbólico que emergirão dos sujeitos desta pesquisa, as suas formas de ser e estar no mundo, como vindouros professores, nas suas formas de se perceberem como professores, que estão à maternidade, com possibilidade de refletirem sobre suas imagens na docência projetadas na tela, com este intento comecei a caminhada.

### **O começo da jornada**

Esta investigação fez uso dos instrumentais da etnografia, como: a observação e o uso do vídeo para narrar-se. O trabalho em grupo deu-se numa periodicidade semanal, com os atores envolvidos, visto que aconteceu dentro da disciplina de estágio de regência do curso de matemática. Entendo a necessidade de fazer uma descrição dessa ritualização, e para tanto, a etnografia forneceu os elementos.

Entendo que os movimentos que fazemos no caminhar, tanto na profissão como na vida pessoal são marcados por continuidades e discontinuidades e decorrem de construções

que são sempre temporárias. Sendo assim os trajetos vividos surgem contextualizados, tanto cultural como historicamente imbricados a uma subjetividade presente naquele espaço temporal. A ideia deve-se ao fato de acreditar que o processo de formação de um educador pode lançar mão de dispositivos que nos remetem a trajetos anteriores à educação formal, as experiências que se originam dos trajetos vividos são “fundantes” das relações e vivências futuras (PERES, 2011).

Neste sentido, abri um espaço na disciplina de estágio, antes dos acadêmicos começarem a regência e com isso antes de começarem as autoscopias, em que solicitei que os estagiários buscassem em suas histórias de vida o que os levou a optarem pela docência.

O passado rememorado é designado como valor de imagem. A imaginação matiza desde a origem os quadros que gostará de ver, para o manancial memorial importa elencar e trazer à tona para além dos fatos, os valores (BACHELARD, 1988).

Neste momento eles começaram a olhar-se como também valorizar ou reconhecer sua escolha profissional. Alguns relataram que nunca haviam pensado sobre isso, uma acadêmica trouxe um fato em que ela protagonizava o ensino em sua infância, outra mencionou uma professora que a marcou.

O exercício de voltar para si, conduz a olhar para o que fez a diferença em suas vidas a ponto de tomar decisões que reconfiguraram a trajetória de seus fazeres, para Josso(2002) a transformação das narrativas de vida centradas na formação “é uma mudança de ponto de vista sobre si através de uma reapropriação de si mesmo enquanto actor, autor e leitor da sua própria vida” (p.117) (sic). Para esta autora, a transformação acontece na relação consigo mesmo e com a forma de refletir sobre si e sobre seus empenhamentos.

Este exercício foi crucial porque alguns estagiários começaram a movimentar suas reflexões acerca da docência de seus si-mesmos, o que alavancou o mergulho reflexivo que fizeram nas autoscopias, o terreno foi preparado para lançarem-se nas autoscopias porque o exercício de voltar para si, ao ser instigado, cria a possibilidade de um devir, de um olhar para dentro e encontrar suas razões, encontrar seus si-mesmos.

Recordando o caráter qualitativo deste estudo, apresento uma análise e discussão dos dados, fundamentalmente, descritivo. As questões que me movimentaram são as seguintes: Como o fazer docente na formação inicial de professores de Matemática, apresenta-se aos estagiários deste curso? Será que os estagiários, impulsionados por suas imagens

(autoscópias) refletidas na narrativa procurarão assumir mais conscientemente o seu fazer docente?

Nesta pesquisa, a autoscopia foi tratada como uma técnica, uma ferramenta de pesquisa e de formação que se vale da videoscopia de ações de um estagiário de matemática, numa dada situação de regência em sala de aula. Vale destacar em que o estagiário foi o protagonista da cena, este aspecto foi previamente combinado, sua ação docente na sala de aula é o que foi evidenciado no vídeo.

O vídeo na sala de aula foi feito por uma variedade de pessoas, tanto pela professora regente, como por uma colega ou parente que se disponibilizou a ir à escola filmar. Combinamos dois momentos distintos de filmagem na sala de aula, com critérios aleatórios, podendo ser: uma aula com atividades em grupo e outra com atividades individuais; uma aula expositiva e outra com jogos ou outro critério que achassem interessante não encerrando nestas sugestões as possibilidades de criação dos seus vídeos.

Durante todo o empírico foram videoscopadas um total de doze aulas, no estágio de regência no ensino fundamental, primeiro semestre de 2013. Eram seis acadêmicos, cada acadêmico com duas aulas, como também doze aulas no estágio de regência no ensino médio, segundo semestre do mesmo ano, novamente cada acadêmico com duas aulas.

Os vídeos editados pelos acadêmicos(as) tinham uma duração de no máximo 15min para a apresentação no coletivo, o critério de escolha das cenas para edição ficou por conta de cada estagiário, solicitei que justificassem as escolhas, no momento da apresentação dos vídeos, com a intenção de trazerem sua reflexão sobre a escolha das cenas para a edição do vídeo. As apresentações destes vídeos foram gravadas em áudio e estas falas foram o escopo das narrativas para análise.

Quero enfatizar que ao final do estágio de regência no ensino fundamental, o meu entendimento era de que o uso dos vídeos em sala de aula – autoscópias – estava encerrado, no entanto, no semestre seguinte no estágio de regência no ensino médio, os acadêmicos propuseram a técnica da autoscopia novamente, justificando terem aprendido muito sobre suas narrativas a partir das imagens e reflexões geradas, dessa forma aumentei a produção de dados para mais um semestre, acontecendo a produção dos dados durante todo o ano de 2013 como mencionei no parágrafo anterior.

A palavra “autoscopia” tem sua origem no grego *skoppós* e no latim *scopu*, que quer dizer objetivo, finalidade. A ideia de autoscopia diz respeito a uma ação de objetivar-se, na

qual o eu se analisa refletindo sobre a própria imagem sobre diversos pontos de vista sobre o outro que há dentro de cada um e narra-se através da imagem que o interpela, imagem dele mesmo.

E esse outro que há em mim, refere-se àquilo que nós fizemos e vamos fazendo deles(outros), justamente isso e não outra coisa é o que nós somos: a alteridade daquilo que os outros fizeram e estão fazendo de nós e nós deles.

A utilização do vídeo permite recuperar a consciência de si mesmo, a identidade perdida, o encontro com o próprio corpo e por intermédio dele com a personalidade como um todo. Um encontro que é indispensável para a tarefa da própria transformação (FERRÉS, 1996, p.54).

Vale ressaltar que usei uma aproximação com a orientação epistemológica durandiana, a mitodologia que emerge de uma abordagem científica que considera o elemento espiritual e coletivo na concretude da realidade imediata (MELLO, 1994), ou seja, aquilo que transcende a coisa imediata.

Este teórico sistematizou uma classificação dinâmica e estrutural das imagens (DURAND, 2012), quadro isotópico das imagens que usei nesta pesquisa, propôs uma teoria que leva em conta as configurações constelares de imagens simbólicas, a partir de arquétipos (símbolos universais, sempre coletivos e não pessoais) e uma metodologia apoiada em um “método crítico do mito”, um modelo hermenêutico, a mitodologia.

A abordagem mitodológica envolve duas formas de análise: a mitanálise e a mitocrítica, eu me valerei da hermenêutica da mitocrítica (DURAND,1996) para este estudo visto que a mitanálise busca apreender os grandes mitos que orientam os momentos históricos, os tipos de grupos e de relações sociais. A mitanálise é mais abrangente, estende sua análise ao contexto cultural.

Este autor faz referência (ibid) ao historiador das religiões Mircea Eliade no que diz respeito a esse teórico pressentir, já a bastante tempo, um estreito parentesco da narrativa literária, englobando a as linguagens musical, cênica, pictórica, etc. com o *sermo mythicus*, o mito. O processo do *sermo mythicus*, a repetição e a redundância, visto que “o mito repete e repete-se para impregnar, isto é, persuadir” (ibid, p.247).

É a redundância (Lévi-Strauss) que assinala um mito, a possibilidade da arrumar os seus elementos (mitemas) em pacotes (enxames, constelações, etc) sincrônicos (isto é, possuidores de ressonâncias, semelhanças, de homologias, de semelhanças semânticas) ritmando obsessivamente o fio diacrônico do discurso (ibid, p.247).



A mitocrítica visa à imagem literária (ibid) veiculada através da literatura escrita ou oral de forma indireta. O discurso literário está muito próximo do discurso do mito pelo fio diacrônico na narrativa no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias e o mito se apresenta em redundâncias obsessivas.

A mitocrítica tem como objetivo:

[...] à semelhança de um radar ou de um submarino, proceder à compreensão e à interpretação do sentido que as filigramas míticas assumem e representam no interior do dado texto [...] O seu fim, é portanto, o de saber quais os mitos ou o mito inspirador que sugere o desenvolvimento de dada narrativa (ARAÚJO & SILVA, 1995, p.125).

A linguagem mítica é a linguagem privilegiada do Imaginário. Nesta perspectiva importará aproximar o que a Teoria do Imaginário reconhece por mito e também sua hermenêutica.

O mito é entendido por Durand (2012) como um sistema dinâmico de símbolos e arquétipos que sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa. Este teórico (DURAND,1996) faz um paralelo entre a linguagem mítica e a poética, mostrando que o mito tem um caráter existencial “é a situação do indivíduo e do seu grupo no mundo que o mito tende a reforçar, ou seja, legitimar”(p.44). O mito além de revelar-se como um modo de conhecimento seu aspecto pregnante mais forte seria a sua forma de conservação que é o que distingue o conhecimento mítico do conhecimento científico.

Na integração semântica dos dados, o mito vai se utilizar da metalinguagem dos símbolos. “Através de aproximações sucessivas, o mito tende a criar uma espécie de persuasão iluminante, uma espécie de intuição que nunca é satisfeita pela expressão literária”(ibid). Esta expressão é desfeita e refeita sem cessar a fim de que a imagem surja em redundâncias sincrônicas cada vez mais adequadas. O mito vive da progressão semântica da convicção e da iluminação (ibid).

Araújo e Silva (1995) trazem o mito ou o símbolo como

[...] a condição, primeira ou última, necessária para que a manifestação arquetipal se tornasse visível, isto é, o símbolo mítico seria a expressão das constelações arquetipais. Em suma: o mito é o Verbo transfigurado em carne ou, então, o mito é a substancialização (forma) da acção verbal (estrutura arquetipal) (p.119).

Ainda, antes de começarmos a análise fica nítida a necessidade de compor conceitualmente, ainda que de forma incipiente, outro componente além do mito e da mitocrítica, que são os mitemas.

Os mitemas são o coração do mito, como uma espessa unidade constitutiva (ibid) eles não são o conjunto da narrativa, mas sim o núcleo pregnante, ou seja, o elemento forte da narrativa, uma espécie de “átomo fundamentador do discurso mítico”. Eles permitem uma análise sincrônica, eles tendem a se intensificar à medida que se repetem. “Um mitema pode ser um motivo, um tema, um objeto, um cenário mítico, um emblema, uma situação dramática, etc” (MELLO, 1994, p.46).

No caso desta investigação os mitemas foram identificados nas narrativas dos estagiários a partir dos discursos dos mesmos na socialização com o grupo de seus vídeos editados, as escolhas das cenas, da música, das imagens. Este material foi transcrito e nestas narrativas que eu analisei como míticas, emergiram os mitemas.

A seguir começamos a hermenêutica à luz da mitocrítica destes discursos manifestos trazendo algumas falas a partir dos símbolos constelados em, o que chamei de núcleos simbólicos, em sua redundância reuniram-se em três mitemas neste estudo, são eles: 1º mitema: enfrentamento (percepção do rito iniciático na docência); 2º mitema: auto(re)conhecimento (percepção sobre a própria atitude em sala de aula) e 3º mitema: transmutamento (autoformação a partir das narrativas e da autoscopia). As falas dos acadêmicos estão sob o codinome de cores.

1º mitema: Enfrentamento – Presença do rito iniciático da docência

Fala de Verde: *Meu posicionamento em relação ao estágio era de medo, de não conseguir vencer as atividades e de não ser um bom professor.*

Fala de Rosa: *Quando comecei o estágio estava com bastante medo, de não conseguir dominar tudo. No primeiro dia eu estava muito nervosa, mas eles eram muito tranquilos e comprometidos em estudar.*

Quando os acadêmicos chegam ao estágio, esse momento é interpretado por mim como oriundos de uma variação arquetipal, “os símbolos constelam porque são desenvolvidos de um mesmo tema arquetipal”(DURAND, 2012, p.43) neste caso, como um rito iniciático, no qual ele, acadêmico, faz o seu rito de passagem. Além de um momento inicial, é também individual, um momento de superação interior, muitas vezes um momento de angústia, de

medo, de purificação “*medo, de não conseguir vencer as atividades*”. É uma circunstância na qual o iniciado se lança no desafio, seja de uma caverna, um labirinto, como na tradição (ELIADE, 2008) como também em uma sala de aula.

Segundo Araújo (2012) o tipo de iniciação que compreendem os ritos de passagem, transmutam e afetam ontológica e psicologicamente não somente o iniciado como também o seu meio social e familiar próximo.

A partir da classificação isotópica das imagens, o mitema do ritual iniciático apresenta-se relacionado à estrutura heroica do regime diurno, pelos *shèmes* da ascensão, da superação; esse Regime tem a ver com os rituais da purificação; com a dominante postural e a tecnologia das armas, com a sociologia do soberano, do guerreiro “*medo, de não conseguir dominar tudo*”, ainda assim sem dominar tudo enfrentar aquele momento; dos arquétipos substantivos temos arma heroica (DURAND,1998).

2º mitema: Auto(re)conhecimento – Percepção sobre a própria atitude em sala de aula

Fala de Rosa: *Constatedei na autoscopia que em alguns momentos eu ficava me movimentando de maneira repetitiva, por exemplo, girando o giz na mão. Não gostei de ter tido esta atitude me parece uma atitude de insegurança.*

Fala de Vermelha: *O vídeo me identificou muito e me deu mais certeza de que é isso que eu quero. Comparando este vídeo com o primeiro vejo muita diferença em relação a conteúdo e domínio.*

A autoscopia determina uma tomada de consciência, quase visceral, do que é uma comunicação autêntica no seio de um grupo (...) A tomada de consciência de si, através da autoscopia, é a melhor das motivações para o “saber” dos formandos. No processo de formação é uma etapa fundamental que suscita a reflexão sobre si, em situação, no sentido de melhorar o seu desempenho. (SILVA, 1998, p. 40)

Um aspecto a ser considerado é que a autoscopia proporciona ao estagiário uma análise introspectiva, de consciencialização de papéis “*vejo muita diferença em relação a conteúdo e domínio*” e comportamentos “*girando o giz na mão.*” Vai lhe possibilitar o confronto com a própria imagem, propondo-lhe ver-se como os outros o veem, evidenciando um elevado potencial (auto)formativo e potencializador de níveis de reflexão de índole mais crítica e emancipatória.

O mitema do Auto(re)conhecimento apresenta-se relacionado à estrutura mística do regime noturno, relaciona-se aos *schèmes* da descida, da intimidade, olhar para si. “*Não gostei de ter tido esta atitude me parece uma atitude de insegurança.*” O estagiário ao ver-se no vídeo, percebe-se com a atitude que não o agrada e busca em seu íntimo o amadurecimento em relação aquela atitude. “*Comparando este vídeo com o primeiro vejo muita diferença em relação a conteúdo e domínio; com a dominante digestiva, dos arquétipos epítetos profundo, escondido (DURAND,1998), os arquétipos são “o ponto de junção entre o imaginário e os processos racionais”(DURAND,2012,p.61) o profundo e o escondido que o acadêmico não percebia e ao olhar no vídeo consegue desnudar-se, enxergar-se.*

3º mitema: Transmutamento – Autoformação a partir das autoscopias

Fala de Azul: *As autoscopias possibilitaram uma visão mais crítica de cada um. (...) com essa proposta foi possível fazer uma análise crítica- comportamento, atitudes, vícios. O que constatei no vídeo foi que eu não era tão ríspida quanto imaginava, tinha medo de ser muito rigorosa e analisando hoje, deveria ter sido mais firme.*

Fala de Verde: *Ao observar-me percebi que usei palavras “fortes” ressaltando o que ele não entendeu – O que tu não entendeu Fulano? No momento não percebi a maneira como tinha falado, entretanto minha intenção não era ofendê-lo nem inibi-lo. Um aspecto que me marcou fortemente e irei mudar em relação a esse ponto foi o fato de responder repentinamente, ou seja, sem pensar na forma como vou abordar o aluno que por consequência pode vir a constranger o estudante.*

Fala de Roxa: *Achei o vídeo maravilhoso para observar e avaliar meu comportamento com os alunos e à frente da sala de aula. Percebi que nas primeiras aulas eu ficava bastante no mesmo lugar e mexia muito com as mãos, após estas observações comecei a me policiar e circular mais na aula.*

A compreensão da imagem projetada na tela como possibilidade de interlocução que relaciona o aspecto exterior objetivo com a visão interna subjetiva, articulando a transformação que resultam dessa interação [...] “*o fato de responder repentinamente, ou seja, sem pensar na forma como vou abordar o aluno que por consequência pode vir a constranger o estudante*”. Significa construir uma alteridade consigo mesmo, uma relação de superação, de entendimento, de transformação sobre suas possibilidades de crescimento no ato educativo, na sala de aula.

Segundo Ferrés,

[...]a câmara de vídeo confere uma nova feição à realidade cotidiana. Pela mágica da câmara o ordinário se transforma em extraordinário, o que fornece novas informações a respeito de uma realidade que comumente não aparece plena de sentido (FERRÉS, 1996, p. 47).

Fazendo uma relação com o rito iniciático, ao chegar ao outro lado, ao finalizar esse tempo, este começa a perceber-se, a reconhecer-se a olhar-se de outra forma, como alguém que venceu, alguém que de certa forma adentrou para uma outra etapa de vida, que enfrentou o desafio e superou-se, transformou-se, transmutou-se. Agora ele iniciado (acadêmico) é alguém mais forte, é alguém apoderado de suas habilidades, no nosso caso é alguém que se percebe como professor.

Como o outro mundo [...] é o lugar da redenção, da transmutação, do renascimento, da ciência e da sabedoria, tal significa que o iniciado, quando de lá volta, é realmente outro, quer do ponto de vista existencial e ontológico, quer do ponto de vista psicológico (ARAÚJO, 2009, p.122).

Este mitema relaciona-se a estrutura dramática, também do Regime Noturno e une o 1º e o 2º Mitema, amalgamando e interrelacionando os mitemas, como também as duas estruturas anteriores, Refere-se aos *schèmes* rítmicos e de ligação ou (re)ligação; esquemas verbais de amadurecer, progredir. “*O que constatei no vídeo foi que eu não era tão ríspida quanto imaginava*”. Agrupa os símbolos naturais do retorno com o sentido de retornar para transformar-se (DURAND,1998), retornar após um enfrentamento e também superar este desafio, no caso o início da docência.

Essas três possibilidades de ação, esses vetores, ancoram-se na tripartição das três estruturas antropológicas, como já falei nos mitemas acima, uma relacionada ao regime diurno que leva-nos a atitudes heroicas, e às vezes demasiadamente fortes, como o rito de iniciação, a segunda relacionada ao regime noturno ajuda a amenizar os enfrentamentos da vida o autoreconhecimento, a meu entender é possível encontrar uma mútua equivalência entre os dois vetores, configurando-se aqui uma estrutura dramática que denominei como o mitema do transmutamento, de harmonização de contrários, relacionados as questões mais pertinentes de nosso ser, no caso deste estudo, refere-se às questões relacionadas ao que os estagiários vivem em seu início de jornada, seus enfrentamentos e superações.

Nesta estrutura o imaginário procura harmonizar num todo coerente as contradições e diferenças mais flagrantes. A imaginação sintética, com suas faces contrastadas, já não se

trata de um certo repouso na própria adaptabilidade, mas sim de uma energia móvel na qual a adaptação e assimilação estão em harmonioso concerto (DURAND, 2012, p.346) como mencionei na fala de uma acadêmica, a qual aproximei ao mitema do transmutamento: “*Um aspecto que me marcou fortemente e irei mudar em relação a esse ponto*”. Esta é a energia móvel de mudança de atitude da imaginação sintética, que assimila para se adaptar novamente e assim num eterno movimento contínuo, entre a assimilação e a acomodação que a jornada docente nos chama.

### **Algumas considerações**

Esta investigação buscou aproximar a técnica da autoscopia com a abordagem teórico-metodológica do Imaginário, me utilizei das falas destes estagiários e, no meu entender emergiram os mitemas que discuti nos parágrafos acima, porém, na releitura das narrativas dos estagiários para construção deste artigo, deparei-me com uma fala que ecoou profundamente em mim e não pude deixar de trazer nestas considerações finais. Até este momento não tinha estabelecido a relação, de forma emblemática, que estabeleci com a fala desta estagiária e o ambiente escolar, assim transcrevo.

Fala de Vermelha: [...] *o meu estágio foi, dessa vez, uma experiência muito positiva em relação professor-aluno, a relação minha com eles foi muito positiva pra mim. No dia da despedida, chorei, fiquei muito contente e vi como valia a pena de verdade, como a aluna que me agradeceu por ela atingir uma meta que nunca tinha anteriormente conseguido – quase gabaritei a prova professora, eu nunca tinha conseguido isso, muito obrigada – e o carinho deles me agradecendo pela dedicação com eles, tudo foi lindo.*

A fala desta acadêmica me remete a uma questão que se faz hegemônica nas escolas que é a predominância da estrutura heroica em que a estagiária se encontra que apesar de “*ter chorado muito, fica contente*” e percebe que “*vale a pena*” a docência. Esta acadêmica sai do abismo e chega ao cume que se materializa internamente com a sua identificação com a profissão docente, ato heroico que a faz triunfar, como uma guerreira que conseguiu chegar do outro lado.

O que me causou certo estranhamento e por isso me impactou profundamente é o fato deste polo heroico vir enraizado, enjoiado desde a academia no mito diretor que rege o trabalho docente nesta acadêmica, quiçá este enraizamento venha desde os bancos escolares desta acadêmica. Isto significa, ainda que numa amostragem pequena, um pequeno sinal de

manutenção do polo heroico no mito diretor dos acadêmicos que estão formando-se professores, que estão a recém saindo da academia, em seu início de jornada.

Precisamos encontrar uma razão sintética de ser que busque dialetizar o polo heroico com o polo místico da existência na docência, pois esse inflacionamento do polo heroico torna hegemônica a relação de complementaridade e antagonismo necessária para o dinamismo organizador na prática simbólica na educação (TEIXEIRA, 2003).

Urge que caminhemos com o sentido da polarização com a estrutura mística visto que as escolas estão impregnadas do regime diurno, de atos heroicos e de profissionais que se percebem, muitas vezes, como titãs, sem experimentar o outro polo que remete a um olhar para dentro, ao aprofundamento de suas ações, da descida, de devanear para encontrar razões fundantes de se fazer o que se faz.

Compete a nós profissionais da educação buscar a tensão dinâmica entre esses polos para a relação de complementaridade e antagonismo acontecerem de forma equilibrada no ambiente escolar. Neste sentido cabe a nós que estudamos a Teoria do Imaginário remitologizar esta escola tão heroica, revestir a educação de uma hermenêutica do vivido (ARAÚJO, 2014) como mediadora entre razão e imaginação. Uma educação que valoriza o papel dos símbolos e dos mitos, sensivelmente construída a partir da história do educando.

## REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Alberto Filipe. O ritual iniciático e a formação de si-mesmo. Razão Imaginante na vida de Pinóquio. In: **Revista Cadernos de Educação**. n. 48, FAE/PPGE/UFPEL. 2014. Disponível em <http://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/caduc/issue/view/335>. Acesso em 15/05/2015.

ARAÚJO, Alberto Filipe; SILVA, Armando Malheiro da. Mitanálise e Interdisciplinaridade. Subsídios para uma hermenêutica em educação e em ciências sociais. In: **Revista Portuguesa de Educação**.n. 8(1), p.117-142 Universidade do Minho,1995.

ARAÚJO, Alberto Filipe; ARAÚJO, Joaquim Machado de. **As lições de Pinóquio: Estou farto de ser sempre um boneco!** Curitiba: CRV, 2012.

\_\_\_\_\_. **Imaginário Educacional – figuras e formas**. Niterói: Intertexto, 2009.

BACHELARD, Gaston. **A poética do Devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

\_\_\_\_\_. **Campos do Imaginário**. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

\_\_\_\_\_. **A fé do sapateiro**. Brasília: Universidade de Brasília, 1995.

\_\_\_\_\_. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Cultrix, 1988.

ELIADE, Mircea. **Muerte e iniciaciones místicas**. La Plata: Terramar, 2008.

FERRÉS, Joan. **Vídeo e Educação**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

JOSSO, Mari- Christine. **Experiências de vida e formação**. Lisboa: Educa, 2002.

MELLO, Glaucia Boratto R. de. **Contribuições para o estudo do imaginário**. Revista Em Aberto, ano 14, n.61, jan/mar. Brasília, 1994.

PERES, Lúcia Maria Vaz.. Imaginários Moventes: das professoras que tivemos às professoras que pensamos ser. In: **Educere et Educare – Revista de Educação**. Vol. 6 – Nº 11 – 1º. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/educereeteducare>. Acesso em 02/09/2013.

PERES, Lúcia Maria Vaz. Movimentos (auto) formadores por entre a pesquisa e a escrita de si. In: **Educação**, v. 34, n. 2, p. 173-179, maio/ago. Porto Alegre, 2011.

PIMENTA, Selma Garrido. **Estágio e Docência**. São Paulo: Cortez, 2011.

SILVA, P. JÚNIOR, A. L.; LABURÚ, C.E. A autoscopia como estratégia da sala de espelhos na formação continuada de uma professora de ciências. VII Enpec. Disponível em <http://posgrad.fae.ufmg.br/posgrad/viiienpec/pdfs/1430.pdf>, Acesso em: 16/04/2014.

TEIXEIRA, M. Cecília Sanchez. O imaginário como dinamismo organizador e a educação como prática simbólica. In: ARAÚJO, Alberto Filipe e ARAÚJO, Joaquim Machado (org). **História, Educação e Imaginário**. Actas do VI Colóquio de História Educação e Imaginário. ISBN. 972-8098-14-8. Lisboa: Universidade do Minho, 2003.

TEIXEIRA, M. Cecília Sanchez; ARAÚJO, Alberto Filipe. **Gilbert Durand: imaginário e educação**. Niterói: Intertexto, 2011.

TARDIF, Maurice. **Saberes docentes e formação profissional**. Petrópolis: Vozes, 2002.



**Sistema IDA: uma metodologia de criação artística em diálogo com as ciências do imaginário**

**IDA system: an artistic creation methodology in dialogue with science of imaginary**

**Système IDA : une méthodologie de la création artistique dans le dialogue avec les sciences de l'imaginaire**

Aline Fatima da Silva Costa MAGNO<sup>1</sup>  
Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

**Resumo**

Este trabalho visa apresentar aos demais pesquisadores presentes neste congresso a esfera teórico-metodológica da pesquisa estética realizada pela Neopardas Cia. D'Artê, cujas expressões materiais vêm, desde 2012, circulando nos espaços das artes (centros culturais, galerias de artes, museus, etc.) de São Paulo por meio de performances, vídeos, espetáculos de dança, obras plásticas e musicais. A Cia. traz em suas práticas criativas e de pesquisa concepções acerca da imagem, do imaginário e seus processos que dialogam com as encontradas em autores como Joseph Campbell e Carl Gustav Jung e especialmente na obra de Gilbert Durand.

**Palavras-chave:** imaginário; arte; produção cultural, sistema IDA.

**Abstract**

This paper presents the other researchers present at this congress the theoretical and methodological sphere of aesthetic research conducted by Neopardas Cia. D'art materials whose expressions have, since 2012, circulating in the arts spaces (cultural centers, art galleries, museums, etc. ) of São Paulo through performances, videos, dance performances, visual and musical works. Cia. Incorporated to their creative practices conceptions of the image, the imaginary and its processes, found in the works of Gilbert Durand, Joseph Campbell and Carl Gustav Jung.

**Key words:** imaginary; art; cultural production; IDA system.

**Introdução e breve discurso**

Buscamos neste trabalho, sistematizar e compartilhar de maneira interdisciplinar – apresentando a produção artística como método de pesquisa possível – o diálogo, em

---

<sup>1</sup> alinecostaf@gmail.com

constante construção, entre a teoria de Gilbert Durand acerca do imaginário e a pesquisa teórica e criação artística da Neopardas Cia. D'Artê, companhia residente na Cidade de São Paulo. Fundada em 2011, a Cia. vem desenvolvendo uma pesquisa estético-teórica cujo ponto de partida é o imaginário, o objetivo primeiro de um olhar atento e curioso.

Assim, em meio a pesquisas e experimentos, elaboramos e desenvolvemos um modelo e uma metodologia de investigação do imaginário, que receberam respectivamente os seguintes nomes: Modelo do Imaginário e Sistema Ida. A elaboração desse conteúdo acontece a partir da relação construída pela Cia. entre uma teorização intuitiva, não acadêmica – porém sistemática e a obra de Gilbert Durand, especialmente o livro *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, estudado na academia.

A Neopardas Cia. D'Artê é formada atualmente por Aline Magnos e Thiago Magnos. Nossa pesquisa estética a partir da investigação do imaginário tem início bem antes de 2011. Thiago é músico, ator, produtor musical e diretor da Cia., tem uma formação autodidata e desde os anos noventa vem refletindo sobre fenômenos da mente, inclusive sobre a função das imagens e o funcionamento do imaginário. Aline iniciou seus estudos nesse campo em 2010 ao produzir um TCC na Faculdade de Letras (USP) cujo título anunciava o tema *Atualizações do Sagrado Feminino em Ensaio sobre a Cegueira*; através do qual travou primeiro contato com autores como Mircea Eliade, Joseph Campbell, Carl Gustav Jung e Gilbert Durand.

Em 2013, depois de muito estudo e pesquisa, foram escritos e publicados no blog da Cia. o Modelo do Imaginário e o Conceito Ida<sup>2</sup>. Neste mesmo ano, Aline passa a frequentar o GEMSI (Grupo de Estudos de Mitos e Imaginário) na Faculdade de Educação da USP. Nesse grupo ocorre o contato mais aprofundado com a obra de Durand, especialmente, como dito a cima, com a leitura de *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. Nessa contato, surge um conteúdo motivador do exercício de diálogos, aproximações e distanciamentos entre o Sistema IDA, o Modelo do Imaginário e a teoria de Durand acerca da imagem e do *funcionamento* do imaginário.

É importante frisar que o presente texto não se pretende acadêmico, ele é, a princípio, um breve relato dos experimentos de cunho científico realizados no campo das artes pela Neopardas. Apresenta de forma sucinta como se deram os diálogos entre a produção teórico-metodológica da Cia. e os fundamentos de Durand, bem como uma proposta de leitura e

---

<sup>2</sup> Nome do documento oficial no qual consta o Sistema Ida.

prática de sua obra. Chamamos também a atenção para a não conclusão desta pesquisa, ela está em andamento e tem um caráter aberto, dialógico.

### **Modelo do imaginário e sistema IDA**

Primeiramente é necessário chamar atenção para a palavra “modelo”, cujo significado que utilizamos aqui é aquele que o considera como um esquema teórico em matéria científica representativo de um comportamento de um fenômeno ou conjunto de fenômenos. O Modelo do Imaginário é uma obra estética e científica cuja realização se dá no campo da fenomenologia, ou seja, pelo estudo dos fenômenos em si mesmos, independentemente dos condicionamentos exteriores a eles, pelo estudo da consciência e dos objetos da consciência.

Trata-se de uma obra estética porque é uma idealização, uma ideia envolta em aura poética e, antes de tudo, um modelo imaginado, fruto da criatividade.

No momento do livro já citado em que declara já ter feito a “morfologia classificadora das estruturas do imaginário”, referindo-se aos *Regimes Diurno e Noturno da Imagem*, Durand apresenta a necessidade de uma “fisiologia da função do imaginário” (p.378), de uma filosofia do imaginário, e lembra o nome sugerido por Novallis para tal estudo: *fantástica transcendental*. O autor lembra ainda que a fenomenologia considera a imagem como “uma consciência e, portanto, como qualquer consciência é, antes de mais nada, transcendente.” (p. 22).

O Modelo do Imaginário pode ser compreendido a partir de tal perspectiva. Fantástico porque “existente somente na imaginação”<sup>3</sup> e transcendental por se apresentar em um plano que está além do mundo sensível<sup>4</sup>. Um “mundo” que, embora dificilmente provável em termos materiais, segundo Durand, tem um papel fundamental em nossa humanidade, pois: “(...) a alvorada de toda criação do espírito humano, teórica ou prática, é governada pela função fantástica.” (DURAND, 2002, p.397) e complementa ainda perguntando:

(...) a função fantástica desempenha um papel direto na ação: não há ‘obras da imaginação’ e toda criação humana, mesmo a mais utilitária, não é sempre aureolada de alguma fantasia? (ibid., p. 397)

O Modelo do Imaginário é um estudo cuja metodologia se aproxima da descrição fenomenológica na medida em que, como esta última, considera os fenômenos neles mesmos,

<sup>3</sup> Dicionário Academia brasileira de Letras.

<sup>4</sup> (ibidem).

de forma independente da chamada “realidade material”. É uma afirmação do importante papel do imaginário enquanto elemento constituinte do ser humano e como possível objeto/objetivo da ciência, pois como nos alerta Durand: “O mito e o imaginário (...) manifestam-se como elementos constitutivos – e instaurativos, como julgamos ter mostrado – do comportamento específico do *homo sapiens*.” (p.429).

O texto do Modelo do Imaginário não será transcrito aqui, será feita uma apresentação explicativa de seus elementos essenciais. O texto original está disponível no blog da Cia<sup>5</sup>.

De início o Modelo do Imaginário anuncia uma idealização da existência dividindo-a em Realidade e Imaginário. A Realidade é tudo o que existe entre matéria e vácuo, menos as ondas do Imaginário. O Imaginário é definido como “o aglomerado das criações da imaginação e demais memórias”; é formado por duas “partes”, o Imaginário Pessoal, lugar em que se encontram as imagens do indivíduo, e Imaginário Intermitente, lugar onde estão reunidas todas as imagens de todos os indivíduos.

O primeiro é representado aqui imgeticamente por uma bolha líquida localizada em alguma região do cérebro humano. Essa bolha traz em seu perímetro todos os sentidos (olfato, visão, etc.) reunidos; nós chamamos essa região de Perímetro da Percepção. Ela é o limite, a fronteira entre o Imaginário Pessoal e o Imaginário Intermitente. O Imaginário Intermitente é composto por *tudo* o que está *fora* desta bolha líquida. Esse “tudo” são as ondas do Imaginário, no Imaginário Intermitente estão reunidas todas as imagens já produzidas pelos humanos.

Partimos do pressuposto de que as ondas, perturbações oscilantes de alguma grandeza física no espaço e periódicas no tempo<sup>6</sup>, fazem parte da constituição de tudo o que existe, afirmamos que as imagens são compostas por conjuntos de ondas que captamos pelos sentidos. Quando esses conjuntos de ondas, que, naturalmente, estão ondulando e ecoando infinitamente, passam pelo nosso Perímetro da Percepção, todos os sentidos reunidos agem ao mesmo tempo gerando a imagem: modo de a consciência “ler o mundo”.

A consciência é neste Modelo chamada de Foco de Atenção e está sempre orientado na direção de ondas amplas. A Amplitude e a Frequência são as características físicas da onda que usamos como referencia nesse Modelo: ondas com altas amplitudes estão sempre mais próximas do Foco de Atenção (consciência). As ondas menos amplas, estando distantes do Foco de Atenção, vão se tornando cada vez mais fracas, elas formam as imagens que vamos

<sup>5</sup> Neopardascideartes.blogspot.com

<sup>6</sup> <https://pt.wikipedia.org/wiki/Onda>

esquecendo com o passar do tempo. Porém, quando ocorre um encontro entre este tipo e algum outro conjunto de ondas de mesma frequência, as amplitudes se somam e essas ondas, que antes estavam baixas, esquecidas, se reaproximam do Foco de Atenção, da consciência. A esse fenômeno chamamos de “amplificação de ondas do imaginário” e ele explica o processo de lembrança.

As ondas vindas da Realidade se movimentam em direção ao Imaginário Pessoal atravessam o Perímetro da Percepção e são traduzidas em imagem, continuam ecoando até chegarem em um epicentro, quando retornam na direção inversa até atravessar novamente o P.P; nesses trajetos, ao atravessar um limite de meio (líquido para o gasoso, por exemplo) as ondas vão perdendo força, amplitude; nesse movimento de ir e vir infinito da onda ela vai enfraquecendo, porém sua força nunca chega a zero. O lugar das ondas muito próximas de zero, ou seja, de baixíssimas amplitudes, chamamos de “Baixo Mar do Imaginário”.

A poética para, nós nesses processos, se apresenta em situações como esta, quando ondas baixíssimas são resgatadas e amplificadas, em outras palavras, afirmamos que memórias ancestrais, imagens primordiais resurgem ou são resgatadas de tempos em tempos. O Sistema Ida é uma forma de resgatar imagens arquetípicas do Imaginário, no sentido de arquetipo que Jung nos traz, o qual seria, simplifadamente, uma imagem primordial, exemplar.

O Modelo do Imaginário é uma obra descritiva desse *espaço transcendental*. Pois devido ao “caráter pluridimensional, portanto, ‘espacial’, do mundo simbólico” (p. 32), compreendemos o imaginário como um lugar. E, segundo o mesmo autor, não poderia ser diferente, afinal “só há intuição de imagens no seio do espaço, lugar de nossa imaginação”. Na medida em que é um espaço, ele pode ser “explorado”. Aqui chegamos ao Sistema Ida, que é um método de “exploração” desse espaço transcendental, com o objetivo de mapear o que for possível em uma vida.

Na prática funciona da seguinte forma: a Ida é a incursão da consciência no Imaginário. A pessoa praticante partirá de uma Origem, alguma situação marcante como o estrondo ou tomar um gole de algum líquido repentinamente. A Origem marca o início da incursão, esta que é acompanhada pela Referência, algo repetitivo que a praticante “possa captar pelos sentidos, como uma batida sonora, por exemplo.” (Conceito Ida). Durante a incursão, além da Referência, elemento que “cria o caminho que se estende da Origem ao Término”, há o Registro, uma forma de marcar as impressões da incursão de forma

instantânea, podendo ser a gravação com uma câmera de vídeo, ou com um gravador, a escrita, o desenho e a pintura, a dança e o movimento espontâneo. Ao final da incursão, no Término, quando a Referência chega ao fim, nos debruçamos sobre o registro para catalogar as imagens presentes ali, chamamos esse catálogo de “mapa”.

É a partir desse mapa, dentre outras metodologias criativas utilizadas pela Cia., que são criadas e executadas as obras artísticas da mesma. Em outras palavras, esses mapas do imaginário, construídos por meio do uso do Sistema Ida, tornam-se a matéria prima das obras artísticas da Neopardas Cia. D’Artê, ou seja, a produção se dá a partir de um conjunto de imagens identificadas por uma pessoa em um processo meditativo de observação do próprio conteúdo imaginário. O imaginário foi certa vez definido belamente por Durand como sendo um “museu”. A Ida é um *promener* entre os infinitos corredores desse museu que é a um só tempo ancestral, contemporâneo e de vanguarda.

À medida que fazemos Idas, vamos pouco a pouco conhecendo nosso território/conteúdo interior. Identificamos personagens, sentimentos, estéticas, diversos elementos enfim que passam a formar um acervo consciente de imagens para as quais há diversas finalidades. A Neoparda faz uso dessas imagens “coletadas” nas Idas como ponto de partida para produções artísticas nas mais diversas linguagens como artes visuais (fotografias, vídeo-dança, performances, pinturas, músicas, vestuário e esculturas).

No que concerne à produção artística, Joseph Campbell também contribui para a construção da base teórica que norteia nossas práticas, nos referimos especialmente à sua obra *As Máscaras de Deus - Mitologia Criativa*, na qual apresenta algumas concepções sobre arte e sobre o artista que corroboram com nossa proposta estética, quando diz, a respeito dos “artistas realmente criativos do ocidente”:

Tendo permitido que suas imaginações fossem despertadas pela força dos símbolos, eles seguiram os ecos de sua expressão interior – cada um abrindo um caminho próprio para o espaço do silêncio, onde os símbolos deixam de existir. E retornando então ao mundo e à sua comunidade, depois de aprenderem em suas próprias profundezas a gramática da linguagem simbólica, eles estão aptos a dar uma nova vida ao passado obsoleto, bem como aos mitos e sonhos do seu presente (...) (CAMPBELL, 2010, p. 94).

Em suma, o Modelo do Imaginário explica esse lugar e seu funcionamento; o Sistema Ida é a metodologia que desenvolvemos para investigar esse lugar e seu conteúdo: as imagens. Os artistas da Neopardas Cia. D’Artê usam essas imagens apreendidas “em suas próprias profundezas” como matéria prima para suas criações.

No filme IDA, por exemplo, temos a exemplificação da Ida quando uma personagem recebe um comando misterioso, o “dance escondida” que ao ser executado a leva para uma viagem introspectiva na qual ela encontra diversas personagens de seu imaginário com as quais forma um “grupo treinado para quebrar tabus”. A heroína passa por provações como lutas e desafios numa saga rumo ao auto conhecimento e à superação de si mesma.

O vídeo dança *Cenas de Ridarco & Sátiros* foi elaborado a partir das imagens coletadas nas idas de dois bailarinos da Cia.. Seres ancestrais como o centauro e o *satyro* surgiram como personagens e toda a narrativa constante nessas idas foi transportada para a linguagem coreográfica e audiovisual. O espetáculo *Ultraéden*, realizado em 2014 também foi totalmente construído a partir das imagens que os artistas coletaram de seus próprios imaginários por meio do Sistema Ida.

Acreditamos que vimos contribuindo, dessa forma, com a produção de novas metodologias de criação artística o que tem como consequência imediata o desenvolvimento da arte brasileira. Assim, entendemos também que a criação artística (intuitiva e reflexiva) desenvolvida pela Neopardas Cia. D’Artê, vem fomentar a difusão das teorias que envolvem o imaginário dando vazão ao seu enlace com outras linguagens, que não somente a científico-acadêmica.

### A “não conclusão” e as reflexões sobre o tema

Observar os processos imaginários, fenomenológica e antropologicamente, proporcionou ao grupo um aparato teórico capaz de dialogar diretamente com essa produção estética original, que se realiza consciente e sistematicamente. A densidade da abordagem *durandiana* sobre o imaginário nos forneceu ferramentas científicas suficientemente poéticas para as finalidades artísticas as quais almejamos. A imagem, diz o autor em dado momento do livro “é veículo não semiológico de alegria criadora”.

Assim reafirmamos que nossa pesquisa tem sido contínua, o que inclui o estudo detido dos textos *durandianos*. Não há outra conclusão senão a de que a imagem é terreno fértil para as artes, todos sabem. O que a Neopardas Cia. D’Artê traz como contribuição original é exatamente um formato original de apreensão do Imaginário e um sistema próprio de observar, analisar e catalogar as imagens que existem ali, num movimento ondulatório eterno e, pela lógica de Durand, regido pelos *Regimes Diurno e Noturno da Imagem*.

Acreditamos que as ciências do imaginário têm ainda muito por fazer, embora seja uma área do conhecimento que vê seu desenvolvimento a partir da primeira metade do século XX. Os grupos de estudos espalhados pelo mundo e o CRI2I (e toda herança científica deixada por Durand e seus antecessores, como Gaston Bachelard) tem um papel crucial no processo de difusão, preservação e produção de conhecimento dentro das ciências do imaginário.

A Neopardas traz o anseio de contribuir de alguma forma para esses estudos, pois cremos fortemente no potencial criativo da investigação do imaginário, estudo esse que pode ajudar-nos muito nesse momento pelo qual passamos, um momento de transição de paradigma cujos valores éticos e estéticos podem ser descobertos, vivenciados e transformados a partir da investigação poética e sistemática desse terreno ainda pouco conhecido do espírito humano.

## REFERÊNCIAS

BECHARA, Evanildo C.(org.). **Dicionário Escolar da Academia Brasileira de Letras**. São Paulo : Companhia Editora Nacional, 2011.

CAMPBELL, Joseph. **As Máscaras de Deus: Mitologia Criativa**. São Paulo: Palas Athena, 2010.

DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**. – 3ª Ed. – São Paulo : Martins Fontes, 2002.

JUNG, Carl Gustav. **O Homem e seus Símbolos**. 2.ed. especial. - Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2008.

MAGNO, Thiago da Silva. **Modelo do Imaginário**. São Paulo: Neopardas Cia. D'Artê : 2013. Disponível em [neopardasciadeartes.blogspot.com](http://neopardasciadeartes.blogspot.com)

\_\_\_\_\_. **Conceito Ida**. São Paulo: Neopardas Cia. D'Artê : 2013. Disponível em [neopardasciadeartes.blogspot.com](http://neopardasciadeartes.blogspot.com)

## FILMOGRAFIA

**IDA**. Direção de Pawel Pawlikowski. Polônia: DCP, 2013. 28 min. Cor.

**CENAS de Ridarco & Sátiros**. Direção de Sandro Caje. Brasil, 2015. 10'15 min. Cor. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-A3-aspT-I0>



## **Renovação da Casa de Reza (*opy'i*) em aldeias GuaraniMbya: imaginário e xamanismo**

### **Renovation of the House of Prayers (*opy*) in Guarani Mbya villages: imaginary and shamanism**

#### **Aménagement de la Maison de Priere (*opy'i*) dans les villages Mbya Guarani : imaginaire et chamanisme**

Marília G.G. GODOY<sup>1</sup>

Alzira L.A. CAMPOS<sup>2</sup>

#### **RESUMO**

Os programas culturais promovidos pela Secretaria Estadual de Cultura (SP), mediante o Edital ProAC nº 28/2014, possibilitaram a realização de iniciativas culturais de líderes religiosos Guarani Mbya com relação à construção e renovação da Casa de Reza (*opy'i*) em seus meios comunitários. A atuação xamânica de três lideranças retrata-se na contextualização dos valores simbólicos ligados às concepções míticas e suas expressões como prática social. O compromisso com as realizações rituais e o empenho na construção e renovação das *opy'i* têm as suas origens comprometidas com o imaginário mítico, configurando um mundo de experiências subjetivas anteriores às ações. As *opy'i* retratam-se como um *locus* do imaginário coletivo Guarani Mbya e mobilizam, de forma prática e renovadora, as vivências míticas também expressivas dos rituais e cerimoniais tradicionais.

**Palavras-chave:** xamanismo; Guarani Mbya; imaginário; Casa de Reza; programa cultural.

#### **ABSTRACT**

The cultural programs promoted by the State's Secretary of Culture (SP), according to the ProAC nº 28/2014, made possible the realization of cultural initiatives of Guarani Mbya religious leaders, regarding the construction and renovation of the House Of Prayers (*opy'i*), in its communal environments. The shamanic practices of the leaderships is portrayed in the contextualization of the symbolic values linked to the mythical conceptions and its expressions as social practices. The commitment to the ritual practices and the effort put in the construction and renovation of the *opy'i* have its origins committed to the mythical imaginary, configuring a world of subjective experiences, followed by the actions. The *opy'i* are portrayed as a *locus* of the Guarani Mbya collective imaginary and mobilize, in a practical and innovating way, the mythical experiences, also expressed in the rituals and traditional ceremonies.

**Key-words:** Shamanism; Guarani Mbya; Imaginary; House of Prayers; cultural program.

#### **Introdução**

---

<sup>1</sup> Mestrado em Antropologia Social (USP-SP), doutorado em Psicologia Social (PUC-SP). Docente do Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade de Santo Amaro (UNISA - SP). Membro do Grupo de Pesquisa Arte Cultura e Imaginário e do CERU (USP-SP) e-mail: mggodoy@yahoo.com.br..

<sup>2</sup> Mestre e Doutora em História Social (USP-SP). Livre-docente em Metodologia da História (UNESP-SP). Docente Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Santo Amaro (UNISA-SP) e-mail: loboarruda@hotmail.com.

A experiência etnográfica aqui relatada tem como foco iniciativas de chefes religiosos Guarani Mbya, considerados xamãs no universo simbólico e étnico ao qual pertencem. Entende-se um trabalho com o objetivo de realizar projetos por eles reivindicados e os quais têm como foco a construção, reconstrução e renovação da Casa de Reza, entre eles designada *opy* ou *opy'i* no seu diminutivo. Os projetos mobilizaram um público ligado de forma comunitária, às vezes mediante laços de parentescos, com o líder proponente, em suas respectivas aldeias.

Essa demanda inseriu-se nas propostas oferecidas pelo Edital ProAC (nº28/2014) da SEC (SP). Três projetos encaminhados para o processo seletivo, considerados como um meio de defesa da continuidade e preservação da cultura indígena, foram escolhidos, constando entre as dez vagas preenchidas. Definiu-se um prêmio de R\$20.000,00 para a realização de cada um deles.

A descrição seguinte possibilita uma inicial visibilidade dos temas e considerações sobre os conteúdos dos projetos:

\* Projeto 1: Fortalecimento e revitalização das tradições religiosas Guarani Mbya (Aldeia Boa Vista – Ubatuba – SP).

Compreende a iniciativa do líder religioso Maurício Santos em reformar a Casa de Reza da Aldeia Boa Vista (Ubatuba). Trata-se de uma reforma que foi realizada por uma equipe de líderes também comprometidos com o desempenho cultural religioso. A aldeia Boa Vista possui uma comunidade de 48 famílias (aproximadamente 250 membros) e situa-se no litoral norte de São Paulo, próxima à divisa com o Rio de Janeiro.

\* Projeto 2: *Ara Pyau Porã* (Feliz Ano Novo): tempo e renovação entre os Guarani Mbya da Aldeia do R. Silveira.

\* Projeto 3: Resgate da Palmeira Guarikanga e Construção da cobertura da Casa e Reza (*opy*).

Os projetos dois e três compreendem iniciativas de líderes religiosos residentes em áreas particularizadas onde residem suas famílias extensas. Ambos têm por objetivo projetar o ambiente religioso de forma original e propõem distinções representativas das concepções religiosas. Estão situados na Aldeia do R. Silveira que possui uma média de 500 habitantes. Essa aldeia compreende um povoamento que adquiriu uma dimensão histórica central nos últimos 50 anos, entre as várias aldeias *mbya* do litoral de São Paulo. O foco principal dessa tendência e o seu magnetismo expressivo é decorrente do grande desempenho religioso principalmente com relação à realização dos rituais e curas terapêuticas. Essas competências

construíram-se sob a liderança de um dos mais famosos xamãs da região *yvyapyre*: *Jijoko*. Há três anos o ambiente religioso vem sendo desafiado com o falecimento desse líder.

Conhecendo a vocação religiosa que impregna a vida cultural dos Guarani Mbya, cujos ensinamentos são regidos pela palavra-alma — “a palavra é tudo, e tudo para eles é a palavra” (Melià, 1989, p. 306), procura-se focar a presença do mito nas iniciativas descritas, levando-se em conta a situação étnica das ocupações e o universo cultural. As representações míticas surgem comprometidas com a vida cerimonial e religiosa na Casa de Reza.

Pode-se refletir sobre a presença do tema do imaginário na forma em que ele irrompe como imaginário mítico “entendido quer como o impulso para a criação ou expressão de imagens míticas, quer como o corpo tradicional e sempre renovado dessas imagens” (Borges, Paulo, A. E., 2003, p.45- 46).

Mediante histórias orais descritas pelos participantes e proponentes do projeto, origina-se um campo de narrativas que remetem para uma vivência anterior a sua objetivação como mito. Visualiza-se “uma experiência plena de integração no mundo que compromete todas as potências do homem” (ib: p.49), permitindo que se compreenda como os Guarani pensam e interpretam o mundo, conferindo-lhe significado e lhe acrescentando emoção. É mais um capítulo da História das Mentalidades, de tendência etnográfica, que estuda o modo como as pessoas comuns entendem o mundo, como organizam a realidade em suas mentes e a expressam em seu cotidiano, criando a sua cosmologia (Darton, Robert, 1986, pp. XIII-XIV).

#### 1. Representatividade demográfica e étnica das aldeias indígenas no Estado de São Paulo.

No Brasil os Guarani Mbya estão presentes no Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, Rio de Janeiro, Espírito Santo, Tocantins e Pará. No estado de São Paulo constata-se a presença de 19 aldeias (sendo três mistas com a etnia *Nhandeva*) com uma população de 3.177 índios (conforme FUNAI & ISA, fevereiro de 2013).<sup>3</sup>

A diversidade étnica das aldeias paulistas abrangem as etnias Terena, Nandeva (Tupi-Guarani, Xiripá), Guarani Mbya, Kaingang, Fulni-ô, Atikum. No total eles compreendem 5.774 (conforme FUNAI & ISA, fevereiro de 2013).

<sup>3</sup> A população geral Guarani é estimada em cerca de 98 mil, sendo que no Brasil somam perto de 51.000 (em 2008) conforme FUNASA/FUNAI (disponíveis em [www.pib.socioambiental.org/pt/c/quadro](http://www.pib.socioambiental.org/pt/c/quadro) - geral acessado em 23 de fevereiro de 2012).

Nota-se que a presença étnica dos Mbya abrange quase 80% da população indígena do Estado. Torna-se também evidente a concentração dos núcleos de povoamento desse povo na área litorânea do Estado de São Paulo.

### Imagem 1



É preciso esclarecer que esta concentração dos Mbya tem suas raízes na temática da sua mobilidade em direção ao leste, ao litoral. Essa definição ocorre em registros historiográficos expressivos como “guarani modernos” (Melià, 1989; Godoy, 2003).

Tal denominação é procedente pela situação espacial e cultural que manteve os subgrupos guaranis de forma isolada, como moradores do mato designados de forma genérica Kaingua (Melià, 1987, p. 37). O seu isolamento permaneceu até a segunda metade do séc. XVIII, quando viviam separados do domínio colonial (ib: p.24).

Uma estratégia de reguaranização foi mencionada por Cadogan (1959), Melià (1989, 1981), indicando populações indígenas que, após terem obtido conhecimentos dos jesuítas, retornaram às suas tradições e práticas nativas.

Há um certo consenso entre os autores acima citados em reconhecer os antigos Kaingua como sendo os Mbya. Consta que eles seriam os mais avessos aos ensinamentos dos jesuítas (Melià ib:36, Godoy, ib). Não vamos esquecer que as pendências com um passado

missioneiro surgem com frequência na bibliografia especializada no assunto (Shapiro, 1987; Melià, 1981; Schaden, 1974; Laraia, 1986). Os temas de estudo concernentes aos Guarani Mbya, estabelecidos nas aldeias do litoral norte do estado de São Paulo, retratam o radicalismo cultural mencionado. Os autores registram a migração e mobilidade social dos Guarani Mbya como provenientes do sul do Brasil, da Argentina e do Paraguai.

As levas migratórias ocorridas nos fins do século XIX e século XX estão ligadas a fatores históricos decorrentes das influências da sociedade envolvente. Entretanto, o motivo primordial decorre da concepção mítica desse povo, ligada à Serra do Mar, ao litoral e à região marítima, como o *locus* sagrado da Terra sem Males (*Yvy Mara E'ỹ*) ou Terra Sagrada (*Yvyju*), também representada pelo termo *yvyapy* (extremidade da terra), significando término, extremo, limite. Nesses locais, um sentido de efervescência invade os habitantes e eles se consideram eles fortalecidos e em contacto direto com as divindades. Estas se alojam nos seus “altares” designados *amba*, situados no complexo geográfico descrito (ver detalhes em Ladeira, 1992). Pertencem também a esse ideário mítico a flora, a fauna, a hidrografia, das quais surgem objetos diversos da originalidade em questão (pedras, cascalhos, etc.).

O modo de vida designado *nhandereko*, torna-se viável pela construção das aldeias, designadas *tekoa* (literalmente significa “local dos costumes”) no ambiente *mba'epy*. Esse termo tem o sentido de ser originário e significa também mito (Dooley, 1982:280).

Os estudos realizados a respeito aconselham que se devem evitar interpretações de caráter essencialista sobre o tema da mobilidade e a busca da Terra Sem Males, priorizando-se, desde os anos 80 do século passado, as condições históricas ligadas à sociedade englobante.

As aldeias Boa Vista do Sertão do Promirim (Ubatuba) e Ribeirão Silveira (São Sebastião) foram demarcadas nos anos de 1980, configurando uma situação espacial definida que significou um ganho diante do sentido competitivo que invade vários alojamentos. O padrão de dispersão próprio dos Mbya marca a organização social no interior das aldeias.

O padrão adotado é o de ter, em cada localidade, uma família extensa liderada politicamente por uma figura masculina que a representa e a dirige. Esse aspecto é importante porque assinala que cada liderança procurará viver em um local distinto, com sua família extensa (Garlet & Assis, 2004, p.49).

## **2. Sobre a Casa de Reza (*opy*): universo simbólico, práticas míticas**

O enfoque central da cultura Mbya consiste em entender a sua cosmologia, o caráter espiritual que rege a concepção da pessoa humana e sua orientação para um aperfeiçoamento pessoal e cultural. De forma evidente, trata-se de uma realidade comprometida com uma moldura heroica peculiar, afirmando-se também que todo Guarani é um profeta e um poeta. (Melià 1989, p. 313).

Do ponto de vista cosmológico, a obra de Nimuendaju (1914, 1987) foi responsável pela inauguração de um mito fundador do conhecimento sobre concepções cataclismológicas desse povo (Villar & Combès, 2013). O foco destacado está fundamentado na existência da Terra Sem Males (*Yvy Mara E' y*). Esse foco norteia o destino daqueles que seguiram os valores responsáveis pela sobrevivência, de modo efetivo e exemplar e também indica um desejo contínuo de procura e aproximações diversas. Dessa forma, como um movimento de “relações” com o divino, definem-se as vivências religiosas. Elas ganham sentido pela palavra profética e pelas formas de canto e dança.

Os três elementos constitutivos da religião Guarani, conforme foram registrados inicialmente por Nimuendaju (ib), destacam-se a importância da palavra em toda a vivência religiosa, o mito da criação e da destruição do mundo, como fundamento das crenças, e a dança-oração, que é o grande sacramento ritual pelo qual se expressam com especial intensidade (Nimuendajú, ib; Melià, ib: 304).

O sentido espiritual da pessoa humana é considerado pela presença do termo *nhê'e* que significa: 1. fala, 2. som, 3. alma. (Dooley, 1982, p.28).

A condição humana inicia-se pela formação sagrada e original quando a alma-palavra (*ayvuouñe'e*) está identificada pelo nome-alma (*ery*) o qual guia os seres humanos através da sua revelação. Ocorre por ocasião do batismo e exige um empenho de convencimento e devoção dos xamãs, dos *xeramoï* como são designados, significando “nosso avô”.

Quando se pensa no termo *ery*, leva-se em conta toda a vida do ser humano como um elo com as divindades que exprimem o nome (ver Godoy, ib, Ladeira, ib). Observa-se com frequência o dom que surge dessa condição subjetiva e que exige objetividade, através do xamanismo. “*Aexaukaxeramoïpe*” (vou me demonstrar, deixar olhar-me ao xamã), ouve-se com frequência na relação saúde-doença, que se impõe na eficácia *ery* (nome) como uma força vital controlada no meio coletivo. Pertence a essa contextualização uma frequente consideração da exigência do equilíbrio aqui/acolá “*erymo'ã a*”, aquilo que se mantém em pé, o fluir do dizer (Cadogan, 1959, p. 40-42).

Pode-se ter uma visão dessas afirmações no texto seguinte.

Essa palavra exemplar se manifesta, segundo vários autores, no mito, considerado a experiência mais direta, autêntica, imediata e originária da realidade (Eliade, 1972; Heidegger, 1960; Ricouer, 1975, 1978). Entre os Guarani, o mito aparece em rezas, hinos e relatos, aprendidos de líderes religiosos que no passado podem ter participado mística e excepcionalmente da palavra, de um ato de contemplação (hechakára). Contudo, esse ato de contemplação jamais pode suplantar a excelência da palavra entre os Guarani. Parafrazeando Heidegger, pode-se dizer que a contemplação - enquanto palavra mostrada, presenciada, substantiva - (Zeige) é um estar a caminho (Unterwegs) para a linguagem (Sprache). Depois de contemplar o grande Falar (Sagen original), anterior à fala dos mortais, o imperativo é dizer (sagen), pois no dizer original é que surgem todos os outros dizeres e em todos eles há sempre um ato passivo, um “deixar-se mostrar” que precede o dizer e o mostrar humanos (Heidegger, 1960). É certo que só falar humano não seria possível extrair estas verdades. Elas procedem do fundamento da linguagem humana: substância da divindade, porção da sabedoria criadora (Cadogan, 1959, p. 19). Palavra: a justa medida para os mortais e os imortais (H. Clastres, 1978, p.88-9). Ayvu: substância simultânea do divino e do humano. E por poderem apenas viver conforme sua própria substância, os seres humanos não tem outra alternativa do que conforma-se incessantemente à relação original que os sujeita à divindade (P. CLASTRES, 1990, p. 27),...(CHAMORRO, 1998, p. 51).

Essas considerações ressaltam como o fortalecimento da pessoa e sua realização implicam a forma como a vida tem continuidade e como é preciso dispor do esforço e reversibilidade do *tekoaxy*, significando o modo de ser imperfeito próprio da atualidade e representativo da situação de envolvimento com os *juruá* (termo utilizado para designar os brancos).

Ao lado das caminhadas (*oguataa*), que foram estudadas como práticas renovadoras da sobrevivência, destaca-se a busca contínua da Terra Sem Males, notando-se o empenho que os mitos exigem como práticas sociais.

Litaiff (2004, p.16-17) considera o sentido prático dos mitos como forma de orientação e justificação das práticas sociais, “*mito e práxis*” (ib). O pensamento e as práticas guarani sugerem a perspectiva holística, que prescreve que, para ter acesso à Terra Sem Males, é necessário estar vivo e pertencer a uma comunidade “guarani”. Há, ademais, um sentido próprio de uma relação ecológica com o meio ambiente (ib).

A Casa de Reza, ao fazer circular mitos da comunidade e ensinar o Guarani a viver conforme o *nhandereko*, define-se como um centro de uma comunicação terrena/extra terrena. Os rituais (canto e dança, xamanismo) que aí são realizados implicam performances e especializações, com destaques para as lideranças “consagradas”.

Originam-se nos discursos diários frases expressivas ligadas ao termo *jaa* (vamos!), que se complementam com os termos *jaajajeroky* (vamos dançar), *jaajaporaiei* (vamos cantar), *jaajapytaopy'ire* (vamos “ficar” na Casa de Reza), e outros como *monhendu* (fazer ouvir), *nhembo'e* (aprender), *poraei* (cantar), *mbojerovia* (fazer crer). Os verbos indicam o sentido centrípeto da *opy* na definição do cotidiano. Assim, a educação decorre dessas iniciativas, ligadas ao viver ao lado das divindades pelos rituais sagrados. Estes, por sua vez, compreendem os rituais de batismo e de consagração da erva mate, com a ordenação do ciclo ritual. Entretanto, são nos encontros cotidianos que ocorrem os rituais rotineiros, que dão um sentido pleno de continuidade.

O caráter sagrado e intrínseco da *opy* surge em todas as comunidades e às vezes concretiza-se como espaço relativamente informal nas próprias moradias. Tem como foco o *amba*, traduzido como altar, que expressa o *locus* interior dianteiro, situado na direção leste (*nhanderenondere*), como a direção das moradias celestes. É nessa área que incide, de forma expressiva, o ambiente sagrado, representativo de uma dramatização conectada com o sobrenatural. Nas palavras dos devotos, os *jurua* (*os brancos*) não conseguem entender o que se passa no *amba*, “eles não enxergam”. Essa situação relembra a afirmação de que: “toda a vida mental do guarani converge para o Além... Seu ideal de cultura é a vivência mística da divindade, que não depende das qualidades éticas do indivíduo, mas da disposição espiritual de ouvir a voz da revelação. Essa atitude e esse ideal são os que determinam a personalidade” (Schaden, 1954, p. 248-9).

Com frequência ouve-se que as *opy'i* (Casa de Reza) podem-se transformar em veículos de transporte para a Terra Sagrada, com o empenho dos grandes xamãs. Madrugada a fora, o clima interior ligado ao som (*endu*), à fumaça (*ataxi*) ao uso do cachimbo (*pety'gua*), do fumo (*pety*) permite a origem de um estado contextualizado como *mbaraete* (forte) ou *nemomburu* (esforçar-se). Utopia e realidade desenvolvem-se nessa contextualização, encontrando-se a orientação diária da movimentação da terra frente à divindade solar (*Kuaray*, sol), presentes na obra de um conhecido antropólogo, intitulada Os Filhos do Sol... (Littaif, ib).

Na sociocosmologia guarani a abordagem dos princípios de organização social e de dimensão ritualizada originam-se na *opy'* como um centro da aldeia ou dos grupos patrilocais, que se constituem nas comunidades de parentelas.

A construção das casas de rezas dos projetos mencionados são reconhecidas como



iniciativas de uma profecia e do desejo de encaminhar a liderança a se expressar por meio do xamanismo. O termo xamanismo manifesta-se pelas definições: *opytava'e* (aqueles que fumam) e *moãtaxiva'e* (aqueles que curam).

Compreende-se que

O cosmos guarani se apresenta mais como uma plataforma circular, cujas referências principais são os pontos cardeais este e oeste. Os deuses se situam em função desses pontos cardeais, neles se revelam preferentemente, e a partir deles atuam. A orientação leste-oeste não é apenas uma referência solar; outros fenômenos meteorológicos como trovões, relâmpagos, chuva, vento, têm sua origem num lugar desse espaço. O trovão, personificado, geralmente em *Tupã*, procede do ocidente, e vai em direção ao oriente, manifestado no fulgor do relâmpago (MELIÀ, ib: p.327).

### 3. O edital ProAC da Secretaria Estadual de Cultura (SP)

A Secretaria da Cultura do Governo do Estado de São Paulo, comprometida com uma política pública de inclusão cultural, implementou medidas de ampliação do acesso aos bens culturais, à descentralização das atividades, ao fomento da produção cultural e à valorização do patrimônio cultural paulista. Dessas medidas, destaca-se o Programa de Ação Cultural – ProAC, criado por meio da Lei Estadual 12.268/06, incumbido de desenvolver ações para promover projetos de preservação das manifestações culturais, criando novos espaços de defesa do patrimônio histórico e aumentando as formas de circulação de bens culturais no Estado de São Paulo. A modalidade “Editais” promove, financeiramente, projetos artísticos, selecionados por meio de editais específicos, que visam a contemplar expressões culturais, tais como teatro, dança, música, literatura, circo, artes cênicas para crianças, festivais de arte, audiovisual, museus, diversidade e artes visuais. Incluem-se editais específicos para a continuidade cultural de comunidades tradicionais (afro-descendentes, caiçaras, caipiras, indígenas), que são lançados anualmente. Os editais funcionam como concursos, nos quais os projetos inscritos são avaliados por uma comissão composta por especialistas do segmento escolhido. A verba é oriunda de recursos próprios da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo. No período de 2007 até 2014 (oito anos), foram contemplados 82 projetos do ProAC Indígena, com uma verba de R\$ 1.826.000,00<sup>4</sup>.

A partir dos títulos de alguns projetos selecionados, pode-se esclarecer como se originam os temas representativos da cultura indígena.

<sup>4</sup> Esses dados, resultam de registros publicados nos editais da secretaria estadual de cultura (SP), de 2007 até 2014.

- Penacho Indígena Pankararé (Etnia Pankararé, residente na área urbana de SP).  
Prêmio R\$18.000,00.

- Loja de Artesanato Indígena Fulni-ô (Etnia Fulnio, residente na área urbana de SP).  
Prêmio R\$18.000,00.

- Petygua – Cachimbo Guarani – Prêmio R\$18.000,00 (Etnia Mbya).

- Mbaraetenhandereko. Fortalecer a cultura guarani R\$18.000,00 (Etnia Mbya).

- KyringueNhembovy'a – os guardiões guarani (CD). Prêmio R\$18.000,00 (Etnia Mbya).

- NhandeKuerynhembo'ea: Nossas Aprendizagens, Educação Tradicional Guarani  
Prêmio R\$40.000,00 (Etnia Mbya).

Esses títulos sugerem a dimensão educacional tradicional dos projetos, além do sentido de interculturalidade, características que permitem supor que venham a se tornar um produto cultural expressivo de linguagem e de letramento moderno (ver Canclini, 2008).

#### 4. Esclarecimentos sobre os projetos.

Projeto 1 – Fortalecimento e revitalização das tradições religiosas Guarani Mbya (Aldeia Boa Vista – Ubatuba – SP).

Construiu-se o projeto a partir das palavras do proponente líder religioso e político da Aldeia de Ubatuba Altino dos Santos (Wera), que retratou o sentido central da *opy* em sua história na aldeia, desde os anos 90 do século XX. Esse passado destacou a emersão de muitos rezadores e rezadoras, enfatizando que as cerimônias de batismo puderam fazer a aldeia “crescer”. Nesse caso (diferente dos outros), trata-se de um centro da aldeia e com uma grande representação nos cerimoniais, que mobilizam populações mais distantes.

Dado o estado precário da *opy*, havia um esvaziamento do público local (chuvas e ventos invadiam o interior). “Do jeito que está não pode mais ficar” (palavras do líder).

Fotos propostas no projeto selecionado. (Projeto 1).

Foto 1

Foto 2



Foto 3



Foto 4



Foto 5



Foto 6

Fotos da Casa de Reza em reforma



Foto 7



Foto 8



Foto 9 - Foto da Casa de Reza Reconstruída



### **Projeto 2 –Ara Pyau Porã (Feliz Ano Novo): tempo e renovação entre os Guarani Mbya da Aldeia R. Silveira**

O projeto foi construído com a vontade e a disposição de Liveiz de Lima, um líder religioso jovem (*xeromoĩpyau*), que está tentando assumir a antiga liderança religiosa de *Jijoko*, um dos mais renomados chefes religiosos da região *yvyapyre* (o litoral). O empenho é de renovação do local, principalmente pela cobertura feita com capim navalha. Trata-se de uma matéria prima encontrada no interior da mata, a qual desperta grande interesse no contexto místico.

Ela tem sido um meio de atrair exclusividade em um local onde a efervescência religiosa tem uma demanda complicadíssima. Fotos propostas no projeto selecionado:

Foto 10 - Casa de Reza de Liveis de Lima Foto 11 - Telhado da Casa de Reza o qual  
(proponente) será substituído



Foto 12- Casa de Reza *Amba* (Altar)



Esse projeto deverá ser encerrado com a festa *Ara Pyau* (Feliz Ano Novo). Será realizado em agosto, contando com uma grande festa, da qual participarão outras aldeias e pessoas civilizadas conhecidas e amigas dos indígenas.

Projeto 3 – Resgate da Palmeira Guarikanga e Construção da cobertura da Casa de Reza (*opy*) – Aldeia do R. Silveira.

“Preciso reflorestar a guarikanga da mata”. “Quero fazer um projeto para que meus filhos aprendam esse plantio, temos que expandir essa planta na mata. A Casa de Reza precisa ser refeita. Quero fazer com cobertura de guarikanga” (fala do líder proponente). Assim, o projeto realizado por Sérgio Macena (*KaraiTataendy*), que é um líder religioso de uma parentela, ganha projeção, formando um núcleo importante no interior da Terra Indígena. A guarikanga é uma palmeira nativa da Mata Atlântica, utilizada para a cobertura de casas, que se ouve estar em extinção.

Esse projeto prevê uma festa de inauguração, programada para agosto-setembro, com muita devoção e animação. Será também, como no caso anterior, a festa *Ka’a’i* (consagração

da erva-mate).

Fotos propostas no projeto selecionado:

Foto 13- Construção da nova Casa de Reza



Foto 14 - Reflorestamento da Guarikanga



Foto 15 - Casa de Reza a ser reconstruída



Foto 16 - Moradia



Foto 17 –Preparação da Cobertura



Foto 18 - Guarikanga



Foto 19 – Preparação do Telhado

Foto 20 – Estrada R. Silveira



Foto 21 – Estrada R. Silveira



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pode-se entender a práxis-mito e os projetos culturais comprometidos em situações educativas tradicionais Guarani Mbya como realizações destinadas ao fortalecimento da identidade cultural, nas quais os sentidos religiosos expressam um imaginário mítico, que monopoliza o mundo real. O caráter imagético e dramático que conduz à formação do psiquismo humano indica-se coletivamente como uma representação guarani mbya do imaginário mitológico.

Esta análise salienta o comprometimento dos projetos efetuados com a dimensão xamânica no protagonismo dos chefes religiosos e os entende como uma fonte de valores e de dados sobre o pensamento e a ação dos xamãs. A explicação adotada comporta princípios explicativos que se reportam a uma instância anterior, ou o “mundo da experiência mítica”. O grau de saber que miticamente se exprime, é o de uma realidade que não põe problemas para resolver, nem enigmas para decifrar (Eudoro de Sousa apud Borges, Paulo A. E., ib. p.53).

O imaginário mítico procede da constituição ou manifestação imaginária do ser e de sua imaginação íntima (Borges, Paulo A. E., ib. p.62).

## REFERÊNCIAS

BORGES, Paulo A.E. Imaginário e Mitologia. In: ARAÚJO, Alberto Filipe; BAPTISTA, Fernando Paulo (Org). **Variações sobre o Imaginário**. Lisboa. Instituto Piaget, 2003, p.45-69.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**. São Paulo: EDUSP. 4ª edição, 2008

CADOGAN, Leon. *Ayvurapyta*: textos míticos de losMbyá-Guaranídel Guairá – **Revista de Antropologia**. São Paulo: FFLCH da Usp, 1959, nº 5, p.217.

CHAMORRO, G. **A espiritualidade Guarani: uma teologia ameríndia da palavra**. São Leopoldo: Sinodal, 1998.

CLASTRES, Hélène. **Terra-sem-mal: o profetismo tupi-guarani**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1978.

CLASTRES, Pierre. **Mito e realidade**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972.

COMBÈS, Isabelle & VILLAR, Diego. LaTierraSin Mal. Leyenda de la creación y destrucción de um mito. **Revista Tellus**. Campo Grande, MS. Ano 13 nº24 – jan/jun 2013. p. 201-225.

DARTON, Robert. **O grande massacre de gatos, e outros episódios da história cultural francesa**. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DOOLEY, Robert A. **Vocabulário do Guarani**. Summer Institute of Linguistic. Brasília, DF, 1982.

ELIADE, Mircea. **História das crenças e das idéias religiosas**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1978.

GARLET, Ivori José, ASSIS, Valéria de. Análise sobre as populações Guaranicontemporâneas: demografia, espacialidade e questões fundiárias. **Revista de Índias**, 2004, vol.LXIV, nº 230, p. 35-54

GODOY, Marília G. Ghizzi. **Tekoaxy: o misticismo Guarani Mbya na era do sofrimento e da imperfeição**. São Paulo: Terceira Margem, 2003.

\_\_\_\_\_. **Os rituais de “canto-dança” e de formação da “palavra-alma-nome” entre os Guarani Mbya**. São Paulo: CPA Editora Ltda. 1999, p.158-175.

LADEIRA, Maria Inês. **“O caminhar sob a luz” – O território Mbya à beira do oceano** – Dissertação de mestrado. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, março de 1992 (datilografada).

LARAIA, Roque de Barros. **Tupi: índios do Brasil atual**. São Paulo: FFLCH da USP, Série Antropologia nº 11, 1986.

LITAIFF, Aldo. Os Filhos do Sol: mitos e práticas dos índios Mbya-Guarani do litoral brasileiro.**Revista Tellus**. Campo Grande. Ano 4, nº 6, p. 15-30, abril, 2004.



MELIÀ, Bartomeu. El “modo de ser” guaraní em laprimeradocumentación jesuítica (1594-1639). **Revista de Antropologia**. São Paulo, USP, 1981, vol.24, p. 1-24.

\_\_\_\_\_. A experiência religiosa guarani IN: MELIÀ, Bartomeu et alli– **O rosto índio de Deus** – Coleção Ecologia e Libertação. Rio de Janeiro: Vozes, 1989, p. 293-357.

\_\_\_\_\_. A terra sem mal dos Guarani – economia e profecia. São Paulo, FFLCH/USP, **Revista de Antropologia**, 1990, vol. 33, p. 33-46. (La tierra sin mal de los Guarani – Paraguai. Brasil, datilografado, 1987).

NIMUENDAJU, Curt Unkel. **As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocuva-Guarani**. São Paulo: Hucitec, EDUSP, 1987.[1984]

SCHADEN, Egon. **Aspectos fundamentais da cultura Guarani**. São Paulo: Editora Pedagógica Universitária, EDUSP, 1974 (3ª edição).

SHAPIRO, Judith. From Tupã to the land without evil: The christianization of tupi-guarani cosmology. **American Ethnologist**. Washington, 1987, vol. XIV, nº1, p. 128-139.

#### **Fontes.**

Base cartográfica geopolítica, sedes, estradas e rios: IBGE 2010.

Edital ProAC nº 24/2014 – Secretaria de Cultura – Governo do Estado de São Paulo.

Projeto 1 – Fortalecimento e revitalização das tradições religiosas Guarani Mbya (Aldeia Boa Vista – Ubatuba – SP). (manuscrito).

Projeto 2 – *Ara Pyau Porã* (Feliz Ano Novo): tempo e renovação entre os Guarani Mbya da Aldeia R. Silveira. (manuscrito).

Projeto 3 – Resgate da Palmeira Guarikanga e Construção da cobertura da Casa de Reza (*opy*) – Aldeia do R. Silveira. (manuscrito).

Site: [www.cultura.sp.gov.br](http://www.cultura.sp.gov.br)

Site: [www.pib.socioambiental.org/pt/c/quadro](http://www.pib.socioambiental.org/pt/c/quadro)

Terras Indígenas. Funai e CPI (2013). Projeto GCS, Sirgas

## **O Quilombo do Paredão pela atmosfera do imaginário**

### **The Quilombo of Paredão by the atmosphere of the imaginary**

### **Le Quilombo de Paredão par l'atmosphère de l'imaginaire**

Cláudio Baptista CARLE<sup>1</sup>  
UFPel, Pelotas, Brasil

#### **Resumo**

Este trabalho apresenta um estudo das características fundamentais de instalação do Quilombo do Paredão no Rio Grande do Sul, Brasil, através das ideias sobre a atmosfera do Imaginário de Gilbert Durand. O Paredão é um quilombo arqueológico com população viva ocupando a área e está em processo de demarcação territorial. O estudo tenta demonstrar porque estes escravizados escolheram este lugar para se esconder. Encontrei no campo do imaginário, no seu trajeto antropológico, a resposta.

**Palavras-chave:** quilombo; imaginário durandiano; africanidade.

#### **Abstract**

Study of fundamental characteristics of installation of the Quilombo of Paredão, in Rio Grande do Sul, Brazil, through ideas about the atmosphere of the imaginary Gilbert Durand. The Paredão is an archaeological quilombo live with population occupying the area and is in the territorial demarcation process. The study tries to demonstrate why these enslaved chose this place to hide. We found in the imaginary field in its anthropological path, the answer.

**Key words:** quilombo; imaginary durandiano; africanity.

#### **Introdução**

O mundo religioso assegura um bom dia, uma boa colheita, uma vida segura, uma morte gloriosa, uma vida eterna e assim por diante. É importante destacar o conhecimento que obtive através da leitura de estudiosos da manifestação religiosa do africano no Brasil – Roger Bastide (2001), Pierre Verger (2000; 2002) –, pela vivência na Capoeira Angola e nas casas de Batuque e Umbanda em Porto Alegre, Cruz Alta e Pelotas. A religião para Gilbert Durand (1997), assim como para Lévi-Strauss (1989), é um universo do pensamento humano que sistematiza parte do sistema mítico das sociedades. Quando observa-se os quilombos não deve-se, portanto, observá-los através da ótica ocidental, pois não são grupos constituídos a

---

<sup>1</sup> cbcarle@yahoo.com.br

partir desta visão de mundo. Ao dizer isso, indico que também não mergulharemos ao universo arquetipal, citado por Lévi-Strauss e referendado por Durand, onde “segundo Jung, significações precisas estariam ligadas a certos temas mitológicos que ele denomina arquétipos” (LÉVI-STRAUSS, 1989, p.241). Cabe ressaltar que muitas vezes, e eu já escutei isso de uma antropóloga saindo de um quilombo, muitos pesquisadores não aceitam tal trajeto antropológico das comunidades (DURAND, 1997). Tratarei das bases míticas de constituição destes espaços, bases estas que criam a atmosfera do Imaginário (DURAND, 1997) do Quilombo do Paredão, que são a potência na criação destes universos humanos, fruto de sua determinação como quilombo pela sociedade envolvente.

Os autores Bastide (2001) e Verger (2000; 2002), mencionados acima, comungam suas ideias ou pensamentos, pois as palavras expressam estes pensamentos, como os praticantes das magias africanas. O que está manifesto no espaço público é para conhecimento público, é o que tem valor amplo a ser mostrado, embora todo o “negro” se sinta africano nos princípios individuais não expressos a público (BASTIDE, 2001). As formas de ser e de pensar daquele que se identifica como africano, não são manifestas abertamente, pois o ser e a aparência deste, como a proposta filosófica de Heidegger (1966), estão separados de maneira evidente.

O conceito de Quilombo, ideia chave deste texto, mais antigo que encontrei (datado de 02 de dezembro de 1740) considerava "toda habitação de negros fugidos que passem de cinco, em parte despovoada, ainda que não tenham ranchos levantados nem se achem pilões neles" (MOURA, 1987, p.16). É uma construção não africana, mas ainda vigora no universo comum da academia.

Reconheci os padrões de organização física deste espaço vinculados à africanidade – a ideia de ser africano fora da África na articulação com as possibilidades locais de manter seu Trajeto Antropológico (DURAND, 1997). Cabe dizer que utilizo o termo africano por uma total impossibilidade, ainda, de reconhecer a qual contexto imagético específico este grupo humano ali estabelecido até o presente se faz representar, pois não sei a que contexto mítico original ele pertence, mas é evidente que está ligado a um plano não ocidental de ação, nem mesmo no presente. Este quilombo do Paredão está constituído por afrodescendentes, como tantos outros que já trabalhei. Identifiquei as formas de assentamento dos grupos de remanescentes de africanos distinguindo-os pelos padrões de organização física e mítica que os possibilitaram implementar. O trabalho que venho realizando destaca o Vale do Rio dos

Sinos e a embocadura do Delta das ilhas formadoras do estuário do Guaíba. Diretamente o abrigo do Monjolo no Município de Santo Antônio da Patrulha, a antiga ilha do Quilombo no Delta do Jacuí, município de Porto Alegre, e na localidade de Paredão na divisa dos municípios de Gravataí e Taquara – este último, tema principal deste texto. Realizei uma interlocução com o primeiro remanescente de quilombo oficializado no RS, que são as Comunidades de Casca em Mostardas, do Morro Alto, da Fazenda da Cachoeira, do Maçambique, do Areal (quilombo urbano) e muitos outros na região de Pelotas (área com 34 comunidades quilombolas).

Assumi uma posição ideológica que revigora o status do saber mítico e da filosofia popular e tentei me destituir do discurso científico iconoclasta que se coloca como o único possuidor de verdade (LUZ, 1995). Alicerçado pela africanidade assumi posições, propus defesas de patrimônio e retomei um pouco do conhecimento já escrito sobre a história do período da escravidão no Rio Grande do Sul. Intensifiquei a africanidade com a retomada de ideias míticas aqui expressas em Yorubá, que é a língua que ainda permanece forte.

### **A relação direta em o ser na terra e o seu ente no céu**

Apreendi que o conhecimento mítico africano é utilizado a todo o momento, pois é o elo entre nós e os nossos espíritos, e somos humanos, portanto, possuidores de espíritos. Percebi que se isto é básico hoje para os afro-brasileiros modernos, o era com mais intensidade no passado. Os locais de refúgio simbolizavam não apenas uma fuga aos trabalhos e maus tratos, mas sim a possibilidade de reestruturação de seu modelo de vida.

O pensar do africano no Brasil “aparece” no seu modo de viver, então, busco os escritos de Martim Heidegger (1966) no que este se refere ao concreto-etnológico da existência mítica e conjugo com os conhecimentos desenvolvidos por Pierre Verger (2002), quando este trata do africano no Brasil.

É importante dizer que a língua é a “casa do ser”, onde o ser chega e “atua”. Assim sendo, tento expor através da língua e na interação entre iorubanos e bantus a sua fundamentação. Não só o ser tem que possuir entendimento, mas a sua existência física, e esta se dá no espaço, mesmo que este espaço seja imaginário, ou seja, fruto da mente humana. A delimitação do ser é o delimitar o que é o ser e as variações em relação a isto. Neste sentido, a forma é base para compreender, pois do termo forma é que advém o conceito de estrutura em Levi-Strauss (1989) e Durand (1997) e que constituiu as estruturas utilizadas pelos mesmos

autores e que, neste caso, serve para entender a relação entre estes dois mundos dos africanos no Brasil.

O pensamento do ser africano é uma relação direta com o seu ente fora dele, mas não desligado do mesmo, pois constitui a estrutura dele. Poderia-se dizer que o africano não está de forma alguma distante de seu estar no mundo com relação aos desígnios dos seus representantes nas forças da natureza, os “Orixás”, “òrìṣà” (VERGER, 2002, p.17). Acima destes está “Olódùmarè” (VERGER, 2000, p.21), o deus supremo que não recebe nenhum culto, pois está acima da compreensão humana, ele criou os òrìṣàs para governarem e supervisionarem o mundo, então o ser humano deve se dirigir a eles com preces e oferendas.

O africano é o pensamento dos seus constituidores como entes na terra e assim o conhecimento sobre estes é vital. Assim remontando a ideia do Olódùmarè que mora no além, o Òrun, traduzido geralmente para “céu”, possibilita entender uma força maior que a dos òrìṣàs e dos seres humanos. Para alguns, o Òrun pode estar representado debaixo da terra. Em Ifé há um lugar chamado de Òrun Òba Adó, onde haveriam dois poços sem fundo que seriam o caminho mais rápido para o além. Seria isto confirmado durante as oferendas aos òrìṣàs, quando o sangue dos animais sacrificados é derramado no ojúbò, um buraco cavado na terra em frente ao local consagrado ao deus, e os olhares se voltam para o chão e não para o céu (VERGER, 2002, p. 22).

O certo é que o Òrun é o além, o infinito, o longínquo, em oposição ao ayé, o período da vida, o mundo, o aqui, o concreto. Neste habitam os mortos, os Ará Òrun, que periodicamente voltam ao Ayé para se tornarem, novamente, seres vivos Ará Ayé. E o fazem o mais rápido possível ao que se diz Babatúndé ou Ìyátúndé, o “pai ou a mãe voltou”, isto está longe do céu paradisíaco dos cristãos e muçulmanos. Os próprios “òrìṣà” não gostam de permanecer neste lugar e durante as cerimônias apressam-se em voltar a terra encarnando-se nos corpos em transe dos seus descendentes que lhes são consagrados.

A base da estrutura do surgir no mundo é causa importante da confiança do permanecer nele, mesmo que em lugar não seu inicialmente, o não território, como poderia pensar após o seu traslado para a América, mas o lugar qualquer do ser no mundo, pois ainda era possível ao africano reconhecer este lugar como o mundo.

O mundo está em constante resolução para os africanos e estes pressupostos de Heidegger são importantes para entender os processos da africanidade. O constante da inconstância dos seres humanos está na inconstância da natureza e no ato contínuo de

pretender ser. A existência de babalaôs, os “pais do segredo”, no Brasil possibilitou a continuidade da cosmovisão africana e sua ritualização. A multiplicidade étnica trazida e misturada no Brasil é vinda da Senegâmbia até Angola e de Moçambique da Ilha de São Lourenço (Madagascar) (VERGER, 2002).

É importante ressaltar que não era apenas uma mão de obra que atravessava o Atlântico durante mais de 350 anos, mas também a sua “personalidade, a sua maneira de ser e de se comportar, as suas crenças” (VERGER, 2002, p. 23). O constitutivo banto veio ao Rio Grande do Sul já no início da ocupação portuguesa deste estado, pela ação do tropeiro que o transfere as perspectivas do ser tropeiro, mas que inevitavelmente possibilita uma fricção interétnica, onde muitos termos e formas de agir se incorporam à maneira do tocador de tropa.

Os festejos eram considerados apenas lembranças nostálgicas de uma África perdida. É provável que eles não desconfiassem que em meio a estas ‘fuzarcas’, as preces aos vodun e inkissi se desenvolviam (na língua bantu, Inquice é a divindade dos cultos correspondente aos orixás Nagô). Vodun é uma designação genérica de cada uma das divindades do panteão jeje, equivalentes aos orixás iorubas – vodum: plural de vodus. No candomblé de rito jeje, o culto aos vodus ('divindades') está ligado a religiosidade africana. Esta raiz mítica, semelhante ao candomblé praticado no Brasil, é seguida especialmente pelos negros do Haiti e, em menor grau, também de outras ilhas das Índias Ocidentais. O voduísmo, vudu, vuduísmo, também é um provérbio do fon vodú que trata o 'espírito' humano e o jeje vodú que indica a 'deidade tutelar' ou o 'demônio' (DICIONÁRIO ELETRÔNICO HOUAISS). É importante ressaltar que a versão sobre Demônio, que enfatiza este dicionário, está constituída através de concepções cristãs e preconceituosas sobre as manifestações religiosas africanas, tendo em vista a associação direta dos rituais africanos com os desígnios do mal, criadas a partir das pregações do Santo Ofício. A linguagem utilizada para os senhores era usada para louvar, pelo menos nas desculpas dos praticantes, aos “santos do paraíso”. Os senhores, ainda neste período, não sabiam das divindades dos africanos e pouco ou nada os africanos sabiam das divindades dos europeus – o certo é que o primeiro conhecimento maior veio provavelmente com a pesquisa do Santo Ofício da Inquisição. Aí estão as bases também para a constituição de uma pensamento único chamado de ciência positiva “que explora um regime isomorfo exclusivo, o objetivismo semiológico contemporâneo” e “fecha-se *a priori* a um humanismo pleno” (DURAND, 1997, p. 429).

Os processos sincréticos são difíceis de precisar em sua origem, mas são notórios na

religião atual dos afro-brasileiros. Há de se convir que os *uádi* (abismos) são constituídos na separação da “mãe-África” e o remontar de seu âmago na intersecção de diversos cultos dos múltiplos grupos culturais.

O processo de limitação que se impunha na relação com os “*òrìṣà*” estava na sua redefinição espaço temporal na América, tendo em vista que na África cada um estava diretamente ligado a uma cidade e, por vezes, a um reino. “O que vem a ser ainda não é e o que é já não necessita vir a ser” – nesta fala Heidegger (1966, p. 156) apresenta chaves para identificar as possibilidades que aquelas cidades teriam ao serem transladadas ao Brasil, não mais agora como cidades, nem como aldeias, mas como parcelas constitutivas destas, a primeira parcela é o próprio indivíduo, que não se sente no mundo, mas que entende que o *òrìṣà* já não necessita vir a ser, ele é, e está presente nele.

E reconhecido pelo praticante das diversas religiões africanas, o *òrìṣà* “é”, pois não nasceu e nem precisa aparecer, é sozinho e em si mesmo sem necessitar em absoluto de aperfeiçoamento, pois já é a perfeição. É a força natural que sustenta a existência dos outros e dele, mesmo que num espaço que originalmente não deveria ser seu, mas que potencialmente se tornou, a senzala.

O aprendiz dos segredos da religião e o iniciado sabem que este *òrìṣà* não foi outrem antes, portanto, não será depois, pois, quando se faz presente e sempre se faz, é ele todo simultaneamente, sem meias formas nem subterfúgios típicos dos humanos, ele é único, reunindo a si mesmo em si mesmo a partir de si mesmo, é inegavelmente cheio de força e presença, com toda a capacidade do unificador.

Os “*òrìṣà*” viajavam para longe junto com as famílias e, ao inserir-se em uma região com o crescimento da família e do poder do *olorixá*, sacerdote do “*òrìṣà*”, se a família é pouco numerosa a reverência era de cunho pessoal e se abrangente era expansiva a toda a família extensa. A ação deste *olorixá* não é substituída pelos membros da família que apenas o apoiam na realização das obrigações. Com o advento da separação entre os familiares no Brasil, as obrigações deveriam ser cumpridas individualmente até se localizar uma casa de “*òrìṣà*” para fazê-lo em grupo, onde aparece a ideia de um tal “pai-de-santo” que o ajudará a cumprir corretamente suas obrigações – se este deve se tornar filho-de-santo, cabe a este “pai” ou “mãe” preparar o “assento”, e nos terreiros existem então múltiplos “*òrìṣà*” pessoais, reunidos em torno do “*òrìṣà*” do terreiro, simbolizando o reagrupamento dispersado pelo tráfico (VERGER, 2002, p. 33).

## **A constituição dos quilombos**

Os vestígios localizados na área do Paredão não reportaram a existência de um quilombo do século XIX, mas a permanência de afro-brasileiros naquela região desde, no mínimo, o final do século XIX, mas que apresentam um dado importante de um jornal que remonta a localidade ao final do primeiro quartel do século XIX. Depois desta rápida análise, pode-se verificar que não foram estes os motivos que definitivamente marcaram estes locais como quilombos.

A afirmativa de que estes locais possibilitaram acobertar escravos em fuga está relacionada diretamente a condição física de sua inserção no terreno. O sítio do Paredão apresenta hoje várias estradas que o cortam em várias direções, tendo em vista a ocupação total da área por chácaras de lazer. A estrutura viária original se compunha de uma estrada que seguia contornando a morraria principal que lhe deu nome, pelo lado oeste, até chegar ao topo do morro, tendo de fundos uma grande falésia que impede o prosseguimento do caminho, esta falésia está voltada para nordeste e dela é possível avistar o rio dos Sinos.

A ideia básica e inicial do estudo dos sítios em questão está ligada diretamente a fricção interétnica, que é ocasionada por atração, onde a cultura africana não se exterminou, mas permitiu uma transformação cultural. Esta é importante para entender estes espaços como quilombos. O estudo em campo que visava entender Unidades Sociológicas facilitou determinar áreas de atividades e sem atividade dentro destes sítios. O mito africano é que fez com que estes locais se constituíssem e manteve acesa a memória em relação a seus ancestrais, seus rituais e vitalizaram os espaços para conceber uma dinâmica africana no Brasil. Buscando em Heidegger (1966) a relação do concreto-etnológico da existência mítica, afirmam-se as ideias simbólicas deste povo, ratificando a filosofia africana à qual buscou-se identificar através da religião. A busca da permanência deste africano de seu sentimento de ser no mundo e com isso o relacionamento a toda sua religiosidade, a qual explica até a sua condição em plena escravidão, possibilita o entender como o africano se relacionou com estes lugares.

A primeira forma de ser, pensando já a partir de Heidegger (1966), está na língua que é “casa do ser”, e eu tive uma particular tentativa de rememorar a língua na definição das ideias que apresentei. A concretude do símbolo que o ser africano traz de seu mundo, além da



língua, está para Heidegger (1966) expressa na arte, a arte que este trouxe e manteve o quanto pode nos seus quilombos. A arte que aparece nas formas de assentarem-se e nas maneiras de reagir dos habitantes atuais da comunidade do Paredão.

As relações entre terra e além-mundo são reverenciadas pelos africanos e expressas na arte, diretamente no humano como ser, que é como o africano visa sentir-se no espaço do quilombo, simbolizado nas suas ações em relação aos locais que ocuparam. Os africanos veem nas manifestações religiosas, pela língua no trato com os orixás e pela organização simbólica do espaço, a sua fundamentação enquanto ser no mundo. A compreensão do espaço está no seu entendimento, tanto dele africano enquanto ser, como do seu algoz como outro ser, e os dois explicáveis miticamente. Este mítico delimita a forma de organizar-se em relação àquele e assim cria seus sistemas de entendimento sobre este outro.

A aparência, em Heidegger (1966), torna-se uma definição importante para determinar o espaço para o africano. O espaço está determinado pela visão das formas que a estrutura mítica dá ao contexto natural. Os orixás são forças da natureza e por eles é que o africano vê o mundo, pois os vivencia a todo o momento. Esta relação com o espaço, que explicarei melhor adiante, é feita pela aparência que é a forma como estes e nós mesmos vemos o mundo.

Os vestígios marcaram o espaço e o próprio local, que se tornou objeto deste estudo, e a natureza foi de certa forma manipulada pelos seus habitantes. A matemática envolveu o meu pensamento e o que poderia ser refugio demonstrou ser o ponto de partida para o entendimento do humano por traz dele. As práticas de deposição do refugio constituíram o espaço doméstico e, como tal, domesticado, amplos no Paredão.

As várias maneiras de tratá-los marcaram os resultados deste trabalho que, em grande forma, estão aqui neste texto no que este pode atingir. A ação cultural, na maioria dos casos, na ideia do oráculo, Orumilá Baba Ifám, o Pai de Ifá, ou seja, aquele que realiza a revelação dos destinos.

Reconstruiu no Itan, história ou mito, que indicaram e indicará o processo da consulta o que se aplica à situação concreta. Esta concretude, como relatei antes, foi atingida pela matemática. Onde os números formam uma parte pequena deste estudo, mas diria fundamental, pois com eles datamos e reconhecemos a inserção de um modelo ou outro de pensamento na fricção interétnica que se estuda. As quantidades e as relações com a estratigrafia foram medidas e reconhecidas, bem como se tentou delimitar os espaços de ações destes africanos nestes sítios.

As análises dos indícios deixados por estes grupos são o grande veio deste estudo, que se afirma através de uma analogia generalista dos modos *vivendis* dos africanos, da sua interação com o ambiente e da sua manifesta vontade de inserção de seu modelo de mundo na América. Foucault (1994) escreve que a retórica dos “anciãos” deve ser o caminho a ser desenvolvido por nós que temos origem europeia, pelo menos que manifestamente nos vinculamos a ela e nos consideramos como tal invocando a nossa sensação de pertencimento (BARTH, 1998), mas assim também o são o africano e seu descendente, tanto hoje quanto no passado no Brasil.

O estudo do mito que se realiza representado pelas sutilezas da cultura material deve, a partir da arqueologia, levar em consideração que a escolha do ambiente é faceta clara da cultura material, assim, o próprio assentamento em sua localização é cultura material com a qual deve-se abordar o interlocutor que é o registro deixado pela sociedade no passado. O estudo de assentamentos de africanos e descendentes devem ser vistos, também, pelo menos como proposta ideal, pelo próprio olho daquele que os constituiu (MERLEUA-PONTY, 2002, 166), e entremeados aos documentos da cultura material, possibilita o entendimento de uma “estrutura de repetição”, que é o ato de eterno retorno, do reviver do mito através da filosofia que aqui entre estes africanos, e como em quase todas as sociedades, a designa, a identifica, dá regra e estrutura à seus hábitos.

A minha vivência com o mundo do batuque possibilitou o contato ao nível pessoal com um dos maiores alabês do batuque gaúcho, tocador de tambor que faz com que as divindades *òrìsà* se manifestem nos cultos – o Mestre Boréu (falecido Walter Calisto Ferreira – Alabê no batuque do Rio Grande do Sul), cujo filho de sangue Jaburu (José Alberto Mello Ferreira – professor de Capoeira Angola), me conscientizou do que pode ser dito daquilo que não deve. É importante ressaltar este dado, pois muitos aprendizados que se tem na religião e na ética africana não devem ser expressos pela fala e menos ainda pela escrita, pois estes têm um momento especial para ser apreendido e tem um momento especial para ser utilizado o conhecimento, mas não deve ser manifesto. O segredo disto mantém até hoje a própria religião africana em uma suspeita da sociedade envolvente, que a caracteriza então como sendo voltada para o mau.

A constatação acima permitiu estudar África e a dinâmica das populações africanas no Brasil, entrelaçando o conhecimento étnico-religioso dos grupos africanos e descendentes. A possibilidade de identificar o seu *habitus* e *habitat*, quando em espaço brasileiro, mas com

toda a carga da filosofia africana, é que se apresentou diante deste estudo. O mito, em oposição à ideologia do pequeno grupo que detém o poder, é produto coletivo e coletivamente apropriado (BORDIEU, 2001, p.10) por estes indivíduos e perpetuado nos quilombos. A tensão entre o Aiyê (mundo) e o Orun (além mundo), segundo Luz (1995) está na essência deste povo. O Aiyê permeado pela ideologia está indissociável do Orun, onde o mito está assegurado, mas deve ser revivido sempre. O mito é mais importante que a ideologia para o africano.

### Considerações finais

Ao analisar o Quilombo do Paredão sob a luz do pensamento filosófico-mítico africano que em Bantu (língua mais comum no sul do Brasil no período da escravidão) pode ser afirmado como o Ongira Camutuê sobre o Paredão, ou seja, o Caminho da Sabedoria sobre o Paredão, depara-se sempre com as relações já estabelecidas sobre os africanos no Brasil. Se há um quilombo dir-se-á que há uma Casa Grande e Senzala.

O que verifiquei nos estudos de vários quilombos, tais como Casca em Mostardas, Ilha do Quilombo em Porto Alegre, Morro Alto em Osório, Monjolo em Santo Antônio da Patrulha, Maçambique, Favila e Paço dos Lourenços em Canguçu, Fazenda da Cachoeira em Piratini, Algodão em Pelotas e tantos outros, é que o quilombo do Paredão não foge a uma lógica que está relacionada hoje a religião e, portanto, ao pensamento filosófico-mítico dos africanos no Brasil.

Os orixás marcam todo o agir e pensar destes indivíduos mesmo que submetidos fortemente a um panteão católico. Analisei alguns destes Orixás, tais como: o Exu (na África e no Candomblé) ou Bará (no Batuque) – O senhor dos caminhos; Orumilá – O senhor dos destinos e das consultas; Oxalá – *Òrìsànlá* ou *Obàtálá* – “O Grande Orixá” ou “O Rei do Pano Branco”; Ogum ou *Ògún* – O senhor da Guerra; Xangô ou *Şàngó* – O senhor da Justiça; Iemanjá ou *Yemojá* – A senhora do mar (ou das águas); Ode e Otim ou Oxossi – *Òsòsì* – Senhor das matas.

A iniciação religiosa que perdura até hoje, dos africanos e descendentes, foram mantidos velados até a libertação em 1888, serviam para fortemente aproximar-se da cosmovisão africana. Rituais, que repetiam o cotidiano de suas vidas na África de origem, seguiam sendo vivenciadas no Brasil com a inclusão de outros aspectos e bens, mas mantendo a maneira de agir, memória do ser africano.

No Paredão verifiquei, assim como em outros sítios, a presença do Caminho, o Exu, que aparece claramente. A Ilha do Quilombo é composta pelo caminho e pela água (Yemanjá ou Obá). Na área de casca – Mostardas – aparece a água salgada e doce em seus limites e sempre foi o Caminho (das tropas para produção da zona sul do estado) que o marcaram. No caso do Morro Alto aparece fortemente a água, o caminho e a pedra (na Fazenda Cachoeira a Casa de Pedra). E tem-se a presença marcante de diversos cemitérios que dão os limites de toda a área – as lideranças mais velhas são também as protetoras dos cemitérios e suas mantenedoras, alusão clara aos Voduns (Eguns e Egunguns). O cemitério do Quilombo do Algodão (Pelotas) e o cemitério do Rincão dos Maias no Quilombo da Favila (Canguçu) são demarcadores fortes para aquelas comunidades, como visto no caso do Paredão. No sítio do Monjolo ainda há matos, na representação a Ode e Otim ou Oxossi. O abrigo do Monjolo sob rocha é um demarcador importante da Pedra, elemento vital ao africano. “A organização dinâmica do mito corresponde muitas vezes à organização estática a que chamamos ‘constelação de imagens’” (DURAND, 1997, p. 63)

O Paredão, ao ser visto de satélite, aflora a dita pedra dos assentamentos anteriores. O cemitério e as casas servem para a demarcação dos seus limites, apesar de terem perdido boa parte de suas terras e a luta pela terra ainda estar profundamente imbricada pela ideia de preservar os vizinhos, o que não é um privilégio só daquele assentamento.

No Paredão, a Religião que é pensamento filosófico-mítico do povo africano se fez representar pelo Exu na sua proximidade ao antigo caminho das tropas. Para seu assentamento aparece fortemente a figura de Orumilá, o senhor das consultas e dos destinos, Mandú (1880) no passado escravista e Anita no presente quilombola. A força de Oxalá, “O Rei do Pano Branco”, está na nobreza com que tratam seus antepassados no cemitério, o qual é guardado por uma senhora de muita idade que compreende a força dos Eguns, antepassados, e egunguns, antepassados míticos que demarcam o lugar de viver destes grupos, firmando o assentamento. Neste está também marcada a presença de Ogum, o Senhor da Guerra, pois foi no conflito permanente, que este resistiu no lugar e ainda resiste. “O mito é já um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se reúnem em palavras e os arquétipos em ideias” (DURAND, 1997, p. 62).

Ode e Otim ou Oxossi – Òsòsì, Senhor das Matas, aparece, mesmo no que ainda restou da antiga mata do lugar. Ela estava lá, matas do passado africano no quilombo refúgio é mítica. A força da tradição no Orun que conjuga a representação da passagem pelo Aiye,

ainda que esteja representada pelos símbolos cristãos, está fortemente vincada no cemitério dos “pretos” do Paredão. O poder da permanência marca o território onde os mais velhos lembram sempre aos mais novos, a que se destinam e de onde vieram, como falou a senhora guardiã do cemitério, o cotidiano na África é o cotidiano aqui.

## REFERÊNCIAS

- BARTH, Fredrick. Grupos Étnicos e suas Fronteiras. In.: POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-FENART, Jocelyne. **Teorias da Etnicidade**, 1ª reimpr. São Paulo: Ed. Unesp, 1998. p.185-227.
- BASTIDE, Roger. **O candomblé da Bahia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- DURAND, Gilbert. **Estruturas antropológicas do imaginário: introdução a arqueologia (sic) geral**. 12ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. (O sic é por ser arquetipologia).
- DICIONÁRIO ELETRÔNICO HOUAISS. Ed. Objetiva, Versão 1.0, Dez. de 2001.
- FOUCAULT, Michel. Le Language De L’Espace. In: **Dits et Écrits**. (1954 – 1988). Páris: Gallimard, 1994.
- HEIDEGGER, Martin. **Introdução a Metafísica**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1966.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia Estrutural**. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.
- LUZ, Marco Aurélio. **Agadá, Dinâmica da Civilização Africano-Brasileira**. Salvador: SECNEB/CED-UFB, 1995.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **A prosa do mundo**. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.
- MOURA, Clóvis. **Quilombos e Rebelião Negra**. 7ª ed. Col. Tudo é História - Vol. 12. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás**. Deuses Iorubás na África e no Novo Mundo. 6ª ed. Salvador: Corrupio, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Notas sobre o culto aos orixás e Voduns de todos os Santos, no Brasil, e na antiga Costa dos Escravos, na África**. São Paulo: Ed. USP, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Notícias da Bahia – 1850**. 2ª ed. Salvador; Corrupiu, 1999.

**O corpo e a corporeidade pelo viés da ecolinguística e da antropologia do imaginário**

**The body and the corporeity through the point of ecolinguistics and the anthropology of imaginary's**

**Le corps et la corporeité par le biais de l'écoulinguistique et de l'anthropologie de l'imaginaire**

Zilda DOURADO-PINHEIRO<sup>1</sup>  
Universidade Federal de Goiás, Goiás

**Resumo:**

O presente artigo pretende tecer apontamentos iniciais para um estudo do corpo pelo viés da Ecolinguística, ciência que estuda as relações entre a língua e o meio ambiente (natural, mental e social) e da Antropologia do Imaginário, ciência que estuda o imaginário humano e os mitos. Essa proposta de estudo será esboçada a partir da confluência teórica das duas disciplinas já mencionadas, porque ambas estudam o ser humano de modo holístico tendo em vista a linguagem verbal e simbólica/mítica. Em vista disso, o artigo irá apresentar dois conceitos fundamentais: corpo e corporeidade.

**Palavras-chave:** Corpo. Imaginário. Ecolinguística.

**Abstract:**

This paper intends to make initial appointments for a study about the human body through the point of the Ecolinguistics, the science which studies the relations about the language and the environment (natural, mental and social) and the Anthropology of Imaginary, the science which studies the human's imaginary and the myths. This proposal of research will be made from the theoretical confluence of the two themes mentioned before, because both of them study the human being in a holistic way, considering the verbal and symbolic/mythical language. The paper will introduce two important concepts: body and corporeity.

**Keywords:** Body. Imaginary. Ecolinguistics.

**Introdução**

O presente trabalho apresenta os apontamentos iniciais para um estudo do corpo humano segundo duas teorias: a Ecolinguística e a Antropologia do Imaginário. A primeira teoria estuda as relações entre língua e meio ambiente (natural, mental e social) e a segunda teoria estuda o modo como o ser humano produz imagens simbólicas em seu psiquismo em uma perspectiva individual e social. Enquanto a Ecolinguística estuda as interações

---

<sup>1</sup> Email da autora: [zildadourado18@gmail.com](mailto:zildadourado18@gmail.com)

linguísticas no meio ambiente, a Antropologia estuda as interações simbólicas, ao nível do imaginário, entre o ser humano e o seu grupo social. Dessa maneira, a união dessas duas disciplinas permite um estudo da linguagem humana (verbal e simbólica) de modo holístico, pois integra o biológico, ao psíquico, ao social e ao simbólico, de maneira que possibilite um direcionamento para o estudo do corpo.

Para tecer essa proposta de estudo, o artigo está dividido em três partes. A primeira apresenta a confluência entre a Ecolinguística e a Antropologia do Imaginário. A segunda expõe a Ecologia do corpo e de que modo esta disciplina contribui para uma teorização holística do corpo. E a terceira mostra uma primeira sistematização de um estudo ecolinguístico e mítico do corpo, por meio de dois conceitos, o de corpo e o de corporeidade.

### **Ecolinguística e Antropologia do Imaginário**

A Ecolinguística é um novo paradigma nos estudos da linguagem, ela pratica a ecologia da língua (COUTO, 2007). A ecologia tem como objeto de estudo os seres vivos e as suas interações no meio ambiente, formando o ecossistema. A Ecolinguística se apropria desses conceitos de interação e de ecossistema para direcioná-los ao estudo da linguagem, de modo a definir a língua como interação e propor o estudo das inter-relações, que se dão nos níveis mental, natural e social dentro do Ecossistema Fundamental da Língua (doravante EFL).

O nível mental diz respeito à faculdade da linguagem presente no cérebro (conforme postula o gerativismo); o nível natural é o território onde é possível vivenciar o uso da língua; o nível social são as relações sociais que orientam as interações entre os falantes de um território. Para a Ecolinguística, esses três níveis estão conectados entre si nas interações linguísticas dos falantes. Nesse sentido, eles estão presentes simultaneamente em aspectos como o território dos falantes, as suas posições sociais e os seus conhecimentos linguísticos.

A língua é considerada como interação e se baseia na visão que a ecologia tem das interações estabelecidas dentro de um ecossistema. Para a Ecologia, a vida se fundamenta nas interações dos organismos vivos em seu habitat natural e só assim é possível garantir a sobrevivência do grupo enquanto espécie. A Ecolinguística entende do mesmo modo a língua, ela tem um ecossistema cuja sobrevivência depende das interações de seus falantes entre si, como um povo, ocupando um determinado território e por meio de seus conhecimentos e uso da língua.

Couto (2009) afirma que a Ecolinguística estuda as interações verbais que se dão entre os organismos (pessoas) do Ecosistema Fundamental da Língua (EFL) por meio da Ecologia da Interação Comunicativa. As interações verbais de membro  $p^1$  com um membro  $p^2$  em um espaço bem específico do território são denominadas de Atos de interação comunicativa (AIC). Esse ato pressupõe um código, a própria língua, por isso ela é a interação linguística, objeto de estudo da Ecolinguística.

Dentro do EFL, os atos de interação comunicativa fazem com que a língua seja viva e diversa no uso promovido pelos seus falantes. Portanto, a língua é basicamente interação. Por essas definições, a Ecolinguística também propõe um estudo holístico da linguagem, isto é, estudar as inter-relações nos níveis mental, natural e social do EFL como integradas, sem correr o risco de reificar a língua. Ecolinguisticamente, a língua é uma totalidade, e cabe ao ecolinguista descrevê-la em sua completude.

Segundo Couto (2012), as interações no interior do EFL são de dois níveis: exoecológicos e o endoecológicos. Os primeiros dizem respeito à relação da língua com o mundo exterior a ela, as interações dentro da comunidade de fala, da comunidade de língua, do contato entre línguas. As endoecológicas dizem respeito ao sistema da língua, são as inter-relações nos níveis sintáticos, morfológicos, fonológicos e lexicais. Esses dois tipos de interação são simultâneos dentro do EFL e por meio delas a Ecolinguística estuda as relações entre língua e mundo natural, como também as relações entre língua e mundo social, bem como as que se dão entre a língua e meio ambiente mental.

Acerca do meio ambiente mental, a Ecolinguística teoriza que nele está o cérebro dos falantes, lugar de registro e desenvolvimento do conhecimento linguístico. Contudo, o cérebro também dinamiza as nossas percepções corporais, psíquicas do mundo natural e social. Por isso, Nenoki do Couto (2012) propõe que o meio ambiente mental comporta no cérebro o imaginário humano, de modo que a imagens simbólicas produzidas pelo biopsiquismo individual estão em interação com as imagens do meio social, elas são dinamizadas pela imaginação humana, segundo os estudos da Antropologia do Imaginário.

### **O Imaginário e o Ecosistema mental da língua**

A Antropologia do Imaginário é uma teoria epistemológica formulada por Gilbert Durand, em 1960, com o intuito de estudar as motivações simbólicas expressas em imagens – sejam elas verbais ou não –, a fim de investigar uma retórica profunda que, dando primazia ao



espaço figurativo, por meio da descrição de suas atividades de conjunção e disjunção, confirme sua função essencial de eufemização dos males do mundo. Segundo essa perspectiva, as imagens são estudadas de acordo com o sentido e a interação que se estabelece entre o indivíduo (aquele que imagina) e o meio cósmico e social no qual ele está inserido.

O imaginário, assim, compreende o conjunto das relações que as imagens estabelecem no psiquismo humano, sempre em relação com a corporeidade, as pulsões subjetivas e os meios social e natural. Uma vez que compõe todo o psiquismo humano, em sua subjetividade (sonhos, delírios e devaneios) e racionalidade (pensamento mediado pelo conhecimento linguístico e todas as suas possibilidades de construção de sentido), o imaginário é o entre lugar da racionalidade e da sensibilidade, do corpo e da mente, da alma e do espírito, do individual e do social. É essa característica fronteira que possibilita reconhecer a dinâmica e a polissemia estruturante do que foi denominado por Durand de *trajeto antropológico*. Este é “a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (DURAND, 2002, p.41).

A imaginação, de acordo com a Antropologia do Imaginário, é a faculdade humana de perceber, assimilar e criar imagens. Sendo assim, a imaginação é o reduto capaz de fornecer as imagens para a construção do imaginário. Ela é a dinamização cognitiva das imagens, enquanto que o imaginário é o modo ou o exercício de organizá-las e representá-las no psiquismo humano. Por esse motivo, imaginar é atualizar as imagens do meio social no psiquismo individual e vice-versa. É a imaginação que nos permite pensar, refletir, sonhar. Por isso é uma faculdade humana. O imaginário é o que sustenta os nossos pensamentos, sonhos, representações verbais e não-verbais.

A partir dos estudos de reflexologia de Betcherev, Gilbert Durand (2002) defende que o imaginário humano é organizado em uma estrutura sensório-motora básica e dividida em três gestos dominantes, típicos da espécie humana: a dominante da verticalidade, da deglutição e a copulativa. A dominante da verticalidade refere-se à posição ereta que coordena ou inibe todos os outros reflexos humanos. A dominante da deglutição é o ato de nutrir-se do ser humano, a sucção e mastigação do alimento. E a dominante copulativa é o reflexo sexual que incita o ser humano a sentir prazer e, ao mesmo tempo, a perpetuar a sua espécie.

Segundo Durand (2002), cada dominante reflexa (verticalidade, deglutição e cópula) tem o imperativo de conclamar o sentido de certos símbolos para si de modo a organizá-los em uma segunda estrutura, a qual Durand denominou de regime. O regime é o lugar onde as imagens se agrupam em seu semantismo, ao comporem os esquemas (*schémes*), responsáveis por aliar os gestos dominantes da espécie humana (postural, digestiva e reprodutiva/cíclica) à representação simbólica na formação das estruturas do imaginário. Como afirma Pitta (2005, p. 22), a estrutura é uma norma de representação imaginária relativamente estável que, ao agrupar as imagens em seu isomorfismo, possibilita a sua classificação e a compreensão de sua significação imaginária. Desse modo, o isomorfismo desses elementos, ou seja, a coesão de significado que relaciona esses elementos entre si, constrói uma constelação de imagens denominadas de regimes do imaginário. Estes podem ser divididos em diurno e noturno.

O regime diurno tem a ver com a dominante postural, a tecnologia das armas, a sociologia do soberano mago e guerreiro, os rituais de elevação e da purificação; o regime noturno subdivide-se nas dominantes digestivas e cíclicas, a primeira subsumindo as técnicas do continente e do habitat, os valores alimentares e digestivos, a sociologia matriarcal e alimentadora, a segunda agrupando as técnicas do ciclo, do calendário agrícola e da indústria têxtil, os símbolos naturais ou artificiais do retorno, os mitos e os ramos astrobiológicos. (DURAND, 2002, p. 58).

Posteriormente, houve uma reformulação da análise do regime noturno e um terceiro regime foi postulado, o crepuscular (STRÔNGOLI, 2009, p. 27). Nele, as outras estruturas do imaginário se aliam na construção de um tempo positivo e cíclico que reúne fases de morte e renascimento para a construção de uma filosofia de vida. Conforme afirma Durand (2002, p. 312), “o esquema rítmico do ciclo se integrava ao arquétipo do filho e aos rituais de recomeço temporal, da renovação e do domínio do tempo pela iniciação, pelo sacrifício e pela festa orgiástica”. E, no prolongamento desse isomorfismo, está o mito.

Assim, o mito é um sistema dinâmico de símbolos e arquétipos que se compõe numa presença semântica recorrente no discurso (DURAND, 2002). É a linguagem que constrói o imaginário e funda o sentido do discurso. Os símbolos e os arquétipos revelam os mitemas, traços e sequências míticas (unidades mínimas do mito) que estão implícitas na construção do sentido e que, ao se repetirem, também apresentam as suas lições, como a função pedagógica de orientar o ser humano em relação aos mistérios de sua existência. O mito é materializado na linguagem, na educação e constitui as visões de mundo do ser humano. Por seu caráter

pedagógico, possibilita a criação das narrativas lendárias, dos contos de fadas, das religiões e sistemas filosóficos e, assim, permite a construção da identidade individual e coletiva pela organização das imagens simbólicas no imaginário, conforme assinala Pitta (2005).

Para defender o imaginário como parte do ecossistema mental da língua, Nenoki do Couto (2012) assinala que a imagem é uma impressão psíquica proveniente de uma atividade mental, fisiológica, sustentada pela corporeidade do sujeito. Elas são (re) produzidas pelo cérebro a partir das interações do sujeito em sua vida social em um território. Dessa maneira, o imaginário tem um lado individual, social e um natural, os processos mentais que o dinamizam, portanto, o colocam como o centro do ecossistema mental da língua.

Diante dessas considerações, podemos desenvolver o conceito de corporeidade de modo a justificar o modo como ela sustenta o imaginário individual e social. Esse conceito também irá contribuir para relacionar os estudos do imaginário com os estudos ecolinguísticos da linguagem a partir da contribuição da ecologia do corpo.

### **A Ecologia do corpo: contribuições para o estudo da corporeidade**

Na obra *Ecologia do corpo*, Celso Sanchez (2011) afirma que, para a Ecologia, o ser humano é repleto de dimensões relacionais, por isso ele é essencialmente relacional. A saber pelo fato de que a espécie *Homo Sapiens sapiens* só se definiu enquanto grupo social pelas interações com o seu meio ambiente natural.

A estrutura de cada ser vivo está, constantemente, buscando acoplar-se com o meio em que vive, adaptar-se a ele e, para tal, modifica-se ao mesmo tempo em que modifica o próprio meio. (SANCHEZ, 2011, p.21).

Tais interações permitem compreender o corpo como elemento relacional em busca de acoplamento e adaptação desde a sua ontogênese por meio das interações do seu ambiente interno (células, órgãos) com o meio ambiente externo (natureza, sociedade). Desse modo, se consideradas as interações intracelulares, entre os órgãos, a Ecologia define o corpo humano como o seu primeiro ecossistema, e, a partir dele, como produtor de um modo de particular de interagir com o mundo.

O corpo pode ser visto como um ecossistema que mantém seu equilíbrio dinâmico interno, *homeostase*, por meio de trocas dinâmicas de matéria e energia com o meio em que se relaciona. Na dimensão

humana, estas trocas não são apenas materiais, mas são também simbólicas, linguísticas. (SANCHEZ, 2011, p.43).

Sanchez (2011) afirma que modo como o corpo humano interage com o seu meio ambiente é denominado pela Ecologia de corporeidade. Ela é a interação ecológica dos seres humanos em diferentes dimensões a saber: biológicas, fisiológicas, sociais, linguísticas e simbólicas.

Segundo Sanchez (2011), a corporeidade é construída tanto biologicamente quanto socialmente. Os diferentes grupos sociais constroem nos seus membros uma corporeidade característica do seu meio cultural. Assim, tem-se uma sociodiversidade, diferentes corporeidades atuando em um território e permitindo ao corpo a manutenção da vida como espécie humana e membro de uma comunidade.

Direcionando os conceitos de corpo e corporeidade para a Ecolinguística e Antropologia do imaginário, pode-se considerar o corpo como um ecossistema. A *homeostase* é a troca de matéria e energia com o meio e a *corporeidade* enquanto as trocas sociais, linguísticas e simbólicas. A corporeidade é elo entre o corpo individual e o corpo social, por isso há uma sociodiversidade, diferentes modos de corporeidade.

Couto (2007) afirmou que o Ecossistema fundamental da língua integra o meio ambiente mental, social e natural. Essa integração pode ser interpretada pela corporeidade dos falantes na sua interação linguística, de modo que é a corporeidade do falante que sustenta a interação linguística nos meios ambientes social, mental e natural. Cada falante é um corpo em interação com um espaço, onde acontecem as interações linguísticas e simbólicas dos membros de uma comunidade. Essas interações compõem a corporeidade.

Vale ressaltar a especificidade do meio ambiente mental, o do imaginário humano. As trocas simbólicas do corpo são dinamizadas pelo intercâmbio de imagens entre o meio social e o individual que Gilbert Durand denominou como o Trajeto Antropológico. Portanto, a corporeidade é composta pelas interações sociais, linguísticas e simbólicas de um corpo inserido em um ato de interação comunicativa e em um trajeto antropológico, segundo a ecologia da interação comunicativa e a antropologia do imaginário, respectivamente.

Pode-se ilustrar essas considerações com um exemplo, a roda de capoeira angola. Nela existe a ciranda, ela é formada pelas pessoas sentadas no chão, em círculo, de frente a uma bateria de instrumentos (atabaque, pandeiro, três berimbaus, pandeiro, agogô e reco-reco) e dois jogadores posicionam-se no centro. O Mestre de capoeira angola toca o berimbau principal e dá início ao jogo. Enquanto os angoleiros jogam, todos entoam cantos de capoeira,

eles são proferidos em conformidade com o tipo de jogo desenvolvido. Por exemplo, se há uma mulher e um homem jogando e ela apresenta uma vantagem sobre o seu oponente, há o costume de cantar a seguinte música: “Pimenta madura que dá semente/ já vi moça bonita matar muita gente!”. Isso até a dinâmica do jogo mudar, daí o Mestre entoa outro canto.

A roda de capoeira angola pode ser considerada como um ato de interação linguística porque existem membros de uma comunidade interagindo por meio de uma língua. Esse ato está dependente do modo como os corpos desses falantes estão dispostos no espaço, como eles se movimentam e incitam diferentes cantos consagrados da musicalidade e comunicação nessa mesma roda. Isto é, a corporeidade pressupõe e sustenta a interação linguística.

Um outro exemplo é a sala de aula. A aula como um ato de interação comunicativa está sustentada pela corporeidade do professor e do aluno. Os alunos sentados em filas em frente a um professor, este coloca-se em pé, numa postura altiva, diante de sua turma. Daí ele começa a ministrar o seu conhecimento como o maior detentor do mesmo naquela interação comunicativa. Quando um professor pretende inovar as suas aulas, a primeira coisa que ele faz é interferir no modo como os corpos relacionam-se com o espaço. O professor altera a sua corporeidade e a de seus alunos em sala de aula para modificar a dinâmica da sua interação linguística com a turma.

Dessa maneira, faz-se necessário sistematizar um estudo do corpo e da corporeidade pelo viés da Ecolinguística e da Antropologia do Imaginário para situar essa abordagem em relação àquelas já consagradas pelas ciências sociais e pelos estudos da performance.

### **Por uma teoria ecolinguística-imaginária do corpo: conceitos básicos**

A proposta de uma teoria Ecolinguística-imaginária do corpo tem como principal objetivo construir uma análise holística do corpo. Isso pode ser alcançado pela confluência das teorias da Ecolinguística e da Antropologia do Imaginário, porque ambas estudam o ser humano em sua totalidade, numa perspectiva holística, aquela pela interação linguística e essa pela interação ao nível do imaginário humano. A ecologia do corpo também pode contribuir para o estudo holístico do corpo por considerar as diferentes interações que ele estabelece com o seu meio ambiente.

Evidentemente, o objeto de estudo dessa teoria Ecolinguística- imaginária do corpo é o próprio corpo. Ele é o primeiro ecossistema do ser humano, a morada do ser, o primeiro

ecossistema do indivíduo, de onde partem todas as interações referentes ao meio ambiente externo. Contudo, já existe a ecologia humana que estuda o corpo em sua biologia e fisiologia, o que exige a delimitação de qual elemento (ou quais elementos) do ecossistema corpo cabe ao estudo.

Conforme Sanchez (2011), as dimensões relacionais do corpo também são sociais, simbólicas e linguísticas. Considerando a existência do diferentes filósofos (Foucault, Le Breton, Courtine, etc.) estudiosos da dimensão social do corpo, ao descreverem o modo como a cultura subjetiva e disciplina os corpos, a nossa ocupação será com as dimensões simbólicas e linguísticas. Desse modo, o corpo é o ecossistema do ser humano por excelência e cabe à teoria ecolinguística-imaginária estudá-lo em suas interações linguísticas e imaginárias.

Delimitado o objeto, cabe à pergunta, onde estudá-lo? Onde situar o corpo para análise? O corpus de pesquisa será a corporeidade, como definida anteriormente, ela é a interação ecológica do corpo com o meio externo. Pela interação do corpo, há a interação linguística e há a interação simbólica, simultaneamente. A corporeidade, portanto, pode ser considerada como a dinâmica de uma linguagem integradora dos elementos linguísticos, extralinguísticos, proxêmicos (distância entre os corpos na comunicação), cinésicos (expressão corporal) e simbólicos. Estudar o corpo em sua corporeidade é analisar o modo como essa linguagem integradora está significada dentro do ecossistema ao qual o corpo busca acoplar e se adaptar. Dessa maneira, podemos indicar alguns procedimentos iniciais de análise.

Para iniciar um estudo ecolinguístico e imaginário do corpo faz-se necessário situar esse corpo em acoplamento ou adaptação ao ecossistema fundamental da língua, integradora dos meios ambientes mental, social e natural, segundo a Ecologia da interação comunicativa. Em seguida, cabe delimitar qual será o ato de interação comunicativa (AIC) onde o corpo será estudado em sua corporeidade. Delimitado o AIC, primeiro caberá ao analista descrever a linguagem integradora dos elementos linguísticos, extralinguísticos, proxêmicos e cinésicos para compor a corporeidade do corpo em estudo.

Depois de descrita a corporeidade na AIC, o analista irá interpretar quais imagens estão evidenciadas pela corporeidade do corpo em questão, analisar o seu semantismo e qual é o mito diretivo fundador dessa significação imaginária.

Retomando o exemplo da roda de capoeira angola, ela foi delimitada como um ato de interação comunicativa. Na realização desse ato devem ser descritos os movimentos corporais

e o modo como eles associam-se às interações linguísticas sustentadas pelos mesmos. No exemplo anterior foi citada a situação de uma mulher em vantagem sobre um homem, pode-se imaginar uma situação típica em que ela defere uma rasteira e derruba o seu oponente no chão. Tal movimento a consagra no meio da roda e logo o jogo é associado ao canto “Pimenta madura que dá semente/ já vi moça bonita matar muita gente”.

Segundo Nenoki do Couto (2012), existem as interações endoecológicas referentes ao modo como as palavras inter-relacionam-se conforme a estrutura linguística da língua. Dessa maneira, o sintagma nominal “Pimenta madura” introduz uma oração subordinada adjetiva pelo pronome relativo “que” e evidencia a supremacia do sujeito à sua ação, senão teríamos a ordem direta da oração “A pimenta madura dá semente”. A segunda oração está marcada em primeira pessoa e evidencia a ação “matar gente”, por meio de uma referência a algo externo ao “eu” que diz, o que pode ser comprovado pelo sintagma verbal “Já vi”. Por tudo isso, as palavras do canto estão organizadas na estrutura linguística do português em favor da valorização da mulher forte, feminina (adjetivos madura e bonita) que está jogando na roda.

Feita a descrição podemos partir para a análise das imagens, segundo a Antropologia do Imaginário. Como foi dito anteriormente, o imaginário humano possui três regimes: diurno, noturno e crepuscular. No regime diurno agrupam-se as imagens de luta, de distinção e heroísmo. No regime noturno estão as imagens de introspecção, comunhão e eufemização. E o regime crepuscular comporta imagens diurnas e noturnas no desenvolvimento de uma filosofia de vida.

No jogo da roda de capoeira angola mencionado anteriormente, a movimentação do homem com a mulher em confronto evidencia o regime diurno das imagens, caracterizado pelo heroísmo e pela distinção. A rasteira da mulher evidencia a quebra da verticalidade do homem, ele é derrubado em posição de desvantagem, isso evidencia a distinção homem e mulher, ambos heróis e oponentes. Essa distinção também é reforçada pelo canto.

Segundo Durand (2002), as imagens são ambivalentes, elas podem ter significados distintos pelo modo como elas aparecem nos regimes diurno, noturno e crepuscular. O alimento pode ter uma significação de intimidade, descida e acolhimento, quando pertencente ao regime noturno das imagens (idem), contudo a Pimenta é um fruto picante, de difícil consumo e digestão, de modo que esse alimento possui o semantismo diurno da distinção e não da comunhão. Ainda assim, trata-se de uma pimenta madura que dá semente.

A semente remete ao próprio ciclo da vida, representada pelo símbolo da árvore, um ciclo dinamizado por morte e renascimento. Assim, associada à mulher, figura universal da fertilidade, aquela que dá a vida aos seres humanos, as imagens desse canto convergem para o a imagem da mulher terrível, representada no ocidente pela figura da Lilith, a mulher detentora do mal e do poder de destruir a vida.

Por fim, a motivação para o surgimento desse canto, a rasteira da mulher no homem, no plano do imaginário evidencia a queda feminizada, segundo as palavras do próprio Durand:

Como sugere profundamente a tradição cristã, se foi pelo sexo feminino que o mal se introduziu no mundo, é que a mulher tem poder sobre o mal e pode esmagar a serpente. (DURAND, 2002, p.115)

Essas interpretações mínimas nos permitem concluir o modo como a mulher capoeirista pode evidenciar a imagem da mulher terrível em relação ao homem em um jogo de capoeira. Dessa maneira, os princípios de uma metodologia de estudo do corpo pela Ecolinguística e pela Antropologia do Imaginário partem da descrição da interação linguística e a análise das imagens em movimento evidenciadas pela corporeidade dos indivíduos em um ato de interação comunicativa.

### **Considerações finais**

Esses apontamentos iniciais permitem uma análise do corpo mais holística por considerá-lo em sua totalidade e em interação com outras totalidades em sua linguagem integral e em seu imaginário. Ao contrário de outras teorias que estudam o corpo ora como um produto social de disciplinamento e subjetivação para o capitalismo ora como uma poética performática, levando em consideração apenas a sua movimentação como arte. A validade dessas abordagens é inquestionável, ainda assim considerar o corpo como uma totalidade em interação com o meio permite compreendê-lo em sua vivência social, imaginária (mental) e natural. Dessa maneira, pode ser bastante profícuo o desenvolvimento de uma teoria ecolinguística-imaginária do corpo.

### **Referências bibliográficas**

COUTO, Hildo. **Ecolinguística**: estudo das relações entre língua e meio ambiente. Brasília: Thesaurus, 2007.



DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Martins Fontes: São Paulo, 2002.

NENOKI DO COUTO, Elza. **Ecolinguística e Imaginário**. Thesaurus, 2012.

PITTA, Danielle Perin Rocha. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand**. Rio de Janeiro: Atlântica, 2005.

REIS, Letícia. **O mundo de pernas para o ar: a capoeira no Brasil**. São Paulo: Publisher Brasil, 1997.

SANCHEZ, Celso. **Ecologia do corpo**. Wak: Rio de Janeiro, 2011.

STRÔNGOLI, Maria Thereza. O imaginário da menina e a construção de feminilidade. In: **Letras de Hoje**. Porto Alegre, v.44.n.4, p. 26-40, out/dez, 2009. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/6543/4749>>. Acesso em: 15 ago. 2012.

**Escrituras do corpo biográfico: um estudo a partir do imaginário e da memória**

**Writings of the biographical body: a study based on imaginary and memory**

**Écritures du corps biographique : une étude à partir de l'imaginaire et de la mémoire**

Andrisa Kemel ZANELLA<sup>1</sup>

Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, São Luiz Gonzaga, RS, Brasil

Lúcia Maria Vaz PERES

Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, RS, Brasil

**Resumo**

Este trabalho refere-se a uma pesquisa desenvolvida ao longo de quatro anos no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Pelotas/RS/Brasil. A pesquisa teve por objetivo realizar um estudo sobre as memórias do trajeto formativo inscritas no corpo de acadêmicas do Curso de Pedagogia, enfocando o corpo biográfico e o imaginário. O corpo biográfico foi abordado como memória decorrente do trajeto formativo de quatro alunas do Curso de Pedagogia, da Universidade Federal de Pelotas, RS, Brasil. E, o imaginário como um reservatório antropológico que no decurso da formação pode fermentar as representações sobre si mesmo e, conseqüentemente, sobre os futuros alunos.

**Palavras-chave:** imaginário; corpo biográfico; memória; formação de professores.

**Abstract**

This text refers to a research developed in four years in Post-Graduation Program in Education of the Federal University of Pelotas / RS / Brazil. The research aimed at describing a study of memories that were inscribed in Pedagogy students' bodies during their education process, with emphasis at the biographical body and the imaginary. The biographical body was addressed as the memory resulting from the formative path of four pedagogy students at the Federal University of Pelotas, RS, Brazil. The imaginary will be understood as an anthropological reservoir that can ferment representations of the self and, consequently, of future students, during training teacher formation.

**Key words:** imaginary; biographical body; memory; teacher education

Este trabalho tem por objetivo apresentar os resultados de uma pesquisa de doutorado realizada ao longo de quatro anos no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Pelotas, vinculada ao Grupo de Estudos e Pesquisa sobre Imaginário, Educação e Memória (GEPIEM), com orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lúcia Maria Vaz Peres. O foco foi direcionado à interpretação do gesto como tradução do imaginário nas escrituras do

---

<sup>1</sup> E-mail: [andrisakz@gmail.com](mailto:andrisakz@gmail.com)

Corpo Biográfico, a partir da realização de um estudo sobre as memórias do trajeto formativo inscritas no corpo das acadêmicas do Curso de Pedagogia da UFPel.

O que desencadeou a pesquisa realizada foi o pressuposto de que a memória do corpo está nos reservatórios do trajeto formativo de cada pessoa. O que queremos dizer com isto é que o ser humano, no decurso de sua existência, vivencia uma infinidade de acontecimentos que poderão ficar registrados nos estratos mais profundos de si. A somatória de cada registro integra o que aqui denominamos reservatório do trajeto formativo do sujeito, que neste trabalho, é tematizado a partir da interpretação dos gestos das estudantes como uma tradução do imaginário na escritura<sup>2</sup> do Corpo Biográfico, evidenciando assim a memória inscrita no corpo. Este enfoque foi fundador para aprofundar tal pressuposto e investir na relação entre Imaginário e Corpo Biográfico.

Pontualmente, desenvolvemos este estudo para legitimar o corpo como um saber relevante a ser abordado na formação de professores, pois dá visibilidade a uma linguagem não valorizada na Educação. Linguagem que é reveladora da história do *sapiens*, pois está relacionada à maneira como cada sujeito se constitui no decorrer de sua vida a partir das experiências vividas em conexão com as heranças bio-psico-sociais herdadas de seus ancestrais.

A pesquisa foi desenvolvida em dois campos teóricos: o Imaginário e o Corpo Biográfico. O *Imaginário* inseriu-se como um campo teórico potencializador para abordar o ser humano e a teia simbólica que o constitui. E o *Corpo Biográfico* inseriu-se como o campo teórico que sustenta a premissa de que o ser humano guarda nele (corpo) uma memória. Esta memória está relacionada às experiências que foram marcantes na vida de cada pessoa e, por isso, ficam impressas em seu corpo, gerando mudanças por afetar o estado afetivo e emocional.

Para efetivar o estudo proposto elaboramos um plano de trabalho focado no exercício de biografização corporal pela improvisação teatral. Esta proposta foi desenvolvida em seis encontros ao longo de um semestre, com quatro acadêmicas do Curso de Pedagogia da UFPel, privilegiando o gesto como linguagem à biografização de si, num movimento de evocação das memórias dos acontecimentos vividos e visibilização das inscrições corporais.

---

<sup>2</sup> Escrita, neste contexto, é entendida como os registros que ficam inscritos no corpo de cada estudante, no âmbito físico e psíquico, a partir das experiências vivenciadas no decurso de seu trajeto formativo de vida e que, de alguma maneira, refletem na sua interação com/no mundo.

## **O Imaginário: denominador das criações humanas**

O ser humano, no decurso de sua existência, vivencia uma infinidade de acontecimentos que poderão ficar registrados na forma de memória nos estratos mais profundos de si. A somatória de cada memória integra o que aqui nomeamos os conteúdos imaginários do trajeto formativo do sujeito, que compõem seu reservatório imaginário. Reservatório que agrega um conjunto de crenças e valores pertencentes a uma pessoa (DURAND, 1996). Pensamos ser necessário acrescentar que o imaginário de cada sujeito está vinculado a um imaginário coletivo. Isto é, as imagens pessoais estão de alguma maneira conjugadas as imagens arquetipais. São estas imagens, somadas aos sentimentos, aos gestos, as lembranças, as experiências e as visões do real que proporcionam realizar o imaginado (MACHADO DA SILVA, 2006). Enfim, as tonalidades de tudo que foi vivido e que de alguma maneira repercutiu e repercute no ser humano cotidianamente. Diante disso, o reservatório imaginário pode ser caracterizado como a impressão (gráfica) do mundo no corpo, ao longo do processo formativo de cada pessoa.

No entanto, para acessar essa dimensão do corpo e visibilizar o reservatório imaginário que impulsiona o ser humano a agir, é necessário um processo de retomada do que foi vivido de algum modo. Foi este processo de retomada e visibilização do que está inscrito no corpo, a partir de um trabalho focado na biografização corporal pela improvisação teatral, que nos alicerçamos para tematizar sobre o Imaginário e o Corpo Biográfico.

O ser humano, nas interações com o meio, constrói um repertório de saberes e experiências definidores da maneira como ele vai se constituindo. Nesse processo, o imaginário tem um papel fundamental, sendo o grande denominador onde se encontram todas as criações do pensamento humano, ativando, assim, a partir de uma perspectiva simbólica, diferentes modos de compreensão do mundo.

Deste modo, pode-se dizer que o imaginário contempla as aptidões inatas e as heranças ancestrais ao meio social e cultural em que o sujeito está inserido. Portanto, ele é o *conector* que estrutura o entendimento humano; que, para Durand (2001), passa a ser um conector obrigatório pelo qual se forma qualquer representação humana, que é tramada nas articulações simbólicas que advêm das intimações de toda a ordem do vivido, arraigado numa bio-história pessoal. Para Durand (1988, 1996, 2002), a representação é sempre uma re-(a)presentação do

objeto ausente. Por isso, ao longo do texto é utilizado as duas formas de escrita: representação e re-(a)presentação.

Esta conexão proporciona uma maneira singular do indivíduo interagir, intimando-o a um movimento de expansão e renovação embasado em processo de simbolização que o fazem efetivamente participar da totalidade do mundo. É na confluência dessas articulações que se dá a composição de imagens. Imagens que partem de um trajeto antropológico com suas trocas entre as pulsões sociais, culturais e psíquicas.

A noção de trajeto antropológico (DURAND, 1988, 1996, 2001, 2002) engloba aspectos que vão desde o nível neurobiológico até o nível cultural. Isto quer dizer que a imagem, prenhe de conteúdo, vai ser produzida pelos imperativos do sujeito que estão associados à forma como ele assimilou e acomodou as experiências vividas (experiências afetivas e subjetivas) e os estímulos do universo que lhe rodeia. Cabe ressaltar que a articulação dos conceitos de assimilação, acomodação e adaptação, propostos por Piaget, com o campo teórico do Imaginário, foi empreendida por Durand. Nessa relação subsume-se um jogo que acontece via imaginário entre os gestos pulsionais, o meio social e material em que está inserido, bem como suas matrizes fundadoras. Tais matrizes são frutos da herança dos antecessores e das diferentes demandas que advêm do meio, compondo assim a base sobre como cada pessoa se constituiu e interage em seu contexto.

### **Corpo e memória: o corpo tem memória!**

A abordagem do corpo na pesquisa está associada à ideia de habitáculo (JOSSO, 2009a), que abarca a concepção de “suporte” onde ficam registradas as experiências humanas. Ao mesmo tempo, associa-se a ideia de protagonista das assimilações e acomodações de elementos conhecidos e não conhecidos, a partir de uma linguagem que não necessita prioritariamente da palavra, mas que fala a partir da rigidez e fluidez dos gestos. Gestos que trazem vestígios das experiências que foram significativas no decorrer do trajeto formativo e que deixaram registros no corpo do indivíduo. Tais registros integram a biografia do corpo e constituem a referência do modo como o ser humano se expressa no mundo. A somatória de tudo isto compõe o que estamos chamando de memória do corpo.

Leloup (1998) considera o corpo como o lugar de nossa memória mais arcaica, onde nada é esquecido. Seja na primeira infância ou na vida adulta, cada acontecimento vivido deixa sua marca no corpo de maneira profunda. Grotowski (2010) também discute sobre a

ideia de que o corpo é memória, tendo como premissa que o corpo-memória é determinante na maneira que o ser humano se relaciona com certas experiências ou ciclos de experiências no decorrer de sua vida.

Essa memória constitui-se na relação do ser humano (corpo) com o meio em que está inserido, perpassada por diferentes dimensões (JOSSO, 2008b, 2009), que dilatam a relação do ser humano com/no mundo a partir da ideia de que para estar vivo em diferentes níveis é necessária uma vinculação e relação consigo mesmo e o cosmos. São essas interações que ficam na memória do corpo, registradas no reservatório de cada pessoa, podendo ser resgatadas em algum momento, através de uma escuta do que emerge de si.

Em outras palavras, os acontecimentos vividos pelo ser humano no decorrer de sua vida e que de algum modo lhe tocaram instalam, segundo Bois (2008b), “um estado particular”, sendo armazenados em forma de memória em suas células e no seu universo cognitivo, afetivo e gestual. Essa memória é “constituída por uma mistura de hábitos, de crenças e de saberes oriundos de tempos imemoriais, transmitidos a cada um por meio de condições específicas à sua inscrição sócio-histórica” (LAPOINTE; RUGIRA, 2012, p. 53).

As constatações do autor dizem respeito a uma memória corporizada, resultado dos modos como o sujeito, ao longo do seu trajeto formativo, foi tocado pelos acontecimentos que lhe sucederam. Tudo o que tocou, roçou, acariciou, os golpes que recebeu, as feridas que se formaram, os traumas, as emoções e os afetos sentidos, ligadas a situações positivas ou não, a maneira que assimilou as experiências vividas, mesmo reelaboradas pelo intelecto, esquecidas e/ou apagadas, por terem se instalado de forma indelével no corpo, ficaram armazenadas em suas camadas mais profundas, nos estratos mais subterrâneos do ser (SINGER, 2005). Diante disso, podemos pensar no corpo do ser humano como uma memória viva do trajeto que ele percorreu no decurso de sua vida, repercutindo na forma dele interagir no e com o mundo.

Nesse sentido, a relação homem-mundo perpassa o corpo em dois sentidos: como repercussão de uma história herdada e de acontecimentos vividos, que produzem memórias que se inscrevem no corpo e podem afetar tanto o aspecto anatômico/fisiológico quanto o aspecto psíquico/emocional; e, como elemento motor à ação, pois busca nessas inscrições as bases que servem de referências para sua interação efetiva no mundo.

## **O Corpo Biográfico e suas convergências**

Diante do que já foi apresentado, podemos pensar o corpo como a inscrição viva e concreta do trajeto formativo de cada pessoa. Nesse sentido, é importante pensar que cada acadêmica, ao chegar ao Curso de Pedagogia, traz em seu corpo os registros de um vivido. Registros que compõem a dimensão biográfica do corpo e que são fundadores a nível físico, cognitivo, afetivo e psíquico do que elas se tornaram e vêm se tornando no decorrer de sua vida. Tudo isto integra o reservatório imaginário onde cada estudante busca suas referências para interagir no espaço em que está inserida.

Por mais que o corpo esteja presente, como bem evidenciou Josso (2010), em tudo o que elas fazem ao longo de sua vida, nem todas têm consciência do seu Corpo Biográfico, pois para acessá-lo e visibilizá-lo é necessário assumir uma postura de pesquisador de si, lançando-se a uma “garimpagem” minuciosa de seu patrimônio vivencial.

Cabe ressaltar que o conceito de Corpo Biográfico, inicialmente cunhado por Danis Bois (2008a, 2008b) e, posteriormente, estudado por Marie-Christine Josso (2008a, 2008b, 2009a, 2010) e outros pesquisadores, constitui-se na conjunção de três dimensões: *a vivência, a memória e o imaginário*, permeada por uma temporalidade, aqui nomeada como motores (a)temporais no trajeto antropológico. Ou seja, a partir de uma vivência específica – neste caso, o exercício de biografização corporal pela improvisação teatral – há a evocação de memórias dos acontecimentos vividos, e conseqüentemente, a possibilidade de visibilização do imaginário. Nesta conjunção a ideia de motores (a)temporais é entendida como o movimento que o sujeito empreende ao garimpar seu reservatório imaginário com vistas à presentificação das memórias que foram significativas no decurso de seu trajeto de vida. Este movimento recorre às experiências do passado, atualizando a situação vivida no presente, projetando-se também em direção ao futuro.

Para uma melhor compreensão, vejamos o diagrama:

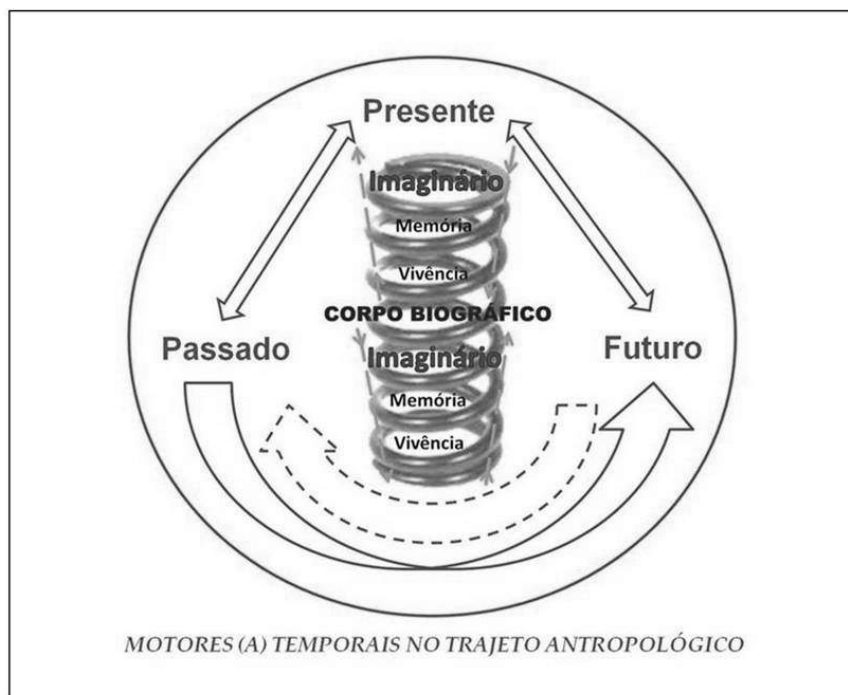


Figura elucidativa da relação entre a teoria de Danis Bois e a Antropologia do Imaginário: pontos de convergência entre o modelo teorizado por Danis Bois e o campo teórico do Imaginário

A vivência, na teoria de Bois, pode ser compreendida como a dimensão fundamental para o desenvolvimento de um trabalho focado no Corpo Biográfico. No estudo de doutorado, ela caracterizou-se pelo exercício de biografização corporal, enfocando a linguagem gestual como primordial na narração de si. A partir do momento em que focamos na relação entre a vivência e o Corpo Biográfico ancorada na teoria em questão, fomos adentrando na dimensão fenomenológica (dimensão sensível). Nela, o corpo não é meramente objeto, mas protagonista de reservatórios e memórias.

Desse modo, a vivência caracterizou-se pela postura de sujeito ator-espectador que cada estudante assumiu durante o momento de experiência com o seu corpo, exigindo uma atenção voltada ao aqui-agora. Isto significou estar presente ao exercício corporal e a si mesmo o tempo todo.

Neste processo, tentou-se apreender suas memórias. Elas são um registro do vivido que assegura ao ser humano, não apenas a consciência da sua existência, mas, acima de tudo, representa a possibilidade de regressar e (re)criar os momentos que foram fundantes em uma vida. Em outras palavras, a memória comporta um caráter eufemizante, constituindo um dos caminhos para driblar o tempo e o destino. Na pesquisa, significou a possibilidade de reencontro com um tempo vivido, experimentando uma relação experiencial com o corpo. Rompeu-se com a lógica temporal, buscando os acontecimentos significativos do passado,



que marcaram cada uma. É fruto de uma criação que atribui uma espessura ao que foi vivido, a partir de uma esfera fantástica, desvinculando-se das ordens do tempo.

Neste sentido, a memória possibilita organizar, a partir de um fragmento, o conjunto que compõe o todo, impregnada pelas significações do momento. Para Durand:

A organização que faz com que uma parte se torne “dominante” em relação a um todo é bem a negação da capacidade de equivalência irreversível que é o tempo. A memória – como imagem – é essa magia vicariante pela qual um fragmento existencial pode resumir e simbolizar a totalidade do tempo reencontrado (...) que motiva todas as nossas representações e aproveita todas as férias da temporalidade para fazer crescer em nós, com a ajuda das imagens das pequenas experiências mortas, a própria figura da nossa *esperança essencial* (DURAND, 2002, p. 403).

A memória é essa magia vicariante, à medida que possibilita ao ser humano, a partir de um processo (a)temporal, reencontrar-se com o que foi significativo em sua vida, em forma de imagens que remetem às experiências vividas. Imagens que atribuem um novo sentido ao tempo presente, renovando a esperança diante das adversidades de um tempo que a todo o momento relembra a esse ser, a sua finitude.

A memória, segundo Izquierdo (1989)<sup>3</sup>, é resultado das coisas que no decorrer da vida a pessoa percebe ou sente. Relaciona-se diretamente ao armazenamento e evocação, também chamada de recordação ou lembranças, de informações adquiridas pelas experiências vividas. A aquisição destas memórias chama-se aprendizado. Para o autor:

O aprendizado e a memória são propriedades básicas do sistema nervoso; não existe atividade nervosa que não inclua ou não seja afetada de alguma forma pelo aprendizado e pela memória. Aprendemos a caminhar, pensar, amar, imaginar, criar, fazer atos-motores ou ideativos simples e complexos, etc.; e nossa vida depende de que nos lembremos de tudo isso. (IZQUIERDO, 1989, p.90).

Nesse sentido, a memória assume um papel fundamental, pois o armazenamento de tudo que aprendemos no decorrer da vida, em forma de lembrança, é fator determinante à evolução do ser humano. Assim, a aquisição de outras aprendizagens dependerá da memória produzida anteriormente.

Esta abordagem efetivou-se como o caminho escolhido para acessar o reservatório imaginário de cada estudante, evidenciando o trajeto antropológico que compõe a sua história bio-psíquica-social. É neste ponto que se evidencia a contribuição do Imaginário, pois permite

---

<sup>3</sup> Médico, pesquisador da área de Neurociências da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

acessar um conjunto de imagens, símbolos, crenças, valores, sentimentos, afetos, vestígios que constituem a história biográfica do indivíduo.

Para Durand (2002), o imaginário, como já mencionado anteriormente, vai se produzir na conjuntura entre o pessoal e o meio cultural, o subjetivo e o objetivo, constituindo-se na trajetividade entre o gesto pulsional e o meio material e social. São nos entrelaçamentos entre os gestos do corpo, os centros nervosos e as representações simbólicas que o imaginário ganha uma ancoragem corporal que se alicerça na ligação entre a motricidade primária, inconsciente e a representação.

Para a Antropologia do Imaginário, a representação parte de um trajeto antropológico que resulta da constante troca, ao nível imaginário, entre os impulsos subjetivos e assimiladores do sujeito e as intimações objetivas que partem do meio cósmico e social. (DURAND, 2002). Neste trajeto, a representação é

A afirmação na qual o símbolo deve participar de forma indissolúvel para emergir numa espécie de “vaivém” contínuo nas raízes inatas da representação do *sapiens* e, na outra “ponta”, nas várias interpelações do meio cósmico e social. Na formulação do imaginário, a lei do “trajeto antropológico”, típica de uma lei sistêmica, mostra muito bem a complementaridade existente entre o *status* das aptidões inatas do *sapiens*, a repartição dos arquétipos *verbais* nas estruturas “dominantes” e os complementos pedagógicos exigidos pela neotonia humana (DURAND, 2001, p. 90).

No cenário da pesquisa de doutoramento, o trajeto contempla as experiências que foram significativas na vida das estudantes no decorrer de sua história de vida. Isto é, que inscrições relativas a estes acontecimentos ficaram impressas no corpo, abarcando uma perspectiva relativa ao movimento que envolve o trajeto antropológico do *anthropos*<sup>4</sup>, a partir da interpretação dos gestos que apareceram na proposta metodológica do estudo aqui apresentado.

O imaginário expresso na motricidade do corpo revela a dimensão fundante na constituição do conceito do Corpo Biográfico, uma vez que direciona a pensar o corpo como um manancial racional e não-racional de impulsos para a ação. Por ser possuidor de sentidos, emoções, sentimentos, afetos, imagens, símbolos e valores decorrentes do trajeto antropológico de cada sujeito traz os vestígios da história individual e também da história da humanidade. Estes são os fomentos dos reservatórios imaginários humanos!

---

<sup>4</sup> O movimento pode ser seguido no sentido da fisiologia em direção à sociedade ou ao contrário, sociedade em direção à fisiologia (DURAND, 1988).

Diante do que foi exposto e retomando a imagem do diagrama, a relação entre o Imaginário e o Corpo Biográfico, efetiva-se por uma ideia motora que agregou as outras dimensões que integram a constituição do conceito. Ou seja, sem uma vivência específica – o exercício de biografização corporal pela improvisação teatral – não haveria a evocação de memórias dos acontecimentos vividos e, conseqüentemente, não seria possível tentar visibilizar este imaginário e, por sua vez, problematizar o Corpo Biográfico.

### **O campo metodológico**

A partir de uma proposta focada na biografização corporal pela improvisação teatral através do exercício de imaginação simbólica cada estudante lançou-se a uma “garimpagem” do seu reservatório pessoal. Isto é, propusemos ativar, via “conhecimento indireto” (DURAND, 1996), as memórias inscritas no corpo no decurso do trajeto formativo: memórias decorrentes de acontecimentos presentes e sempre lembrados; acontecimentos adormecidos, escondidos, ou que nunca haviam sido pensados. Para Durand (1988, p. 11-12), esta via de acesso à consciência, proporciona re-(a)presentar o objeto ausente através de uma imagem no sentido amplo do termo.

O exercício de evocação das memórias dos acontecimentos vividos mobilizou uma consciência imaginante que criou novas narrativas. Narrativas oriundas dos matizes das escrituras a que cada participante deu visibilidade no decorrer da pesquisa. Ou seja, ao remexer nos seus guardados interiores, elas acessaram uma esfera mais profunda, que para além dos fatos, trouxeram à tona as repercussões que estes causaram em si, atribuindo uma “tonalidade”<sup>5</sup> (BOIS, 2008a, 2008b) aos gestos como uma tradução do imaginário na escritura do Corpo Biográfico, efetivando, assim, a construção de uma narrativa corporal. Esse processo pode ser visto como resultado de uma atividade de imaginação simbólica que deu vazão para uma história atualizada e fundadora do que cada pessoa vem sendo e se tornando no percurso de sua vida.

Nesse viés, o gesto representou a presentificação de ações que ficaram “radicadas no corpo” (PEREIRA, 2010). Na pesquisa, são abordados como a tradução do imaginário nas escrituras do Corpo Biográfico e conteúdo simbólico que revelou algo preexistente relativo à

---

<sup>5</sup> Danis Bois utiliza o termo tonalidade para indicar as sensações experimentadas durante as situações de terapia manual ou introspecção sensorial. Aproprio-me do termo para indicar as sensações experimentadas no decorrer do trajeto formativo do sujeito e que de alguma maneira ficaram registradas em seu corpo, sendo fundantes na maneira de interagir no mundo, atribuindo diferentes intenções à ação. Ação expressa através dos gestos durante o processo de biografização corporal pela improvisação teatral.

experiência do mundo, à vida humana e ao processo de assimilação e acomodação do vivido. Assim, os gestos adquirem o papel de protagonistas do movimento de interação e simbolização do homem no mundo e a linguagem gestual apresenta-se como potente e detonadora de imagens das quais muitas vezes a palavra não consegue dar conta. Desta maneira, “o ‘corpo inteiro colabora na constituição da imagem’ e as ‘forças constituintes’ que coloca na raiz da organização das representações parecem-nos muito próximas das ‘dominantes reflexas’” (DURAND, 2002, p. 50).

A interpretação do gesto contemplou os aspectos que envolvem o ser humano e a maneira que ele interage no mundo, como resultado de uma somatória de inscrições corporais decorrentes das experiências vividas no decurso de sua vida, a partir de um processo de interpretação dos diferentes níveis de sentido.

Para dar visibilidade as memórias inscritas no corpo das acadêmicas do Curso de Pedagogia foi realizada uma análise qualitativa, que culminou na convergência dos achados da pesquisa em núcleos simbólicos para chegar aos "mitemas" (DURAND, 1996).

A pesquisa registrada em vídeo por nós, e no Diário da Experiência<sup>6</sup> pelas acadêmicas, contemplou três etapas de análise. São elas: 1) análise descritiva e hermenêutica dos registros de vídeo realizado no decorrer dos encontros, com base na interpretação dos gestos, como intuito de agrupar em núcleos simbólicos as repetições significativas; 2) análise do Diário da Experiência das quatro estudantes em três etapas: classificatória, fenomenológica e hermenêutica, buscando as imagens simbólicas presentes na escrita; 3) convergência dos dados empíricos da pesquisa em núcleos simbólicos para chegar aos mitemas. Optamos neste trabalho em focar somente a 3ª etapa.

Assim, entende-se por mitema o agrupamento de palavras que de algum modo exercem o papel mitêmico. O mitema que para Durand (1996, p. 256) “é o elemento significativo mais pequeno de um mito, caracterizado por sua redundância, a sua metábole”, é constituído por um “pacote de relações”, imbuído de significação impregnadas de filamentos condensados. Não se reduz a uma única palavra ou mesmo sintaxe, constituindo-se por um conjunto semântico, abarcando a palavra significada, o atributo e o verbo.

Neste estudo o mitema representa o sentido latente que está subsumido na memória inscrita no corpo de cada estudante. Dos mitemas encontrados (A infância presente no Corpo-

---

<sup>6</sup> O Diário da Experiência é caracterizado por ser um caderno em que as estudantes registravam suas impressões em relação ao vivido. Não havia um modelo a ser seguido, foram sugeridas algumas possibilidades como: relatar, através de palavras, desenhos, imagens ou texto narrativo. Cada uma tinha total liberdade de escrita.

terno; O desejo do voo no Corpo-cativo; Um Ser de carne que pensa, outro que age no Corpo-fracionado; A busca pela liberdade desejada no Corpo-comedido) apresentaremos abaixo o mitema – *Um ser de carne que pensa, outro que age no corpo fracionado*, como uma pequena amostra do que foi encontrado.

### **Uma amostra empírica: Um ser de carne que pensa, outro que age no corpo fracionado<sup>7</sup>.**

*Um ser de carne que pensa, outro que age no corpo fracionado* agrega o sentido latente presente nos gestos da acadêmica **C.** e dá visibilidade à memória inscrita no corpo. Este mitema congrega a ideia de separação, de divisão, evidenciada nos gestos de **M.** como a desconexão entre a ação e o pensamento. Desconexão que aparece vinculada à aparição do tempo como um inimigo presente, que provoca uma aceleração interna e privilegia a atividade mental como soberana sobre o corpo.

A dicotomia entre o pensar e o agir, alicerçado em um racionalismo operante, insere-se no Regime Diurno das imagens ligado à estrutura esquizomorfa – por se tratar de um processo – e gravita em torno dos verbos de separação e segregação<sup>8</sup>. O Regime Diurno da imagem corresponde, conforme ressalta Durand (2002, p. 180), a um “racionalismo espiritualista”, ancorando-se no dinamismo da antítese. O autor a partir da leitura de Minskowski, ao reconhecer os traços estruturais típicos do Regime Diurno, ressalta que o racional

Compraz-se no abstrato, no imóvel, no sólido e rígido; o movente e o intuitivo escapam-lhe; pensa mais do que sente e apreende de maneira imediata; é frio, tal com os seus contornos nítidos, ocupam na sua visão de mundo um lugar privilegiado (DURAND, 2002, p. 185).

Nesse sentido, *um ser de carne que pensa, outro que age no corpo fracionado*, o mitema de **M.** refere-se à dinâmica identificada em seu corpo no exercício de biografização corporal, em que a razão, que é o ato de pensar – com a “cabeça” e não abrangendo um todo – caracteriza-se como o comando que determina e antecipa a ação, que por estar numa posição inferior não consegue corresponder integralmente. Esta separação é um indício forte de como as experiências vividas no decorrer do seu trajeto formativo foram sendo assimiladas a partir da antítese pensamento e ação. Assim, os gestos de **M.** caracterizaram-se pela ilustração de

<sup>7</sup> Para nos referir às protagonistas da pesquisa, utilizamos somente letras que correspondem à inicial do seu nome, conforme sugestão das mesmas.

<sup>8</sup> Como reflexos dominantes a perpassar este regime, a dominante postural, com os seus derivados manuais e adjuvante das sensações à distância (vista, audifonação) (DURAND, 2002).

um vivido, não havendo a correspondência do corpo à intenção pretendida. Diante disso, é possível perceber uma automatização do corpo que passou a estar vinculado a uma ordem descolada do sentir, ditando uma determinada maneira de interagir cotidianamente, evidenciando uma rigidez nos gestos.

É necessário ressaltar, também, que este mitema é perpassado pelo elemento tempo<sup>9</sup> que aparece visivelmente nos gestos da estudante, a partir da ideia de formigamento que se constitui pelo esquema da agitação, do fervilhar (DURAND, 2002). Ou seja, um ritmo operante de aceleração que perpassou os gestos de **M.**, representando certa angústia relacionada a uma corrida contra o tempo – associado por ela à imagem “mundo do relógio”.

Dessa maneira, a análise aqui realizada levou-nos ao reconhecimento do esquema da separação nos gestos de **M.**, a partir da oposição pensamento (razão) e ação (corpo), associada à imagem simbólica do gládio, como uma verdade operante, que corta e decepa, mas também promove a conjunção.

A partir deste movimento vivido por **M.** no decorrer da pesquisa, é que abordamos o mitema que congrega o sentido latente de suas inscrições corporais. Uma mulher que se constituiu a partir de uma ideia predominante, que enfatiza o pensar dissociado do agir, repercutindo em um corpo a serviço desse pensamento. Em função disso, o corpo foi deixado de lado, como um coadjuvante no trajeto de vida.

Diante disso, pensamos que a memória inscrita no corpo de **M.** evidencia-se num racionalismo que veio sendo responsável por um modo operante de agir e que resultou em uma rigidez corporal, vista durante o exercício de biografização corporal. Exercício que, ao mesmo tempo em que visibilizou este corpo, trouxe à tona outra possibilidade, que o colocou como centro e protagonista da ação.

## Considerações

Os mitemas, ou seja, os pequenos temas simbólicos que emergiram do empírico são uma evidência simbólica de que o corpo é uma escritura viva das experiências que foram significativas na vida do ser humano. Tais experiências vão sendo registradas em sua

---

<sup>9</sup> Segundo o dicionário de símbolos de Chevalier & Gheerbrant (2009, p. 876), “simboliza um limite na duração e a distinção mais sentida com o mundo do Além, que é o da eternidade. Por definição, o tempo humano é finito e o tempo divino infinito ou, melhor ainda, é a negação do tempo, o ilimitado”.

anatomia, repercutindo na dimensão física, cognitiva, afetiva e psíquica, que o faz semelhante, mas nunca igual à outra pessoa.

Neste trabalho o corpo foi tematizado como o “habitação” jossioniano que abriga a história do ser humano, ao mesmo tempo em que se constitui numa “caixa de ressonâncias” querêniano, em cujos gestos repercute a história singular e plural. Ao mesmo tempo em que revela o trajeto de formação das estudadas, também pode reverberar em outras pessoas com histórias e trajetórias similares.

O que queremos dizer com isto é que a memória corporizada, visibilizada ou não através dos gestos, pode ser resultado do modo como assimilamos os acontecimentos vividos em consonância à herança biológica e ancestral. Esta assimilação, invariavelmente, pode não estar associada a um processo consciente, mas direta ou indiretamente o que é significativo fica em nós, nas suas diferentes formas. Por exemplo: alegria, tristeza, medo, segurança, saúde, doença, dentre outras possíveis manifestações.

Tudo isto constitui as escrituras do Corpo Biográfico, que foi problematizado através do mitema apresentado como representante do reservatório do imaginário de cada pesquisada.

Assim, o corpo pode ser comparado a uma "escritura de argila" (CREMA, 1998) que revela o nosso texto mais concreto que está sempre sendo reescrito. À medida que as intimações vão se apresentando a cada pessoa, novas escrituras são somadas ao Corpo Biográfico, atribuindo outras tonalidades ao repertório gestual.

Diante disso é possível dizer que através da leitura dos gestos é possível encontrar os indícios que fazem o sujeito (re)agir no contexto em que está inserido como porta de acesso às escrituras que compõem o reservatório imaginário de cada ser humano. Além disso, o gesto é, genuinamente, o Imaginário para Gilbert Durand (2002), por ser ele universal e atemporal.

Nesse sentido, a visibilização da memória inscrita no corpo legitimou o corpo como um saber relevante, o qual se constitui num saber ser-fazer. Apresentando-se, assim, como uma possibilidade para contemplar outra abordagem na formação inicial de professores. Abordagem centrada no corpo como uma matéria sutil e sensível, tão importante quanto às matérias pragmáticas e utilitárias e que precisa ser “acordada” e valorizada, para então, repercutir nos projetos curriculares dos Cursos de Pedagogia.

## REFERÊNCIAS

BOIS, Danis. Da fasciaterapia à somato-psicopedagogia. Análise biográfica do processo de surgimento de novas disciplinas. In: BOIS, Danis; JOSSO, Marie-Christine; HUMPICH,

Marc (Orgs.). **Sujeito sensível e renovação do eu.** As contribuições da fasciaterapia e da somato-psicopedagogia. São Paulo: Paulus: Centro Universitário São Camilo, 2008a.

\_\_\_\_\_. **O Eu Renovado.** Introdução à somato-psicopedagogia. São Paulo: Idéias & Letras, 2008b.

BOIS, Danis; RUGIRA, Jeanne-Marie. Relação com o corpo e narrativa de vida. In: SOUZA, Elizeu Clementino de (Org.). **Autobiografias, histórias de vida e formação.** Pesquisa e ensino. Porto Alegre: EDIPUCRS; Salvador: EDUNEB, 2006.

CREMA, Roberto. Prefácio. In: LELOUP, Jean-Yves. **O corpo e seus símbolos.** Uma antropologia essencial. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário.** São Paulo: Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. **O Imaginário. Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem.** 2. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

\_\_\_\_\_. **Campos do Imaginário.** Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

\_\_\_\_\_. **A imaginação simbólica.** São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludwik. **O Teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969.** 2. ed. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC – SP, 2010.

JOSSO, Marie-Christine. As narrações do corpo nos relatos de vida e suas articulações com os vários níveis de profundidade do cuidado de si. In: VICENTINI, Paula Perin; ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto (Orgs.). **Sentidos e potencialidades e usos da (auto)biografia.** São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

\_\_\_\_\_. A Imaginação e suas formas em ação nos relatos de vida e no trabalho autobiográfico: a perspectiva biográfica como suporte de conscientização das ficções verossímeis com valor heurístico que agem em nossas vidas. In: PERES, L.M.V., EGGERT, E.; KUREK, D. L. (Orgs.) **Essas coisas do imaginário... diferentes abordagens sobre narrativas (auto) formadoras.** São Leopoldo: Oikos; Brasília: Líber Livro, 2009a.

\_\_\_\_\_. O caminhar para si. Uma perspectiva de formação de adultos e de professores. *Revista @mbienteeducação*, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 136-199, ago./dez. 2009b. Entrevista concedida a Margaréte May Berkenbrock-Rosito.

\_\_\_\_\_. As instâncias da expressão do biográfico singular plural. Junção de uma abordagem intelectual à abordagem sensível na busca de doações do Corpo Biográfico In: BOIS, Danis; JOSSO, Marie-Christine; HUMPICH, Marc (Orgs.). **Sujeito sensível e renovação do eu.** As contribuições da fasciaterapia e da somato-psicopedagogia. São Paulo: Paulus: Centro Universitário São Camilo, 2008a.

\_\_\_\_\_. As histórias de vida como territórios simbólicos nos quais se exploram e se descobrem formas e sentidos múltiplos de uma existencialidade evolutiva. In: PASSEGGI, Maria da Conceição (Org.) **Tendências da pesquisa (auto) biográfica.** Natal: EDUFRN; São Paulo: Paulus, 2008b.

LAPOINTE, Serge; RUGIRA, Jeanne-Marie. Para uma ética renovada do Cuidar. À escuta do corpo sensível. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 37, n.1, p. 51-70, jan./abr. 2012



LELOUP, Jean-Yves. **O corpo e seus símbolos**: uma antropologia essencial. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

IZQUIERDO, Ivan. **Questões sobre memória**. São Leopoldo: UNISINOS, 2004.

\_\_\_\_\_. Memórias. **Estudos avançados** [online], São Paulo, v.3, n.6, p. 89-112, mai/ago 1989. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141989000200006&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141989000200006&script=sci_arttext)>. Acesso em: 12 de novembro de 2011.

MACHADO DA SILVA, Juremir. **As tecnologias do Imaginário**. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2006.

QUERÉ, Nadine. Os vestígios da experiência. Para uma compreensão da engramagem corporal da história individual. O caminho de ressonância de um choque. In: BOIS, Danis; JOSSO, Marie-Christine; HUMPICH, Marc (Orgs). **Sujeito sensível e renovação do eu**. As contribuições da fasciaterapia e da somato-psicopedagogia. São Paulo: Paulus: Centro Universitário São Camilo, 2008.

PEREIRA, Marcelo de Andrade. A dimensão performativa do gesto na prática docente. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 45, p. 555-597, set./dez. 2010

SINGER, Christiane. **Para onde você vai com tanta pressa, se o céu está em você?** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

# II CONGRESSO INTERNACIONAL DO CRI2I

29 A 30 DE OUTUBRO DE 2015 - UFRGS / BRASIL

Realização



Apoio



Baixado em [www.imaginalis.pro.br](http://www.imaginalis.pro.br) por Miriam LOSS em 19 de abril de 2016