



Comunicação e imaginário no Brasil

Contribuições do grupo

Imaginalis (2008–2019)

ORGANIZADO POR Anelise De Carli
E Ana Taís Martins Portanova Barros

EDITORA



IMAGINALIS

**Comunicação e imaginário no Brasil:
Contribuições do grupo Imaginalis (2008 – 2019)**
[e-book] / organizadoras: Anelise Angeli De Carli e
Ana Taís Martins Portanova Barros. – Porto Alegre:
Imaginalis, 2019.

ISBN: 978-85-69699-06-4

1. Comunicação 2. Imaginário
I. De Carli, Anelise Angeli
II. Barros, Ana Taís Martins Portanova
CDD: 070
CDU: 69699
Índices para catálogo sistemático:
1. Comunicação

Projeto gráfico, diagramação e capa Anelise De Carli
Revisão Os autores
Ilustração de capa Loudon, J.C. Arboretum et fruticetum
britannicum. London: H.G. Bohn, 1854.
Digitalizado pela University of Illinois
Urbana-Champaign
Ilustrações dos capítulos Banco de dados etc.usf.edu/clipart

EDITORA  **IMAGINALIS**

1ª edição, 2019
ufrgs.br/imaginalis
Distribuição gratuita
Licença Creative Commons BY-NC

Comunicação e imaginário no Brasil

Contribuições do grupo

Imaginalis(2008–2019)

1. *A árvore de imagens* de Jean-Jacques Wunenburger | 2. *Comunicação e Imaginário: uma heurística* de Ana Taís Martins Portanova Barros | 3. *El ojo de Dios: conectados y vigilados* de Eduardo Vizer e Helenice Carvalho | 4. *Diferenças imagéticas: técnica e símbolo no contexto comunicacional* de Eduardo Portanova Barros, Anelise De Carli e Danilo Fantinel | 5. *Acerca do valor simbólico das imagens técnicas* de Aline Duvoisin e Ana Taís Martins Portanova Barros | 6. *Da selfie ao mito* de Anelise De Carli e Renata Lohmann | 7. *Telas, portais para profanações e sacralidades*, de Ana Taís Martins Portanova Barros e Michel de Oliveira | 8. *Imaginário e Propaganda: de que imagens estamos falando?* de Francisco dos Santos e Annelena Silva da Luz | 9. *Imagens de um jornalismo sem jornalistas: a reportagem algorítmica à luz da Teoria do Imaginário* de Andriolli de Brites da Costa | 10. *Do documentário histórico ao imaginário antropológico do regime militar brasileiro: uma leitura simbólica sobre o golpe de 1964* de Danilo Fantinel e Eduardo Portanova Barros | 11. *A poética de Cláudia Andujar: um paralelo político-ambiental entre arte, fotografia e natureza* de Rayane Lacerda e Ana Taís Martins Portanova Barros.



Sumário

1. A árvore de imagens

Jean-Jacques Wunenburger

2. Comunicação e Imaginário: uma heurística

Ana Taís Martins Portanova Barros

3. El ojo de Dios: conectados y vigilados

Eduardo Andres Vizer | Helenice Carvalho

4. Diferenças imagéticas: técnica e símbolo no contexto comunicacional

Eduardo Portanova Barros | Anelise De Carli |

Danilo Fantinel

5. Acerca do valor simbólico

das imagens técnicas

Aline Duvoisin | Ana Taís

Martins Portanova Barros

6. Da *selfie* ao mito

Anelise De Carli | Renata Lohmann



7. Telas, portais para profanações e sacralidades
Ana Taís Martins Portanova Barros | Michel de Oliveira

8. Imaginário e Propaganda: de que
imagens estamos falando?

Francisco dos Santos | Annelena Silva da Luz

9. Imagens de um jornalismo sem
jornalistas: a reportagem algorítmica
à luz da Teoria do Imaginário

Andriolli de Brites da Costa

10. Do documentário histórico ao imaginário
antropológico do regime militar brasileiro:
uma leitura simbólica sobre o golpe de 1964

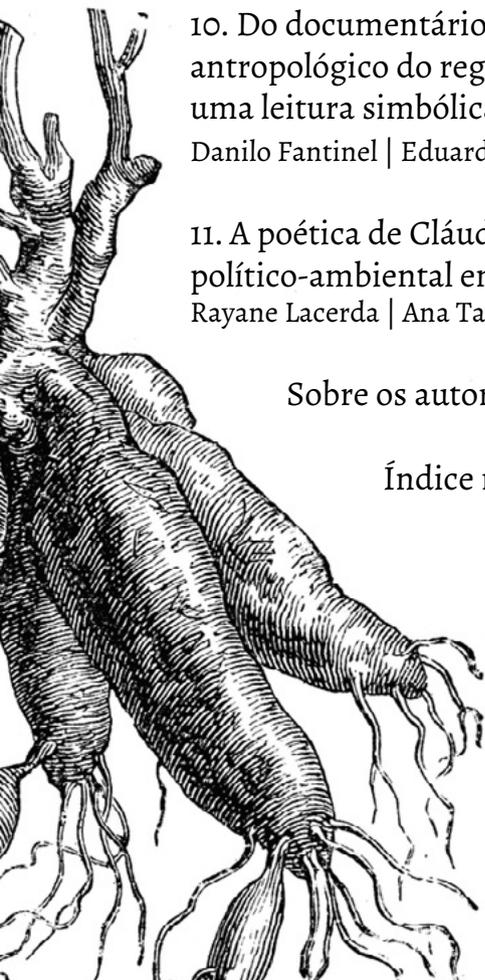
Danilo Fantinel | Eduardo Portanova Barros

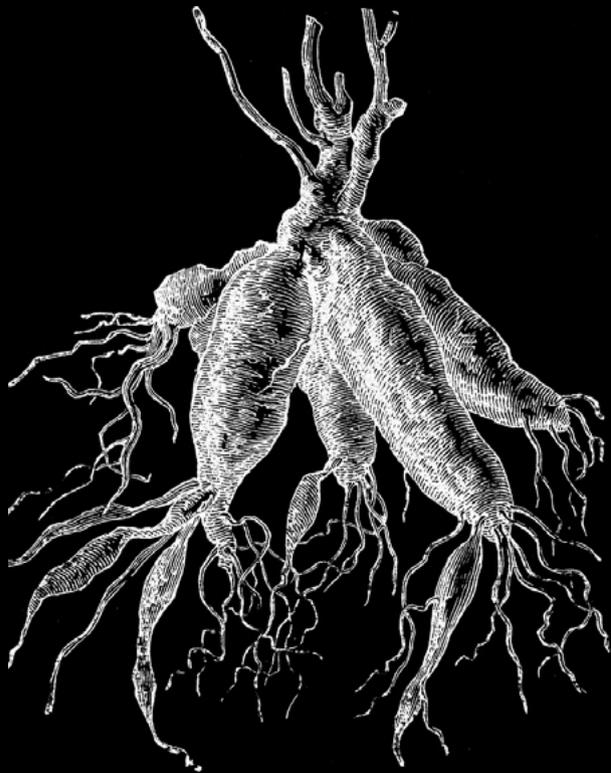
11. A poética de Cláudia Andujar: um paralelo
político-ambiental entre arte, fotografia e natureza

Rayane Lacerda | Ana Taís Martins Portanova Barros

Sobre os autores

Índice remissivo





A árvore de imagens

Jean-Jacques Wunenburger¹

Todas as abordagens da imagem mental, seja ela apenas visual ou também linguística, se chocam com a dificuldade de definir de modo preciso a natureza desta representação particular, cuja singularidade leva à suposição de uma espécie de unidade e homogeneidade genéricas. Tanto quanto o conceito e a representação perceptiva podem fornecer espaço para um consenso, que vem do fato de que se pode entrar em acordo sobre sua definição, a categoria de imagem apresenta de fato uma diversidade de identidades (WUNENBURGER, 2001).

Quer-se tentar aqui ordenar um pouco este quadro através de uma análise de uma só vez classificatória e hierárquica, que

¹ Tradução de Ana Taís Martins Portanova Barros

leva em conta as características objetivas bem como subjetivas, ou seja, fenomenológicas das imagens. A este respeito, pode-se comparar sua diversidade a uma árvore cuja forma mais exterior seria representada pela copa aparente dos galhos e folhas, o eixo vertical portador do sentido seria equivalente ao tronco e as formas mais profundamente escondidas seriam comparáveis às raízes. Organizando, assim, metaforicamente, o espectro de imagens, quer-se sugerir ao mesmo tempo a existência de uma hierarquia coerente e a dificuldade de apreender toda a variedade de suas formas.

Do mundo percebido ao mundo sonhado

Admitamos o fenômeno mais imediatamente dado a uma consciência, a saber, a percepção daquilo que a rodeia, aqui e agora. A descrição filosófica desta relação com o mundo já apela para a noção de imagem, ou seja, de uma representação sensível, concreta que nos permite mentalmente apreender um dado exterior². Esta assimilação da representação imediata do mundo à imagem é característica do pensamento de Bergson (1955, 1959), que sublinha o quanto é necessário reprimir psiquicamente as imagens que já estão lá para bem compreender o que se apre-

2 A assimilação da percepção a uma representação imajada remonta a Aristóteles e aos estóicos, que a incorporam à *phantasia kataleptikè*, “fantasia cataléptica”. Para Aristóteles (1934), quando se pensa, o pensamento se acompanha necessariamente de uma representação (*phantasma ti*) porque as representações (*phantasmata*) são, em certo sentido, sensações, apenas que sem matéria (*aneu hylè*).

senta, aqui e agora, à consciência perceptiva. Além disso, esta imagem perceptiva, que deve tender à objetividade, nos faz voltar-nos em direção a um estado do mundo que, para Bergson (1955), não é, por sua vez, também nada mais que imagem. Na verdade, o real só é pensável sob forma de uma imagem porque a consciência reencontra o mundo no ato perceptivo, o mundo não passa de uma totalidade de imagens em potência que se reportam de repente a um centro de percepção: o Self. A percepção constitui, assim, uma espécie de ajuste de dois sistemas de imagens, o do Self e o do mundo (BERGSON, 1959).

Em tal perspectiva, pode-se, portanto, emprestar à imagem como representação de uma presença externa um duplo caráter: de início, aquele da relação com um fora, um não-eu que, no ato perceptivo, é-me dado através de uma impressão sensorial de origem externa³; em seguida, o caráter de estar em relação aderente com outras imagens psíquicas subjetivas, pois a imagem, remetendo-se às formas, matérias e movimentos externos, se insere em um *continuum* de representações sensíveis que constitui o vivido psíquico. Antes do ato perceptivo, há já imagens mnemônicas relacionadas a percepções prévias e, inevitavelmente, imagens de antecipação, que tratam daquilo que queremos, desejamos, esperamos através de nossa consciência, seja ela inativa ou engajada em uma ação. Nós, portanto, jamais

3 Onde advém a ideia geral segundo a qual todas as nossas imagens são derivadas dos sentidos, o que não quer dizer que tudo em uma imagem seja redutível ao empírico, como mostra Kant (1998). A imaginação é qualificada de “transcendental”, ou seja, que ela produz um esquematismo e uma síntese *a priori* da experiência.

nos reduzimos ao presente, às imagens das coisas presentes. O presente é mentalmente inseparável do passado e do futuro e, portanto, de um conjunto de representações que são imagens no sentido estrito, ou seja, representações em ausência do referente⁴. Também se pode concordar com Bachelard (1960), que sublinha, depois de Kant (1998) e de alguns idealistas alemães, a importância da imaginação no coração mesmo da percepção. A imagem é, portanto, intimamente ligada à possibilidade de constituir uma representação do real. Dito de outro modo, de constituir o real tal como ele se dá a nós sob o plano fenomenal. Mesmo preparada e informada por imagens *a priori*, a imagem perceptiva tem por horizonte a coisa mesma, o que a leva a adaptar ao máximo o estado subjetivo ao estado objetivo, em particular pelo viés da atenção dirigida às coisas.

No entanto, este halo, esta *aura* de imagens que enquadram o percebido e a ele se sobrepõe frequentemente, pode, insensivelmente, recobrir o dado intuitivo da percepção. Como sublinhou ainda Bergson (1959), a consciência se entrega a uma espécie de devaneio acordado, em presença mesmo das coisas, mas baixando sua atenção, diminuindo sua vigilância para progressivamente deixar as imagens mnemônicas ou as diversas antecipações invadirem o conteúdo perceptivo externo. Bachelard (1960) e Bergson (1959) foram, deste ponto de vista, particularmente perspicazes sobre esta continuidade entre o devaneio e a percepção. Passa-se, assim, por níveis seguidamente insensí-

4 Esta posição é bem ilustrada pela fenomenologia do tempo de Husserl (1964). Ver também Ricoeur (1985).

veis de imagens determinadas por informações primeiras a outras imagens mais determinadas por lembranças, afetos, desejos ou verbalizações poéticas. Perdendo a atenção sobre o conteúdo empírico imediato e objetivo, a consciência substitui o real por uma espécie de irreal, mesmo se este último é constituído de percepções passadas e, portanto, por elementos emprestados da experiência. O onirismo, ainda que mínimo, relaxa a relação com o mundo percebido e dá à imagem uma função ao mesmo tempo de máscara e de espelho do mundo, pois ela esconde o mundo, desvanece-o, modifica-o, mas também serve para fixar os estados psíquicos internos do sujeito. Perder-se em pensamentos, ou seja, em devaneios, estando aqui, presente às coisas e aos outros, constitui, portanto, um modo de estar no mundo no qual a imaginação, ainda que hesitando entre passividade e atividade, transporta-o sobre a submissão aos objetos exteriores⁵.

A imaginação simbolizante

O devaneio não é, no entanto, redutível a um simples jogo de imagens consideradas como quadros, como signos do real. Sua face visual, assim como seu suporte verbal, dão também às imagens uma capacidade de aumento das significações previa-

⁵ Ver G. Bachelard (1960).

mente atualizadas pela consciência em presença do mundo⁶. A imagem, enquanto signo denotativo, ativa, então, pela consciência, associações de significações novas que ultrapassam o sentido literal próprio aos referentes empíricos. Esta função de alargamento das significações pode se apoiar sobre dois tipos de processos: o primeiro, o mais frequentemente descrito pela filosofia e pela psicologia do conhecimento, se pauta sobre associações em sentido estrito, definidas sobre um eixo sintagmático. A imagem de uma realidade percebida, que é inserida em um fluxo de imagens de consciência, pode reviver imagens associadas por semelhança ou contiguidade⁷. Spinoza (1993), bem como Hume (1971), valorizou este procedimento de produção de canais associativos, as pegadas percebidas sobre a areia que levam alguém a pensar no cavalo, no cavaleiro, numa lembrança de guerra, ou outro alguém a pensar no arado e no campo etc.

Não estamos desprovidos desta lógica de relacionar imagens sob uma única lei que determinaria não somente as atividades conscientes, mas também os processos inconscientes⁸. No entanto, convém separar um segundo processo mais com-

6 Este poder de aumento do pensamento imajado foi bem analisado por Kant (1965, p. 144): “Quando situamos sob um conceito uma representação da imaginação que pertence à sua apresentação, mas que dá por ela mesma bem mais a pensar do que aquilo que pode ser compreendido em um conceito determinado, e que por consequência alarga o conceito em si, esteticamente, de um modo ilimitado, a imaginação é então criadora e coloca em movimento a faculdade das ideias intelectuais (a razão) a fim de pensar, por ocasião de uma representação, bem mais (o que é, é verdade, próprio do conceito do objeto) do que o que pode ser apreendido nela e claramente concebido”.

7 Ver o papel que D. Hume (1971) atribui a estes princípios de associação para o conjunto do conhecimento.

8 Ver, por exemplo, Freud (1921).

plexo, que ativa, sob um plano paradigmático, uma cadeia de imagens que se ligam umas às outras pelo senso comum. A imagem não reenvia mais somente ao significado dominante, que define sua significação (*Bedeutung*) literal, mas a um significado indireto, escondido, ao qual temos acesso por uma orientação de sentido (*Sinn*)⁹. Olhar uma árvore, por exemplo, não desperta na consciência somente a representação de ideias simplesmente associadas, como um jardim de prazeres ou o corte da madeira para aquecer, mas conduz a, por exemplo, imagens de vida e mesmo de uma vida dotada de longevidade impressionante, e, finalmente, à ideia de uma eternidade para além da morte. A imagem se torna, a partir de então, em sentido estrito, simbólica, no sentido de que sua força psíquica, sua consistência semântica vêm de metassignificações que são, de uma só vez, ligadas ao conteúdo e desligadas porque pertencem a um outro nível de experiência sensível ou inteligível. A imagem enquanto símbolo repousa, portanto, ao mesmo tempo, sobre um elo e uma ruptura (DURAND, 1968; WUNENBURGER, 1998).

Sendo tratada simbolicamente pela consciência, a imagem aparece como dotada de uma informação imanente, endógena, que não se reduz mais somente aos dados empíricos. O sentido evocado não é mais aderente ao conteúdo empírico, mas descobre, de algum modo, no interior da imagem, como ela encarna, sensibiliza, figura um conteúdo ideal. Esta descoberta de um sentido escondido, profundo, de uma imagem, revela assim que

9 Como ilustra Ricoeur (1985), trata-se aqui de uma oposição central em uso na hermenêutica, que remonta à distinção feita por Frege (1971).

a imaginação não é escrava da tarefa única de tornar irreais os conteúdos perceptivos, fazendo-os viverem mentalmente na ausência de seu referente objetivo, mas permite religar um conteúdo sensível a um conteúdo inteligível ou, inversamente, de conferir a um conteúdo ideal uma forma sensível, representada mentalmente¹⁰. A simbolização se torna, assim, uma atividade criadora do sujeito imaginante que não se contenta mais em reproduzir uma ordem subjetiva de percepções possíveis, mas que desvela um sentido figurado. A imagem simbólica pode, a partir de então, ser assimilada menos aos ramos, às folhas de uma árvore, que equivalem à relação da imagem com o mundo exterior, do que a seu tronco, na medida em que ele ilustra os caminhos de passagem entre o alto e o baixo reciprocamente. Esta face interna da imagem revela, portanto, que existe uma arquitetura cognitiva de imagem que, uma vez liberada de seu envelope exterior, contém um fio condutor vital, uma espécie de seiva nutritiva do pensamento¹¹.

Em direção ao imaginal

Acontece, no entanto, que certas imagens do mundo, para além de sua estrutura simbólica que a consciência explora e traz à plena luz reflexiva, comportam uma espécie de capaci-

¹⁰ Esta função de esquematização foi bem conceitualizada pela teoria do conhecimento de Kant (1998).

¹¹ Para esta abordagem filosófica do símbolo, ver B. Decharneux e L. Nefontaine (1998).

dade autônoma de engendrar uma série de pensamentos que se estendem ao infinito. O simbolizado atinge uma densidade, uma riqueza excedente que permite uma exploração sem fim. O valor simbólico parece se enraizar profundamente na consciência, ao ponto em que ela não consegue mais transformar o conjunto do conteúdo em pensamentos claros e distintos. Mais fenomenologicamente, estas imagens não são mais ativadas por um simples processo projetivo que emana do sujeito. A imagem parece ter uma vida própria, independente do sujeito, que a encontra então como um semi-objeto. A imagem simbólica se torna uma espécie de fonte, de viveiro que produz conteúdos visuais e ideais de uma só vez. Em certo sentido, a imagem não pertence mais à consciência solitária, mas a consciência parece penetrar na imagem como num solo grosso, obscuro, do qual ela retira por sondagem, por amostragem, lâminas ou camadas de significações. Verdadeiros embriões de sentido, estas imagens vivem delas mesmas, e a consciência pode apenas penetrá-las parcialmente, deixando, de todo modo, sempre na sombra, reservada, uma espécie de virtualidade, uma potencialidade ima-

ginativa. Estas são as imagens chamadas geralmente de arquétipos (a mãe, o sol, a cruz, o cetro, a taça etc.)¹².

Neste espaço de imagens primordiais aparecem, então, imagens não propriamente empíricas, porque não são engendradas pela imaginação a partir de conteúdos perceptivos empíricos, e sim são realidades suprassensíveis. O anjo, o dragão, certas paisagens etc. se tornam, assim, realidades imaginais, ou seja, fala-se de imagens jamais vistas, mas que para o psiquismo se tornam representações portadoras de sentido essencial sobre as realidades últimas¹³. Esta transformação de uma imagem em um ser animado, que parece exceder sua manifestação sensível, restabelecendo o visível, pertence, por exemplo, à arte em geral, à pintura em particular. O modo de presença de certas formas e cores pintadas se desembaraça, então, da simples manifestação

12 Para C. G. Jung (1963), os arquétipos são formas e ideias eternas e herdadas, sem conteúdo específico; esse último será definido com a experiência pessoal de um indivíduo sendo captada nas formas arquetipais. Durand (1969, p. 61), por outro lado, faz o arquétipo ser precedido pelo *schème* definido como “[...] generalização dinâmica e afetiva da imagem”. NOTA DA TRADUTORA: o sentido em que o termo *schème* é utilizado por Durand indica não a junção kantiana entre imagem e conceito, uma representação intermediária entre fenômenos percebidos pelos sentidos e as categorias do entendimento, mas sim uma junção entre os gestos inconscientes da sensório-motricidade, entre as dominantes reflexas e as representações. Nesse sentido, a palavra *schème* não tem tradução para o português. Dada a importância, na Teoria Geral do Imaginário, é preferível manter sua grafia em francês do que traduzi-la simplesmente por “esquema”, recurso que lhe retira a especificidade, tornando impossível distingui-la da palavra *schéma* que pode, essa sim, ser traduzida sem problemas como “esquema”.

13 Corbin (1960), a partir do estudo de textos visionários de tradições místicas, definiu estas representações imaginais como “[...] um mundo de imagens-arquétipos, mundo de formas imaginativas autônomas, ou ainda mundo de correspondências e de símbolos, ou seja, mundo simbolizante com o sensível que ele precede e com o inteligível que ele imita.” (CORBIN, 1960, p. 129).

física para entrar em um registro propriamente dito imaginal. Fra Angelico ou Carpaccio pintam assim visões tão translúcidas que parecem pertencer a uma ordem ontológica imaterial¹⁴.

O imaginal consiste, então, menos em produções de uma imaginação criadora do que em formas visíveis e dizíveis que são entrevistas como em uma visão em um mundo que não é mais o das percepções. Verdadeiros correlatos de intuições suprassensíveis, estas imagens podem ser compreendidas como corpos imateriais que surgem de alhures e se impõem ao sujeito¹⁵.

A forma imaginal pode ser interpretada como uma tipificação, uma idealização, uma personificação da Ideia mais alta (de vida perfeita, do divino, da eternidade etc.), tão preciosa e reveladora de sentido que o pensamento tem dificuldades para captar diretamente estes conteúdos que ultrapassam o poder de entendimento analítico. No final das contas, elas só são comparáveis às raízes da árvore de imagens na medida em que se opõem às imagens visíveis e florescentes na superfície exterior da consciência. Ademais, elas constituem em si mesmas um plano arborescente que se parece com a rede de raízes que descem profundamente no solo e que desenham uma espécie de plano

14 Uma análise próxima se encontra em Kandisky (1954, p. 69): “Não é nem um homem, nem uma maçã, nem uma árvore que ele quer representar; Cézanne se serve de tudo isso para criar uma coisa pintada que proporciona um som bem interior que ele chama de imagem”.

15 Para Corbin (1958, p. 169), “Há que se distinguir as imaginações premeditadas ou provocadas por um processo consciente do espírito e as que se apresentam ao espírito espontaneamente, como os sonhos (sonhos do sono ou sonhos acordados) [...] Quanto à imaginação separável do sujeito, ela tem uma realidade autônoma e subsistente *sui generis* no plano do ser que é aquele do mundo intermediário, o mundo das ideias-imagens, *mundus imaginalis*.”

simétrico ao conjunto da ramificação vertical. No limite, este mundo imaginal pode ser considerado como um mundo total, que reproduz simetricamente no invisível o plano do visível. Opaco, escondido, ele só aparece na consciência sob certas disposições subjetivas, certos sonhos noturnos, por exemplo, estados poéticos, místicos ou visionários. Estas imagens surreais estão presumidamente sempre aqui, em retração, mas disponíveis e acompanhando de modo subliminal todas as atividades de imaginação perceptiva e simbolizante. Ao contrário da imaginação inferior, que se encontra apoiada nas informações de origem empírica da percepção, este imaginário superior produz uma síntese transcendental, mas não abstrata, de significações primordiais.

O ciclo das imagens

Se podemos reconstituir a árvore de imagens dotando-a de uma verdadeira organização arquetônica, pode-se esperar que a consciência circule nesta arborescência de alto a baixo, de modo que ela possa perfeitamente passar de um nível a outro na mesma operação intelectual. Assim, é possível presumir que existem atividades de consciência que nascem nos confins do plano imaginal e que se inscrevem no fim do percurso, na janela estreita de um ato perceptivo. A percepção sensorial de uma mulher-mãe ou de um fenômeno aquático, aqui e agora, pode ser desse modo sobrecarregada, sobredeterminada pela ativação dos arquétipos da mãe primordial ou do elemento aquático (entendido como *materia prima*), permitindo concentrar em

uma mesma operação, de uma só vez, percepções empíricas e significações arquetípicas. Em sentido inverso, a percepção sensível pode se tornar ocasião de um devaneio simbolizante que se enraíza no autodesenvolvimento mental do núcleo arquetipal, o ato de percepção se enriquecendo então com o acavalamento de significações que culminam na apreensão de um logos espermático primordial, inicialmente concentrado no arquétipo¹⁶.

Esta circulação de imagens é particularmente presente nas atividades de interpretação das imagens materiais. Assim, diante de um quadro de Cranach ou de Durer, representando Adão e Eva, é-se levado a percorrer, de novo, uma verdadeira escala de níveis de imagens, e isso não sem lembrar a hierarquia implementada pela exegese religiosa medieval quando ela distingue em um texto ou em uma imagem os níveis literal, alegórico, topológico ou moral e anagógico ou místico (LUBAC, 1964). Assim, o quadro nos reenvia inicialmente ao homem e à mulher reais que podem ter servido de modelo para o pintor; em seguida, aos protótipos pictóricos nos quais ele pode ter se inspirado para estilizá-los. Estas figuras fazem pensar sucessivamente nas alegorias da narração bíblica, em uma expressão universal da bissexualidade da humanidade, nos símbolos do masculino e do feminino enquanto princípios originais que podem se aplicar tão bem à alma e ao corpo quanto à alma somente (*dupla natureza anima-animus*), etc. Assim, o imaginário contém, sob sua casca

16 Esta sobreimpressão de diversas percepções empíricas, oníricas, simbólicas e imaginais, sem dúvida, atua no domínio da pintura, da poesia metafísica, dos rituais religiosos em que o sujeito que crê ou contempla ativa de uma só vez sensação, imaginação e pensamento.

visível, uma carne interior que protege um núcleo fundamental que concentra todo o sentido englobante.

Pode-se concluir que toda formação de imagens é acompanhada de diversos investimentos simbólicos que vão de alto a baixo ou de baixo a alto, enriquecendo-a com uma pluralidade de planos de significações. Cada pessoa, dentro de seus limites, segundo as circunstâncias, experimenta percepções mais ou menos ricas ou pobres, mais ou menos dominadas por informações empíricas ou por informações arquetípicas. A capacidade de circular na árvore de imagens assinala a maior ou menor plasticidade ou fecundidade de uma imaginação. Esta, no final das contas, encontra seus poderes, menos na sua capacidade de inventar o irreal, ou seja, as ficções, do que em religar os dados dos sentidos à fonte do sentido que ultrapassa de longe os dados particulares e contingentes da experiência. Os níveis segundo e terceiro levam a buscar nos conteúdos da consciência individual, mas também da coletiva, linguagens imajadas portadoras de uma inteligibilidade que não é redutível aos fatos da experiência espacial e histórica.

O conhecimento destas linguagens necessita do desenvolvimento de saberes específicos que necessitam do simbólico, do arquetipal ou da mitanálise. Suas conclusões permitiram melhor compreender como as imagens se imiscuem nas percepções e concepções do mundo, nos discursos e sistemas de representações de um indivíduo ou sociedade, comunicando a

eles as formas dos conteúdos de significação que ultrapassam as simples operações de percepção e de concepção abstratas.

Nesta perspectiva, convém, portanto, acabar com toda teoria puramente descontinuista das faculdades mentais que tende demasiadamente a cindir percepção, memória, antecipação e imaginação e a opor o dado objetivo concreto, ou seja, o real reduzido a seu sentido literal, e uma representação construída subjetivamente que seria tratada como uma lacuna fictícia, como um desvio errado¹⁷. Sobretudo, é necessário convir que se queremos reter apenas a identidade do mundo percebido, o que é o protocolo de certas operações cognitivas como as da ciência, que não querem levar em conta nada além do real dado aos sentidos, é necessário antes esvaziar, depurar as imagens do mundo desta sobredeterminação interna operada pela imaginação simbolizante. Bachelard (1967) tem, pois, razão em apresentar a atividade científica como um trabalho de conceitualização do real sensível ligado a uma inversão da inclinação espontânea da imaginação. Buscando-se isolar o mundo real percebido, inaugura-se de fato uma representação abstrata, pois isola-se e separa-se o que é inicialmente ligado a uma percepção total do sentido do mundo. Elaborar uma imagem exata do dado isolado implica em uma destotalização do real subjetivado e, sobretudo, uma evacuação do sentido profundo que é geralmente

17 Esta desvalorização da imagem simbólica se constata em certas interpretações linguísticas da metáfora, que a reduzem a um simples deslocamento de um sentido literal em direção a um sentido figurado.

anexado a uma representação poética ou metafísica das coisas¹⁸. Provavelmente, seria sábio sempre dar lugar aos dois movimentos psíquicos opostos, aquele que mergulha o dado em um pensamento imaginativo e aquele que se emancipa da sobrecarga simbólica e imaginal para conservar dela apenas a aparência objetiva. Haveria, portanto, duas práticas de mundo, aquela que religa o mundo exterior ao mundo interior e aquela que, inversamente, neutraliza a interioridade para submetê-la apenas ao mundo exterior¹⁹.

As três vias do imaginário

Sob todos estes ângulos, parece, portanto, que todas as referências feitas à imagem e ao imaginário deveriam previamente diferenciar mais claramente os processos e as representações, apressadamente empurrados para dentro de um léxico particularmente pobre e redutor na língua francesa. Sob este ponto de vista, pode-se esboçar ao menos três níveis de formação das imagens: de início, a imageria poderia designar o conjunto de imagens mentais e materiais que se apresentam antes de tudo como reproduções do real, apesar dos distanciamentos e variações, involuntárias ou voluntárias, em relação ao referente; em

18 O lugar acordado à destotalização do percebido permite precisamente diferenciar a ciência objetiva da natureza de uma filosofia da natureza que quer religar os fatos físicos a um sentido metafísico. Ver, por exemplo, Gusdorf (1985).

19 Esta dupla cultura é defendida por G. Bachelard. Ver nossa análise em Wunenburger (1998).

seguida, o imaginário engloba as imagens que se apresentam antes como substituições de um real ausente, desaparecido ou inexistente, abrindo assim um campo de representação do ir-real. Este pode se apresentar como uma negação ou denegação do real, no caso da ilusão (pode-se então falar de um imaginário *stricto sensu*, no sentido da psicanálise lacaniana), ou simplesmente como um jogo de possibilidades, como no caso do devaneio ou da ficção (de onde se faz “como se”), o que nos faz entrar já no simbólico (no sentido kantiano); enfim, o imaginal (do latim *mundus imaginalis* e não *imaginarius*) se voltaria para as representações imajadas que se podem nomear surreais, já que têm a propriedade de serem autônomas como os objetos, colocando-nos em presença de formas sem equivalentes ou modelos na experiência. Estas imagens visuais, *schèmes*, formas geométricas (triângulo, cruz), arquétipos (andrógino), parábolas e mitos dão um conteúdo sensível aos pensamentos, se impõem como visões, nos falam como revelações. O imaginal, verdadeiro plano original dos símbolos, atualiza, portanto, imagens epifânicas de um sentido que nos ultrapassa e que não se deixa reduzir nem à reprodução nem à ficção.

Estas três categorias de imagens, frequentemente imbricadas umas nas outras na experiência mental, definem três intencionalidades bem diferenciadas: imajar, imaginar e imaginalizar. A cada uma delas corresponde também um tipo de saber bem identificado: para a primeira, a semiologia; para a segunda, as ciências do sonho e das ficções; para a terceira, uma espécie de iconologia simbólica que engloba a hermenêutica filosófica e a fenomenologia religiosa. Assim, estas diversas abordagens pa-

recem capazes de arrancar a imagem de seu estado degradado e marginal para reabilitá-la como instância mediadora entre o sensível e o intelectual. Bem mais, a imagem se prolonga a montante e a jusante, imiscuindo-se na percepção e se prolongando nas atividades conceituais. As imagens constituem a iconosfera primeira, polimorfa e plástica a partir da qual toda consciência tece suas relações com o mundo e com o sentido.

Referências

- ARISTÓTELES. *De l'âme*. Paris: Vrin, 1934.
- BACHELARD, Gaston. *La formation de l'esprit scientifique*. Paris: Vrin, 1967.
- BACHELARD, Gaston. *La poétique de la rêverie*. Paris: PUF, 1960.
- BERGSON, Henri. *L'énergie spirituelle*. Paris: PUF, 1955.
- BERGSON, Henri. *Matière et mémoire*. Paris: PUF, 1959.
- CORBIN, Henri. *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabi*. Paris: Flammarion, 1958.
- CORBIN, Henri. *Terre céleste et corps de résurrection*. Paris: Buchet-Chastel, 1960.
- DECHARNEUX, Baudouin; NEFONTAINE, Luc. *Le symbole*. Paris: PUF, 1998.
- DURAND, Gilbert. *L'imagination symbolique*. Paris: PUF, 1968.
- DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Bordas, 1969.
- FREGE, Gottlob. *Écrits logiques et philosophiques*. Paris: Seuil, 1971.
- FREUD, Sigmund. *Introduction à la psychanalyse*. Paris: Payot, 1921.
- GUSDORF, Georges. *Le savoir romantique de la nature*. Paris: Payot, 1985.
- HUME, David. *Abrégé du traité de la nature humaine*. Paris: Aubier Montaigne, 1971.
- HUSSERL, Edmund. *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*. Paris: PUF, 1964.
- JUNG, Carl G. *L'âme et la vie*. Paris: Buchet-Chastel, 1963.

KANDISKY, Wassili. *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Paris: Denöel, 1954.

KANT, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*. Paris: Vrin, 1965.

KANT, Emmanuel. *Critique de la raison pure*. Paris: Aubier, 1998.

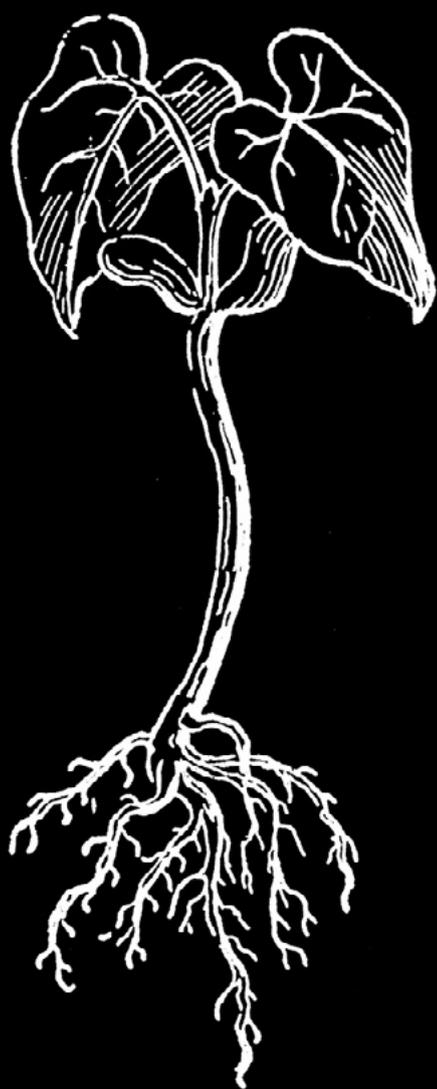
LUBAC, Henri de. *Exégèse médiévale: les quatre sens de l'écriture*. Paris: Aubier, 1964.

RICOEUR, Paul. *Temps et récit: tomo III*. Paris: Seuil, 1985.

SPINOZA. *Ethique*. Paris: Flammarion, 1993.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. L'Utopie pédagogique de G. Bachelard. In: ARAUJO, Alberto Filipe; MAGALHÃES, Justino (Org.). *História, educação e utopia*. Braga: Universidade do Minho, 1998.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *Philosophie des images*. Paris: PUF, 2001.



Comunicação e Imaginário: uma heurística

Ana Taís Martins Portanova Barros

Preâmbulo

Feyerabend se queixou, certa vez, dos questionamentos a ele dirigidos por leitores de textos seus escritos há mais de dez anos, renegando sua utilidade com o argumento de que sequer se lembrava deles. Embora se afirme muitas vezes que, após publicado, um texto não pertence mais a seu autor e sim aos seus leitores, parece-me mantida a validade da volta sobre os próprios passos e, em vista de novas experiências e reflexões, da concessão, a textos antigos, do direito de se reformularem. A fim de se reunir, de modo conciso e didático, os pontos de maior difi-

culdade da Teoria Geral do Imaginário e da Escola de Grenoble, ambas centradas na figura do filósofo francês Gilbert Durand, sobre cuja obra trabalho na Comunicação desde 1995, produzi alguns artigos nos últimos anos, dentre os quais um deles, em especial, mostrou-se tão mais carente de nova atenção crítica quanto mais utilizado pelos jovens pesquisadores. Originalmente publicado com o título “Comunicação e imaginário: uma proposta *mitodológica*” na Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, na edição de julho-dezembro de 2010, o texto a que me refiro recebe agora essa revisão crítica e ampliada, especialmente quanto à noção de *schème*, que me parece fundamental para que a contribuição de Gilbert Durand aos Estudos do Imaginário não seja apropriada de modo a reconduzir a imagem simbólica a simples gestos reflexos do corpo, em flagrante contradição com a afirmação recorrente de Durand de que não se dissociam natureza e cultura no homem. A presente revisão é também divergente da anterior na medida em que afirma a esterilidade da prescrição metodológica na pesquisa feita a partir da heurística do imaginário.

Introdução

A Escola de Grenoble, fundada em 1966 na França, não apenas traz contribuições aos Estudos do Imaginário em diversas áreas do conhecimento, como também se constitui em uma vertente teórica própria, com princípios heurísticos bem definidos e, muitas vezes, espinhosos, polêmicos. Na área da Comunicação, no Brasil, essa vertente teórica recentemente tem, de modo

tímido, mas resoluto, produzido algumas pesquisas que apontam para o papel decisivo do mito no que Contrera (2017) muito adequadamente nomeia *mediosfera*, a esfera do imaginário midiático. Tanto a mídia quanto a pesquisa da área buscam no termo *imaginário* algum apoio para designar fatos e contextos bastante variados, desde um sentido muito restrito, aquele que se equivale a quimera e se opõe ao real, até um sentido muito amplo, sinônimo de imaginação e/ou conjunto de coisas imaginadas. A crítica que se pode fazer a estes dois casos extremos é a mesma: de seu modo particular, cada um desses usos desvaloriza o imaginário, seja por rejeitá-lo como parte do real, seja por não estabelecer distinções entre os diversos tipos de imagem e empregar a palavra num sentido tão amplo que acaba não designando nada. Nesta última situação, o imaginário é o desaguardo de tudo o que não se consegue precisar bem, mas que se acredita ter alguma importância em contextos socioculturais e epistemológicos.

Lembrando que toda definição recobre uma tese, e na intenção de contribuir com uma ressignificação capaz de harmonizar a fluidez do imaginário com uma investigação rigorosa sobre ele a partir dos estudos comunicacionais, este artigo tem por objetivo trazer algumas noções que convergem para uma heurística dos Estudos do Imaginário, especialmente os filiados a Gilbert Durand e à Escola de Grenoble, para então se descreve-

rem alguns métodos de estudo do imaginário e se refletir sobre sua utilidade e eficácia no campo da Comunicação.

Imaginário, do tema ao ponto de vista

O imaginário aparece de modo crescente na pesquisa brasileira, em todas as áreas do conhecimento, inclusive na Comunicação. Um levantamento realizado em 2003 constatou que havia 114 grupos cadastrados no CNPq apresentando a palavra *imaginário* no seu nome, na sua linha de pesquisa ou entre as palavras-chave de sua linha de pesquisa (TEIXEIRA, 2005, p. 115). Seis anos depois, refiz esse procedimento e verifiquei que esse número mais do que dobrou: em 2009, chegava a 253, dos quais 18 se inscreviam na área da Comunicação. Agora, em junho de 2019, revisando o presente artigo, novo levantamento foi feito e me foram apresentados 300 registros de grupos que se enquadram nos mesmos parâmetros.

São índices expressivos, principalmente se considerarmos, com Teixeira (2005, p. 109), que o fato de a imagem não poder ser reduzida a um conceito faz com que o valor heurístico dos Estudos do Imaginário ainda não seja amplamente reconhecido e aceito no campo das Ciências Humanas e Sociais.

No campo da Comunicação, o imaginário começa a se tornar noção-chave para um entendimento que conecte as dimensões política, social, histórica e cultural dos fenômenos. Afinal, é o imaginário o lugar dos entre-saberes, o tecido conjuntivo que liga as disciplinas entre si. Apesar do crescimento do termo *imaginário* nos contextos de pesquisa em Comunicação, ainda é

dada pouca atenção à sua definição. Talvez por essa negligência, talvez pelo prolongamento inconsciente de preconceitos científicos, o imaginário é tratado mais como tema do que como ponto de vista nas pesquisas em Comunicação, sendo abordado de modo alusivo, mas sem ser estudado como dimensão dos objetos comunicacionais.

O imaginário de que tratamos aqui não é um objeto de estudo em si e sim um ponto de vista sob o qual o pesquisador se coloca, uma perspectiva que ele assume, uma dimensão que ele explora. Isso resulta do caráter transversal do imaginário, que atravessa todas as produções humanas. É possível estudar empiricamente o imaginário porque ele se epifaniza em cada manifestação criativa, sendo a menor de suas unidades detectáveis a imagem simbólica. Para encontrá-la, são necessárias ferramentas teóricas e metodológicas específicas, resultantes de uma heurística peculiar ao entendimento que se tem sobre o que seja o imaginário.

Imagem, símbolo, trajeto do sentido

Quando se fala de imaginário, as questões de léxico constituem uma dificuldade inicial, já que vários termos são partilhados tanto com outras áreas do conhecimento quanto com o senso comum, a começar pela palavra imagem. No cotidiano, a ideia de imagem costuma ser associada a qualquer “representação gráfica, plástica ou fotográfica de pessoa ou de objeto” ou ainda a “representação dinâmica, cinematográfica ou televisivada, de pessoa, animal, objeto, cena, etc.” (FERREIRA, 1999). Já

nos Estudos do Imaginário, imagem é o modo de a consciência (re)apresentar objetos que não se apresentam diretamente à sensibilidade (DURAND, 2000, p. 10). Vê-se que estão excluídas aí as imagens iconográficas, aquelas que se colocam na ponta da percepção visual, pois elas podem ser confirmadas pela apresentação do objeto que representam. Aqui, já se torna útil mencionar também a noção de símbolo, também bastante particular no contexto do imaginário. Quando uma imagem se reúne com um sentido, um aspecto vivenciado, temos um símbolo. Isso quer dizer que o símbolo tem uma relação natural com algo ausente ou impossível de ser percebido (COELHO, 1997a, p. 343). Portanto, aqui, o símbolo não é arbitrado. Observe-se que esse detalhe já traz consequências para uma pesquisa que se proponha estudar o imaginário em dado fenômeno comunicacional. A primeira é em relação ao uso adequado da palavra símbolo, mas a mais importante não é de ordem semântica e sim heurística: a partir da identificação de imagens simbólicas, ou seja, de imagens que mantenham uma relação de sentido não gratuita com seu significado, serão procuradas as linhas de força equacionadoras do problema de pesquisa.

Durand (2000, p. 11) diz que o símbolo só é válido por si mesmo porque nunca a representação simbólica pode ser confirmada pela apresentação pura e simples do que ela significa. A imagem simbólica, portanto, não é tomada como signo pelos Estudos do Imaginário porque a heurística destes estudos pressupõe homogeneidade entre significante e significado - não há, pois, relação (isto é, *distância*) indicial, icônica ou simbólica entre um e outro. Eis aí algo que torna desafiador o estudo do ima-

ginário na Comunicação, já que esta trabalha abundantemente com imagens iconográficas: conforme a visada, elas podem ser simples ícones, *dificultando* o acesso a camadas mais profundas do imaginário ou, ao contrário, complexificarem-se em imagens simbólicas.

A partir da noção de imagem simbólica¹, pode-se finalmente falar em *imaginário*, “[...] 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). O imaginário não é uma coleção de imagens, um corpus, mas, conforme Thomas (1998, p. 15), um sistema, um dinamismo organizador de imagens que lhes confere profundidade e as liga entre si. Aí, o sentido se encontra na relação. Isso é cada vez mais palpável com o destaque que as ciências contemporâneas conferem ao papel do observador nos fenômenos. Conscientes da intangibilidade do real, sabemos hoje que temos acesso apenas a sistemas simbólicos, não a um mundo em si.

1 A noção de imagem simbólica é uma das mais complexas e menos bem utilizadas da Teoria Geral do Imaginário. O mais recomendável é ir diretamente aos textos do próprio Gilbert Durand e de Gaston Bachelard para compreendê-la. No entanto, arrisco algumas equações na maior parte dos artigos que escrevo, tentando apreender o inapreensível, sempre procedendo por contrastes e negações. Em um deles, dedico-me mais frontalmente às necessárias distinções entre imagem técnica e simbólica: BARROS, A. T. M. P. As perspectivas de Flusser e Durand: relações entre imagem técnica e imagem simbólica na interpretação da fotografia. In: Carlos Alberto de Souza; Ofelia Elisa Torres Morales. (Org.). *Lições de fotografia e fotojornalismo*. Coleção Imagética n. 2: Paranaguá. 1 ed. Paranaguá, 2014, v. 2, p. 37-41. Sobre as mesmas tangências, há também um artigo produzido coletivamente por membros do grupo Imaginalis: Eduardo Portanova Barros, Anelise De Carli e Danilo Fantinel, sob o nome de “Diferenças imagéticas. Considerações sobre a técnica e o símbolo no contexto comunicacional”, capítulo deste mesmo volume.

Então, o imaginário tem uma eficácia concreta e conhecer seus mecanismos é essencial para “[...] para termos nosso lugar na grande mutação epistemológica de hoje” (THOMAS, 1998, p. 16, tradução nossa).

No campo da Comunicação, a discussão sobre o imaginário torna-se estratégica, posto que a relação com o real é fundante dos fenômenos comunicacionais. 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 polos 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). Nossa humanidade constituinte nos pede o combate quando nossos processos históricos e civilizatórios exigem a diplomacia; trememos de medo diante do mistério que a racionalidade científica explica; as imensidões revolvem no nosso âmago o sentimento de ser criatura, as regras culturais exaltam nosso ser criador. Se o resultado de tensões como essas será a violência sanguinária, o fanatismo milenarista ou a mediocridade cultural, a culpa, definitivamente, não é do imaginário. Esse responsabiliza-se tão somente por colocar em acordo essas forças tantas vezes opostas, em assegurar que uma reequilibração seja atingida. Não entra em causa se essa reequilibração será nefasta do ponto de vista do bem-estar de povos e nações. O que é bom

ou nefasto dependerá de variáveis escolhidas coletivamente; essas serão combinadas de acordo com as regras do imaginário. Daí que, quanto mais nos recusamos a reconhecer sua validade, mais aleatórios nos parecerão os resultados das combinações das escolhas que fazemos.

No caso da Comunicação, pode-se ponderar, 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.

Assumir a perspectiva dos Estudos do Imaginário para a compreensão de um fenômeno ou para o equacionamento de um problema de pesquisa implica aceitar a anterioridade ontológica do imaginário em relação aos demais constructos, ou seja, é a partir do imaginário que a história, as relações sociais, a cultura, a própria comunicação são realizadas. Por exemplo, o fato jornalístico não é algo que se estude somente a partir deste ou daquele dado histórico e desta ou daquela conjunção econômica, mas levando-se em conta um imaginário específico que *permitted* sua ocorrência. Longe de ser totalizante, a paisagem então esboçada será cheia de zonas de sombra, pontos em que as ligações parecem se perder, posto que se abrem para o indemonstrável. Talvez aí seja útil que a ciência se filie à arte a fim de

abrir espaço, no seu discurso, para as palavras que vão além das percepções alcançadas pela razão, sem desmerecê-las.

Jung, Bachelard, Eliade: princípios convergentes em uma heurística

O século XX viu nascer as teorias fundadoras do que se configuraria mais tarde como os Estudos do Imaginário ou a Teoria do Imaginário. O primeiro autor que trago aqui, por ordem cronológica, é Carl Gustav Jung (1875-1961). Toda sua obra gira em torno das noções de arquétipo, imagem e símbolo, o que a faz incontornável para os Estudos do Imaginário.

Na análise junguiana, tudo é fundado na relação que associa imagem, símbolo e arquétipo. O nível do arquétipo permanece incognoscível. Ele participa do oceano no qual o eu está imerso. A imaginação simbólica é, para Jung, a passagem que permite ao homem encontrar de uma vez só sua harmonia interior e a plenitude de seu ser. É pela imaginação simbólica que se pode conhecer o arquétipo (THOMAS, 1998, p. 85). A noção de arquétipo junguiana é bastante próxima daquela que mais tarde Durand apresentará e também aponta numa direção importante para os Estudos do Imaginário, que é o postulado de um reservatório coletivo de imagens no qual o ser humano, individual e coletivo, busca soluções. Este reservatório tem sido alimentado pelas artes, pela filosofia, pela ciência, pela religião, mas é a comunicação que o dinamiza, colocando em circulação suas imagens. Isso foi várias vezes sublinhado por autores como Durand (1998), Maffesoli (1996) e Debray (1993), para citar apenas

três. Aos pesquisadores da Comunicação, se apresenta o desafio de, a partir de recortes específicos no panorama dos fenômenos comunicacionais, embasados em dados fornecidos pelo objeto de estudo localizado dentro de uma região de eleição do espaço social, construir uma consciência teórica em torno dessa constatação.

Outra noção fundadora que Jung traz é a de sincronicidade, palavra que designaria os momentos em que as categorias de espaço e tempo são abolidas e tudo é dado a ver de uma só vez. Por ser uma estrutura não casuística – Jung estudou essas estruturas com o físico Wolfgang Pauli -, não pode ser prevista ou provocada, permanecendo no domínio do aleatório. Assim como o *illud tempus* de Eliade, que veremos adiante, a sincronicidade implica o tempo absoluto, no qual passado e futuro se amalgamam ao presente. Ela nos convida a pensar a questão do tempo na comunicação sob um viés oposto ao do aceleramento, sempre tão evidenciado por causa das tecnologias que propiciam conexões cada vez mais rápidas. 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?

Contemporâneo a Jung, temos na figura de Gaston Bachelard (1884-1962) um dos pioneiros a se debruçar de modo sistemático sobre a problemática do imaginário. Bachelard (1993, p. 2), mergulha na investigação da imaginação material através da fenomenologia da imaginação, que implica em o pesquisador devanear espontaneamente para compreender as propriedades

objetivas do devaneio, e não buscar imagens prontas na cultura erudita. Ele diz: “Muito longe, num passado que não é o nosso, vivem em nós os devaneios da forja [...]. E me acontece, velho filósofo que sou, respirar como ferreiro” (BACHELARD apud FERREIRA SANTOS, 2004, p. 79). Essa constante busca da imagem no seu nascedouro é útil quando se deseja estudar o imaginário sem apartar forma de conteúdo: não sendo possível descrever conceitualmente uma imagem sem que se acabe por esterilizá-la, o pesquisador aumenta suas possibilidades de comunicação ao utilizar, também ele, imagens para analisar imagens.

Bachelard (1990; 1997; 1999; 2001a; 2001b) desenvolveu uma concepção de imaginação material calcada em quatro elementos – ar, terra, fogo e água -, baseado no postulado da relação entre a corporeidade e a atividade criativa. Haveria uma relação primeira entre corpo e materialidade que suscitaria diversos tipos de imaginação, sendo que o sujeito imaginante demonstra preferência por uma matéria, o que não exclui as demais das suas imagens (BACHELARD, 2001b, p. 8). Mais tarde, Gilbert Durand, admirador do trabalho de seu professor Gaston Bachelard sobre os quatro elementos, elaboraria uma metodologia de estudo do imaginário que também situa no corpo a origem da imaginação, que, na visão de Durand (2000, p. 98), endossando as ideias de Bergson que estabeleceu o papel biológico da função fabuladora.

Se a imaginação é dependente dessa relação primeira do corpo com a matéria, como podemos ler a crescente desmaterialização da experiência proporcionada pelos meios de comunicação contemporâneos? Como o imaginário se relaciona com essa

desmaterialização? Que tipos de imagens são então produzidas e qual a sua eficácia? O trabalho de Bachelard (1993; 2001b), além de provocar perguntas como essas, cujos equacionamentos podem ser consistentemente trabalhados pela pesquisa empírica, contribui, ainda, no sentido de evidenciar a importância de se buscarem informações diretamente na experiência, sendo inócuo a circunscrição ao mundo puramente bibliográfico quando se quer estudar o imaginário, posto que a imagem autêntica é sempre viva e deve ser examinada a partir de sua manifestação.

Também Mircea Eliade (1907-1986), pesquisador da história das religiões, encontra na própria manifestação do sagrado o caminho de sua investigação. Dele queremos destacar a noção de *illud tempus* (ELIADE, 1999), que deriva estreitamente da noção de sincronicidade junguiana e que será fundamental para a compreensão do mito, uma das superestruturas do imaginário. *Illud tempus* é o espaço-tempo primordial no qual se situa o ato fundador original. É um tempo absoluto; ele não simplesmente se situa no começo “porque o evento fundador pode ser ressuscitado a cada momento da vida de uma sociedade da qual ele é referencial” (THOMAS, 1998, p. 122). Eis, para Eliade, a essência do sagrado: ele sempre é reencontrável, é um tempo que não se esgota, um eterno presente ao qual o homem acede através dos ritos (ELIADE, 1999, p. 64). É nesse sagrado *illud tempus* que se localizam os mitos, termo este que é entendido aqui de um modo pouco familiar aos estudos da Comunicação e que por isso merece um certo detalhamento.

Para além da indicação de uma narrativa verbal e muito ao contrário da idéia de lenda ou falseamento da realidade, o mito,

nos Estudos do Imaginário, designa uma narrativa exemplar no sentido de que contém os modelos de todos os ritos e atividades humanas significativas, como a alimentação, o casamento, o trabalho, a arte, a sabedoria. Em contraste com o homem moderno, que se considera produto do curso da História, Eliade destaca que a irreversibilidade dos acontecimentos não é uma evidência para o homem arcaico.

Para o homem das sociedades arcaicas, ao contrário, o que aconteceu *ab origine* pode ser repetido através do poder dos ritos. Para ele, portanto, o essencial é conhecer os mitos. [...] Conhecer os mitos é aprender o segredo da origem das coisas. Em outros termos, aprende-se não somente como as coisas vieram à existência, mas também onde encontrá-las e como fazer com que reapareçam quando desaparecem (ELIADE, 1994, p. 17-18).

Seria de nos perguntarmos se a vivência do mito é exclusividade do homem arcaico. A comunicação não fertilizaria o mito, fazendo-o contemporâneo nosso? Os mitos que a comunicação hoje dá à partilha parecem não ter mais a pregnância simbólica dos mitos arcaicos. No entanto, não se pode culpar simplesmente a tecnologia que os veicula, já que o aparato tecnológico antes estimula o imaginário do que o restringe, como mostrou Durand (1997, p. 51 e ss) e tem sido corroborado por Maffesoli (1995, 1996). No Brasil, podemos citar Silva (2003), Lemos (2002) e Felinto (2005) como autores da área da Comunicação que têm sublinhado a mesma ideia.

O entendimento do imaginário enquanto sistema organizador de imagens implica um fundamento num subsolo arquetípico mais ou menos como apontou Jung, constituindo um patrimônio universal no qual o ser humano vai buscar equacio-

namentos para seus dramas coletivos ou pessoais. Os arquétipos, pertencendo ao incognoscível, se deixam ver, no entanto, através das imagens simbólicas que se configuram a partir de acordos entre as pulsões mais arcaicas do ser humano e as coerções atualizadas historicamente, exercidas pelos contextos culturais, sociais, geográficos etc. O mito, inscrito num tempo absoluto, é constituído pelas constelações de imagens simbólicas, organizadas por homologia. Identificar as homologias das imagens simbólicas em dado recorte de pesquisa é uma das primeiras tarefas do estudioso do imaginário. Gilbert Durand agora nos fornecerá pistas para o reconhecimento do modo de funcionamento das homologias das imagens simbólicas.

Os regimes da imagem de Gilbert Durand

O imaginário enquanto sistema dinâmico foi dividido por Durand em três grandes universos míticos: o heroico, o místico e o dramático. Cada um deles se constitui sob um *schème* (sobre o qual me detenho mais adiante) de ação fundador, derivados de reflexos dominantes que, quando em curso, retardam ou inibem outros reflexos. Vê-se, assim, que Durand, embora reconheça a herança, na sua obra, dos ensinamentos de seu mestre Bachelard, e a similitude de sua noção de arquétipo com aquela utilizada por Jung, introduz, em relação a esses dois precursores, importantes diferenças. No que tange a Bachelard, Durand afasta-se da ontologia da imagem situada na relação do homem com os quatro elementos cosmológicos eleitos por seu mestre para deslocá-la para a corporeidade humana. A matéria é ain-

da constituinte da origem da imaginação, mas agora se trata da matéria de que é feito o próprio homem. A imaginação, para Durand, nasce no nosso corpo antes mesmo que esse corpo tenha de enfrentar a água, o ar, o fogo a terra de que é feito o mundo.

Disso decorre a segunda diferença a que desejo aludir: distanciando-se de Jung, que vê no arquétipo o mais profundo e arcaico rastro de imagem, Durand localiza algo que lhe é anterior e o qual denomina *schème*. Manterei aqui o vocábulo francês para preservar essa noção de confusões com o bem mais simples e familiar *schéma*, também utilizado por Durand. A tradução de ambos seria *esquema*, o que evidentemente não permite resgatar a complexidade da noção de *schème*. Esse último é uma espécie de estrutura organizadora de ações de tal forma que elas podem tanto se apresentar diferentemente ou se generalizar quando são repetidas em circunstâncias semelhantes. Tendo a imaginação seu nascedouro no corpo e sendo o protagonismo do corpo ancorado em ações, não é de se admirar que Durand buscasse nos gestos do corpo a estrutura mais longínqua, capaz de organizar até mesmo as formas vazias dos arquétipos. Ao introduzir a noção de *schème* como anterior ao arquétipo, Durand, longe de reduzir as imagens a subprodutos de reflexos físicos do bi-co-homem, como tentam fazer crer seus detratores, viabiliza toda a complexidade daquilo que ele nomeia como *estruturalismo figurativo*. As estruturas por ele definidas, postuladas como passíveis de fornecer interpretações de fenômenos culturais, sociais, políticos, históricos, são compostas por formas que se

transformam, produzindo a cada vez distintas ferramentas de controle do tempo.

Os universos míticos heroico, místico e dramático apontados por Durand são respostas ao anterior universo da angústia, que contém os medos provocados pela consciência do tempo que passa. O universo da angústia é habitado por simbolismos nictomorfos, catamorfos e teriomórficos, junto com todos os seus séquitos de imagens ligadas às trevas, à queda, à bestialidade animal, que são nossos primeiros e mais recorrentes medos. As respostas a esses medos são impulsionadas por *schèmes* elaborados sob o impulso de três gestos naturais e incontornáveis de nossa corporeidade, chamados *dominantes* porque, em sua presença, os demais reflexos são inibidos ou retardados: as dominantes postural, digestiva e rítmica. Com isso, Durand, não quis dizer que ao medo da queda o homem se põe de pé, nem que é por ter a tendência biológica, evolutiva ao bipedismo que o homem receia a queda, mas que, vivendo a experiência da gravidade aterrorizante e tendo à sua disposição o reflexo do bipedismo, um *schème* de ação ascensional se torna possível. Ao dizermos *schème*, já não estamos mais nos referindo a um corpo que se ergue, que deglute ou que se movimenta no ritmo da cópula, mas a imagens simbólicas que entram num jogo com outras imagens simbólicas, encaminhando um equilíbrio entre o aniquilamento, que deixa de ser inevitável, e o combate sem tréguas, que é inexequível.

Não considero relevante trazer evidências ditas científicas da dominância desses três reflexos porque seus rastros nos *schèmes* de ação que nutrem a substantivação dos arquétipos e todo

o simbolismo humano já foram bem estabelecidos em mais de 50 anos de estudos do imaginário desenvolvidos em áreas do conhecimento tão diversas quanto a Literatura, as Artes, a Educação, as Ciências da Saúde, a Arquitetura, a Filosofia e, recentemente, a Comunicação. No entanto, talvez para dar uma satisfação à vigilância positivista, Durand cita os estudos realizados nos primeiros anos do século XX pela Escola de Leningrado que teriam convergido com sua observação de imagens simbólicas remissíveis à tendência de o homem se pôr de pé, à descida digestiva e à rítmica sexual. Enquanto os reflexos digestivo e sexual podem se apresentar de modo talvez até auto-evidente na nossa experiência cotidiana, talvez o mesmo não se dê com o reflexo postural. Nesse caso, é produtivo nos remetermos aos estudos arqueo-antropológicos para constatar que já é consenso naquela área a anterioridade do bipedismo ao Sapiens; de fato, o Australopitecos, antecessor do Homo, era bípede.

Assim, Durand postula as relações entre o corpo e as representações, variando o universo mítico conforme o *schème* que se encontra na sua base: no *universo mítico heroico*, a ação fundamental é da *distinção*, engramada pelo reflexo postural, que privilegia as sensações à distância, visão e audiodifusão: é pondo-se de pé que o homem libera a vista e o ouvido, podendo melhor exercer esses sentidos; libera também a mão que se ergue tanto para o combate quanto para o julgamento. No *universo mítico místico*, a ação primordial é *confundir*, sugerida pela dominante da descida digestiva, trazendo imagens de intimidade, calor, alimento, substância etc. No *universo mítico dramático* (regime noturno), a ação predominante é *reunir*, que se coaduna com a dominante

copulativa e suas constantes rítmicas. Vêm daí imagens como a do porvir, a da roda, a da androginia, a do deus plural, capazes de harmonizar contradições através do tempo.

A partir daí, podemos falar em diferentes níveis de constituição e organização das imagens. O arquétipo estaria no subsolo do imaginário, sendo resultante do contato dos gestos reflexos diferenciados em esquemas de ação com o ambiente natural ou social. Não têm ambivalência, são universais, mas ligam-se a imagens muito diferenciadas pelas culturas: quando isso ocorre, estamos diante de símbolos. Já o mito é “[...] um esboço de racionalização dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias” (DURAND, 1997, p. 63).

Os mitos circulam entre vários níveis constitutivos do ser humano, chamados por Durand (1996, p. 145) de *tópica sociocultural*. O primeiro é um nível fundador, arquetípico, o *isso*, o inconsciente antropológico. O nível seguinte é o *ego societal*, também chamado de *actancial* por ser ele o palco dos atores sociais. Aqui se encontram dois polos, um positivo – com os papéis confortados pela ideologia vigente – e outro negativo – com os papéis e funções marginalizadas. Acima desses dois níveis, vem o *superego societal*, a imagem racionalizada de uma sociedade, defendida pelas pedagogias, pelas instituições, pelos programas e localizada, a partir do século XX, nos meios de comunicação. O mito circulante, conforme Coelho (1997b), vitaliza esses três níveis e

lhes dá um sentido que se torna então, histórico, ou seja, que se encarna em ideologias, programas de ações, papéis sociais etc.

Métodos do imaginário na Comunicação

Para estudar tanto a ocorrência de imagens simbólicas em um dado texto cultural quanto seu prolongamento nos contextos sociais, Durand propõe a *mitodologia*. Existem vários outros métodos, particularmente no âmbito da Sociologia do Imaginário (LEGROS et al., 2007) de que se pode lançar mão. No entanto, elegemos aqui a *mitodologia* como particularmente adequada para a pesquisa empírica em Comunicação por seu caráter bifronte: ao mesmo tempo em que permite uma evidenciação de imagens simbólicas particulares a um produto comunicacional, a mitodologia é capaz de situar o imaginário alimentado e alimentador desse produto num contexto histórico, social, cultural, fazendo jus à dimensão antropológica da comunicação, esta sendo cada vez mais participante da formação do homem contemporâneo.

A mitodologia é a reunião de dois métodos de pesquisa do imaginário que foram separados por Durand apenas para efeitos didáticos: a mitocrítica e a mitanálise. Enquanto a mitocrítica parte de um texto cultural, a mitanálise se debruça sobre um contexto social (DURAND, 1996, p. 165).

A mitocrítica consiste, basicamente, no recenseamento de imagens simbólicas em dado material cultural, tanto escrito quanto oral. As utilizações mais comuns da mitocrítica foram feitas, inicialmente, para a análise das obras artísticas em geral

e literárias em particular. No entanto, é possível adaptar o método também aos discursos da Comunicação, utilizando-o como uma técnica de análise de conteúdo que busca identificar metáforas obsessivas ou *mitemas* – repetições metonímicas do mito que é objeto da narração geral que se estuda, de modo que cada fragmento reflete o todo – em dado recorte de pesquisa.

Parte-se do pressuposto que toda narrativa é aparentada do mito, possuindo a mesma estrutura que ele, apoiada em redundâncias. O jogo de redundâncias é importantíssimo quando se trabalha com imagens simbólicas porque num símbolo, como explica Durand (2000, p. 16), tanto significado quanto significante são infinitamente abertos. A redundância serve para corrigir a inadequação da encarnação concreta do símbolo. É pelo jogo de redundâncias que se detectam num texto as metáforas obsessivas acima mencionadas e se torna possível identificar “mitos pessoais e suas eventuais relações e projeções sobre os mitos coletivos” (COELHO, 1997, p. 253). O recorte que vai estabelecer o âmbito de recolha dos dados empíricos tem que ser suficientemente singularizado para abrigar mitos particulares a certa autoria ou contexto. Esse recorte pode delimitar tanto uma produção inteira, como uma novela ou um telejornal, quanto um aspecto dessa produção, como o tratamento dado a determinado tema dentro de uma novela ou numa cobertura jornalística.

Em qualquer que seja o caso, será constituído um corpo empírico, e não necessariamente uma amostragem. Isso não quer dizer que a quantificação não esteja presente na mitocrítica; pelo contrário. Para se constatar que uma metáfora é redundan-

te e obsessiva, será necessário observar não só sua ocorrência, mas sobretudo sua recorrência. Assim, vemos que a quantificação vem dar suporte à interpretação qualitativa.

Para a identificação dos mitemas e do mito diretor em dado texto cultural, deve-se fazer, inicialmente, um levantamento dos elementos que se repetem de forma obsessiva e significativa na narrativa e que podem ser um tema, um objeto, um cenário, uma circunstância etc. A seguir, examinam-se as situações em que aparecem. Por último, levantam-se as diferentes lições que o mito traz e as correlações dessa lição com as de outros mitos coexistentes. É nesse ponto que a mitocrítica começa a exigir a mitanálise.

A mitanálise, inspirada na psicanálise, é um método que busca a identificação dos mitos dominantes, aqueles que vitalizam os níveis da tópica sociocultural e dos mitos latentes, marginalizados e não-autorizados, que trabalham a sociedade num nível profundo. A mitanálise é a extensão da mitocrítica para o campo das instituições e das práticas sociais. A segunda fase da metodologia exige, portanto, passar dos textos aos contextos. Partindo-se de sequências de mitemas de um mito estabelecido, a mitanálise vai ler as ressonâncias dele em uma sociedade ou momento histórico.

Todos esses passos *mitodológicos* correm o risco de se converterem em simplória decodificação de signos caso sejam seguidos esquematicamente. A necessidade de uma homologia contra a analogia é urgente quando se intenta desenhar constelações de imagens com o objetivo de se obter pistas sobre o mito diretor de uma época, uma obra, um fenômeno. Durand

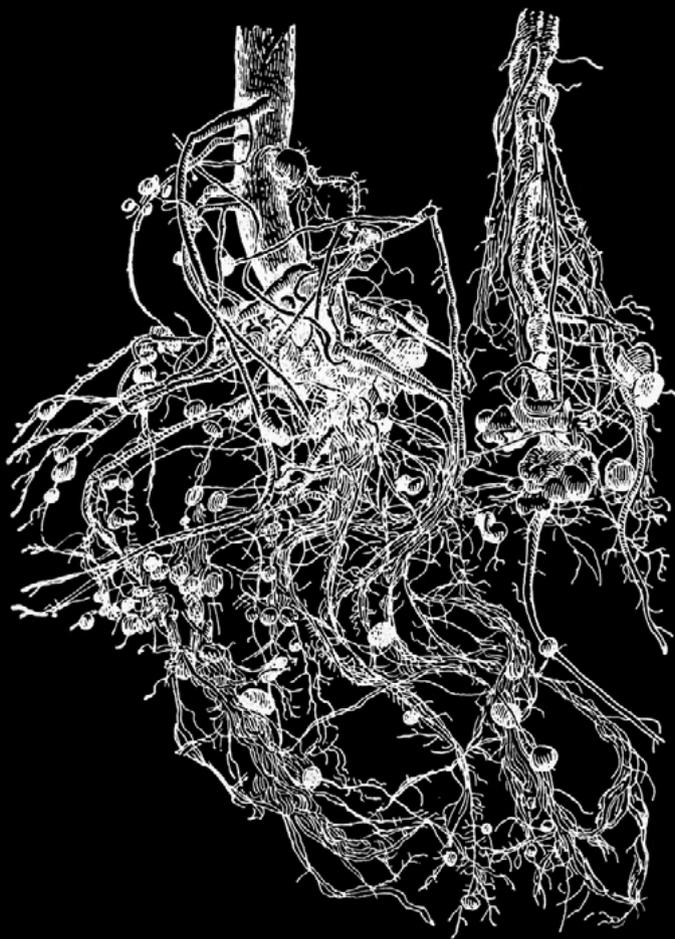
recomenda a comparação da variação com a fuga para que se perceba a distância entre a homologia e a analogia. No entanto, mesmo que sejamos suficientemente iniciados em música para nos sensibilizarmos com a diferença de fundo entre *O Ferreiro harmonioso*, de Händel, e *A arte da fuga*, de Bach, não será simples escapar da facilidade de enxergar paixão no vermelho e racionalidade no azul, seguindo os mesmos hábitos de pensamento que estamos criticando. A imagem simbólica não codifica nem decodifica, e sim revela, e a revelação é uma experiência pessoal, única e inexplicável. Embora não suficiente, essa experiência é necessária ao pesquisador do imaginário; somente quando ela se dá começa a se tornar possível construir um método de compreensão do fenômeno que se deseja estudar sob esse prisma. Esse método, sim, é comunicável aos pares, embora não seja seguramente repetível, já que depende da experiência anterior da revelação, a aporética experiência simbólica: a da imagem como um espaço que resiste ao tempo.

Referências

- BACHELARD, G. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo, Martins Fontes, 1997.
- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BACHELARD, G. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BACHELARD, G. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. São Paulo: Martins Fontes, 2001a.
- BACHELARD, G. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BACHELARD, G. *O ar e os sonhos*. Ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 2001b.

- BARROS, A. T. M. P. A saia de Marilyn: do arquétipo ao estereótipo nas imagens midiáticas. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*. E-Compós, Brasília, v. 12, n1, jan./abr. 2009.
- BARROS, A. T. M. P. O sentido posto em imagem: a comunicação de estratégias contemporâneas de enfrentamento do mundo através da fotografia. In: *Galáxia: revista transdisciplinar de comunicação, semiótica, cultura*. São Paulo N. 19 (jul. 2010), p. 213-225.
- BARROS, A. T. M. P. *Sob o nome de real: imaginários no jornalismo e no cotidiano*. Porto Alegre: Armazém Digital, 2007.
- COELHO, T. *Dicionário crítico de política cultural, cultura e imaginário*. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 1997a.
- COELHO, T. Um mapa do imaginário. *Cult*, São Paulo, n. 3, p. 12-13, out. 1997b.
- CONTRERA, M. *Mediosfera: meios, imaginário e desencantamento do mundo*. São Paulo: Annablume, 2010.
- DEBRAY, R. *Vida e morte da imagem*. Uma história do olhar no ocidente. Petrópolis: Vozes, 1993.
- DURAND, G. *Introduction à la mythologie: mythes et sociétés*. Paris: Albin Michel, 1996.
- DURAND, G. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Introdução à arquetipologia geral. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- DURAND, G. *O imaginário*. Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.
- ELIADE, M. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- ELIADE, M. *O sagrado e o profano*. A essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FELINTO, E. *A religião das máquinas*. Ensaio sobre o imaginário da cibercultura. Porto Alegre: Sulina, 2005.
- FERREIRA SANTOS, M. Profundidades da argila: exercícios práticos e plásticos de mitohermenêutica. In: *Imaginário: o "entre-saberes" do arcaico e do cotidiano*. Org. : **Lúcia Maria Vaz Peres. Pelotas: Editora e Gráfica Universitária/Ufpel, 2004**. p. 71-89.
- FERREIRA, A. B. de H. *Dicionário Aurélio Eletrônico Século XXI*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira : Lexikon Informática Ltda., 1999.
- LEGROS, P. et al. *Sociologia do imaginário*. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- LEMOIS, A. *Cibercultura*. Tecnologia e vida social na cultura contemporânea. Porto Alegre: Sulina, 2002.
- MAFFESOLI, M. *A contemplação do mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

- MAFFESOLI, M. *No fundo das aparências*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- PEIRCE, C. S. *Semiótica e filosofia*. São Paulo: Cultrix, 1984.
- TEIXEIRA, M. C. S A pesquisa sobre imaginário no Brasil: percursos e percalços. In: ROCHA PITTA, Danielle Perin (Org.) *Ritmos do imaginário*. Recife : Ed. universitária da UFPE, 2005. p. 109-123.
- THOMAS, J. *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*. Paris: Ellipses, 1998.
- WUNENBURGER, J.-J. *O imaginário*. São Paulo: Loyola, 2007.
- SILVA, J. M. *As tecnologias do imaginário*. Porto Alegre: Sulina, 2003.



El ojo de Dios: conectados y vigilados

Eduardo A. Vizer | Helenice Carvalho

Para muchos creyentes fervientes, dios está en todas partes y lo ve todo. Aunque así fuese no sería posible demostrarlo. Lo que sí podemos demostrar y sobre todo debemos analizar hasta sus últimas consecuencias es la omnipresencia de las tecnologías que nos circundan (por fuera y aún por dentro de nuestros cuerpos): desde los satélites (y el sistema Echelon de vigilancia que ya cumple tres décadas), pasando por la vigilancia implícita en las redes sociales (Google, Twitter, Facebook, Instagram y Whatsapp); la geolocalización de nuestros aparatos celulares

(del que Foursquare es un ejemplo)¹, las cámaras ocultas y hasta la infiltración (*camfecting*)² de nuestras webcam personales que pueden ser hackeadas, enviando informaciones de lo que estamos haciendo en nuestros hogares hasta los servidores de red. Las TIC realmente están en todos lados, no solo nos rodean sino además penetran nuestra intimidad y ahora hasta lo más recóndito de nuestros propios cuerpos: pueden ver, oír y registrar casi todo si no todo, y parecen querer reemplazar la omnipresencia divina por la magia negra de la tecnología.

El ojo vigila

Presentamos aquí tres ejemplos aislados. El 12/5/2012 el Diario Clarín de Buenos Aires publica una nota con el siguiente título:

La guerra del ciberespacio. La Agencia Nacional de Seguridad (NSA, siglas para National Security Agency) alista un gigantesco centro de datos en Utah, donde instalará sofisticada tecnología para vigilar Internet y otros medios... La comunidad de inteligencia está levantando el centro de espionaje más grande que el mundo haya conocido hasta ahora. La ciudad se llama Bluffdale y se encuentra en el estado desér-

1 En el 2010 se creó en Nueva York la red social Foursquare. El aplicativo utiliza el GPS del celular para indicar el lugar donde se halla el usuario y permite publicar en otras redes sociales información sobre todos los amigos de la red, recomendaciones especiales, listas de los usuarios y su perfil. Obviamente, tanta información personal también puede poner en riesgo la seguridad del usuario.

2 Desde el 2006, el FBI usa el 'roving bug' (traducible como virus itinerante) para infiltrar el micrófono de los celulares, grabar y retransmitir todo, transformando al celular en un instrumento de escucha permanente sin siquiera estar ligado. (www.mundoestranho.com.br, mayo 2012, Ed. 124).

tico y montañoso de Utah, cuya población mira con asombro el gigante que está construyendo el cuerpo de ingenieros del Ejército. Se trata de la nueva base de la poderosa National Security Agency (NSA), que se convertirá en el corazón de un colosal tablero mundial destinado a espiar cada rincón del planeta que considere hostil o afecte los intereses de Washington. Es, tal vez, el paso más beligerante que da EE.UU. en la llamada “guerra del ciberespacio”.

En la misma nota se menciona que Carroll F. Pollett, director de la Agencia de Defensa de Sistemas de Información (DISA), lo explica con claridad en una sesión en el Congreso. “El ciberespacio se ha convertido en un nuevo campo de batalla. Ha adquirido una importancia similar a la que tienen los otros: tierra, mar, aire y espacio. Está claro que debemos defenderlo y volverlo operativo”. En lenguaje militar, el ciberespacio es denominado “quinto campo de batalla”.... Y prosigue “William Binney, ex integrante de la NSA advierte “Estamos a una pequeña distancia del Estado totalitario.

Para finalizar, el periodista termina con las siguientes palabras “*Nos hace pensar que tal vez no se comprendió a tiempo lo que en su momento planteó Ray Bradbury: “No intento describir el futuro, intento prevenirlo”.*

El segundo ejemplo atañe a la proliferación imparable de las escuchas telefónicas ilegales que se practica en muchos países. Desde el año 2011 el escándalo R. Murdoch en la circunspecta Inglaterra llevó esta práctica al mundo de la prensa como estrategia para adelantarse a la competencia invadiendo el mundo privado de políticos, famosos y autoridades con el solo fin de hacer notas periodísticas. En Brasil uno de los medios más importantes compró una empresa de seguridad, levantando obvias

sospechas sobre la posibilidad de replicar en Brasil el mismo problema de la ‘cuestión Murdoch’.

Finalmente, presentamos un caso infinitamente más modesto y prácticamente privado, pero no por ello menos preocupante. En el edificio de departamentos donde vivimos hasta hace un par de meses atrás, se decidió instalar cámaras para cubrir hasta el último rincón del espacio común del edificio. El argumento siempre es el mismo: disminuir la inseguridad a través del control. Pero hay un detalle interesante, las dos síndicas del edificio son señoras jubiladas que dedican su tiempo ocioso a seguir las cámaras desde sus departamentos y “vigilan” cada movimiento ‘sospechoso’ (los términos ‘inseguridad, control y sospechoso’ son omnipresentes en el tema que nos ocupa). Aparentemente, nadie se siente molesto por esa vigilancia permanente, pero la empleada de limpieza confesó que desde la instalación de las benditas cámaras no logra tener un momento de sosiego. Su stress es permanente ya que ambas síndicas observan y controlan cada movimiento de ella (incluyendo críticas al tiempo que permanece en el baño). La misma situación se presenta en innumerables empresas y oficinas, donde la Intranet está sujeta a un monitoreo permanente.

Estos tres ejemplos representan apenas la punta de un iceberg que debe llegar a profundidades insospechadas de la sociedad. El primer caso va delineando un panorama que – guardando distancias mortíferas – tiende a semejarse a una forma de equilibrio del terror que el mundo vivió durante la Guerra Fría. Esta vez, el riesgo no viene de la energía atómica, sino de las guerras por el control y los usos de la información entre paí-

ses, grupos, sectores económicos y hasta las relaciones humanas en ámbitos privados. Los riesgos de destrucción física han dejado lugar a los riesgos de destrucción simbólica.

El segundo ejemplo alude a los riesgos de invasión de la vida privada por los medios masivos. La privacidad es transformada en una mercancía a ser vendida en el mercado. Pero debemos tomar en consideración que un aspecto sumamente positivo de esta situación se halla en que las ‘víctimas’ más notorias de estas guerras de la información han sido sobre todo actos de gobiernos y políticos inescrupulosos. O sea las mentiras públicas, los engaños y la falta de transparencia (seguramente *wikileaks* tendrá muchos seguidores que izarán su bandera). El último ejemplo ya nos muestra claramente los riesgos de los usos de las TIC como un dispositivo panóptico que permite un control social absoluto y orwelliano.

Conectados: el panóptico digital

Desde los últimos decenios del siglo pasado hemos comenzado a convivir con una penetración irrestricta de las tecnologías digitales de información y de comunicación en una mayoría de las actividades humanas. Los medios nunca hablan de ‘penetración’ de las tecnologías sino de los servicios que prestan, sin embargo la creciente convergencia entre dispositivos, redes y bancos de datos de todo tipo obliga al ciudadano a una adaptación y aprendizaje permanente en todos los órdenes: desde la vida cotidiana a los procedimientos burocráticos, en las exigencias de los mercados de trabajo y el consumo, en las

organizaciones y las manifestaciones políticas, en los eventos culturales y hasta en los procesos simbólicos a través de los cuales percibimos e interpretamos la realidad (la televisión y la prensa han aprendido a convergir en vez de competir con Internet). Las TIC constituyen una infraestructura material por medio del cual circulan flujos de datos e información que conforman una nueva ecología informacional envolvente, una ecología de *bits*, números, signos e imágenes cuya realidad física está inscrita en los dispositivos técnicos, pero no se reduce a ellos. Podemos decir que la Sociedad de la Información exhibe como un rasgo propio la construcción de una cultura tecnológica (Vizer, 1982) cuyo último exponente recibe hoy el nombre de *cibercultura*. Ésta tiene – siguiendo la metáfora marxista – una infraestructura material, y una ‘superestructura’ que precisa de la acción y las experiencias humanas para ser transformada en ‘cultura simbólica’. Al fin y al cabo, cultura es lo que los seres humanos hacen y cultivan, o bien heredan de sus antepasados, usan, procesan, interpretan y reelaboran consciente o inconscientemente. La tecnología de la información es hoy mucho más que la base material para la búsqueda, el registro y el procesamiento de infinitas constelaciones de datos. Las tecnologías tienden a la interconexión, la convergencia, la búsqueda y el procesamiento de los datos que circulan entre las redes que conectan a miles de millones de ‘nodos’, terminales, computadoras y dispositivos de procesamiento. Esta galaxia tecnoinformacional es como un océano donde debemos *surfear*, aprendiendo tecnologías mentales de búsqueda que nos permitan ir a pescar nuestros datos. Nuestros objetivos consisten en

crear archipiélagos o ‘islas’ que permitan generar clasificaciones de diversos conjuntos de información que nos sirvan como un ‘mapa’ de acceso a los recursos intelectuales necesarios para construir ‘textos’ con sentido (mensajes, discursos, interpretaciones, teorías, proyectos, etc.).

Vivimos inmersos en el *ethos* de una cultura tecnológica dual. Como plantean los físicos cuando deben explicar la naturaleza y las teorías de la luz, caben dos líneas de interpretación: la luz puede ser energía pura, pero también puede ser considerada como materia. La información debe circular y estar ‘asentada y registrada’ en alguna base material (dispositivo técnico, cerebro, etc.). Pero el código o lenguaje a través del cual es registrada, conservada y concentrada – como una especie de materia prima que debe ser procesada por la inteligencia de seres humanos (o bien por programas de inteligencia artificial) - es un equivalente a pura energía. En este sentido la información responde a ciertas lógicas y programas inscriptos en la propia naturaleza material de las tecnologías, pero que no se reducen a ella. De modo que las tecnologías de la información – como la luz – pueden ser interpretadas en base a cualquiera de las dos hipótesis: precisan de una base material, pero sus códigos y sus lógicas – su ‘orden’ y organización interna - responde a otro ‘nivel’ de constitución de la realidad. Una realidad que ha emergido – y continúa emergiendo – de los procesos de la evolución humana en relación con los diferentes contextos con los que convive: naturaleza, sociedad y tecnología.

Hasta acá nos hemos preocupado por los aspectos más generales del funcionamiento y ciertos riesgos y rasgos de la

arquitectura de los sistemas de información. También hemos mencionado algunos ejemplos de usos de los dispositivos con fines de control y vigilancia. Ahora queremos recalcar algunos conceptos-procesos centrales para entender el desarrollo de este trabajo. Desde la perspectiva de las posibilidades que abre la arquitectura técnica de las TIC podemos mencionar: convergencia, circulación y movilidad, búsqueda, procesamiento y concentración de la información.

La complejidad a la vez material e inmaterial de los sistemas de construcción y procesamiento de información que realizan las tecnologías han instalado en nuestras sociedades una cultura – un ‘tecnopolio’ para Neil Postman – que elimina la necesidad de luchas intelectuales y filosóficas, pues *“las máquinas eliminan la complejidad, la duda y la ambigüedad. Funcionan rápido, son padronizadas y nos ofrecen números que podemos ver y calcular”* (Postman, 1994, p. 100). Así se hacen entendibles las fantasías y representaciones sociales depositadas en las TIC, ya que se hallan en una posición estratégica tanto para promover la realización y el éxito individual, como acciones de solidaridad social o de protesta, violencia y conflicto. Y también posibilitan el desarrollo de dispositivos de control social por parte de gobiernos y administraciones estatales.

Queremos mostrar como *la convergencia entre múltiples sistemas y redes por las que circula casi toda la información que se produce en cada rincón del globo, y el desarrollo de elaborados programas de búsqueda y procesamiento de esa información posibilita y promueve procesos de concentración de la información en superorganismos (de espionaje)*. En resumen, las TIC son veneradas, pero también

deben ser temidas al mismo tiempo. La distribución mundial y democrática de los dispositivos técnicos de acceso o de producción (computadoras, páginas web, telefonía celular, bancos de datos, etc.) no impide la concentración de bancos de datos sino que sirve indirectamente para alimentarlos con miles de millones de nuevos datos.

Podemos considerar a esta evolución de base tecnológica como un proceso de *hipermediatización social e hiperconcentración de la información*, un desafío central para las sociedades ya que se halla en el cruce de innumerables prácticas y cuestiones económicas, políticas, culturales y ahora también militares, que abarcan desde el nivel personal y microscópico de la vida cotidiana a una escala macroscópica y transnacional³,⁴. La presente sociedad tecnológica puede concebirse metafóricamente como un sistema soportado por una compleja base de articulación informacional y una superestructura semiótico-comunicacional de intercambios (procesos y valores lingüísticos, construcción de textos, difusión e intercambios simbólicos). Si la 'base' de sustentación de nuestras sociedades – y sobre todo las ciudades

3 A partir del 11 de setiembre, la "Guerra al Terror" marcó el nacimiento oficial del fin de las soberanías nacionales absolutas (excepto la de un solo país, capaz de recolectar cualquier clase de información y responder a ella de acuerdo a sus propios intereses).

4 Es posible que usted no sepa o no quiera admitirlo, pero la tecnología de reconocimiento facial lo sabe muy bien. También puede conocer muchas otras cosas sobre usted, lo que piensa, lo que le gusta e incluso sobre lo que cree que no tiene opinión. Debido a que la inteligencia artificial estudia las reacciones de su rostro a través de la cámara de su teléfono, las usa para obtener un perfil detallado de sus gustos y disgustos, sus juicios y creencias, y puede venderlos o dárselos a quien le interese. <http://www.ihu.unisinos.br/593265-cuidado-com-aquela-camera-o-smartphone>.

– puede concebirse como una base tecnoinformacional, la vida social consiste realmente en una inmersión en redes de relaciones que corresponden a un entorno comunicacional convergente, construido a través de interacciones humanas y flujos e intercambios de información mediados por dispositivos mediáticos y redes interconectadas.

Esta parafernalia de dispositivos tecnológicos reproduce en los individuos la dualidad del funcionamiento de la sociedad de la información. Se dice a la gente que están conectados (*connectedness*) aunque estas conexiones no generen subjetivamente una sensación de real y significativa comunicación en medio de un flujo envolvente de estímulos, datos y mensajes⁵. Nos encontramos ante la paradoja de una conexión permanente y al mismo tiempo la sensación de aislamiento subjetivo que parece profundizarse, ya que en sociedades hipermediatizadas y condicionadas a una ecología digital, prácticamente no existe

5 Un estudio realizado por la Universidad de California revela que los norteamericanos consumen un promedio de 34 gigabytes y 11,8 horas de información por día, aunque no procesen las 100.000 palabras que la ‘soportan’. En término medio, los norteamericanos consumieron 1,3 trillones de horas absorbiendo información en el 2008. La cantidad de bytes consumidos entre 1980 y 2008 aumentó un 6% anual, y gracias a las computadoras, un tercio de las palabras y un 50 % de los bytes son recibidos interactivamente. La lectura, que cayó inicialmente debido al surgimiento de la TV, se triplicó entre 1980 y el 2008, porque es la forma preferida de absorber contenidos en Internet. (O Sul, P. Alegre, 11/12/2009).

aislamiento o desconexión posible⁶. Por otro lado es interesante observar como la participación de los públicos en la televisión y las redes sociales está mostrando rasgos de expresión eminentemente autoreferenciales, con alta exposición de la intimidad personal, emocional y subjetiva (los cuadros de depresión que invaden los consultorios de salud mental merecen ser cuidadosamente analizados tomando en consideración su segura asociación con la hiperconectividad de los individuos).

Tecnologías, información y control. De la piedra al silicio

Como las TICs son un paradigma de la actualidad, múltiples y poderosas (implantadas a partir de los últimos decenios del siglo pasado), se hace difícil construir un cuadro de interpretación que permita ubicarlas dentro de un contexto mayor. Ensayemos entonces un breve marco histórico de las imbricaciones entre las tecnologías y los procesos de información desde una perspectiva antropológica, considerando ciertas

6 El ojo y los oídos del dios digital pueden observar todo, transformarlo y traducirlo a bits (ya sean animales, hechos naturales o seres humanos, hasta avatares digitales de un individuo, como el denominado “digital twin” o “gemelo digital” que reproduce la totalidad de los procesos corporales, y en un futuro no lejano los mentales también). Obviamente, nada ni nadie es ‘observado’ en el sentido humano del término. La observación humana es una construcción perceptiva y cognitiva, una traducción de datos captados y registrados en bits de información, reconstruidos como una ciberrealidad paralela.

hipótesis fuertes sobre la naturaleza del control social en las sociedades humanas.

A diferencia de las ciencias, históricamente las tecnologías nacieron a partir de la percepción de necesidades y han sido creadas y diseñadas para servir como instrumentos mediadores a fin de lograr ciertos fines. Ha sido así desde el descubrimiento del fuego hasta la modernidad. Pero debemos aclarar que no se debe atribuir al concepto de ‘necesidad’ un significado meramente objetal y ontológico (como necesidad de alimentarse, de abrigo, etc.). La verdadera necesidad latente va más allá: es el impulso humano de *controlar* el ambiente y sus medios de supervivencia, para lo que precisa adquirir información, desarrollar ciertos conocimientos y elaborar técnicas (mediadoras físicas y mentales). El surgimiento del capitalismo ha modificado y complejizado este proceso. La necesidad del cálculo y la previsión ha generado tecnologías sofisticadas de manipulación de información y el control de procesos de producción. Se fueron instituyendo nuevas formas de percibir y generar necesidades, no solamente de acuerdo a intereses específicos, sino también de acuerdo a demandas que emergen continuamente del funcionamiento de las sociedades más avanzadas y complejas. Las tecnologías de información han sido creadas para recoger, registrar, organizar y producir nueva información que sirva a los procesos de organización y gerenciamiento de procesos productivos y organizativos de complejidad creciente. Y entre ellos realimentar la demanda de servicios y los procesos de in-

terconexión y comunicación entre individuos, grupos, sectores sociales y gobiernos.

La pregunta consiguiente es sobre la naturaleza de la información en sí misma en tanto producto. Podemos concebir las relaciones entre las sociedades y sus procesos de información y comunicación bajo una doble perspectiva: la información considerada como *recurso instrumental* empleado por la sociedad para realizar tareas o establecer relaciones entre hechos, objetos y procesos. O bien podemos concebir la información como un producto de la historia y el trabajo humanos (símbolos sagrados, educación, filosofía, ciencia no aplicada, valores religiosos y humanos, las artes, etc.). Sin embargo es importante aclarar que la información en sí misma no puede ser considerada un fin, un valor, sino *un recurso a ser transformado en un valor*: el conocimiento. La información como tal, no tiene ningún valor intrínseco, vale solamente al ser *transformada y procesada* (digamos que su valor de uso solo surge a partir de su 'valor de cambio', su potencialidad para ser procesada y transformada). Si analizamos las relaciones entre la *técnica, la información y los procesos de control social* como etapas y tendencias históricas dentro de una perspectiva antropológica podemos observar:

1º. Una fase prehistórica basada en la piedra, en la fijeza y la permanencia de los signos icónicos, ya sea como medio para comunicar algo, o como 'fines y valores' simbólicos o sagrados (pinturas en cavernas, grabados sobre piedra o escritura en papiros). Una teoría sustenta la hipótesis de que el hombre primi-

tivo recurría a imágenes y esculturas como forma de *controlar simbólicamente* el hambre, la muerte o el futuro.

2°. Una larga era de los metales (aprox. a partir de 1.500 A.C.), donde la información forma parte de los procedimientos de administración y control de los primeros estados, y el conocimiento técnico es aplicado a la *producción de artefactos* (la información como medio técnico de producción de herramientas, armas militares y tecnologías de *control sobre el ambiente*, principalmente recursos naturales y agua). Las comunidades humanas introducen la maleabilidad y la portabilidad física de los objetos y los registros de información (desde el papiro a las armas y los objetos de uso cotidiano, *el signo se funde con el valor de uso de los objetos*).

3°. Con el surgimiento de la Modernidad se produce una evolución de la era de los metales hacia una nueva etapa de la fabricación mecánica, principalmente para promover los viajes de exploración y conquista. Se comienzan a construir los primeros artefactos mecánicos complejos, donde la precisión hace indispensable el control numérico (con el ejemplo paradigmático del reloj). La complejidad de estos procesos precisa de la abstracción de los *números* para construir los dispositivos técnicos que materializan la racionalidad instrumental codificada como información práctica (siglos XVII y XVIII, *Deus ex machina*). Y también se enriquece con los conocimientos registrados y distribuidos a través del libro impreso. Esta dinámica presupone una enorme acumulación de información que debe ser registrada en números, fórmulas y textos. Se crean los primeros dispositivos de precisión para el *control de los procesos de*

producción (primero artesanal, luego industrial). Los procedimientos seguidos se expresan en textos y fórmulas, o como secuencias de números principalmente al servicio de la dinámica de la producción industrial naciente. La técnica se traduce a algoritmos de signos operativos y acciones repetitivas aplicadas a procesos lineales de producción, con su apogeo a través de la cadena de producción en serie en las fábricas Ford y el surgimiento del Taylorismo como Administración Científica de tiempos y espacios en el lugar de trabajo (se llega a implantar un oficio especial: el ‘tomatiempos’ que aterrorizó a generaciones de obreros a través del *control de sus movimientos* mecánicos por reloj).

4º etapa: La era de la electricidad, de la que McLuhan toma algunas de sus metáforas básicas. Se hace posible la instantaneidad, la construcción de redes interconectadas de circulación y transformación – o traducción - de la información a través de un flujo continuo de señales, sonidos y luego imágenes. La electricidad surge como una energía que permite la creación de una infraestructura capaz de distribuir esa nueva fuente al servicio de la economía, la sociedad y la cultura. Surgen así los *medios* masivos de comunicación a comienzos del siglo XX como una metáfora de la convergencia entre la fuerza y la precisión de la máquina y la sofisticación de la palabra y las imágenes analógicas. Recordemos que los medios – *apud* McLuhan - **son el mensaje**, o en otras palabras, él puede entender que el mensaje *es la propia técnica* como medio y fin al mismo tiempo, reduciendo al signo a su valor de mera señal. Seguramente, podemos considerar a la electricidad como una de las tecnologías

más eficientes para *organizar la circulación* de objetos y mensajes en el espacio y el tiempo (en otras palabras, **el control de tiempo y espacio**). De acuerdo a los conceptos guía interligados que presentamos al comienzo, podemos decir que es con la aparición de la electricidad que surge la posibilidad de generar y transformar en textos y mensajes a los *nuevos procesos de circulación y convergencia entre diferentes espacios, tiempos, canales de información y comunicación*.

5°. Por último, llegamos a nuestras realidades (posmodernas?), ciberculturales y ciber- informacionales, donde la digitalización promueve la convergencia universal de la realidad física y la virtual en códigos binarios, *recreando* tanto al mundo material como el tecnobiológico. Se multiplican las *metáforas del sujeto poshumano*, de la sociedad y las relaciones sociales hipermediatizadas, las paradojas y contradicciones del control social y la autonomía individual exacerbadas a la par, tal como se muestra en el ejemplo de los celulares que promueven el aumento tanto de la autonomía como el control territorial de los movimientos de los usuarios. La información y la comunicación enraizados en dispositivos técnicos llegan a ser medio y fin al mismo tiempo, conformando una espiral creciente e interminable de transformaciones y procesos de convergencia entre los objetos de ambientes naturales con dispositivos técnicos de procesamiento y transformación de la información. Finalmente se conectan acciones y dispositivos que modifican contextos y objetos virtuales en una espiral permanente de nuevas instancias de organización y reorganización de diferentes contextos de realidad emergentes. La digitalización se presenta como una

tecnología de *transformación y control de cualquier orden de realidad* a un orden numérico binario. Una tecnología de traducción de objetos, hechos y seres vivos a un orden numérico (ciberrealidad). Y en segunda instancia, el desarrollo de tecnologías de asociación y traducción del orden cibernumérico a dispositivos físicos reales: el cuerpo de seres vivos (por ej. la tecnobiología), o de objetos inanimados (como el denominado ‘Internet de las cosas’), robots o aún ambientes naturales. El control de la realidad por medio de la información es expresada en números (un mundo de avatares leibnizianos).

Debemos aclarar que cada una de las 5 ‘etapas’ de una historia de la información, la tecnología y los procesos de control que presentamos aquí no elimina o suplanta a las anteriores sino que las ‘traduce’, las modifica y complejiza de acuerdo a las nuevas instancias y posibilidades que brindan nuevas tecnologías. Nadie sabe hasta qué punto los dispositivos analógicos serán totalmente suplantados por los digitales.

Investigando las influencias de las TICs

Comúnmente, las investigaciones sobre las relaciones entre las TIC y los ambientes en que son instaladas (fábricas, escuelas, sectores gubernamentales, medios de comunicación, etc.) tienden a ser abordadas en forma demasiado lineal: impacto, eficiencia, ahorro de tiempo y espacio, etc. Pensamos que este tipo de abordajes ‘micro’ son sumamente acotados y pierden de vista el panorama mayor: la transformación del contexto en que se insertan las TIC como organizaciones y sistemas complejos

y multidimensionales. Por esta razón, preferimos un marco de análisis no reduccionista que aborde múltiples dimensiones en las que se dan las prácticas de individuos y organizaciones. En otras palabras, preferimos realizar un abordaje ‘ecológico’ de las implicancias que conlleva la adopción de las TIC en toda clase de contextos sociales.

Siguiendo esta línea exploratoria de investigación, proponemos el método del Socioanálisis (Vizer, 2003)⁷ ya que pretende abarcar un cuadro ecológico amplio que cubre diferentes dimensiones de análisis, los que desde una perspectiva sistémica permiten abordar cada tópico, cada hecho o proceso como un (sub)sistema interligado a un contexto mayor. De este modo, aspectos técnicos, de toma de decisiones, de control del espacio, de relaciones entre agentes de un organización y hasta aspectos culturales, pueden ser analizados respetando la especificidad de cada cuestión y su grado de autonomía en relación al ambiente mayor. Es decir: la implantación de una nueva tecnología como generadora – y reproductora - de nuevas relaciones técnicas, nuevas modalidades de establecimiento de lazos sociales, actitudes, valores y modos compartidos de recrear las condiciones existentes en un ambiente productivo, o bien un

7 La metodología de investigación diagnóstica y de intervención que desarrolla el Socioanálisis está presentado en varias publicaciones (Vizer 2003, 2005; Vizer y Carvalho 2008, 2010, 2012).

modo de vida, favoreciendo la modificación o el fortalecimiento de dispositivos ya establecidos en un colectivo social.

Esto permite explorar sobre cuales ámbitos incide de forma sistémica la introducción de una tecnología: desde un nivel estrictamente técnico y funcional hasta dimensiones que abarcan cuestiones de concentración de la autoridad y del poder de decisión, modificaciones – o desaparición - de jerarquías (sobre todo en las organizaciones), pasando por los cambios en el uso de los espacios físicos y la regulación de los diversos tiempos requeridos para la realización de tareas como ser trabajo físico o intelectual (las formas y estilos de lo que se denomina trabajo inmaterial). La introducción de TIC también incide en las relaciones y los vínculos interindividuales de miembros y agentes de una organización, sus modos de comunicarse así como sobre los procesos simbólicos que ordenan las representaciones colectivas y la construcción y adjudicación de sentido (la institución simbólica de diversos órdenes sociales, o lo que muchos llaman en forma bastante imprecisa ‘cultura’, creada a la par de las prácticas en una organización o una comunidad, ya sea real o virtual).

Tomamos en cuenta aquí las dimensiones o categorías para el análisis de la construcción física y topológica de procesos organizacionales: en primer lugar la *technè* de los saberes y las prácticas instrumentales (las tecnologías y el conocimiento entendidas como un capital informacional de cualquier colectivo social).

Otra dimensión – ‘política’, y que junto a la dimensión anterior constituyen los temas centrales de este trabajo – abarca

el uso de las TIC como instrumentos que de manera explícita o implícita buscan crear y establecer mecanismos centralizados de control por parte de un Poder instituido, un orden jerárquico y concentrado (aparatos de Estado, sistemas de toma de decisiones en organizaciones, etc.).

En tercer lugar podemos analizar la dimensión de los usos y las acciones ‘instituyentes’ de miembros, grupos o sectores que quieren producir modificaciones en la organización de las prácticas o que se preocupan por la vida pública y la democratización organizativa, (por ej. acciones y movimientos de resistencia en ámbitos privados y públicos, donde por ej. los celulares representan la mejor arma utilizada por los organizadores y participantes de movimientos sociales para organizarse y orientar acciones colectivas).

En cuarto lugar, la dimensión de la influencia y potencialidad de las TIC en las cuestiones de la apropiación, la creación y la distribución de los espacios y los tiempos (tanto en la materialidad de los contextos y ambientes físicos de las organizaciones, como en los espacios y los tiempos de las comunidades virtuales). El derecho a la ‘posesión’ y el control de espacios y tiempos siempre se constituye en una arena de controversias y hasta de luchas entre personas, grupos y sectores.

Menos visible que las dimensiones de análisis anteriores, y muchas veces desconsiderados, están los procesos ligados a la intersubjetividad, las modificaciones sobre el mundo de los vínculos y las prácticas instituidas de contención social, los valores y emociones, etc. (la influencia de las tecnologías de la comunicación no solamente como redes virtuales sino en la vida

familiar, los vínculos primarios y la participación en grupos, deportes, el tiempo libre, la salud y los aspectos emocionales, la seguridad material y la perspectiva de futuro, etc.). Finalmente se debe tomar en consideración los aspectos culturales, las formas simbólicas, las representaciones sociales, la religión, las identidades e identificaciones que fortalecen o disminuyen el capital social y simbólico de una comunidad o una institución.

Aclaremos que la introducción de cualquier tecnología no ‘produce’ cambios sociales, sino que *mediatiza* y modifica las relaciones existentes tanto entre los miembros de una organización, como en las relaciones de ésta con el medio externo. A nosotros nos interesa de manera específica analizar sobre todo las modificaciones que se producen en dos de las dimensiones presentadas. a) La concentración del poder, las jerarquías y el control, y b) sus opuestos: el aumento en la autonomía (personal, grupal, comunitario), la desconcentración de poder y el control, y el achatamiento de las jerarquías.

Esta última dimensión de análisis es especialmente fructífera respecto al análisis sobre usos de las TIC en estudios sobre las condiciones de acceso y usos sociales de las mismas: democratización, participación y organización política, movimientos sociales y acciones colectivas. También en el trabajo sobre movimientos sociales, de derechos humanos, de minorías, de género, etc. En esta línea se adscriben las concepciones alternativas sobre democracia directa y las relaciones entre el Estado y la sociedad civil. Se inscribe en la crítica a las concepciones sobre un poder hegemónico: ya sea del Estado, de una clase, un partido, o los agentes económicos por sobre la sociedad. Comu-

nicacionalmente corresponde a un modelo ‘muchos hacia muchos’, en oposición a la dimensión anterior que responde a un modelo de concentración de información y del poder de decisión de ‘muchos hacia uno’⁸. Este trabajo pretende precisamente referirse a los riesgos que presenta este último modelo y que se vislumbra en el uso de las tecnologías con fines de espionaje por medio de la recolección y concentración de infinita cantidad de información sobre los ciudadanos con fines económicos o de control social, político o ideológico.

Arenas de confrontación: uno a muchos, muchos a muchos y muchos a uno

Una marca fundamental del siglo XX fue la creación explosiva de las comunicaciones de masas. El cine, la radio y luego la televisión generaron las condiciones técnicas, sociales y políticas para la emergencia de los primeros mercados culturales y las organizaciones multinacionales de la comunicación a escala global. El correlato social de este proceso fue el pasaje de la era de los públicos a las sociedades de masas a partir del segundo y tercer decenio del siglo XX (aunque la prensa y el teatro anticiparon este proceso en el siglo XIX). El primer impacto econó-

⁸ Según el investigador Tom Burghardt “Se espera que entre 2010 y el 2015 el tráfico global de Internet se cuadruplique. De este modo la Agencia estatal NSA precisa de un edificio de cien mil metros cuadrados para almacenaje. Si la Agencia llenase el centro de Utah con un ‘yottabyte’ de información, ella sería equivalente a 500 quintillones (500,000,000,000,000,000,000) de páginas de texto”. (Cada yottabyte equivale a 1.000.000 de exabytes). En <http://campaign.r20.constantcontact.com>

mico de esos medios se tradujo en la creación de mercados de consumo a escala mundial. Podemos considerar a esta primera etapa de la globalización (o mundialización) de los productos culturales, como de producción de mercancías culturales producidas en serie y llevando a la cultura y la producción simbólica el modelo de producción en serie inaugurado por Henry Ford (de automóviles a películas y series de televisión). Desde una perspectiva antropológica, podemos decir que comenzaba una primera era de las comunicaciones masivas, invadiendo la humanidad con tecnologías cuyo impacto directo se revela como un proceso de mediatización creciente de las relaciones sociales, políticas y culturales. Su signo distintivo consistió en la creación de mercados mundiales de consumo cultural (productos de cine, radio y televisión). Los teóricos de la comunicación hablan de una etapa del “uno a muchos”, donde ‘uno’ produce y ‘muchos’ consumen.

Como ya señalamos, asociando ‘los medios y los miedos’, el poder del dispositivo aumentó también las posibilidades de manipulación de los públicos a través del miedo *“miedo e inseguridad forman una dupla que se realimenta diariamente a través de los noticieros de televisión, la prensa y la radio..”* (Vizer, 2009). La violencia en los medios pone en evidencia la fragilidad de los individuos frente a hechos que *no pueden controlar*, desencadenando un mecanismo psicológico de búsqueda de seguridad y liderazgo aún al costo de la pérdida de parte de la libertad o de los derechos constitucionales (cualquier alusión a la “Guerra contra el Terror”, **no** es casual). En la política y en las guerras,

las estrategias del miedo y el terror pueden ser eficaces durante años.

Pero para los investigadores de los medios, los miedos clásicos que comienzan en esta primera etapa son los de la hiperconcentración de la producción en un país, la homogeneización cultural, la pasividad del receptor (figura clásica de esta etapa), la ambivalencia de un ‘imperialismo cultural’ impuesto por ese ‘uno’ con la existencia hegemónica de Estados Unidos como centro todopoderoso de creación de tecnologías, de contenidos y de la producción para mercados globales. Los riesgos de la hiperconcentración han girado 180 grados: de la producción visible han pasado a la ‘recolección’ secreta.

Como dicen los jóvenes, la etapa mediática industrial ya ‘fue’. Para finales del siglo XX, y sobre todo en este siglo XXI, hemos dejado lejos la primera fase de la mediatización de masas. Se imponen no solamente nuevas tecnologías, sino nuevas formas de producir, distribuir y consumir cultura. Nuevas formas de integrar públicos – y mediatizar técnicamente - las relaciones entre individuos, grupos, sectores, geografías físicas y hasta naciones. Se producen nuevas concepciones y paradigmas de creación de mercados globales y sus consiguientes concepciones sobre la producción y consumo de dispositivos y contenidos culturales que se transforman en ‘commodities’: desde la tradicional producción de contenidos analógicos a los digitales. Desde programas que precisan de un soporte analógico material (películas o periódicos) hasta los productos inmateriales de programas virtuales. La digitalización ha quebrado

los modelos y paradigmas de la era analógica⁹ (“Todo lo que es sólido se desvanece en el aire”, todo lo que ‘es’ ha comenzado a fluctuar, todo lo real tiende a ser virtualizado, y hasta los sujetos de carne y hueso pueden crear y multiplicarse en clones y avatares virtuales). Se quiebra el paradigma de la producción masiva en función de nuevas formas de producción y consumo personalizado, pero sin abandonar la creación de nuevos mercados.

Cuando aparecen en escena los que se llamaban nuevos medios audiovisuales en los años 60 y 70, y sobre todo con la expansión de Internet en los 90, un optimismo democratizante bastante *naive* toma la forma de discursos sobre la ‘emancipación digital’, y la posibilidad de construir formas y canales de democracia participativa directa a través del acceso a la Información y a los nuevos dispositivos de acceso. Aparecen en escena los discursos oficiales que dibujan imágenes casi idílicas de una Sociedad del Conocimiento y la Información, donde reina la más absoluta libertad de expresión. La creatividad y la innovación pasan a ser palabras estratégicas de todo discurso políticamente correcto. Los viejos miedos a la manipulación, el control y la homogeneización cultural que habían surgido con los medios de masa parecían definitivamente exorcizados con la floreciente mediatización digital de las sociedades. Sin embargo, nuestro presente está marcado por la proliferación y la

⁹ Aunque parezca un tema prehistórico, a fines de los 80 todavía discutíamos en reuniones de las Naciones Unidas los riesgos del “flujo de datos transfronteros” (Transborder Data Flow, Febrero 1987, Nueva.York).

competencia ‘darwinista’ entre múltiples dispositivos mediáticos, entre tecnologías que destruyen los parámetros definidos de las fronteras entre lo real y lo virtual, lo público y privado, la producción y el consumo de cultura, entre naturaleza y cultura, entre cuerpo-carne y tecnología, y aún entre tiempo y espacio. Vivimos tiempos de confusión y disolución de certezas y grandes relatos. Nuestras marcas son el relativismo ético y cultural, y el estigma del instantaneísmo y la obsolescencia programada.

En esta nueva era de hipermediatización a través de las TIC, sus primeras víctimas fueron los criterios de verdad, de objetividad y reflexividad (aunque los discursos optimistas e ingenuos de los amantes acríticos de las tecnologías no lo adviertan o simplemente lo nieguen). Los dispositivos tecnológicos de las nuevas formas de globalización han generado un relativismo generalizado: lo real se virtualiza y lo virtual se realiza; lo particular se universaliza y lo universal se expresa en modalidades particularistas. La ‘sociedad del control’ se instala en medio del caos y la confusión. La manipulación de los miedos, la confusión y la desinformación se transforman en armas políticas para el control de masas fracturadas por la inseguridad global y el temor. A partir del 11 de setiembre del 2001 y sobre todo a partir de la instalación global de las políticas de ‘Guerra al Terror’, el ‘Patriot Act’ y los intentos de control de la información (como el proyecto SOPA, todos nacidos en los Estados Unidos), los valores que nutrieron la libertad de pensamiento, el pensamiento crítico, la libertad de expresión (diferencia sutil con la noción de ‘libertad de prensa’ sustentada por los grandes medios) caen bajo diferentes grados de sospecha de

subversión. Hemos entrado en una forma de régimen de libertad de pensamiento vigilado. Se produce lo que en el discurso jurídico se denomina ‘inversión de la prueba’: cualquiera puede ser sospechoso, y en cierto sentido un agente de subversión, hasta tanto demuestre lo contrario. Para un norteamericano o un europeo occidental esta sensación de estar bajo régimen de libertad vigilada puede ser una experiencia nueva, pero no lo es para los que en cualquier parte del mundo hemos debido vivir durante años bajo regímenes dictatoriales o golpes militares. No nos hemos acostumbrado, pero al menos aprendimos a generar defensas mentales, discursivas y emocionales.

En una buena parte de nuestras vidas bajo el “Gran Hermano” de las dictaduras militares, ese GH tan temido ha llegado a ser casi un miembro indeseado de la familia. Pero ahora es diferente: no existe más un ‘adentro y un afuera’, un afuera en la forma de una frontera, un sistema o un país al que emigrar. Todo se halla ‘adentro’ y es parte de la vida cotidiana. Como dios, el Gran Hermano es omnipresente. Puede estar en cualquier lugar: en las calles de cualquier ciudad, en el predio donde vivimos (hasta en el ascensor con una cámara escondida a través de la cual la síndica jubilada del edificio se ocupa vigilando a los condóminos y los visitantes). La vigilancia está instalada en nuestros celulares¹⁰, laptops y computadoras, y hasta en los

¹⁰ Sin exagerar ni dramatizar, podemos decir que en el mundo actual los espías pueden estar en el bolsillo en el que guardamos nuestro celular, o aún escondidos en los nanorobots o los chips que la tecnología médica puede introducir en nuestros cuerpos para curar diferentes clases de agentes malignos o tóxicos. Podríamos decir que “el ojo de Dios” puede llegar a observarnos desde dentro de nuestros propios cuerpos.

propios nano robots de los dispositivos introducidos en nuestros cuerpos por el sistema médico. En cada paso que damos hacia determinado tipo de comercios, oficinas o lugares de encuentro. Cada compra queda registrada como información, y el propio comprador – o para caso, el vendedor – pasa a formar parte de una infinita lista de datos (los que a su vez son centralizados, cruzados y reorganizados) en bancos de datos para empleo y control de gobiernos, organismos fiscales, y empresas que compran y venden los datos para realimentar mercados de información privilegiada.

Cualquier individuo, o cualquier objeto - natural o artificial - puede ser registrado como dato en el mundo digital (y también como recurso económico o mercancía a ser intercambiado o vendido en el mercado de la información). Tenemos muestras contundentes del poder y la instrumentalidad técnica de la ciencia y las tecnologías de la información actuales construyendo y procesando información. Es una muestra del avance de la capacidad humana para registrar, reordenar, producir conocimiento y desarrollar dispositivos para controlar – o al menos regular – sistemas y procesos de una naturaleza enormemente compleja, ya sean naturales o sociales. Es la cara optimista y aparentemente neutra del progreso científico y tecnológico. Es la Sociedad de la Información y del Conocimiento como ‘producto’ de la capacidad humana. Pero claro, esto es apenas una parte, una mirada algo ingenua sobre las maravillas de los procesos técnicos y científicos sobre los que se asienta la generación inagotable de innovaciones y el control sobre los procesos de reconstrucción permanente de los sistemas sociales y sus

relaciones con el entorno físico natural en nuestro mundo actual (las ciudades no podrían subsistir sin estas bases de sustentación: máquinas y dispositivos creados para procesar energía e información externa e interna en la forma de sistemas de regulación de energía).

Pero el problema del control que nos ocupa aquí no es de naturaleza técnica sino sociopolítica. Quienes, cómo y con qué fines (para qué) acceden grupos, organizaciones, gobiernos, estados e individuos a todos esos universos de información. Este es el problema central, y en él habrá que buscar las respuestas fundamentales de nuestro tiempo: tecnología e *información para quienes, cómo y para qué fines*. En principio, cada actor social y cada individuo responde de manera diferente a éstas cuestiones. El valor universal a ser sostenido es que la posibilidad de libertad de elección se sostenga como un derecho inalienable de los ciudadanos. Esto implica una serie de principios, derechos – y obligaciones - que deberán ser desarrollados como las Tablas de la Ley del nuevo ‘orden digital’. No se trata de crear una serie de reglamentaciones prescriptivas (como ‘todo individuo debe’ hacer), sino un acuerdo democrático y participativo sobre lo que no se debe hacer o permitir que se haga que pueda dañar a un semejante con el uso ‘indebido’ de tecnologías o de la información. Se trata de generar jurisprudencia en base a un mínimo orden de restricciones. La jurisprudencia actual sobre derechos y deberes del ciudadano tiene una historia suficiente-

mente asentada como para dar una sólida base de sustentación al derecho en esta era digital.

El problema en sí no es propiamente jurídico sino político: que institución tendrá el poder para hacer cumplir los deberes y hacer respetar los derechos en una era de mundialización (una versión particularista del mundo global bajo unos pocos centros de poder mundial)? Si un solo país y sus instituciones de gobierno se abrogan el derecho de ‘policía global’, el sistema judicial se transforma en un mero discurso sin poder que solo sirve para justificar la acción y los métodos ‘policiales’, cuando debería ser precisamente al revés. Como el sistema policial (así como todas las instituciones de seguridad y control gubernamental) actúa en base a la búsqueda y procesamiento de informaciones, podemos tomarlo como un caso ejemplar del pasaje de la primera era digital que tenía como banderas la emancipación, la libertad y la creatividad sin fronteras a la etapa actual de ‘libertad de palabra condicional’.

Planteando la cuestión en términos de una perspectiva comunicacional el cuadro es el siguiente: en el siglo XX las comunicaciones masivas mostraban un diagrama de ‘uno hacia muchos’. Para fines del siglo XX, con la aparición de las primeras tecnologías digitales se abre un panorama desmedidamente optimista de crecimiento exponencial de las libertades: ‘muchos se dirigen a, y se comunican con muchos’. Se cree en la acción individual irrestricta, en la movilidad, la creatividad, y el desarrollo de prácticas de participación y la búsqueda de formas institucionales de democracia directa, etc. La WWW se transformó en el ícono de esta era. El símbolo de una primera

era digital. Sin embargo parece no haber podido establecer bases suficientemente sólidas como para sostenerse frente a los embates de gobiernos, corporaciones e intereses que buscaron apropiarse no tanto de las tecnologías como de los propios canales y fuentes de información que les aseguren un control (aunque aún no un dominio absoluto) de los dispositivos políticos e ideológicos de la sociedad y de los mercados omnipresentes. El diagrama de la información y la comunicación en ésta segunda década del siglo XXI presenta un conflicto entre la era de una real sociedad de la comunicación, de ‘muchos a muchos’ y las tendencias crecientes de ‘muchos a uno’, o muchos a muy pocos. Al revés de la etapa mediática del uno a muchos, donde reinaban la prensa escrita, la radio y la televisión difundiendo abiertamente sus mensajes y vanagloriándose de su propio (4º) poder, las fuertes tendencias actuales hacia la concentración y el ‘muchos a pocos’ presenta la figura opuesta: el escenario y los actores centrales son los públicos de las redes, los muchos que usan y abusan de las TIC sin haber tomado conciencia de que ellos son el espectáculo real, la fuente de información de los mensajes recogidos por las propias redes, las agencias de marketing, los organismos de gobierno, las corporaciones y hasta los medios digitales interactivos. Somos actores y públicos de un teatro global, todos dentro de un ciberescenario virtual, de un ‘mundo de la vida’ digitalizado, con ‘públicos’ ciudadanos por un lado, y con otros agazapados en bunkers protegidos e inaccesibles. Algunos – tal vez algo ingenuamente

- asimilan todo este cuadro a una manifestación de democracia comunicativa, de libertad y realización individual.

Aunque suene desagradable decirlo, *todos hemos sido paulatinamente reproducidos como mercancía, - o bien como avatares - en bases de datos digitales*. Nos compran y nos venden, pero nadie parece molestarse demasiado. El proceso se ha invertido en términos de McLuhan, el ‘mensaje’ ya no es el propio medio, sino el pueblo – o los públicos – procesados en algoritmos numéricos (o sea: ‘ciudadanos’ en la terminología políticamente correcta de la actualidad). Quien recibe, decodifica y utiliza esos mensajes de manera casi hegemónica en la Sociedad de la Información? La respuesta es obvia: el mercado y los gobiernos; corporaciones comerciales, empresas ligadas a los mercados de la información y organismos de seguridad. Tanto es así que al analizar diversos medios de comunicación, la célebre revista especializada Wired presenta cuadros de análisis que demuestran los procesos de concentración histórica anticipando la misma tendencia para la WWW, presentando en la tapa de la Revista el título catástrofe de “The web is dead” (la web ha muerto, en setiembre del 2010).

Reflexiones finales: del megáfono al hiperlink

No es difícil sacar un par de conclusiones interesantes sobre ciertas diferencias y consecuencias del pasaje de la era dorada del muchos a muchos (que aún resiste y lucha denodadamente por mantener una democracia comunicacional en el

acceso y los usos de la TIC y sobre todo de Internet), y el cuadro actual de tendencias a la centralización y el control profundizadas desde el 2001 bajo el pretexto de la seguridad colectiva. Quien prefiere sacrificar su libertad de palabra en el nombre de una ‘seguridad’, siempre difusa y sujeta al poder de turno, al filtrado de la información y los riesgos siempre presentes de manipulación? La era dorada de muchos a muchos puede mostrar aún los signos positivos y creativos de una Sociedad abierta de la Comunicación. La era de muchos a uno se corresponde demasiado con las realidades de una visión tecnocrática de la Sociedad de la Información: no hay mensajes, no hay comunicación, solamente hay datos, registros infinitos de información que son recogidos, seleccionados y procesados sigilosamente a través de procedimientos informáticos basados en algoritmos automatizados.

El Derecho a la Información es una de las figuras legales que exige la sociedad como la principal garantía para poder acceder a esos bancos de datos secretos, intentando revertir dentro de lo posible el muchos a uno mediante la incorporación de programas abiertos, consultas, e *hiperlinks* que abren diferentes alternativas de información. El objetivo estratégico para la sociedad consiste en exigir a los gobiernos políticas de comunicación pública que contemplen la introducción de dispositivos jurídicos – y técnicos - así como estrategias de participación interactiva reales, creativas y eficaces. La finalidad consiste en promover la emergencia de ideas, actores y dispositivos capaces de replantear la especificidad del funcionamiento del aparato estatal dentro de un conjunto de actores que conforman

un sistema abierto de *links* de complejidad creciente. La comunicación pública debe constituirse como una esfera que expone y hace pública los mecanismos y valores que orientan el accionar del estado y al mismo tiempo introduce canales de interlocución efectiva con los ciudadanos, limitando el clásico monólogo del poder (y la metáfora del megáfono ‘uno a muchos’). La inclusión de mecanismos de consulta pública en los procesos de formulación de políticas debe compensar las acciones verticales (*top down*) en ámbitos donde la participación y el debate abren alternativas de discusión, aún a riesgo de perjudicar la gobernabilidad. La institucionalización de canales de crítica es necesaria para desenmascarar las estrategias diseñadas para engañar a la sociedad bajo una máscara pseudo democratizante (el doble discurso y los falsos mediadores entre el poder y la ciudadanía). Se puede considerar a esta política como una emergente ‘comunicación pública’, al introducir dos objetivos centrales en la comunicación: desde el estado, la publicización de sus acciones y los criterios de decisión, y desde la sociedad la abertura de canales de opinión e interpelación crítica. Se trata de desafiar la clásica tendencia del poder a invisibilizarse.

Referencias

BARABÁSI, A. Laszlo. *Linked. How everything is connected to everything else and what it means to Business, Science and everyday life*. Cambridge: Plume, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. *A ética e possível num mundo de consumidores?* Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

BURGHARDT, Tom. Global spying. Disponível em: www.globalresearch.ca/index.php. Acesso em 21/05/2012.

- DIARIO CLARIN. La Guerra del ciberespacio. Disponível em: www.diarioclarin.com. Acesso em 12/05/2012.
- DOWNING, John D. H. *Mídia radical: rebeldia nas comunicações e movimentos sociais*. São Paulo: Senac, 2002.
- FISCHER, Hervé. *Ciberprometeo. Instinto de poder en la edad digital*. Buenos Aires: EDUNTREF, 2004.
- IGARZA, Roberto. *Burbujas de ocio*. Nuevas formas de consumo cultural. Buenos Aires: La Crujía, 2009.
- JENKINS, H. *Convergence Culture*. NYU University, New York, 2006.
- KEEN, Andrew. A nova forma de autoritarismo virtual, *Revista Época*, 4 de junho, 2012, São Paulo, pág. 108-111.
- KURZ, Robert. A ignorância da sociedade do conhecimento. Disponível em: www.uol.com.br/fsp/mais/fs1301301200211.htm. Acesso em mayo de 2012.
- LOGAN Robert. *Que é informação?* Rio de Janeiro: Ed. PUCRIO, 2012.
- MCLUHAN, Marshall. *Understanding Media*. New York: McGraw Hill, 1964.
- MUNDO ESTRANHO. Ed. 124. Disponível em: <http://www.mundoestranho.com.br>. Acesso em mayo 2012,
- POSTMAN, Neil, TECNOPÓLIO. *A rendição da cultura a tecnologia*. São Paulo: Nobel, 1994.
- RÜDIGER, Francisco. *As teorias da Cibercultura*. Perspectivas, questões e autores. 2011, Sulina, P. Alegre.
- TAPSCOTT, Don. A inteligência está na rede. *Revista Veja*, São Paulo 13 de abril 2011. pág.19 a 23.
- VIZER, E. A. The Challenges of developing a Technological Culture, (1994) Conferencia: United Nations Department of Public Information, Nueva York, 1987. In Telos, N° 37, Madrid. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/mediars/Mediaciones/5/Indice/Vizer2009/vizer2009.html>
- VIZER, E. A. Procesos sociotécnicos y mediatización en la cultura tecnológica. In: MORAES, Denis de. *Sociedad Mediatizada*. Barcelona: Gedisa, 2007. ISBN 978-84-9784-160-3.
- VIZER, E. A. Socioanálisis. Metodología de investigación, análisis diagnóstico e intervención social. *Redes.Com. Revista de Estudios para el Desarrollo Social de la Comunicación*. Instituto Europeo de Comunicación y Desarrollo, v. 2, Sevilla, 2005, p. 415-430.
- VIZER, E. A. *A trama (in)visível da vida social: comunicação, sentido e realidade*. Porto Alegre, Sulina, 2011.
- VIZER, E. A. *La trama (in)visible de la vida social*. 2ª ed Buenos Aires: Ed. La Crujía, 2006.

- VIZER, E. A. Medios de comunicación y construcción de la inseguridad. Buenos Aires: Congreso de ALAS, 2009. Anais do Congresso. Medio digital.
- VIZER, E. A. Trans-formaciones sociales y relaciones sociotécnicas en la cultura tecnológica. In: *Economia Política da Comunicação*. Interfases Brasileiras. BRITTOS V.C. ; CABRAL, Adilson (Orgs.), Rio de Janeiro: E.papers, 2008, p. 132-147.
- VIZER, E. A. Mediatização e (trans)subjetividade na Cultura Tecnológica. A dupla face da sociedade mediatizada. In: FAUSTO NETO, Antonio (Org.). *Mediatização e processos sociais na América Latina*. São Paulo: Ed. Paulus, 2008, p. 31-51.
- VIZER, E. A. Una perspectiva socioanalítica en la aplicación de tecnologías. Revista de Investigación Científica GESTIÓN DE LAS PERSONAS Y TECNOLOGÍA, Chile 2010. Disponível em: www.tap.usach.cl/gpt .
- VIZER, E. A. Etapas de la cultura tecnológica y creación de valor. In: HAUSEN, D. F. ; BRITTOS V. (Orgs.). *Economia Política, comunicação e cultura*. Porto Alegre: PUCRS, 2009, p. 181-201.
- VIZER, E. A. Social dimensions of communication; communicational dimensions of social processes. Some propositions on problematic research lines. *Revista Famecos* , Porto Alegre, n. 40, 2009, p. 15-23.
- VIZER, E.; CARVALHO, H. A caixa de Pandora. Tendências e paradoxos das TICs. In: BARICHELLO, E.; MACHADO, A. (Orgs). *Estratégias Mediáticas Santa Maria*, FACOS-UFSM, 2012. .
- VIZER, E.; CARVALHO, H. La caja de Pandora. In: *Comunicación y socioanálisis*. Estrategias de investigación e intervención social. Alemania: EAE/Amazon, 2012, EEUU.
- VIZER, E.; CARVALHO, H. Communication: a key commodity in Information Economy. Tendencies and commodification in I.E. (Vienna Summit in I.S, 2015). [En prensa]
- VIZER, E.; CARVALHO, H. La mediatización del *Zeitgeist*. Imaginarios en pantalla. [En prensa].



Diferenças imagéticas: técnica e símbolo no contexto comunicacional

Eduardo P. Barros | Anelise De Carli | Danilo Fantinel

Primeira aproximação: imagem técnica e técnica da imagem

Um dos grandes desafios da pesquisa sobre imagem é sua própria definição, tarefa que se mostra ainda mais complexa

quando são usualmente tratados como sinônimos conceitos que, no limite, podem ser mesmo incomensuráveis. Nossa preocupação neste artigo é propor um contraponto entre dois amplos conjuntos: as *imagens técnicas*, materiais, produzidas pelo homem com o auxílio de aparelhos, conforme definições primeiras de Vilém Flusser (2008; 2011), e as *imagens simbólicas*, imateriais, intrínsecas ao humano por estarem filiadas a certa constante antropológica, de acordo com postulados de Gilbert Durand (1995; 1998).

Assim como o cinema nasceu de forma interdisciplinar por só ter sido inventado após a descoberta (e por causa) da fotografia, no século XIX, a comunicação também se formou (e ainda se forma) a partir de uma série de interfaces ou influências. O perfil mediador da comunicação na sociedade se traduz em complexidade. Ainda na década de 1950, observa-se a predominância de pesquisas funcionalistas na comunicação. Ao longo do tempo, o quadro foi se alterando, abrindo espaço para estudos mais críticos e complexos, entre os quais destacam-se os teóricos da chamada Escola de Frankfurt, a Teoria Geral do Imaginário, a Semiologia e os Estudos Culturais, entre outros. O pensador francês Edgar Morin, da sociologia crítica, por sua vez, fala-nos de um “paradigma da complexidade”, que pode ser definido como um conjunto de princípios ligados uns aos outros, cujas características dialogam entre si.

Essa convergência, que não exclui possíveis contradições, é o que Morin irá denominar de dialogia: “[...] comporta a ideia de que os antagonismos podem ser estimuladores e reguladores. Não é uma palavra-chave que faz com que as dificuldades desapareçam como os que usavam o método dialético” (2001, p. 190).

Ora, o princípio dialógico, portanto, não termina em uma resolução perfeitamente acabada e sintética. A dialogia observada em uma imagem nos permite respeitar o próprio estatuto do imaginário, que é sua natureza “alógica”. Dos 13 mandamentos (ou “princípios de inteligibilidade”) da complexidade estabelecidos por Morin, um deles é, justamente, o de valorização do aspecto dialógico na ciência. O princípio dialógico, portanto, reconhece traços singulares, originais e históricos de certos fenômenos em contraposição a uma visão homogeneizante e simplificadora. “A maneira dialógica e por macroconceitos liga de maneira complementar noções eventualmente antagônicas”, de acordo com Morin (2001, p. 334).

Ao contrário disso, segundo ele, teríamos as visões tecnicista (operacionalidade e aplicabilidade da teoria de forma mecânica), doutrinária (fechada ao mundo exterior) e degradante (vulgarização como fórmula de choque). Bachelard (2010) também se dedicou a escrever sobre a relação do homem e da imagem, mas não, essencialmente, técnica, e sua inserção no mundo. Ele propõe a noção (ou conceito) de “filosofia dispersa” ou “pluralismo filosófico” (2010, p. 27), aqui em outro sentido em relação ao de Morin, como vimos antes, a fim de justificar a importância na filosofia das ciências de um pluralismo filosófico. Se esse pluralismo é vantajoso para não cairmos numa leitura simplista de qualquer teoria, é preciso, porém, fazer uma distinção bem clara, a de que imagem técnica não guarda parentesco necessário com imagem simbólica.

Isso significa dizer que a imagem simbólica, conforme Durrant (2000), não é apresentável e objetiva, não depende dos sen-

tidos para ser experienciada. Ora, atribuir à imagem técnica um valor de imagem simbólica, no sentido preciso desta de que nos fala Durand, é um equívoco, e veremos por que razão. Vejamos, no próximo exemplo, de que forma uma imagem é considerada técnica. Para isso, falaremos, mesmo que ligeiramente, de teoria do cinema. Um dos autores no campo cinematográfico que se dedicou a refletir sobre as imagens técnicas foi Arlindo Machado. Segundo ele, “imagem técnica seria toda representação plástica enunciada por ou através de algum tipo de dispositivo técnico” (1997, p. 222). Porém, as coisas não são tão simples assim, como o próprio Machado adverte, já que “[...] é impossível pensar a estética independentemente da técnica” (1997, p. 223). Machado recorda que a “imagem técnica” começou a aparecer na Renascença, a partir de uma tendência por parte dos artistas, ainda segundo Machado, em se apoiarem no conhecimento científico como justificativa para sua arte.

Para Machado, tentou-se buscar verossimilhança com a natureza, através da ciência, e assim se alcançar a essência da imagem técnica. Os artefatos para uso nas artes plásticas, hoje, já estão superados pela videoarte, de acordo com o mesmo autor. Rompeu-se, de acordo com ele, com os “[...] cânones pictóricos do Renascimento” (MACHADO, 1997, p. 233). Esta interpretação, como vemos, é um dos lados da moeda. O que o autor faz é considerar a imagem técnica como o recurso disponível para que o ser humano consiga, já que não possui outros meios para isso, “[...] botar para fora as imagens do nosso cinema interior” (MACHADO, 1997, p. 227). A ima-

gem técnica se refere a uma possibilidade icônica e não ao mistério epifânico do imaginário, pois o imaginário é matriz da razão.

Essa cesura insere-se numa ampla trajetória que descreve o estatuto da imagem no Ocidente. De acordo com Régis Debray (1993), vivemos atualmente sob o domínio da videosfera, ou ainda, a era da imagem visualizada. Se, num momento histórico anterior, nomeadamente a partir do advento da imprensa, a representação caracterizava a relação da humanidade com as imagens, hoje a experiência da visualização é dominante. Para ele, a cada período, a civilização carrega uma maneira específica de relacionar-se com as mídias, e esta relação é instauradora da compreensão do mundo vigente em determinada época. A imagem, portanto, é um *meio de*, um acesso para uma experiência no mundo.

O regime do ídolo, no dizer de Debray (1993), em que a imagem era um ser vidente, sobrenatural, caracterizou o primeiro período histórico ocidental catalogado, desde a sistematização da escrita até a maior invenção de Gutenberg. A Igreja medieval deu prosseguimento às premissas da arte greco-romana da imagem fantasmagórica da divindade. Passando da iconologia à autonomia da arte, a imagem é deslocada do altar para o museu, transformando-se de objeto de culto para objeto de contemplação. O progresso da técnica inaugura, então, um terceiro momento de relação com as imagens: a partir da popularização da transmissão televisiva em cores, nos anos 1960, chegamos à atual era do vídeo.

Mas o que fazer perante a imagem na civilização da imagem? Se a imagem é um meio de acessarmos o mundo, significa dizer que ela ajuda a dar sentido ao mundo. Se vivemos e morremos

inseridos em fluxo ininterrupto de imagens, a observação desta materialidade volátil de imagens técnicas deve exigir uma fabricação de sentido. Para concretizarem-se em sentido, essas imagens do mundo exigem motivações profundas, simbólicas. A concretude etérea das imagens simbólicas é constitutiva de sonhos, devaneios, do inconsciente, firmando-se como efetiva proposição de sentidos pelos quais o homem busca sua fixação no mundo. É isso que Durand quer dizer quando afirma que “[...] a imaginação simbólica é [...] a negação do nada da morte e do tempo” (DURAND, 1995, p. 97). A imagem (por um pleonasma escrita como “imagem simbólica”) é a resposta criativa do homem, materialização de sua função simbólica, garantia de equilíbrio vital e psicossocial.

Alguns teóricos apontam a inovação tecnológica (explosão da técnica) como causa do afastamento das imagens de seu poder simbólico. Assim como Debray, André Bazin (1983) lembra que a evolução paralela da arte e da civilização destituiu as artes plásticas de suas funções mágicas como a superação da morte e do tempo pela estética. Para ele, as “imagens mecânicas” provocaram um novo movimento, liberando as artes visuais de seu apego à semelhança e se estabelecendo como “[...] descobertas que satisfazem definitivamente, por sua própria essência, a obsessão pelo realismo” (BAZIN, 1983, p. 124). Apesar das habilidades em favor de um realismo, a pintura é permeada por subjetividade. Característica que, para Bazin, muda radicalmente com a fotografia:

Pela primeira vez, entre o objeto inicial e a sua representação nada se interpõe, a não ser um outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo [...]. Todas as artes

se fundam sobre a presença do homem; unicamente na fotografia é que fruimos de sua ausência (BAZIN, 1983, p. 125).

A diferença crucial, para Bazin, reside no fato de que o mecanismo fotográfico “subverteu radicalmente” a psicologia da imagem, conferindo, com auxílio da suposta objetividade, um “poder de credibilidade ausente de qualquer obra pictórica” (1983, p. 125). Segundo Bazin (1984, p. 14, tradução nossa), “[...] a imagem fotográfica é o próprio objeto”. Subvertendo ou não a psicologia da imagem, como o então crítico de cinema da Cahiers du cinéma expôs, esse viés baziniano nos remete à imagem de caráter técnico.

A fotografia também é escolhida por Flusser (2011) como o episódio que instaurou uma nova ordem de imagens. Para o filósofo tcheco-brasileiro, as imagens técnicas, produzidas por aparelhos operados pelo homem, como a máquina fotográfica, são obsessivas em sua predisposição em representar o mundo. Mas ele ressalta que estas imagens não são nítidas, especulares, nem objetivas em função da ausência da ação do homem. Ao contrário: tais imagens são visões de mundo sobre as quais recaem tanto a intencionalidade de quem as produziu quanto – talvez mais – as impossibilidades de produção ditadas pela técnica.

É sintomática, portanto, a nossa confusão contemporânea entre *imagem* e *visível*, dado que nosso espectro de crença na realidade se dá pela materialização (mesmo em plataforma digital) das imagens em formas. Novamente com Debray (1993), o que não está disponível para a experiência da visão (da atestação através dos sentidos), não é digno de crença. As imagens antigas foram distanciadas dos nossos cotidianos urbanos (cemitérios,

igrejas, obras de arte) e substituídas por imagens elaboradas por “máquinas de fazer ver”, como a fotografia, o cinema, a televisão e o computador. Não seria válido pensarmos, junto com Paul Virílio (2002, p. 30), no sentido de que a visão substancial acabou trocada pela visualização em razão dos costumes? De acordo com o ensaísta francês, a invenção maciça de todo tipo de aparelho óptico pode ter ocasionado a transformação de que ele fala das imagens mentais para a exigência de se re-presentar nas imagens fornecidas pela tecnologia. “No momento em que pretendemos procurar as formas de ver mais e melhor o não-visto do universo, estamos no ponto de perder o frágil poder de imaginar que possuímos” (VIRILIO, 2002, p. 18).

Notadamente, aquelas são as imagens técnicas de Vilém Flusser. Ainda para Flusser (2008), fotografias, filmes, imagens de TV, vídeo e de computadores *performam* uma verdadeira revolução cultural porque transportam hoje as informações às quais antes tínhamos acesso através de textos lineares. Em termos de suporte (FLUSSER, 2008, p. 19), testemunhamos uma tecnicidade da imagem que, cada vez mais, caminha rumo à abstração – e autonomização dos volumes. Se a imagem (visualidade) tradicional operava uma transformação do concreto para o abstrato, a imagem técnica faz o caminho oposto, ao vincular sua abstração de origem aos textos dos aparelhos (2011, p. 23). Sendo o produto indireto de textos científicos, códigos de signos cada vez mais alheios ao nosso entendimento, nos tornamos cada vez mais funcionários – em suas palavras – dos aparelhos, pois não decodificamos seu funcionamento, a ponto de só conseguirmos imaginar imagens

que estariam previamente inscritas em sua programação: “[...] o fotógrafo só pode fotografar o fotografável” (FLUSSER, 2011, p. 46).

Flusser ressalta que as imagens técnicas tendem a ser vistas erroneamente como representações objetivas do mundo. Pois se, aparentemente, hoje todos os textos e imagens tradicionais desembocam em imagens técnicas (2011, p. 29), o significado dessas imagens técnicas acaba impresso de forma automática sobre suas superfícies, embotando a leitura mais profunda de sua substância. O caráter pretensamente objetivo das imagens técnicas faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas e não imagens, o que leva a crer que “imagem e mundo se encontram no mesmo nível do real” (2011, p. 30). Ou seja, Flusser aponta para a necessidade de decifração por quem deseja captar-lhes, das técnicas, o significado. Esse significado, para os estudos do imaginário, reside sob um manancial simbólico bastante imbricado e, ao mesmo tempo, misteriosamente convidativo.

As imagens, no entanto, mesmo as técnicas, diferentemente dos textos, trabalham com um elemento adicional para além do código, que é a magia. Para Flusser, a escrita linear nada mais fez do que purificar essa imagem primeira, iniciando um processo ao longo do qual conceituação e magicização foram se destruindo e retroalimentando paradoxalmente, a ponto de “[...] as imagens se tornarem cada vez mais conceituais e os textos, cada vez mais imaginativos” (FLUSSER, 2011, p. 18). No contexto dessa nova configuração social é que, para Flusser, abre-se espaço para a invenção das imagens técnicas, iniciando pela fotografia, ultrapassando a “crise dos textos”. A tese flusseriana da autoria é um paradoxo, porque entre o Eu e a máquina existe um entre-dois. Ora, se a

máquina já está preestabelecida, de que forma o Eu-autor pode ser, autenticamente, o detentor do gesto criativo?

Segunda aproximação: a técnica como símbolo do presente

Para além de uma era do vídeo, a característica mais interessante da contemporaneidade para o antropólogo Gilbert Durand, no entanto, é que a “civilização da imagem” é uma ironia – ou um “efeito perverso” (DURAND, 1998, p. 31), inesperado – consequência da histórica construção iconoclasta do conhecimento no Ocidente¹, que tem seu auge na pedagogia positivista. Também situando a fotografia na ponta dessa tendência, recorda uma série de procedimentos técnicos que, pelo menos desde o século XVI, criaram condições para o surgimento da era do vídeo.

Ou seja, “ao mesmo tempo em que ignorava a imagem como produtora de conhecimento, a ciência positiva viabilizava a técnica para o surgimento da civilização da imagem” (BARROS, 2013, p. 5). Para Durand (1998), todo o desenvolvimento de meios de produção e transmissão de imagens visuais é consequência exatamente de um paradigma científico que afastou a imagem de uma categoria epistêmica. O resultado desse processo pode ser uma forma contemporânea de estar no mundo, inundado de imagem

1 Durand (1998) descreveu quatro grandes marcos na história da civilização ocidental que evidenciam um esforço iconoclasta: o método da razão aristotélica (séc. IV a.C.), a proliferação da escolástica medieval nas primeiras universidades (séc. XI a XIII), a aderência nos meios letrados do cartesianismo e o empirismo (séc. XVII) e o método científico (séc. VIII) ainda em vigor.

mediática, que não dimensiona bastante bem as potencialidades e desvirtudes da imagem.

Conforme Debray (1993), na contemporaneidade, há uma contração entre imagem e referente, e a imagem visualizada torna-se autossuficiente. Talvez o exemplo mais emblemático dos nossos tempos seja a confusão entre arte e publicidade, pois o valor de apreciação está no espetáculo que a marca faz aderir à imagem (DEBRAY, 1993, p. 242). Ainda, o visual aproxima-se do virtual: podemos ver um prédio que ainda não existe; essa entidade faz descolar da imagem sua realidade física (DEBRAY, 1993, p. 277-278). Imagem e realidade estão se tornando, assim, cada vez mais indiscerníveis. Essa confusão entre imagem e meio ou plataforma tem por consequência o apagamento dos invisíveis. Assim, parece que quanto mais dispositivos para ver o homem aciona, mais cego (à imagem) ele se torna.

O custo desses benefícios de operacionalidade, para o exterior, residiria em uma certa cegueira simbólica, no interior. Há já alguns decênios, a extensão dos espaços observáveis parece estar sendo paga com a amputação dos territórios da utopia. Quando o espectro da radiação eletromagnética estava reduzido à luz visível pela retina, o invisível tinha uma realidade infinitamente maior (DEBRAY, 1993, p. 362).

Mesmo admitindo a proximidade desses invisíveis a um sistema de ideogramas, percebe-se, portanto, que a imagem da qual fala Debray é mais do que representação – essa é somente uma de suas possibilidades de encarnação. Ultrapassando a experiência visual, a imagem também pode ser o lugar do imaginável que não

é visível. Os *territórios de utopia* do filósofo francês se aproximam do *simbólico* de Durand.

A Teoria Geral do Imaginário fala de outra imagem que não a iconográfica. Segundo Durand (1995, p. 8-10), além do signo e da alegoria, quando nenhuma parte de um significado é apresentável, temos um terceiro grau de imagem disponível à consciência, a imaginação simbólica. É através da noção de arquétipo de Jung que Durand diferencia a imagem que é fruto de representação (alegoria, signo) daquela que é fruto e ao mesmo tempo consequência de uma apresentação (símbolo) ². Através da faculdade simbólica, o homem acessa este sistema de virtualidades a que se nomeia arquétipos do inconsciente coletivo. A concretização do simbólico se dá na associação entre arquétipo e uma imagem reconhecível pela consciência humana – que pode ser uma visualidade ou uma narrativa em esquema linguístico qualquer.

Durand acentua o papel mediador do símbolo, avaliando que “[...] através da faculdade simbólica, o homem não pertence só ao mundo superficial da linearidade dos signos, ao mundo da causalidade física, mas também ao mundo da irrupção simbólica, da criação simbólica contínua” (DURAND, 1995, p. 57). A imagem promove o contrário da assujeição, favorece o empoderamento

2 Percebe-se, portanto, que para a corrente arquetipológica do imaginário ao qual Durand está filiado, o símbolo não é um tipo de signo (como repetido pelos estudos de comunicação afiliados à abordagem pragmatista peirceana), é, antes, seu contrário (1995).

dos sujeitos. No sentido de que a imagem simbólica só funciona através da produção de um imaginário ativo.

Descrevendo as características do mundo contemporâneo, ou da pós-modernidade, Maffesoli (2003, p. 47) dá à imagem o importante papel de substrato epistemológico da constituição do sujeito e da sociedade. Justamente como consequência paradoxal da tradição ocidental iconoclasta, presenciamos um retorno vigoroso da imagem negada e repelida. Para o sociólogo francês, a tecnologia favorece um reencantamento pelo mundo, um verdadeiro renascimento do mundo imaginal (modo de pensar através da imagem) e reposicionamento da imagem como promotora de vínculos sociais ou, em suas palavras, o “estar-junto fundamental”³. Apesar de preocupar-se com a ordem da representação, Debray anuncia as mídiasferas (1993, p. 354) como grandes eras que descrevem a relação da civilização com o real, as ideologias⁴. Essa visualização, essa “técnica da imagem”, pode ser pensada como meios de socialidade maffesoliana. A mediação social, então, pro-

3 É preciso, no entanto, evidenciar as diferenças entre o pensamento de Debray e Maffesoli. Se o filósofo assumia a materialização da imagem em três grandes ciclos (iconosfera, grafosfera e videosfera), Maffesoli fala de uma mesma imagem que retorna na emergência de valores arcaicos no cotidiano contemporâneo: “[...] o social cresce em socialidade integrando, de maneira holística, parâmetros humanos descartados pelo racionalismo moderno” (MAFFESOLI, 2003, p. 48).

4 Até mesmo Guy Debord aponta o espetáculo como “instrumento de unificação” (1997, p. 14) de uma sociedade, a própria maneira com a qual se dá a relação social entre as pessoas. Essa relação é mediada pelas imagens. É por este motivo que o pensador francês integra o rol dos pensadores da imagem. A imagem a qual se refere, no entanto, é a imagem da representação, quando a realidade e a imagem se separam provocando um deslocamento, um falseamento, dos sujeitos com os fenômenos do mundo.

movida pelas imagens, fala de maneiras de relacionar-se simbolicamente com os sentidos do mundo.

É do simbólico desta “civilização da imagem” que Durand (1998) questiona a eficácia. As imagens da contemporaneidade, como já dito anteriormente, são resultado inesperado da iconoclastia, inimiga do pensamento imagético e defensora da razão como único meio de acesso à verdade. Nesse sentido, o imaginário cada vez mais é confundido com delírio, sonho ou irracional. Durand descreve os períodos civilizacionais como tópica sociocultural, ou seja, disposição dos elementos num lugar, um *topos*, que assinala suas relações mútuas. Ele situa o lugar das imagens na socialidade fazendo um paralelo com o diagrama freudiano da psique individual, em que 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 anteriormente referidas, 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 aos quais aderimos para a inserção nos grupos: classe, sexo, idade etc. Acima (superego), controlando e organizando os códigos socioculturais, estaria a sociedade mesma e seus planos ideológicos vigentes.

No entanto, além de situar “especialmente” as esferas do simbólico da vida societal, Durand adiciona outra dimensão a este diagrama: o tempo. A esse esquema tripartido (respectivamente constante antropológica, ego sociocultural e sociedade) adiciona-se uma seta que vai de baixo para cima à margem do círculo, e, depois, de cima para baixo, dinamizando o lugar das imagens

de acordo com cada época. Ou seja, os conteúdos imaginários simbólicos complexos do *id* passam pelo escrutínio sociocultural, aparando suas arestas inconformes, 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 antagonônicos 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.

Terceira aproximação: o simbólico como técnica da imagem

Diferentemente das imagens técnicas e/ou visuais, as imagens simbólicas dispensam decodificação, significação ou qualquer tipo de análise arbitrária que busque explicar as representações de mundo captadas e impressas em suas superfícies. Ao contrário, são próprias a uma leitura multifocal que dê atenção a sua polissemia. Resultado do trajeto antropológico (DURAND, 2012), um tensionamento incessante entre as pulsões do homem e as coerções provenientes do meio social, as imagens simbólicas são pregnantes justamente porque não representam, elas efetivamente são – ou, em outras palavras, elas não significam algo, pois não ligam dois elementos distintos, porém conservam um sentido por serem símbolos hermenêuticos. Esse ser guarda em

si uma multiplicidade de sentidos ligados à carga afetiva das imagens simbólicas – afeto entendido aqui na amplitude do termo, indo de ternura à turbulência em uma miríade de relações sensíveis e complementares que se dá entre o sujeito e a imagem.

As imagens simbólicas são produzidas e deformadas pela imaginação criadora (BACHELARD, 1990, p. 7-9) do homem. Vivenciadas pelo sujeito imaginante, afetam e transformam-no em função da harmonização da essência do ser com as intimações do mundo histórico-social, residindo neste ponto uma de suas principais diferenças com relação às imagens técnicas. Paralelamente, problematizam a existência e propõem sentidos que explicam o homem e o fixam no tecido sociocultural – sentidos que, conforme Durand, “[...] não devem ser procurados fora da significação imaginária” (2012, p. 29) e que, de acordo com Norval Baitello Jr., não são construções arbitrárias do espírito, mas “[...] um conjunto de vínculos maiores que levam em conta o homem na sua dimensão histórica, política e social, mas também psicológica e antropológica, ou seja, em sua inteira complexidade” (DURAND, 2014, p. 105) – fruto da experiência, que ultrapassa a lógica analítico-semiótica.

A tese de Baitello é a de que somos devorados por imagens, daí o termo “iconofagia” ao qual ele se reporta. Se for assim, o autor é obrigado a reconhecer, como o faz, de fato, que “[...] as imagens é que nos procuram” (BAITELLO Jr., 2014, p. 68). Aqui somos provocados a insistir na diferença entre imagem técnica e imagem simbólica. Baitello fala, evidentemente, do primeiro tipo de imagem, técnica, que não é o primeiro em termos de anterioridade ontológica. O imaginário é inerente ao homem, mas não o é

a técnica imagética criada, artificialmente, para o seu desenvolvimento na cultura. O simbólico não é apenas cultural, a não ser se tomarmos como simbólico a ideia de um “capital” em Bourdieu, que, nem de perto, é o nosso caso. De acordo com Baitello, quando as imagens que temos procedem de outras imagens, estamos no primeiro degrau da iconofagia. Ao consumi-las, atingimos o segundo estágio. Em comum, observa-se, segundo ele, a vontade de nos distanciarmos da morte. A imagem, assim, é mais do que imagem. O que nos revela a “iconofagia” é o fato de que somos produtores e produtos de imagens. Mas é de se notar que as imagens não nos devoram por vontade própria, como se elas fossem uma instância separada do ser. O ser, aqui, nos remeteria ao caráter “alógico” do imaginário.

Se o imaginário produz imagens não é porque, objetivamente, esta imagem é criada *ad hoc* e sim porque, conforme nos indica a arquetipologia durandiana referida anteriormente, o ser se viu, necessariamente, instaurador desses regimes da imagem⁵. Poderíamos, ainda, sugerir uma ideia no sentido de que a imagem técnica é toda a imagem produzida pela invenção racional do homem, enquanto a imagem simbólica é um espaço-tempo direto da imaginação. Imagem técnica, por exemplo, é toda imagem fotográfica. Imagem simbólica, por sua vez, é uma interioridade

5 Durand (2012), simplificando, caracterizaria como diurno (cortante, virilizado) e noturno (acolhedor, uterino).

caótica, sem qualquer traço de objetividade, mas, de qualquer forma, estruturante.

Quarta aproximação: a que imagem nos reportamos?

Ao contrário das imagens técnicas, as imagens simbólicas não têm molduras nem passam por enquadramentos, não têm formato físico ou suporte material, são imagens mentais nascidas no corpo humano; porque temos um corpo, um cérebro, uma condição humana; imagens que, assim como arquétipos, símbolos, mitos e metáforas, constituem o imaginário antropológico. Este é “[...] o grande denominador fundamental onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano” (DURAND, 2012, p. 18), base sobre a qual atuam, conforme Carl Gustav Jung, os arquétipos, estes “[...] esquemas ou potencialidades funcionais” que “[...] determinam inconscientemente o pensamento” (DURAND, 2012, p. 30).

Conforme Jung, o inconsciente é formado por uma camada superficial, o inconsciente pessoal, que repousa sobre uma camada mais profunda, desvinculada de experiências ou aquisições pessoais, inata, cuja denominação inconsciente coletivo remete à natureza universal, e não estritamente individual, do inconsciente como um todo. Contrariamente à psique pessoal, o inconsciente possui conteúdos e modos de comportamento “[...] idênticos em todos os seres humanos, constituindo um substrato psíquico comum de natureza psíquica suprapessoal que existe em cada in-

divíduo” (JUNG, 2002, p. 15) – cujos elementos são espelhados pelo imaginário antropológico.

Enquanto os conteúdos do inconsciente pessoal apresentam complexos de tonalidade emocional, os elementos do inconsciente coletivo são chamados arquétipos, ou tipos primordiais, isto é, “[...] imagens universais que existiram desde os tempos mais remotos” (JUNG, 2002, p. 16), explicitadas como componentes impessoais, socioculturalmente herdadas. São imagens coletivas, “[...] cuja existência étnica há muito é conhecida”, ou seja, imagens ancestrais que se propagaram universalmente e “[...] irrompem na existência através de uma função psíquica natural” (JUNG, 1978, p. 13). Formas conhecidas de expressão dos arquétipos são encontradas nos mitos, narrativas explicadoras da conduta humana transmitidas através das gerações. Porém, sua manifestação imediata, como em sonhos e visões, é muito mais individual, incompreensível e ingênua do que nos mitos: “O arquétipo representa essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual se modifica através de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta” (JUNG, 2002, p. 17).

Nesse ponto, os arquétipos tendem a se transformar em imagens simbólicas, cujos sentidos estão impregnados pela experiência do homem, acarretando assim a multiplicidade semântica própria deste tipo de imagem. Apesar da manifestação dos arquétipos serem diferentes no âmbito pessoal, sua expressão nos mitos também aponta o caráter universal do inconsciente coletivo. Assim é que se explica o fato de que os processos inconscientes dos povos, separados no tempo e no espaço, apresentem

uma correspondência impressionante, que se manifesta, entre outras coisas, pela semelhança fartamente confirmada de temas e formas mitológicas autóctones. A semelhança universal dos cérebros determina a possibilidade universal de uma função mental similar. Essa função é a psique coletiva. Na medida em que há diferenciações correspondentes à raça, tribo ou mesmo à família, também há uma psique coletiva que pertence à raça, tribo e família, além de uma psique coletiva universal (JUNG, 1978, p. 22).

Jung estabelece que o inconsciente jamais se encontra em repouso, inativo, pois está sempre produzindo, agrupando e reagrupando seus conteúdos, sendo eles pessoais ou extrapessoais, revelando “uma atividade psíquica alheia à nossa vontade” (JUNG, 1978, p. 7). Porém, não podemos atribuir ao inconsciente uma psicologia consciente. Sua mentalidade é de caráter instintivo, sem funções diferenciadas, e nem pensa segundo os moldes daquilo que entendemos por “pensar”. Ele somente cria uma imagem que responde à situação da consciência. Conforme Jung, esta imagem é tão impregnada de ideia como de sentimento e poderá ser tudo, menos o produto de uma reflexão racionalista.

O caráter criador do inconsciente, a presença dos arquétipos no inconsciente coletivo e as narrativas míticas nas quais estas imagens primordiais se articulam ganham expressão nas crenças e culturas de diferentes povos em diferentes épocas, que frequentemente recorrem ao simbolismo para fundamentar o pensamento e o conhecimento não formal. Conforme Mircea Eliade (2002), o pensamento simbólico é domínio de todos os seres humanos, precedendo a linguagem e a razão discursiva, chegando a desvendar os mais profundos aspectos da realidade. Na mesma esteira

das funções simbólicas de equilíbrio anteriormente descritas por Durand, “[...] as imagens, os símbolos, os mitos não são criações irresponsáveis da psique; eles respondem a uma necessidade e preenchem uma função: revelar as mais secretas modalidades do ser” (DURAND, 2002, p. 9).

Para Eliade, o estudo do símbolo permite-nos conhecer melhor o homem que ainda não se compôs com as condições da história, pois cada ser histórico transporta consigo uma grande parte da humanidade anterior à história. Esta parte a-histórica do ser humano traz uma memória de existência rica e completa. Por isso, Eliade alega que o inconsciente estudado por Jung é habitado por deuses, heróis, fadas e monstros que desempenham as mesmas funções que lhes pertenceram em todas as mitologias: ajudar o homem a libertar-se e a aperfeiçoar-se.

É essa vivacidade das imagens que é observada com propriedade por Bachelard (2001), para quem o real entendimento sobre a (imagem) simbólica depende ou de uma vivência mútua com a mesma, no âmbito do ser, ou de uma entrega incondicional a sua transcendência, deixando-se o sujeito afetar ou ser tocado pela imagem – sem a necessidade do domínio da linguagem verbal para sua compreensão.

Considerações finais

Elaborando uma revisão das mais referenciadas concepções acerca do conceito de imagem no âmbito dos estudos da imagem e do imaginário, encerramos o artigo apontando para as virtudes e dificuldades que o campo da comunicação deve enfrentar a fim

de elaborar análises de valor acerca da imagem. Enquanto dividimos pedagogicamente a imagem em duas instâncias lexicais, é preciso lembrar, no entanto, o que explica Teixeira Coelho (1997): “[...] a imagem [simbólica] não pode ser interpretada a partir da consciência ou só do inconsciente, mas apenas a partir da relação recíproca entre um e outro” (1997, p. 208). Uma primeira diferença estaria em termos de acesso: a imagem técnica nos é apresentada conscientemente, estimulando os sentidos, a exemplo de um filme ou fotografia. O símbolo não é redutível ao signo-representação, mas é também parte desta técnica.

Explicamos: muito embora aparentemente a imagem técnica prescindia da imagem simbólica e vice-versa, nossa hipótese apaziguadora é apontar para uma possível mixidez entre técnica e símbolo no contemporâneo – e esta atividade tem como protagonista o processo da comunicação. Apesar dos diversos teóricos que apontam as diferenças entre as imagens técnicas e as imagens simbólicas, o pesquisador dedicado ao estudo das imagens – e principalmente aquele que toma os estudos do imaginário como heurística – tende a observar os produtos da cultura como obras que contêm conteúdo simbólico. A leitura procura permitir que o homem pertença não só ao “mundo superficial dos signos”, mas, principalmente, “ao mundo da irrupção simbólica” (DURAND, 1995, p. 57).

Que faz o analista das imagens técnicas do contemporâneo (na esteira de Maffesoli, Debray, Flusser e outros) se não descobrir onde reside o encantamento pela produção de visualidades? Os efeitos da era do vídeo na socialidade contemporânea ainda estão por ser contemplados mas, hoje, tem-se por certeza que as

comunicações em seus múltiplos dispositivos é que são responsáveis pela re-ritualização dessas figuras. Como vimos, à imagem retorna a condição de símbolo quando ela se impregna de sentido. Seria possível então dizer que a imagem contemporânea, cada vez mais técnica, estaria revelando uma nova faceta, um símbolo, do mundo presente?

Se nos escorre pelas mãos uma definição possível de imagem, possivelmente é porque estejamos vivendo em seus processos. A viscosidade do símbolo, a capacidade de motivar aspectos interiores da nossa existência é, talvez a técnica mesmo da imagem. O símbolo, a capacidade de simbolizar, seria a técnica mesmo da imagem? Quer seja através de dispositivos de fazer ver, de compartilhar informações ou de contar histórias, a imagem transita por diferentes atualizações em seus formatos, muito embora carregue em seu âmago aquilo que não lhe pode ser tomado: o sentido. Mesmo inconstante em definições, a morada da imagem no eterno entremeio das ortodoxias se mantém – sintoma de que ela está, sobretudo, viva.

Referências

- BACHELARD, G. *A epistemologia*. Lisboa: Edições 70, 2010.
- BACHELARD, G. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- BACHELARD, G. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BAITELLO JR., N. *A era da iconofagia: reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura*. São Paulo: Paulus, 2014.
- BARROS, A. T. M. P. “O imaginário e a hipostasia da comunicação”. In: *Revista Comunicação, Mídia e Consumo*, ESPM, v. 10, n. 29, set.-dez. 2013, p. 13-29.

- BAZIN, A. "Ontologia da imagem fotográfica". In: XAVIER, I. (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 121-128.
- BAZIN, A. *What is cinema?* v. 1. Los Angeles: University of California Press, 1984.
- DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DEBRAY, R. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- DURAND, G. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1995.
- DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- DURAND, G. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 1998.
- ELIADE, M. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011.
- FLUSSER, V. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.
- JUNG, C. G. *O eu e o inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- JUNG, C. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- MACHADO, A. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas, SP: Papirus, 1997.
- MAFFESOLI, M. *O tempo retorna: formas elementares da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Forense, 2012.
- MAFFESOLI, M. "Mediações simbólicas: a imagem como vínculo social". In: MARTINS, F. M.; SILVA, J. M. (orgs.). *Para navegar no século XXI*. 3ª ed. Porto Alegre: Sulina/EdiPUCRS, 2003, p. 37-48.
- MORIN, E. *Introdução ao pensamento complexo*. Lisboa: Instituto Piaget, 1991.
- MORIN, E. *Ciência com consciência*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- TEIXEIRA COELHO, J. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- VIRILIO, P. *A máquina de visão*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.



Acerca do valor simbólico das imagens técnicas

Aline Duvoisin | Ana Taís Martins Portanova Barros

O percurso inicial de uma pesquisa mais ampla sobre as imagens audiovisuais a partir da perspectiva da heurística dos Estudos do Imaginário nos trouxe questionamentos acerca dos limites que as imagens técnicas impõem à catalisação de imagens simbólicas. O fato de a imagem simbólica ainda ser pouco explorada nas pesquisas brasileiras do campo da Comunicação demonstram a necessidade de desenvolver esta reflexão antes de se embrenhar numa interpretação simbólica das imagens audiovisuais. Ao desenvolver sua teoria sobre a questão do simbólico, o antropólogo francês Gilbert Durand se debruçou sobre textos poéticos, não deixando reflexões acerca das produções imagéticas externas ao homem – imagens exógenas (BELTING, 2014) ou imagens visuais (AUMONT, 2013) – em geral ou das imagens téc-

nicas (FLUSSER, 1985, 2008) em particular. Seus únicos comentários diretos sobre estas vão num sentido que, em princípio, atravancam sua leitura simbólica. Durand as chamava de “enlatadas” e as considerava uma ameaça à humanidade porque acreditava que anestesiavam “a criatividade individual da imaginação”, paralisando “qualquer julgamento de valor por parte do consumidor passivo, já que o valor depende de uma escolha” (DURAND, 1998, p. 118).

Por isso, faz-se necessário abordar os limites e as possibilidades que emergem nas teorias da imagem acerca do valor simbólico dessas imagens. Pensar a produção imagética de sentido na contemporaneidade exige estabelecer distinções entre as variadas definições de *imagem*, bem como buscar uma aceção clara de imaginário. É o que exploramos neste artigo, com o objetivo de vislumbrar pontos de convergência entre imagens técnicas e simbólicas, bem como entender os limites que aquelas impõem estas.

Aspectos sociais, culturais e históricos das imagens

A sociedade ocidental, que renegou as imagens em todos os seus sentidos e formas (DURAND, 1998), chegou à modernidade e nela, paradoxalmente, gerou a tecnologia necessária para a produção massiva de imagens. Essas imagens se distinguem muito das produzidas até então. Como são geradas ‘automaticamente’, libertaram o homem da responsabilidade de intervenção na captação do real e da realidade – que neste caso se referem a algo em-

pírico, dado fisicamente, independente do olhar e da apreensão humanos. Atendem à pretensão de ‘copiar o mundo’, primeiro através de sua aparência visual, com a emergência da fotografia; depois agregando outro sentido, a audição, com a invenção do cinema.

Atualmente já se contesta a objetividade das imagens técnicas, se questiona a automaticidade de seu processo de captação, se reconhece a interpretação já intrínseca aos meios e também se admite a inevitável subjetividade de quem fotografa ou filma. Ao mesmo tempo, o avanço das reflexões sobre o que é realidade e o reconhecimento de que o imaginário é parte dela transformaram bastante a relação do humano com o mundo físico e com as imagens que produz e vê.

Vilém Flusser (1985) constatou que é apenas aparente a ideia de que os aparelhos de codificação produzem imagens cujos significados se imprimem de forma automática sobre sua superfície e supostamente eliminam a intervenção do homem em sua criação. O filósofo tcheco-brasileiro destacou que não é possível pensar numa duplicação inocente do mundo porque as máquinas semióticas – como câmeras e computadores – estão programadas para gerar imagens de determinada maneira, segundo princípios científicos estabelecidos previamente. Assim, as imagens técnicas seriam a materialização, ou transcodificação, de conceitos científicos muito difíceis de serem decifrados. De acordo com essa ideia, as imagens produzidas por esses aparelhos representam a realização de alguma(s) das limitadas potencialidades que eles possuem e quem os utiliza estaria desprovido de liberdade,

porque apenas poderia eleger certas opções já estabelecidas por eles *a priori*.

Entretanto, as imagens técnicas não são apenas resultado dos conceitos científicos contidos nas máquinas que as produzem; também manifestam diferentes maneiras que os homens que as utilizam encontraram de se expressar através delas. Jacques Aumont destaca que “até as imagens mais automáticas [...] são produzidas de maneira deliberada, calculada, para certos efeitos sociais” (AUMONT, 2002, p. 197). O teórico francês enfatiza que, ainda que se considere que a fotografia, por exemplo, não possui códigos intrínsecos ao aparato, é necessário ter em conta que se pode intervir nela em outros níveis de codificação, como através do enquadramento, da escolha da objetiva, das opções de diafragma, do tipo de revelação e de positivado.

As questões que as imagens técnicas trazem à tona não são uma situação nova no universo das imagens. Acontece que o ser humano não consegue exteriorizar imagens senão por meio de alguma mediação técnica, já que é impossível fornecer aos demais acesso direto a seu pensamento ou a sua imaginação. Nesse sentido, as imagens visuais que podemos acessar não passam de uma forma de nos aproximarmos da instância interior geradora de imagens que chamamos de imaginário. Machado (2008) lembra que, desde a fotografia até os simulacros digitais, o que vivemos não é mais do que o aprofundamento de uma tendência que tem cerca de 500 anos de história.

De fato, imagens técnicas *stricto sensu* começam a aparecer pela primeira vez no Renascimento italiano, quando os artífices da matéria plástica se põem a construir dispositivos técnicos destinados a dar “objetividade” e “coerência” ao trabalho de produção de imagens. É nessa época que os

artistas começam, por assim dizer, a rejeitar as suas imagens interiores, a encará-las como enganosas e desviantes, ao mesmo tempo em que se ancoram no conhecimento científico como forma de garantir a credibilidade, a verossimilhança, o valor mesmo da produção imagética como forma de conhecimento. [...] Em todos os sentidos, trata-se de um efeito de conhecimento, primado do intelecto sobre a mão ou, mais precisamente, um empenho na direção de uma imagem cientificamente verossímil, a própria essência do que agora estamos chamando de *imagem técnica* (MACHADO, 2008, p. 224-225).

A verossimilhança e a objetividade estavam associadas à reprodução mais justa e fiel da realidade visível. Daí se enraizou em nossa sociedade o costume de valorizar mais imagens analógicas. No entanto, a busca humana por representar o mundo de forma imitativa tem origens ainda mais remotas. Aumont (2002) encontra certa relação entre o conceito de analogia e o de mimese, que se originou entre os filósofos da Grécia Antiga, como Platão, Aristóteles e Filóstrato, e que aos poucos foi subjugando outras formas de expressão.

Mas é também verdade, como demonstra a história da arte, que os seres humanos nunca abandonaram totalmente formas distanciadas da mimese ou da analogia. É impossível separar o desmerecimento desses outros modos de expressão do processo de expansão europeia que subjugou as demais culturas do mundo. Isso quer dizer que as restrições das maneiras através das quais os humanos se expressam estão fortemente vinculadas com as origens da cultura ocidental. Por isso, admitimos com Aumont que só é possível julgar a credibilidade da imagem fotográfica por sua perfeita objetividade “em virtude de uma ideologia da arte que

atribui a esta a função de representar (e eventualmente de exprimir) o real, e nada além disso” (AUMONT, 2002, p. 201).

O problema da analogia e da objetividade é ainda mais amplo. Nelson Goodman, em *Los lenguajes del arte*, aponta que “não se pode copiar o mundo ‘tal como ele é’, simplesmente porque não se sabe *como* ele é” (GOODMAN, 1976 apud AUMONT, 2002, p. 202). Aumont (2002), ao abordar estas constatações, demonstra que, segundo Goodman, copiar o mundo como ele é significa copiar certos aspectos do mundo através de um olho inocente e da maneira mais normal possível. Porém, ainda assim, enfatiza que não nos libertamos do problema, visto que “não existe nem normalidade absoluta, nem olho inocente, já que a visão é sempre paralela à interpretação, até na vida mais cotidiana” (AUMONT, 2002, p. 202).

A questão aqui é que os sentidos humanos percebem somente parte do mundo físico e podem inclusive ‘deformar’ a parte que percebem. Ulpiano T. Bezerra de Menezes assenta “que a visão é uma construção histórica, que não há universalidade e estabilidade na experiência de ver” (MENESES, 2005, p. 38). Se os seres humanos não veem o mundo da mesma maneira, significa que as formas de expressão visual que pretendem copiar mundo como ele é e defendem que o mundo é igual para todos não passam de uma das maneiras de apreensão do mundo empírico, que, entretanto, assume uma postura de unicidade e superioridade. As diversas formas de expressão humanas através de imagens ajudam a fixar modos apropriados de ver em detrimento de outros.

Imaginário e atributos antropológicos das imagens

Ao admitir a anterioridade ontológica do imaginário em relação a qualquer exteriorização do pensamento humano, a Teoria Geral do Imaginário nos fornece subsídios para entender as razões pelas quais o homem nunca alcança a objetividade prometida pela modernidade. De acordo com Michel Maffesoli (2001, p. 76), “o imaginário é o estado de espírito de um grupo” e se constitui como cimento social que estabelece vínculo entre as pessoas. Como excede o indivíduo, o imaginário é sempre coletivo. Trata-se de “uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável” (MAFFESOLI, 2001, p. 75), que contém tanto um lado racional quanto algo que se relaciona com a sensibilidade, com o sentimento, com a parte afetiva do ser humano. Por isso, carrega consigo certa imponderabilidade, “certo mistério da criação ou da transfiguração” (MAFFESOLI, 2001, p. 75), sem deixar de ser real.

O imaginário pode também ser considerado um sistema ou dinamismo que organiza, liga e confere profundidade às imagens simbólicas, compondo assim “o conjunto das imagens e das relações de imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens” (DURAND, 1989, p. 14). Nessa perspectiva, as imagens simbólicas garantem o equilíbrio vital e psicossocial dos seres humanos, pois se tratam de respostas criativas ao universo de angústia advindo da consciência que têm da morte. Essas imagens se formam no momento de contato entre as pulsões biopsíquicas características da espécie e as intimações objetivas que encontram

no meio social, cultural e/ou histórico. São formas “de a consciência (re) apresentar objetos que não se apresentam diretamente à sensibilidade” (BARROS, 2010, p. 128). Por isso, o real é intangível e “temos acesso apenas a sistemas simbólicos, não a um mundo em si” (BARROS, 2010, p. 129).

Enquanto as imagens visuais são construídas com base em critérios convencionais que as atribuem um significado consciente, as imagens simbólicas não requerem nenhum tipo de análise arbitrária que as explique racionalmente. A heurística dos Estudos do Imaginário não admite relação sgnica entre significante e significado porque pressupõem que são homogêneos. Neste caso, não há ligação entre dois elementos distintos, pois as imagens simbólicas carregam inevitavelmente consigo um sentido sagrado que não mantém com elas uma relação gratuita.

Limitações simbólicas das imagens técnicas

Além de Durand, outros estudiosos das imagens também viram na exacerbação dos aspectos icônicos propiciada pelos avanços tecnológicos que desembocaram nas imagens técnica um empobrecimento do poder simbólico das imagens visuais ou mesmo a morte do símbolo nas representações imagéticas. Régis Debray (1993), Mircea Eliade (1991) e Vilém Flusser (2008) foram alguns dos que demonstraram que a supervalorização dos signos desencadeou a diminuição do sentido simbólico tanto na produção quanto na recepção das imagens exógenas.

Para Debray (1993), a função da imagem é simbólica na medida em que liga termos opostos e garante transmissão de sentido,

servindo de junção. O filósofo francês considerava essa função característica do olhar construído historicamente. A imagem nasceu da morte, tendo se transformado em ideia apenas tardiamente. A idade do ídolo – que vai do início da escrita até a criação da imprensa – foi a época em que esta relação se deu de forma mais intensa, estando ligada à epifania do mistério que era a morte. Após a morte de alguém, o corpo deixava de ser quem havia sido em vida; não era nada mais que um simples cadáver. Enquanto isso, a imagem passava a ser a pessoa que havia morrido, tornando-se seu substituto vivo. Por isso, Debray aponta que o aumento da ausência da morte na vida social torna as imagens cada vez menos vivas.

Retirem os esqueletos das vistas, que sobra para ver? Um fluxo de imagens, sem pretexto nem consequências, a que daremos o nome de “visual”. A “morte de Deus” não passou de um episódio; a “morte do homem” já é uma peripécia mais grave. Filha dos dois óbitos precedentes, a morte da morte daria um golpe decisivo na imaginação. [...] A domesticação do real apresentado sob forma de modelo teórico e técnico, sem lesar nossos bastonetes retinianos, torna a utilização deles menos urgente. Menos vital e menos fruidora. Fazendo abstração das “coisas em si mesmas” teremos, em breve, a anestesia dos sentidos. Fim da encarnação, redução da morte a um acidente, estiolamento do júbilo do ato de ver, tal seria para amanhã o encadeamento dos perigos. A melancólica passividade do visual é, talvez, o que vai restar ao olhar demasiado protegido, quando o esqueleto e o pútrido, o fétido e o umbroso vierem a desaparecer do salubre horizonte cotidiano (DEBRAY, 1993, p. 36)

Diferentemente do que veremos adiante com Durand e Mafesoli, este filósofo parece admitir que possamos nos livrar da magia que nos levava tanto a criar as imagens quanto a vê-las durante a idade do ídolo. Cada uma das idades do olhar exprime, para Debray, um ecossistema de visão que não exclui necessariamente

o historicamente anterior. Embora esses ecossistemas se sobreponham e se imbriquem, as eras são definidas a partir de hegemônias, do ecossistema que é dominante em determinada época histórica. E, apesar das imbricações, Debray ressalta a impossibilidade de se tratar as imagens de uma dessas idades de acordo com o ecossistema de visão predominante em outra.

A cada função diferente, uma apelação diferente. A imagem que não é suporte da mesma prática, não pode ter o mesmo nome. Da mesma forma que só é possível focalizar a iconografia primitiva tirando os óculos da “arte”, assim também é preciso esquecer a língua da estética para descobrir a linguagem do visual (DEBRAY, 1993, p. 205-206).

Aliás, é quando a magia sai da relação entre os humanos com as imagens que se inicia a era que Debray chamou de idade da arte – que vai da invenção da imprensa até a chegada da televisão em cores. Durante a era artística, o olhar estético passa a predominar em relação ao olhar mágico e começa-se a valorizar mais a contemplação da imagem do que sua presença. Mas a distância entre a imagem e seu sentido hermenêutico não para por aí. Depois da invenção do televisor que transmite imagens coloridas passa a entrar em vigor o que Debray chamou de idade do visual, no qual o olhar predominante é o econômico.

Debray (1993) não chega a falar de imagem simbólica; pelo menos não no sentido da Teoria Geral do Imaginário. O filósofo vislumbrou, na verdade, certa coincidência entre suas eras do olhar e os três tipos de signos peircianos. Para ele, na idade do ídolo, a imagem era indicial; na idade da arte, icônica; e na idade do visual, simbólica. Esta, diferente da imagem simbólica dos Estudos do Imaginário, é totalmente arbitrária, podendo ser deci-

frada apenas através do domínio de um código. Apesar de usar os signos peircianos como referência, Debray defende que a transformação da imagem em signo, especialmente sua aproximação com a língua, acarretam a morte da imagem.

Que artista plástico não se vangloria de, ou antes não merece crédito de seus exegetas, por formar “sintagmas visuais” e por inventar “uma linguagem plástica” exigindo “uma leitura rigorosa”? Sem dúvida, quanto menos a imagem se impõe por seus próprios meios, tanto maior será a necessidade de intérpretes para fazer com que ela fale. [...] a voga do tudo-simbólico nas ciências sociais coincidiu com uma dessimbolização em profundidade das artes visuais. *Isto compensando aquilo*. O prurido semiológico, a penúria semântica. (DEBRAY, 1993, p. 55)

Enquanto Debray trata a magia como sendo vigente essencialmente num período histórico anterior ao nosso, Mircea Eliade (1991) fala do pensamento simbólico como sendo uma característica inerente aos seres humanos. Esse tipo de pensamento se realiza através de imagens, precedendo a linguagem e o pensamento racional. De acordo com o historiador e filósofo das religiões romano, a imagem é um recurso do espírito para captar a realidade profunda das coisas. Como essa própria realidade é contraditória, só é possível apreendê-la profundamente incluindo sua própria contradição nessa captação. É por isso que as imagens são multivalentes e não podem ser expressas por conceitos. A verdade da imagem reside em que se trata de um conjunto de significações, que não simplifica a complexidade da realidade buscando impor apenas uma de suas significações ou apenas um de seus planos de referência. Essa é a base do equilíbrio psíquico, que só pode ser mantido através da imaginação, sendo ela entendida como gozo “de uma riqueza interior, de um fluxo ininterrupto e espontâneo

de imagens” (ELIADE, 1991, p. 16). É a imaginação, por meio da imitação de modelos imagéticos exemplares, que permite acessar o mundo na sua totalidade.

Também aqui a invenção arbitrária é vista como limitadora da espontaneidade imaginativa porque somente possibilita mostrar aspectos intrínsecos aos conceitos. Para Eliade, quando a psique fixa a imagem sobre um único plano concreto de referência, é sinal de desequilíbrio psíquico. Nesse sentido, “traduzir a Imagem na sua terminologia concreta, reduzindo-a a um único dos seus planos referenciais, é pior que mutilá-la, é aniquilá-la, anulá-la como instrumento de conhecimento” (ELIADE, 1991, p. 12). De acordo com essa linha de pensamento, as imagens técnicas são inevitavelmente uma degradação dos símbolos porque são produzidas por máquinas que estão programadas para gerar imagens de determinada maneira.

Mas é importante lembrar que essa deterioração não é exclusividade das imagens técnicas. As reflexões de Eliade (1991) nos permitem considerar que toda a história está repleta de interpretações unilaterais – portanto reducionistas e aberrantes – de símbolos. A vastidão desse processo de deterioração levou a uma esterilização crescente da imaginação, fazendo com que os psicólogos atribuíssem os dramas do mundo moderno a um profundo desequilíbrio da psique. O perigo disso reside em que, embora o homem possa menosprezar as mitologias e as teologias, seguirá sempre se alimentando delas, ainda que em sua forma degradada ou decadente.

Recordando alguns momentos importantes do desenvolvimento da história ocidental, Durand (1998) constata que, apesar

de vivermos num mundo permeado de imagens, existe ainda hoje um iconoclasmo endêmico. Apesar de identificar certos momentos de resistência ao rechaço às imagens, o autor considera extraordinário que tenha sido justamente o campo técnico-científico, muito mais fechado à contestação, que possibilitou o surgimento das tecnologias que levaram à produção massiva de imagens. Ele vê a explosão da “civilização da imagem” como um “efeito perverso” do iconoclasmo técnico-científico (DURAND, 1998, p. 33). Isso porque verifica certa cegueira dos inventores que, inseridos num ambiente positivista de educação e de trabalho, teriam sido incapazes de prever os resultados de suas descobertas. Atenta então para o perigo de uma sociedade que se considera imune aos efeitos das imagens ao mesmo tempo em que se encontra imerso nelas. Mas será que esse efeito perverso não pode gerar também um processo de reabertura ao simbólico?

Potencialidades simbólicas das imagens técnicas

Apesar dos limites postos em evidência anteriormente, é possível encontrar várias brechas para emergência de valor simbólico nas imagens técnicas. Essa discussão acaba remetendo a questões sobre a transparência e a opacidade das imagens visuais. Enquanto Eliade abordou o problema que a restrição dimensional representa para o sentido das imagens simbólicas, Flusser se dedicou a refletir sobre o empobrecimento que significa o vínculo entre as imagens e o mundo físico-empírico. Apesar disso, o filósofo tcheco-brasileiro reconheceu que as imagens podem tan-

to ser substituídas pelas circunstâncias palpáveis que deveriam representar, quanto “tornar-se opacas e vedar nosso acesso ao mundo palpável” (FLUSSER, 2008, p. 16). Apesar de seus pressupostos teóricos não admitirem que as circunstâncias palpáveis possam substituir as imagens, Durand (2000) chegou a insinuar que a acentuação da iconicidade reduziria o poder simbólico da imagem. Nesse sentido, pode-se inferir que a intervenção do humano na criação dessas imagens podem tanto dificultar o acesso ao imaginário, acirrando seus aspectos icônicos, quanto buscar maior complexidade se abrindo ao simbólico.

Essas constatações poderiam levar a crer que a noção que temos do mundo físico-empírico está desprovida dos efeitos do imaginário. Entretanto, isso é impossível porque, na perspectiva dos Estudos do Imaginário, sempre há uma imagem – e consequentemente um sentido – entre a percepção que o homem tem do mundo e o próprio mundo. Portanto, esse desejo de apreender o real sem a intervenção da atribuição de sentido humano não se cumpre. Talvez por isso o trabalho de Flusser (2008), embora aponte a necessidade de resistir à magia, sugira igualmente que as imagens não deixam de estar impregnadas por ela. O filósofo assinalou que “a recepção das imagens técnicas exige de nós consciência que resista ao fascínio mágico que delas emana e ao comportamento mágico-ritual que provocam” (FLUSSER, 2008, p. 29). A magia, para este filósofo, se apresenta quando os humanos agem em função das imagens. E não foi em função delas que sempre agiram?

Apesar de a magia estar presente em todas as expressões humanas através do mito, Durand (2000) defendeu a existência

de diferentes níveis simbólicos, o que depende da posição que determinada produção ocupa no que ele chamou de trajeto antropológico. A partir da segunda tópica freudiana, que divide o consciente em *ego* e *superego* e denomina o inconsciente isso, Durand defende que esse trajeto começa na ponta inata, no que ele chama de *inconsciente específico* – o isso freudiano ou *inconsciente coletivo* junguiano – e termina na ponta educada, precisamente no *superego* da sociedade. O *inconsciente específico* se forma no estado de origem – esquemas arquetípicos que provocam imagens arquetípicas – das imagens simbólicas sustentadas pelos papéis sociais, a *persona* junguiana, desempenhados na sociedade. Estes correspondem ao *ego* freudiano, o nível intermediário, entre o isso e o *superego*, onde se modelam tanto os papéis sociais valorizados que se institucionalizam num conjunto coerente e com códigos próprios quanto os marginalizados que permanecem dispersos num fluxo pouco coerente. Estes últimos são os que tornam possíveis as mudanças sociais. Por fim, o *superego* organiza e racionaliza os papéis positivos do *ego*. Durand dá menos valor simbólico às expressões que tendem ao *superego* porque considera que, como estão institucionalizadas, já não servem de motor para a mudança social. Por isso, ele enxerga a mídia como *superego* (e as imagens que consumidos hoje são predominantemente midiáticas), o que nos leva a crer que o potencial simbólico do que antes não havia sido por ela ‘sugado’ perde, senão toda, pelo menos a maior parte de sua capacidade

de renovação do imaginário ao se inserir nos meios de comunicação.

Por sua parte, Hans Belting (2014) questiona a possibilidade de um nivelamento global do imaginário coletivo que limite a variedade de imagens simbólicas. Ele considera mais provável que haja uma apropriação dos meios por tradições locais das imagens, pois percebe que as formas de comunicação tecnológica começam “a possibilitar um movimento de oposição à uniformização mundial das imagens, pondo de novo em ação o imaginário no seu sentido cultural específico” (BELTING, 2014, p. 109). Na verdade, o próprio Durand (1989) chegou a destacar que as tecnologias servem mais para estimular o imaginário do que para restringi-lo, o que tem sido endossado por diversos outros pesquisadores, como Maffesoli, Juremir Machado da Silva, André Lemos e Erick Felinto (BARROS, 2010).

O pressuposto de que os seres humanos simbolizam por natureza e a possibilidade de que essa capacidade inata de simbolização possa vir a se extinguir parecem incompatíveis. É possível, sim, que haja certo desequilíbrio entre dois tipos de pensamento que sustentam o imaginário: o empírico/lógico/técnico/racional e o simbólico/mitológico/mágico (MORIN, 1999). Não obstante, se tivermos em conta o eterno retorno nietzscheano (ELIADE, 2000) e a relação compensatória entre processos conscientes e inconscientes (JUNG, 1978), o desequilíbrio psíquico que tende a ser gerado por um excesso de racionalismo levaria conseqüentemente a uma reativação do simbolismo. Com base nisso, podemos inter-

pretar que a disseminação de imagens técnicas está trazendo de volta o valor das imagens à nossa civilização.

É isso que constata Maffesoli (1995) quando fala que o imaginário começou a se generalizar no corpo social desde o século passado, através da emergência da “um conjunto complexo no qual as diversas manifestações da imagem, do imaginário, do simbólico, o jogo das aparências, ocupam em todos os domínios, um lugar primordial” (MAFFESOLI, 1995, p. 17). Para este autor francês, essa situação – longe de ter perdido o sentido, como se costuma apontar – traz de volta à tona o sagrado.

A imagem, não devemos esquecê-la, sempre foi suspeita, na tradição ocidental. Era a “louca da casa”, passível das piores perversões. Por uma curiosa transmutação dos valores, esta imagem se torna “religante”: ela une ao mundo que cerca, ela une aos outros que me rodeiam. Ela pode ser ilustrada por uma de suas modulações: o objeto. Além da estigmatização ou da condenação moralista, [...] o objeto não isola, mas [...], ao contrário, é um vetor de comunhão. Tal como o totem para as tribos primitivas, ele serve de polo de atração para as tribos pós-modernas. Nesse sentido, a imagem e o que chamo de “objeto imajado” opõem-se ao racionalismo ou ao ideal longínquo, que prevaleceram durante toda a modernidade. (MAFFESOLI, 1995, p. 18)

Este sociólogo francês põe o poder de comunhão que as imagens proporcionam em primeiro lugar, afirmando que elas ganham status de cimento social durante a pós-modernidade. Antes de se preocupar com o processo de significação de cada imagem exógena, o potencial das imagens está, para ele, no fator emocional que geram e que proporcionam a identificação entre as pessoas. Para Maffesoli, a imagem é uma espécie de “mesocosmo”, ou seja, “meio, vetor, elemento primordial do vínculo social” (MAFFESOLI, 2011, p. 13). Nesse sentido, a imagem parece voltar a se

revelar como uma epifania, cuja explicação racional nos escapa, mas cuja pregnância simbólica pode ser reconhecida em algo que toca o ser humano.

Desde o momento em que o sentido não está mais reduzido a uma finalidade longínqua, mas em que o sentido (significação) pode ser vivido aqui e agora, tudo faz sentido. Tudo tem uma significação, se torna sinal; em suma, tudo é símbolo. Isso quer dizer que todos os atos, os pensamentos, os fenômenos da vida quotidiana, por mais anódinos que sejam, se inscrevem em uma correspondência holística. (MAFFESOLI, 2012, p. 23).

O que parece estar ocorrendo agora é uma compensação da exaltação do pensamento racional que vivenciamos durante a modernidade. Enquanto antes se buscou um forte vínculo entre a produção de sentido e o mundo físico-empírico, aqui há uma abertura aparentemente total ao simbólico, que se desprende do contato com este mundo. O desequilíbrio da psique tende agora para o extremo oposto do que havia sido acentuado durante os tempos modernos. Isso não significa que a razão deixe de estar presente nessa exacerbação do simbólico porque, tal como apontou Edgar Morin (1999), razão e símbolo nunca se desprendem totalmente.

É justamente no apaziguamento do conflito entre razão e imagem, que Durand (2000) deixa aberta uma porta que permite voltar a acreditar que as imagens técnicas também podem incentivar o imaginário. Através da conciliação entre hermenêuticas redutoras e instauradoras, o antropólogo percebe que a imaginação é um fator geral de equilíbrio psicossocial e que o racionalismo é apenas uma das estruturas de formalização das imagens. Se não há antagonismo entre razão e imaginário, resta averiguar

de que maneira ambos dialogam em propostas estéticas que buscam se abrir à complexidade do segundo, mesmo através de imagens criadas e consolidadas por uma visão racionalista.

Considerações finais

Adotar os Estudos do Imaginário como heurística leva a algumas consequências quando falamos sobre a situação humana geral na pós-modernidade, bem como sobre a produção e o consumo de imagens técnicas. Considerar o imaginário como um dinamismo organizador que liga imagens e lhes dá sentido implica aceitar que todo o conteúdo gerado pelos seres humanos é impregnado de simbolismo. Tal pressuposto indica que tanto as imagens que visam a se aproximar visualmente das características que olho humano vê no mundo físico-empírico como aquelas que se afastam dessa pretensão geram inevitavelmente valor simbólico. O sentido que esse simbolismo traz consigo e a complexidade que carrega é que parecem depender de sua posição no trajeto antropológico.

Nesse sentido, parece preciso reconhecer que não existe imagem mais simbólica ou menos simbólica. Todas as formas de expressão humanas são igualmente simbólicas. A diferença está no grau de complexidade e opacidade que cada uma dessas expressões mantém em relação ao imaginário. Isso depende do quanto essas expressões deixam transparecer do caráter pluridimensional do mundo simbólico ou do quanto colaboram para ocultá-lo.

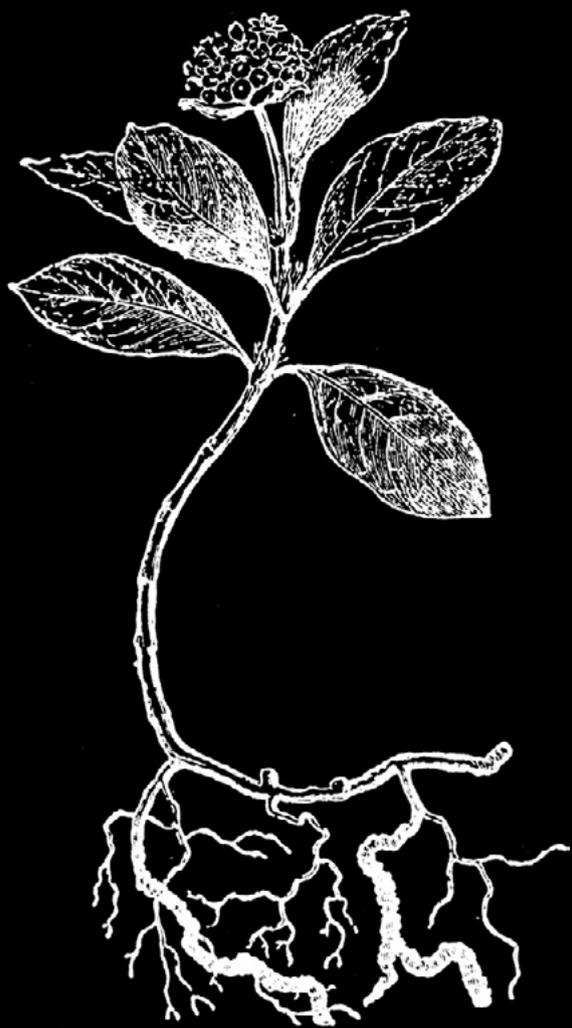
Por outro lado, é igualmente necessário reconhecer que as imagens técnicas se encontram de fato limitadas pelo conceito

científico no qual estão embasadas na medida em que surgiram de uma vontade de apreender o mundo sem a contaminação do sentido humano. Entretanto, é possível pôr em evidência essa falácia através da maneira como se utilizam e se veem essas imagens. Talvez não seja possível uma abertura total ao simbólico, mas parece que nenhum tipo de imagem exógena o permite, justamente porque depende, ainda que minimamente, de convenções sociais para que existam. Portanto, só possível saber o quão aberta ao simbólico se encontra uma imagem exógena, identificando as constelações de imagens simbólicas por elas catalisadas e localizando-as no trajeto entre as pulsões biopsíquicas e as coerções sociais.

Referências

- AUMONT, J. *A imagem*. Campinas: Papirus, 2002.
- BARROS, A. T. M. P. 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.
- BELTING, H. *Antropologia da imagem*. Lisboa: KKYM, 2014.
- DEBRAY, R. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- DURAND, G. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.
- DURAND, G. *O imaginário*. Rio de Janeiro: Difel, 1998.
- DURAND, G. Sobre a exploração do imaginário, seu vocabulário, métodos e aplicações transdisciplinares: mito, mitanálise e mitocrítica. *Revista da Faculdade de Educação*, São Paulo, USP, v. 11, n. 1-2, 1995, p. 243-273. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/rfe/article/view/33348>>. Acesso em 20 out 2015.
- ELIADE, M. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

- ELIADE, M. *O mito do eterno retorno*: arquétipos e repetição. Lisboa: Edições 70, 2000.
- FLUSSER, V. *A filosofia da caixa preta*: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985.
- FLUSSER, V. *O universo das imagens técnicas*: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.
- JUNG, C. G. *O eu e o inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 2014.
- MACHADO, A. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 2008.
- MAFFESOLI, M. *A contemplação do mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.
- MAFFESOLI, M. *Mediações simbólicas*: a imagem como vínculo social. Caminhos para o novo e as resistências. Porto Alegre: Itapuy, 2011. p. 43-54.
- MAFFESOLI, M. *O tempo retorna*: formas elementares da pós-modernidade. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
- MAFFESOLI, M. O imaginário é uma realidade. In: *Revista Famecos*. Porto Alegre, n. 15, ago. 2001.
- MORIN, E. *O método 3*. O conhecimento do conhecimento. Porto Alegre: Sulina, 1999.
- MENESES, U. T. B. Rumo a uma “história visual”. In: MARTINS, J.S.; ECKERT, C. ; NOVAES, S.C. (Orgs.). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru: Edusc, 2005.



Da selfie ao mito

Anelise De Carli | Renata Lohmann

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. Em razão de sua ampla difusão e do seu uso no vocabulário cotidiano, ela foi escolhida pelo Dicionário Oxford em 2013 como a palavra da língua inglesa do ano de 2013¹

Mas a definição oficial do mesmo dicionário² não fala somente dos modos de captura dessa imagem fotográfica, mas também de seus usos. Em livre tradução, *selfie* é definida pelo dicionário como a “fotografia que se tira de si mesmo, geralmente com um *smartphone* ou *webcam*, para *upload* em mídia so-

1 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: 14 mar. 2016.

2 Cf. OXFORD Dictionaries. 2013. Disponível em: <<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/selfie>>. Acesso em: 14 mar. 2016.

cial ou *website*". Isso significa que, para esse tipo particular de fotografia, o compartilhamento – seja nas redes abertas, seja 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 nesse sentido que neste artigo são apresentados alguns aspectos que nos parecem definidores dessa prática. Tomou-se o imaginário como uma perspectiva teórica para entender esse fenômeno comunicativo. Para Durand (1997), a imaginação criativa do homem é uma resposta às faces amedrontadoras da passagem do tempo e à 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, seria possível encontrar traços simbólicos que impulsionam as *selfies*.

O duplo trágico da imagem

Narciso sucumbe ao poder da própria imagem. À beira de um lago, depara-se com seu reflexo, o mais belo dentre 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 pela literatura e por outras artes pelo

menos desde Ovídio, perde partes importantes. Isso porque essa 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” (DURAND, 1998), isto é, em voga ou escamoteada nas práticas cotidianas. A tópica sociocultural é uma espécie de “estado da arte da civilização”, um momento do espaço-tempo em que certos simbolismos encarnam em manifestações imagéticas específicas.

Durand (1998, p. 93) descreve a tópica sociocultural por meio dos períodos civilizacionais, ou seja, a disposição dos elementos num lugar, um *topos*, que mostra suas relações mútuas intermediadas pela sociedade e pela cultura. Ele faz um paralelo com o diagrama freudiano da psique individual, em que um círculo se divide em consciente e inconsciente. 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 desse diagrama (lugar do ego na psique individual), repousariam as máscaras da identidade, estratificações sociais às quais aderimos para fins de inserção nos grupos de classe, sexo, função social, etc. Acima (superego), controlando e organizando os códigos socioculturais, estaria a sociedade e os planos ideológicos vigentes. A esse 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. Isto é, os conteúdos imaginários simbólicos complexos do id passam pelo escrutínio sociocultural, aparando suas arestas inconforméis, alógicas, próprias do arquétipo, até atingirem o topo do diagrama e se tornarem “ideologia” de determinada comunidade em determinada época – algo como a textualização das imagens em Flusser (2007). Movimentos antagônicos se sucedem nessa dinâmica, adequando a polissemia das imagens simbólicas, 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 esse movimento que, para Durand (1998), 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 de dela não se falar mais – e isso não significa dizer que assim ela perde seu poder de nos influenciar. As ausências de um mito também falam muito sobre sua pregnância. A posta seria, então, retomar o máximo possível a complexidade perdida do processo de ideologização do mito, para tirar as consequências desse elemento simbólico. Como explicou Jung (2015), há um mundo inconsciente do 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 sociocultu-

ral, viram narrativas exemplares, como hoje muitas vezes chamamos os mitos.

O fato é que Narciso não morreu por culpa própria ou diante da água refletora por acaso. Os elementos da história mitológica, para essa perspectiva teórica, não são meros artefatos narrativos, mas maneiras de encarnar os simbolismos que precisam estar em relação para darem conta do sentido simbólico. Conta a mitologia que o deslumbramento de Narciso com a própria imagem foi uma profecia de Tirésias, um cego adivinhador que andava pela Grécia. Mas 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 Narciso viveria muitos anos “[...] se não se vir”³. 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). Essa maldição foi um pedido das ninfas, desejosas de vingar a morte de Eco. Eco, apaixonada, mas impossibilitada de dizer uma palavra que não

3 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.

fosse uma repetição, sem a reciprocidade do amor de Narciso, isolou-se do mundo até virar uma pedra.

Essa 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. Usando metáforas: é preciso não transformar imagens em textos. Essa forma de ordenar o pensamento, por imagens, como na mitologia arcaica, é de outra natureza. Isso porque na história oral, técnica da época ágrafa em que os gregos contavam seus mitos (TORRANO, 2011, p. 15-16), a contação seguia uma ordem de enunciados paratáticos, isto é, ideias apresentadas lado a lado, e não em sentido subordinado, sendo que nenhuma parte da história era 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 por meio de suas fotografias e vídeos, mas que não se toma essas técnicas como formas de conhecimento. Para isso, 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) e as 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, 2010a, p. 129), pois que esses pontos estão em constante comunicação na fita de Moebius que é o trajeto antropológico ou trajeto de sentido, descrito por Durand (1997) –o próprio modo de funcionamento do sistema imaginário. É por escolhermos a perspectiva metodológica que precisamos retomar o núcleo de 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 partem 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 intervenção direta da mão humana tanto quanto 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, dignas 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. Isso porque, como qualquer técnica, “[...] surgiu no momento em que suas características se harmonizaram com a visão de mundo que se solidificava” (BARROS, 2010b, p. 214). Por que, então, a *selfie* apareceu, sintomaticamente, hoje, precisando de um novo nome, 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 já estão vindo de fábrica com chips

e conexão WiFi. Isto é, o tipo de fotografia na qual a *selfie* está embutida é um produto das telecomunicações, pois não é somente a *selfie* que caracteriza o uso da fotografia nos dias de hoje, são também, talvez 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 dez pessoas e acidentes com uma centena de outras fazendo autorretratos arriscados⁴, o governo russo lançou 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 engatilhadas⁵. Mas as *selfies* inapropriadas não param no limite da esfera particular da experiência. Recentemente, no Brasil, uma grande polêmica envolveu uma *selfie* tirada durante

4 Russia launches 'safe selfie' campaign after series of deaths. *The Telegraph*, Londres, jul. 2015. Disponível em <<http://www.telegraph.co.uk/news/world-news/europe/russia/11725299/Russia-launches-safe-selfie-campaign-after-series-of-deaths.html>>. Acesso em: 14 mar. 2016.

5 Russian teenagers 'set on fire' while trying to take the 'ultimate selfie' on train roof. *The Independent*, 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: 14 mar. 2016.

o velório público do candidato à presidência Eduardo Campos, morto num acidente aéreo em agosto de 2014⁶.

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 esse 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” (HOFFMANN; OLIVEIRA, 2015, p. 123). Jung (2015, p. 82-83) explica que para buscar aprovação de nossos semelhantes na sociedade, corremos o risco de aderir à persona, a face social de nossa personalidade. Em ambientes em que nos é exigida tal postura em detrimento de outra, adotamos 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 adequado socialmente e necessário subjetivamente para protegermos nossa psique individual e vivermos bem em comunidade.

A *selfie* encarna uma forma de representação contemporânea (em lócus e técnica) da persona, mas com o mesmo objetivo da máscara, a busca por prestígio social. Algumas comunida-

6 Selfie em velório de Campos gera indignação nas redes. *O Globo*, 17 ago. 2014. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/brasil/selfie-em-velorio-de-campos-gera-indignacao--nas-redes-sociais-13635476>>. Acesso em: 14 mar. 2016.

des virtuais são exemplares para entendermos a relação entre a 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, grifo nosso).

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, por assim dizer, 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. 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 ges-

to específico das mãos⁷. Essa relação nos é importante porque queremos falar do gesto específico da fotografia. Prostrar-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 os pés ou com a barriga⁸, 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.

Se o autorretrato tradicional dependia de superfícies refletoras em geral, inclusive ampliando epistemologicamente o campo da fotografia⁹, na *selfie*, o gesto fotográfico depende menos do reflexo e mais da persona do fotógrafo-fotografado. A foto *selfie* está menos ligada à forma como 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. Essa fotografia revela e amplia o “fotográfico” para um momento de antes, durante e depois do clique, que Silva Jr. (2015) chamou de “se-

7 Para citar o dicionário: “Movimento do corpo, principalmente das mãos, braços, cabeça e olhos, para exprimir ideias ou sentimentos, na declamação e conversação. [...] Aceno, mímica, sinal. [...] Semblante”. In: MICHAELIS: dicionário de português online. 2009. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues=-portugues&palavra=gesto>>. Acesso em: 14 mar. 2016.

8 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.

9 Índice de fora de campo através da incrustação. (DUBOIS, 2012, p. 196)

gundo clique”: os compartilhamentos e curtidas nas comunidades virtuais.

A *selfie* é postada por um autor: essa é a certeza de sua autoria, seu perfil, ligado ao conteúdo que compartilhou na rede. Essa 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 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 Flusser (2007) vê como mais uma forma de o homem lutar contra a natureza de sua morte. Dessa forma, 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 o autor, vivemos num mundo permeado de superfícies e linhas, respectivamente, as telas (de televisão, cinema, pintura, fotografia) e a representação do mundo tridimensional por meio da escrita (FLUSSER, 2007, p. 102). O pensamento no Ocidente, tradicionalmente alimentado pelas linhas, uma forma de representar o mundo por meio de uma sequência de códigos, está 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),

Percebe-se, 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 compar-

tilhamento 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 desenvolveu 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 a 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.

Nesse 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 por meio de interações eletrônicas. A *selfie* ganha destaque nesse cenário de fotografias compartilhadas porque é uma forma de repre-

sentação da persona, no sentido junguiano, a máscara social do self. Ela 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 nas 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 Durand (1998) descreve o funcionamento da tópica sociocultural. O conteúdo simbólico pode vir à tona ancorado em diferentes técnicas, desde o discurso verbal até a imagem (onde situamos a fotografia). A *selfie* mostra de arrasto o rosto de si para o outro, o fotógrafo que quer ser visto. Levando esse fenômeno ao limite e pensando em escala global, se ganha protagonismo a foto de si, perde protagonismo a foto do outro. Mas é justamente nesse contexto que reaparece com força na mídia o trabalho

do fotojornalismo, reconhecida ferramenta de visualização das alteridades apagadas socialmente¹⁰.

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”. Retomando ao já referido episódio da mitologia, agora como metáfora, as *selfies* seriam como Eco na caverna. Ela pede desesperadamente que a Narciso que a perceba, embora não saiba dizer nada de novo, somente repita o que seu amado antes já disse.

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 com o desconhecido (BRANDÃO, 1997, p. 179). O problema de Narciso, contemplando a história completa, não era o egocentrismo, 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-

10 Cf. 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. (‘Fiquei petrificada’, diz fotógrafa que fez imagem de menino sírio morto. 2015. Disponível em: <<http://g1.globo.com/mundo/noticia/2015/09/fiquei-petrificada-diz-fotografa-que-fez-imagem-de-menino-sirio-morto.html>>. Acesso em: 7 jun, 2016.)

se, a si mesmo. Mas quem nos dá essa profecia é justamente um adivinho desprovido de visão. Sua virtude? A mântica, uma maneira de olhar para fora a partir de dentro. A mal contada perfídia de nosso mito, estereotipadamente chamada narcisista, esconde a simplicidade e a inocência de seu gesto: ele nunca havia se visto profundamente. E, ao encontrar sua sombra, sucumbiu.

Referências

BARROS, A.T.M.P. Comunicação e imaginário: uma proposta metodológica. *Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, São Paulo, v. 33, n. 2, p. 125-143, jul./dez. 2010a. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/article/view/596/557>>. Acesso em: 7 jun. 2016.

BARROS, A.T.M.P. Fotologs: da comunicação social à comunicação de si. *Líbero*, São Paulo, v. 14, n. 27, p. 111-124, jun. 2011.

BARROS, A.T.M.P. 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. 2010b.

BARROS, A.T.M.P. *Sob o nome de real: imaginários no jornalismo e no cotidiano*. Porto Alegre: Armazém Digital, 2008.

BRANDÃO, J.S. *Mitologia grega*. 8. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997. v. 2.

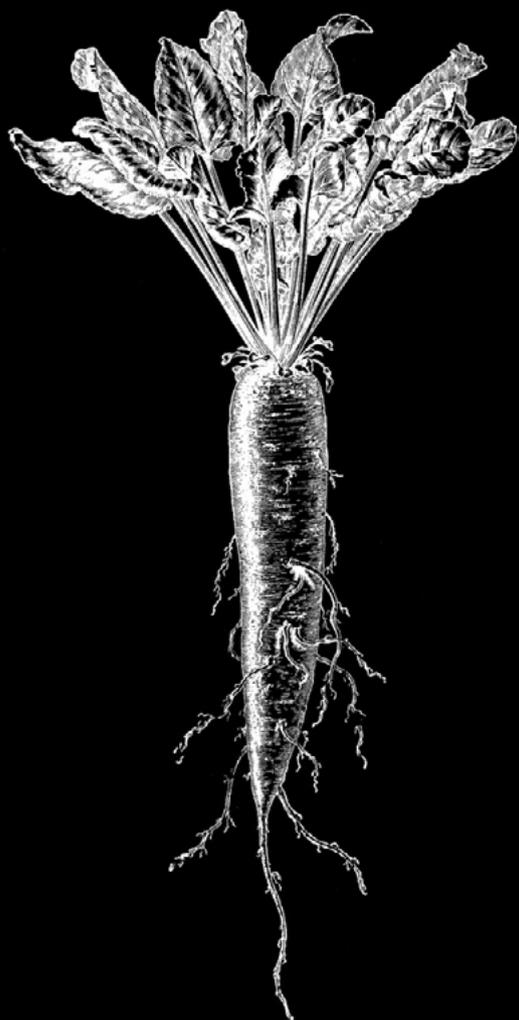
CONTRERA, M.S.; BAITELLO JR., N. A dissolução do outro na comunicação contemporânea. Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós), 9., 2010, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2010. p. 1-12. Disponível em: <http://compos.com.puc-rio.br/media/gt2_malena_segura_norval.pdf>. Acesso em: 14 mar. 2016.

CRUZ, N.; ARAÚJO, C. 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: 14 mar. 2016.

DUBOIS, P. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 2012.

DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

- DURAND, G. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 1998.
- FLUSSER, V. *A filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FLUSSER, V. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HOFFMANN, M.L.; OLIVEIRA, M. A espetacularização da morte: um estudo de caso do selfie no velório de Eduardo Campos. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (INTERCOM), 38, 2015, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015. p. 1-14. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-0726-1.pdf>>. Acesso em: 14 mar. 2016.
- JUNG, C.G. *O eu e o inconsciente*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.
- LOHMANN, R. *Lomografia e Instagram: marcas de um imaginário comunicacional*. 2015. 136 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/112155>>. Acesso em: 14 mar. 2016.
- LUPINACCI, L. GIFs animados sequenciais no Tumblr: fronteiras entre quadrinhos, fotonovela e cibercultura. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (INTERCOM), 38, 2015, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: Universidade Federal do 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, A. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009.
- SILVA JR., J.A. O segundo clique da fotografia: entre o registro do instante e instante compartilhado. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (INTERCOM), 38, 2015, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015. p. 1-14. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-1924-1.pdf>>. Acesso em: 14 mar. 2016.
- SILVA, A.C. Eco e Narciso. *Principia*, Rio de Janeiro, v. 20, p. 65-72, 2010.
- TORRANO, J. O mundo como função das musas. In: HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- VILLI, M. “Hey, I’m here right now”: camera phone photographs and mediated presence. *Photographies*, v. 8, n. 1, p. 3-21. Londres, 2015.



Telas, portais para profanações e sacralidades

Ana Taís Martins P. Barros | Michel de Oliveira

Para que serve o mito?

“Qual, dentre os deuses eternos, foi causa de que eles brigassem?”, questiona Homero (2016, p. 63) na primeira estrofe do canto I da *Ilíada*, o grande poema épico que narra um ano da Guerra de Troia. No referido fragmento, o poeta refere-se à briga entre o filho de Atreu, Menelau, o senhor dos guerreiros, e Aquiles divino. Segundo o relato que inicia o poema, a desavença entre os dois era cumprimento dos desígnios de Zeus, senhor do Olimpo, de que “em discórdia ficariam cindidos” (HOMERO, 2016, p. 63).

Esse excerto inicial oferece uma noção da importância dos deuses para o desenrolar das ações humanas narradas na *Ilíada*.

Todos estão sujeitos à interferência divina, cujas paixões, iras e artimanhas têm influência direta nos destinos individuais e coletivos. Os enredos e personagens não se cruzam acidentalmente e, mesmo em meio ao absurdo, nada é mero acaso; às vezes, há ações anteriores que podem servir de motivação para um acontecimento, mas a relação causa-consequência não é estrutura fundamental no mito porque o seu tempo não é como o nosso. Destinos não aguardam os humanos e sim se dispõem paralelamente a outros fatos de suas existências, sendo a sincronia uma figura mais eficaz do que a diacronia para compreender essa simultaneidade de fatos. É assim que o destino fiado por deuses acaba sendo validado quando os humanos tentam lhes driblar os desígnios.

Descrito dessa maneira, o mito pode parecer uma simples advertência aos incautos que tentam se abstrair da inexorabilidade escatológica. No entanto, nem todas as concepções do mito tomam-no como expressão de alguma força social desejosa de enfraquecer rebeldias e fomentar a resignação. O mito, com todas as suas histórias alógicas, protagonizadas por criaturas fantásticas, destemperadas, imersas num caldo de arbitrariedades e de *nonsense*, tem importância vital na psique individual e coletiva (FREUD, 1983; JUNG, 1995; DURAND, 1996; ELIADE, 1994; HILLMAN, 2001), agindo como um equilibrador de forças. Não cabe aqui nos aprofundarmos sobre os porquês e comos dessa ação, já bastante explorados nas referências indicadas; tome-mo-la como princípio heurístico para podermos prosseguir.

Mais de 100 anos após a atribuição de dignidade científica ao imaginário por Freud (1983), mais de 70 anos após Eliade

(2000) ter demonstrado a continuidade da mitologia nas culturas ditas modernas e, ainda, mais de 60 anos após Barthes (1999) ter afirmado, se bem que em tom de denúncia, o parasitismo dos meios de comunicação pelo mito, as Ciências da Comunicação não só admitem a sobrevivência mítica em seus fenômenos e processos como também se esforçam por lhe conceder atenção crítica. Identificar uma celebridade midiática com um mito – e esse nem sempre como oposição à realidade – já chegou ao senso comum. No entanto, é necessário que se pergunte em que medida essa continuidade do mito afeta sua natureza e a efetividade de seu papel social e antropológico.

É certo que se manter vivo e atuante através de séculos e culturas só foi possível ao mito por sua característica adaptativa. Diz-se que a literatura e as artes foram seus grandes conservatórios, mas nos parece necessário pontuar que, nesses casos, é muito facilmente separada a forma do conteúdo do mito. O conteúdo do mito é sempre simbólico, motivado, exigente de experiência. Ora, a experiência simbólica não é condição para a fruição das representações literárias e visuais do mito. Aí está a primeira e mais importante concessão que o mito teve de fazer para chegar aos nossos dias.

Quanto à sua forma, também ela se modifica. Essas mudanças foram objeto de reflexão de Durand. Para detectá-las, claro, é necessário ter em mente uma referência, pois algo só muda em relação a uma outra coisa com a qual mantém aspectos em comum. Para isso, é útil a narrativa canônica, “[...] espécie de modelo ideal, o *ideal-typus* de Max Weber, que se tem obrigatoriamente quando se lê um autor e *a fortiori* quando este último escreve” (DURAND,

1983, p. 41). Quando falamos de mito, nenhuma narrativa literária é autêntica ou original, uma vez que a forma primeira do mito é oral e ritual. Todo registro mítico escrito é uma organização racional culturalmente bastante pressionada. Mas é a partir das adaptações, com suas variações e perdas, que o mito consegue sobreviver, chegando à cultura contemporânea, dita racional. E mesmo fazendo concessões para subsistir, o mito ainda mantém sua motivação simbólica, influenciando nas ações humanas, mesmo que não tenhamos consciência disso.

Neste artigo, designamos *Ilíada*, de Homero, como narrativa canônica que ajuda a pensar a transposição do mito para as telas ou, melhor dizendo, a parasitagem das nossas telas pós-modernas por um arcaico mito. A longa poesia épica foi registrada por volta do ano 900 a.C., no final da Idade das Trevas Grega, quando a escrita começava a retornar na Grécia, depois de ser extinta sob o domínio dório. Isso significa também que o registro homérico é o cronologicamente mais remoto, mais próximo do tempo em que o mito era ainda vivido, não tendo sido desqualificado pela filosofia e pela história. No entanto, já havia chegado o tempo dos heróis epônimos protetores das cidades-estados, organizadas em subconjuntos sucessivamente mais amplos, dos clãs às irmandades, das irmandades às tribos e, finalmente, das tribos à pólis. Cada clã remontava a um herói ou a um deus, explica Brandão (2004). O poder político era conferido por funções religiosas que, por sua vez, eram hereditárias. O herói é a abertura preferencial pela qual os fenômenos comunicacionais se conectam aos mitos, e isso não

se faz sem consequências para a própria eficácia mítica. Retomaremos adiante a essa questão.

Por ora, voltemos às intervenções divinas na narrativa mítica, como quando Páris, incitador da guerra por cobiçar e raptar Helena, “efígie das deidades” (HOMERO, 2009, p. 106), duela com Menelau, o esposo traído. O filho de Príamo está a ponto de ser morto, mas Afrodite intervém, salvando-o:

Dá Menelau novo salto, disposto a matar o inimigo
com a lança brônzea; porém Afrodite dali – era deusa –
mui facilmente o afastou. Em espessa neblina envolvendo-o,
foi colocá-lo no tálamoodoro e de enfeites ornado
(HOMERO, 2016, p. 120).

O guerreiro é levado para o quarto de Helena, sendo salvo da peleja com Menelau. Páris é protegido por Afrodite por tê-la eleito vencedora na disputa pela maçã deixada por Éris, a Discórdia, sobre a mesa do banquete de casamento de Tétis com Peleu, para o qual não tinha sido convidada. Segundo o bilhete deixado junto ao pomo por Éris, cujo epíteto é Discórdia, ele deveria ser oferecido à mais bela das deusas. Zeus, sem querer atrair sobre si a mágoa eterna de suas esposas e irmãs, designou Páris como juiz da beleza de Atena, Hera e Afrodite. Ao escolher a última, o príncipe de Troia recebeu como recompensa o amor da mais bela mulher, Helena, o que mais tarde ensejaria a guerra narrada na *Ilíada*. Esses fragmentos possibilitam vislumbrar a influência dos deuses na narrativa mítica. O relato mítico da *Ilíada* preserva a sacralidade dos

feitos humanos, que a todo tempo invocam os deuses, pedem proteção, clamam por justiça e vingança.

A partir da narrativa canônica, ensina-nos Durand (1983) que o mito pode derivar, deformar-se, desgastar-se e terminar – claro que esse “terminar” é antes entrar num estado de latência do que realmente desaparecer, pois um mito nunca se acaba definitivamente. As derivações são incontornáveis porque é incontornável a mudança nos próprios contextos históricos, culturais, sociais, políticos e assim por diante. E o mito sempre sobrevive adaptando-se às realidades sócio-culturais.

Nesse processo, um mitema, ou seja, uma única unidade de significação, um único aspecto do mito, ou um pequeno grupo de mitemas pode se tornar preponderante, constituindo o que Durand qualifica como heresia, em alusão à etimologia grega da palavra, “escolher uma única via”. Automaticamente, a valorização desse grupo de mitemas traz a desvalorização do restante, instituindo então a *cisma*, no qual “[...] suprime-se voluntariamente uma série de mitemas” (DURAND, 1983, p. 56).

Além do jogo entre cisma e heresia, o mito sobrevive ainda, segundo Durand (1983, p. 56) graças à falsa denominação, especialmente nos períodos em que é latente, em que há outro mito dominando a cena social e é necessário um disfarce para o mito que ainda está procurando seu espaço¹. Esse espaço, hoje, na

¹ Como exemplo desses casos de falsa denominação, Durand(1983) cita Nietzsche (1998), que apresenta Zaratustra como Dionísio, mas lhe dá atributos de Hermes, ou Proust (2000), que compara seu personagem Barão de Charlus ao Prometeu Acorrentado, mas o descreve com as características de Hermes Hermafrodito.

sociedade hiperconectada, é em grande parte constituído pelas telas, condutoras das narrativas nossas de cada dia. Tomaremos como ilustração a tela do cinema, para discutir como o mito se adapta, chegando à contemporaneidade. O objetivo, não é observar a sobrevivência do mito, o que já foi discutido e detalhado por autores como Eliade (1994) e Durand (1996), mas compreender a implicação da sobrevivência do mito em nossa sociedade, tida como racional e tecnológica, aparentemente desconectada do sagrado e do simbolismo mítico.

Tela, canal para o sagrado?

O humano, atemorizado diante da imensidão e da possibilidade do nada, da certeza do fim, consciente de um antes e de um depois sem, no entanto, compreendê-los, sente-se pequeno, vulnerável, necessitado de proteção: entende-se criatura. Segundo Otto (1985, p. 13), é nesse sentimento de dependência, na “[...] consciência de nossa insuficiência, de nossa impotência, de nossas limitações”, que acontece a experiência do sagrado. Então, os deuses passam a ter influência nas ações da vida, não apenas no momento ritualístico, mas inclusive – e, nos nossos dias, principalmente – no cotidiano.

Ao ordenar o estar e o ser a partir de ações exemplares que precisam ser constantemente repetidas e atualizadas, mito é realidade, como afirma Eliade (1994). Já o sagrado é o impacto dessa revelação, a ação direta da potência mítica. E se o mito é vivo e ordenador da experiência, os deuses não são apenas figuras alegóricas, mas influenciadores diretos das ações, como

podemos observar na narrativa da *Ilíada*, na qual os anseios humanos são concretizados por influência direta das divindades. O sagrado é a experiência do deus manifesto, revelado, que se afirma mesmo quando não está em ação. Como descreve Eliade (1992, p. 13), “[...] o homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta, se mostra como algo absolutamente diferente do profano”. Dessa maneira, o profano não é o sagrado, mas o reforça, pois é na contraposição que se atesta. Direito e avesso do mesmo tecido que advém da experiência mítica.

O desenvolvimento da racionalidade ocidental desvalorizou o pensamento mítico, mas não conseguiu fazê-lo desaparecer. O sujeito moderno “[...] que se sente e se pretende arreligioso carrega ainda toda uma mitologia camuflada e numerosos ritualismos degradados” (ELIADE, 1994, p. 98). O mito permanece, talvez tão mais convicto quanto mais negado, no sistema filosófico, prolonga-se nos irracionalismos religiosos, no positivismo científico, nas ideologias e no próprio ateísmo. Menos escandaloso nas artes e na cultura, aqui lhe foram permitidas aparições mais explícitas, mas dominadas pelo alegorismo, codificado em modos de representação, interdita a reapresentação. Na superfície, não sobra do mito mais do que seu tema.

Eliade (1994, p. 98) é um dos primeiros a observar que o cinema retoma e utiliza inúmeros motivos míticos. Ora, o cinema, como toda imagem técnica, se vale do realismo para criar envolvimento. As imagens técnicas conseguem materializar um sonho positivista, qual seja, um novo regime de visibilidade baseado no realismo, que atende em muitos aspectos aos anseios modernos de racionalização, iluminação e ordenamento dos es-

paços e da imaginação. E é no seio dessa tecnologia realista que se imiscuem explicitamente os motivos míticos. A contradição é apenas aparente, pois a sacralidade do real é a grande fundadora da modernidade. De algum modo, e a despeito da convicção positiva, o homem moderno sabe que “[...] potência sagrada quer dizer ao mesmo tempo realidade, perenidade e eficácia” (ELIADE, 1994, p. 14). E quem diz sagrado, diz mito.

O mito é perene. As imagens técnicas se pretendem perenes, ligadas a um regime mnemônico arquivístico, que simbolicamente detém as devorações do tempo, preservando a película das aparências do mundo para a posteridade. Por fim, há o anseio de eficácia das imagens técnicas, que pode ser compreendido nas diversas acepções do vocábulo, incluindo a possibilidade de produzir efeitos de realidade. O cinema é, já no senso comum, considerado fábrica de sonhos; alcança com maestria a eficácia suprema das imagens técnicas, sua capacidade de construir verdades. A eficácia é uma forma de poder, dá acesso a ele e também ao sagrado, a julgar correto Eliade (1994, p. 14) quando anuncia que “[...] o sagrado equivale ao poder e, em última análise, à realidade por excelência”.

Morin (1997b, p. 112-113) ajuda a compreender as implicações do realismo cinematográfico: “[...] na medida em que identificamos as imagens do écran com a vida real, pomos as nossas projeções-identificações referentes à vida real em movimento”. O jogo projeção-identificação, no entanto, nos parece menos vivência do símbolo, como ocorre num rito ou no sonho, por exemplo, e mais sintoma de queda no tempo, um pedido de socorro diante justamente da falta do símbolo, da nostalgia do tempo

primordial. A falta que nos faz o tempo sagrado tem sua sintomatologia própria, já explicitada por Eliade (1992): tentamos fugir da história, buscamos a evasão nas distrações, no tempo diversional, e elegemos modelos a seguir, famintos que somos da exemplaridade que não mais nos permitimos ter no mito. É aqui que entra o fenômeno da projeção – identificação, do ingresso vicário no paraíso das telas e da centralidade da imagem na atualização dos mitos. Centralidade essa corroborada, ainda que com intenções de denúncia, por seus críticos, como Baudrillard (1991), ao afirmar que as imagens técnicas são hiperreais, ou seja, mais reais do que o real. Só podem sê-lo porque parecem estar ligadas a uma forte potência mítica, ou seja, a potência do único real possível. Assim, na imagem projetada, com a qual nos identificamos, está a realidade, a vida que não se corrompe, que não acaba, imune à morte.

A queda que a adoração das imagens nas telas permite diagnosticar não é só no tempo; também a carência de um espaço sagrado é denunciada pelo mesmo fenômeno, carência essa resolvida com a irrupção de pontos de contato com o sagrado no seio do profano. Ao discorrer sobre o simbolismo da “Porta dos Céus” ou da “Porta dos Deuses”, Eliade (1994, p. 20) utiliza como exemplo a Escada de Jacó, que transforma o lugar em terra santa. O mesmo se dá no evento da Sarça Ardente, com Moisés. A terra não é santa por sua porção espacial, mas é sacralizada pela presença de uma materialidade que permite a hierofania, como acontece com a escada e o arbusto incandescente. Então, parece ser necessário um meio para acessar os Céus. Sobre essa necessidade de um meio para o sagrado, comenta Eliade (1994, p. 20):

“[...] a teofania consagra um lugar pelo próprio fato de torná-lo aberto para o alto, ou seja, comunicante com o Céu, ponto paradoxal de passagem de um modo de ser a outro”.

Analogamente, a tela pode ser compreendida como um limiar entre o espaço profano e o espaço sagrado. E o portal que realiza a passagem da nossa vida cotidiana e perecível, para a fantasia intemporal dos filmes. Assim, por meio da tela, se concretiza a relação de projeção-identificação apresentada por Morin: projetamos nossos medos e anseios nas produções ficcionais, construindo narrativas que são assistidas por muitos espectadores que se identificam com aquelas histórias pois partilham do mesmo substrato humano que mobilizou sua criação.

Aí, não é o espaço da sala de cinema que ritualiza o filme, e sim a tela iluminada com as imagens projetadas porque ela é o portal de acesso ao sagrado, a escada de Jacó: “[...] no recinto sagrado, torna-se possível a comunicação com os deuses; conseqüentemente, deve existir uma “porta” para o alto, por onde os deuses podem descer à Terra e o homem pode subir simbolicamente ao Céu” (ELIADE, p. 19). Então, não é exatamente a sala escura que “[...] assegura a comunicação com o mundo dos deuses” (ELIADE, p. 19); essa sala pode ser, no máximo, como aponta Sontag (1997), o templo dos cinéfilos, discípulos de uma nova religião. O portal de acesso aos deuses é a tela; é ela o limiar entre o mundo dessacralizado e profano e a existência sagrada, exemplar e imortal das imagens. Uma constatação a esse respeito foi apresentada por Wunenburger (2017), ao discorrer sobre a televisão como tela do sagrado, que possibilita um encontro com o

sagrado, mas um sagrado antropocentrado, sem a manifestação do deus – retornaremos a isso mais adiante.

Aceitando a discussão proposta por Wunenburger, parece pertinente pensar no limiar das telas como acesso ao sagrado da técnica, seja o telão do cinema, a tela de plasma dos televisores *widescreen*, as telas de *led* dos computadores ou as telas dos dispositivos móveis. E essa aproximação não é gratuita; levando-se em conta a máxima apresentada por Eliade (1992) de que o mito e o sagrado são o real em sua essência, o que seriam as imagens técnicas se não manifestações do real? Eis o ponto incontornável das imagens da modernidade: o real. Será porque nelas encarnou o desejo mítico de reordenar o mundo a partir de suas demonstrações exemplares? Mesmo nas práticas mais abstratas, o real está incrustado nas imagens técnicas a ponto de denominar-se realismo-mágico a possibilidade de ficcionalização onírica no cinema.

Cinema: a sacralização do profano e a profanação do sagrado

Mas se a tela é o limiar entre a existência profana e incorruptível para o espaço do sagrado, onde estão os deuses nas produções culturais que os tomam por motivo, como o filme *Troia* (PETERSEN, 2004)? Na versão canônica do mito, adaptada dos registros orais para a imposição do pensamento linear da escrita, os deuses ainda estão presentes, influenciando diretamente o destino dos mortais. Isso não ocorre no filme de Petersen; aqui, aparecem apenas como citação – muitas vezes marcadas por certa descrença – ou como imagem estática, nas estátuas dos templos. É uma variação

marcadamente herético-cismática: ao mesmo tempo em que todo um grupo de mitemas sobre a atuação divina é eliminado, coloca-se o acento sobre um único pequeno tema, o do herói.

Comparemos as cenas do primeiro embate entre Páris e Menelau. Enquanto Homero mostra o duelo marcado pela atuação direta dos deuses, com Afrodite resgatando seu protegido do campo de batalha e depositando-o no leito de Helena, no filme o episódio é narrado como uma pantomima, com Páris sendo motivo de chacota por sua falta de destreza ao manejar espada e escudo. Após ser atingido na perna pela lâmina de Menelau, Páris rasteja, acovardado, até os pés de Heitor, seu irmão. Em nenhum momento há qualquer interferência divina, sequer os deuses são conclamados, tudo não passa de uma briga terrena, que acaba com a honra de Páris arrastada no chão.

Nesse processo de profanação dos deuses, com seu quase total aniquilamento, é possível perceber a cisma que sacraliza o humano, elevando seus feitos e suas vontades a uma esfera de total controle, como se estivessem com as rédeas do próprio destino nas mãos – o que é a definição de história propriamente dita. Confirma-se a ressacralização como consequência da dessacralização, o mito assegura sua sobrevivência no terreno agnóstico da racionalidade. Como observa Eliade (1992, p. 18), “[...] até a existência mais dessacralizada conserva ainda traços de uma valorização religiosa do mundo”. Se então o sagrado apresenta um núcleo incontornável, seria possível ver no cinema um gesto

sacralizador do profano, como mais uma resposta à dessacralização trazida pela iluminação racional do mistério?

É isso que nos deixa pensar, por exemplo, o esvaziamento do lugar dos deuses para dar lugar à figuração das estrelas. Em *Troia*, não há Afrodite nem Zeus, mas há Brad Pitt, Orlando Bloom, Diane Kruger e Erick Bana. Não por acaso, Morin (1997a) denomina as celebridades cinematográficas de olímpianos, em alusão ao Olimpo, a morada dos deuses gregos. E, no caso da adaptação cinematográfica, não é a ausência da representação materializada dos deuses que denotam a dessacralização, mas a ineficácia de sua ação simbólica. Assim, mesmo que Afrodite aparecesse corporificada em alguma atriz de sucesso, poderia não apresentar a potência do simbolismo que sua imagem mítica evoca.

Morin (1989) destaca que o cinema elevou as vedetes, anteriormente famosas pelo teatro e pelo rádio, a um outro patamar: o de estrela. A constelação desses famosos gerou o que o autor nomina de *star system*, que só existe graças ao cinema. Portanto, a indústria cinematográfica apresenta algo de novo e, também, reconfigura o que estava estabelecido: os meios de circulação e visibilidade das sociedades burguesas.

Ao propor estudar as estrelas de cinema, Morin se dedica a investigar o que ele chama de mito moderno, que busca identificar as raízes arcaicas da mitologia nas manifestações das sociedades urbanas e capitalistas.

[...] a mitologia das estrelas se situa num território misto e confuso, entre a crença e o divertimento. A religião das estrelas seria como uma religião sempre embrionária e sempre inacabada. Em outras palavras: o fenômeno das estrelas é simultaneamente estético-mágico-religioso,

sem ser jamais, exceto num limite extremo, totalmente um ou outro (MORIN, 1989, p. XI).

A constelação de estrelas de cinema formatou um novo sistema social, *star system*, que estabeleceu novas regras, distintas do teatro, com o culto à juventude e ao heroísmo. Segundo Morin (1989, p. 74), a estrela responde a uma necessidade afetiva ou mítica que não é criada pelo *star system*; a projeção-identificação que se dá com as musas e galãs do cinema atendem a um desejo que não é criado pelo cinema, mas por ele apropriado. Sem ele, “[...] essa necessidade não encontraria as suas formas, seus suportes e seus afrodisíacos” (MORIN, 1989, p. 74), o que demonstra a dupla-troca dos sistemas sociais com as pulsões simbólicas e míticas que constituem o imaginário humano.

Morin identifica nas transformações do cinema, especialmente a partir da década de 1930, um aburguesamento do imaginário cinematográfico, com a instituição do *happy end* e a elaboração de enredos otimistas, que favorecem a evasão. “As projeções-identificações que caracterizam a personalidade no estágio burguês tendem a aproximar o imaginário e o real, que procuram alimentar-se um ao outro” (MORIN, 1989, p. 11). Ao falar dessa troca recursiva entre real e imaginário, acrescenta:

O mesmo movimento que aproxima o imaginário do real aproxima o real do imaginário. Em outras palavras, a vida da alma se amplia, se enriquece, se hipertrofia mesmo, no interior da individualidade burguesa (MORIN, 1989, p. 11).

É no seio da sociedade moderna, regida por um imaginário burguês, que o cinema se consolida e se transforma, o que passa

a estabelecer regras de organização social e de comportamento. Esses indícios ajudam a compreender certa lógica de funcionamento do cinema, especialmente se observarmos mais de perto a adaptação da epopeia mítica para as telas. Em *Troia*, a interferência dos deuses é completamente ignorada, aparecem as ações humanas, as paixões, as desavenças, as ambições e medos, mas tudo por uma ótica realista. Ao que parece, a potência simbólica dos deuses não cabe no cinema, por isso eles são silenciados, tornando-se ausentes e irrepresentáveis, como o Deus cristão – o que é bastante significativo tratando-se de uma produção estadunidense.

A adaptação cinematográfica não dá conta do trânsito entre sagrado e profano, mas isso não ocorre somente a partir dos mídias eletrônicos da Modernidade. A destituição do lugar dos deuses e a profanação do sagrado podem ser um meio humano de reafirmação desse último. O desejo de usurpar o lugar dos deuses poderia ser situado já no culto aos heróis, espécies de semideuses, frutos do relacionamento de deuses com mortais (KERÉNY, 2015). Costuma-se considerar o nascimento da filosofia como o início do fim do mito no Ocidente; como vimos antes, no entanto, bem antes de Sócrates, no começo do período arcaico grego, quando as cidades-estados se protegiam sob um herói. E o que é um herói senão a afirmação vitoriosa do humano?

Hillman (2013, p. 164), no contexto da psicologia, traz inferências que nos permitem acreditar que o antropocentrismo do sagrado começou muito antes das séries Netflix, das novelas na televisão e, antes, nas fotonovelas e no rádio, no cinema, antes ainda dos romances de capa e espada, antes ainda da invenção da prensa de tipos móveis: “Antigamente, ele [o herói] era

meio-homem e meio-Deus, mas quando os deuses estão mortos o herói se torna demasiado humano. A porção divina é assumida inteiramente pelo humano, e nos resta a figura cansada do humanismo e sua adoração do homem”. Um caso típico de heresia, de deformação do mito pelo domínio de um único mitema.

Considerações finais

Os deuses já não cabem mais no cinema, mas isso não quer dizer que eles deixaram de estar lá. A experiência dessacralizada impulsiona uma grande força sacralizadora; assim, os olímpianos de carne e osso tentam ocupar o lugar dos deuses. Ou seriam os deuses, escorraçados pela história, que estariam tentando reencontrar nos olímpianos? Matamos Deus e delegamos às celebridades a responsabilidade de preencher o vazio deixado pelo sagrado.

Como os deuses míticos que têm influência sobre as ações dos mortais, as estrelas endeusadas também atuam diretamente na vida de grande parcela das sociedades urbanas, influenciando a moda, os gostos, os costumes, do corte de cabelo aos comportamentos sociais. Se causa estranheza ler a *Ilíada* e encontrar a ação dos deuses presentes de maneira tão direta, não nos parece estranho que durante os anos de 1950 tenha havido um expressivo aumento do uso do cigarro, ou que performances masculinas e femininas fossem remodeladas pelas estrelas de cinema e, posteriormente, da televisão. Essas como outras transformações são consolidadas somente quando ratificadas pelas imagens re-

gentes da sociedade. Quem domina as imagens passa a ter interferência direta sobre o corpo.

Assim, mais do que a imposição de padrões, o cinema se apropria, consolida e repete à exaustão, de maneira similar aos regimes míticos, que consideramos tão afastados da racionalidade técnica. Rejeitamos o sagrado porque queremos tomar nossos destinos nas nossas mãos; esquecemos que nossas mãos nunca são nossas, sempre são de uns poucos entre nós. E continuamos a ter saudade do tempo mítico, continuamos a procurar um portal para saltar fora dessa história que supostamente prezamos.

Alijado do sagrado, o humano tenta divinizar-se, mas é nesse ponto que os polos se invertem: o sagrado se humaniza e o humano é sacralizado. Dessa inversão, advém a profunda crise do humano do mundo tomado como profano, sem a experiência do sagrado, alienado das potências simbólicas, o humano passa a desconhecer a si mesmo.

Ao expurgar o sagrado, o humano tenta, a partir das figurações da técnica, reconstruir os espaços do sagrado. Tanto que a existência *in* tela se tornou uma demanda social crescente. Já não mais a existência perecível da carne no mundo marcado pelas devorações do tempo, mas a tentativa de viver *in imago*, dentro da tela, a realidade possível, incorruptível e perene – ainda que cada vez mais descartável.

Referências

BARTHES, R. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Editores, 1999.

BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulações*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

- BRANDÃO, J. de S. *Mitologia grega*. Volume I. Petrópolis: Vozes, 2004.
- DURAND, G. *Introduction à la mythologie: mythes et sociétés*. Paris: Albin Michel, 1996.
- DURAND, G. *Mito e sociedade*. A mitanálise e a sociologia das profundezas. Lisboa: A Regra do Jogo, 1983.
- ELIADE, M. *Mitos, sonhos e mistérios*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- ELIADE, M. *Mito e realidade*. 4. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.
- ELIADE, M. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FREUD, S. *O mal-estar na civilização*. Obra Completa, vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1983.
- HILLMAN, J. *O sonho e o mundo das trevas*. Petrópolis: Vozes, 2013.
- HILLMAN, J. *O código do ser*. Em busca do caráter e da vocação pessoal. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- HOMERO. *Ilíada*. Ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- HOMERO. *Ilíada*. São Paulo: eBooks Brasil, 2009.
- JUNG, C. G. et al. *O homem e seus símbolos*. Org.: C. G. Jung. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- KERÉNYI, K. *A mitologia dos gregos*. Vol. I: a história dos deuses e dos homens. Petrópolis: Vozes, 2015.
- MORIN, E. *Cultura de massas no século XX: neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997a.
- MORIN, E. *O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia*. Lisboa: Relógio D'água, 1997b.
- MORIN, E. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- OTTO, R. *O sagrado*. Um estudo do elemento não-racional na ideia do divino e sua relação com o racional. São Bernardo do Campo: Imprensa Metodista, 1985.
- PROUST, M. *Em busca do tempo perdido*. São Paulo: Editora Globo, 2000.
- SONTAG, S. The Decay of Cinema. *New York Times*, 25 de fevereiro de 1996. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/books/00/03/12/specials/sontag-cinema.html>>. Acesso em: 11 ago. 2018.
- TROIA. Direção: Wolfgang Petersen. EUA, 2004.
- WUNENBURGER, J.-J. As telas do sagrado ou o imaginário religioso da televisão. In: *Intexto*. Porto Alegre, UFRGS, set.-dez. 2017. p. 23-35.



Imaginário e Propaganda: de que imagens estamos falando?

Francisco dos Santos | Annelena Silva da Luz

*Long live the new flesh*¹, bradava o personagem Max Renn na cena final do filme Videodrome², de David Cronenberg, lançado em 1983. O filme, de maneira alegórica, traz referências ao nosso cotidiano atual, cercado pelas telas de TV e pelas tecnologias. Essa “nova carne”, sugerida em diversas cenas do fil-

1 “Vida longa à nova carne”.

2 VIDEOROME. 2013. Disponível em: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Videodrome>>. Acesso em: 05 jul. 2013.

me³, nos leva ao pensamento central dos estudos de McLuhan (2007): de que os meios de comunicação são extensões do homem. Nossa relação com os meios está de tal forma arraigada, que prolongamos nossos sentidos nas estruturas eletromagnéticas.

Ao colocar o nosso corpo físico dentro do sistema nervoso prolongado, mediante os meios elétricos, nós deflagramos uma dinâmica pela qual todas as tecnologias anteriores – meras extensões das mãos, dos pés, dos dentes e dos controles de calor do corpo – serão traduzidas em sistemas de informação. A tecnologia eletromagnética exige dos homens um estado de completa calma e repouso meditativos, tal como convém a um organismo que agora usa o cérebro fora do crânio e os nervos fora de seu abrigo (MCLUHAN, 2007, p. 77).

Sentimos o mundo atravessados pelos meios de comunicação. Somos cercados de estruturas elétricas, fios e telas, seja nos aparelhos de televisão, nos computadores e, mais recentemente, nos celulares *smartphones* e *tablets*. No filme Videodrome, por exemplo, o Dr. O'Blivion vive somente pelas imagens transmitidas através das telas – é um cérebro fora do crânio, no dizer de McLuhan, interage a partir de toda uma estrutura elétrica.

Daqui é possível compreender que os indivíduos da sociedade contemporânea estão inertes, em estado meditativo,

3 Podemos citar, por exemplo, cenas em que Max vê um corte em sua barriga e insere uma fita de vídeo no buraco do corte, tal qual se faz no aparelho de videocassete, bem como o momento em que Max segura um revólver e sua mão se mescla com a arma, esta última se tornando parte de seu corpo. Também, vemos a figura do Dr. Brian O'Blivion, um homem que se apresenta somente pela tela da TV – homem que na verdade estava morto, mas que “vivia” pelas projeções geradas por fitas de vídeo gravadas anos antes.

cercados pela técnica e deixam fragmentos de si nas novas tecnologias: nos vídeos amadores gerados pelas câmeras (e, posteriormente, inseridos na rede, através do YouTube, por exemplo), bem como nos textos e fotos expressos nos perfis do Facebook. As redes sociais, em especial, são os meios pelos quais estendemos nossa percepção e interagimos com outros seres humanos sem sequer termos contato corporal – as telas nos tocam, as tecnologias nos permitem tocar, sentir. A técnica, tão presente em nossas vidas, passa a ditar os modelos de comportamento e faz fluir as mais diversas ideologias, ela passa a mudar o pensamento dos seres humanos inseridos nos espaços urbanos. A consequência desse fenômeno é a auto-referência: o sistema é soberano, buscamos na técnica os subsídios para o nosso pensamento e nossa subjetividade.

Esse caráter auto-referente se apresenta em todo sistema ideológico que enlouqueceu, seja pela falta de reflexão e autocrítica, seja pela falta de capacidade de interagir com outras esferas da existência (tais como o sentimento, a intuição, o devaneio, o sonho) [...]. Tudo se reduz a sonhar o sonho das máquinas, como anteviu D. Kamper (O trabalho como vida), como sonhos pré-sonhados (CONTRERA e BAITELLO JR, 2010, p. 4).

Chegamos a um momento em que praticamente todas as esferas da vida humana são permeadas pela tecnologia. Praticamente todos os fenômenos passam a ser – ou pelo menos tentam ser – explicados pela ciência. “Esvaziadas as possibilidades mágico-simbólicas das coisas do mundo, a busca do sagrado e do sentido se transfere para os processos, de onde a centralidade dada à tecnologia nos últimos séculos” (CONTRERA; BAITELLO JR, 2010, p. 2). Especialmente na nossa cultura oci-

dental, o pensamento empírico/técnico/racional sobrepujou o simbólico/mitológico/mágico (MORIN, 1996) de tal forma que o primeiro, sozinho, passou a equacionar questões que dizem respeito aos dilemas existenciais: as angústias que dizem respeito ao futuro, ao medo da morte – a neurociência, por exemplo, passou a responder cientificamente a muitos dos sentimentos e sonhos dos seres humanos.

Indagações sobre o lugar da imagem

Diante desse contexto, como podemos pensar a produção simbólica e que espaço podemos dar à imaginação na produção publicitária contemporânea? Em especial, no que tange a este trabalho, que lugar dar à imagem nesse contexto? Por mais que o pensamento racional tenha ganhado tamanha notoriedade e até mesmo centralidade, novas técnicas e instrumentos de produção de imagens passam a ser desenvolvidos. O advento de processos automatizados de produção, manifestos na fotografia, no final do século XIX, e no cinema, no início do século XX, inaugurou um tipo peculiar de imagem: a imagem técnica.

Trata-se de imagem produzida por aparelhos. Aparelhos são produtos da técnica que, por sua vez, é texto científico aplicado. Imagens técnicas são, portanto, produtos indiretos de textos – o que lhes con-

tere posição histórica e ontológica diferente das imagens tradicionais (FLUSSER, 2011, p. 29).

Antes de chegar à reflexão a respeito da imagem técnica, Flusser (2011, p. 21) apresenta a concepção de imagem (tradicional): “[...] são superfícies que pretendem representar algo. Na maioria dos casos, algo que se encontra lá fora, no espaço e no tempo”. Temos aqui a ideia de mediação: o mundo não é acessível ao homem senão pelas imagens (FLUSSER, 2011). E essas imagens dependem de abstrações produzidas pela imaginação. Esta última seria a capacidade humana de codificar e decodificar fenômenos de quatro dimensões e abstraí-los para o plano da superfície – a esse movimento Flusser (2011) dá o nome de “decifrar imagens”.

Diferentemente da imagem tradicional (uma pintura, um desenho, por exemplo), a qual depende exclusivamente da habilidade de um indivíduo, a imagem técnica, por sua vez, é produto indireto de textos: se forma a partir de processos óticos, químicos e mecânicos (raios emitidos do universo que são captados pelo aparelho). A consequência da captação automática, permitida pelo aparelho, dá à imagem um caráter objetivo: “[...] o observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos” (FLUSSER, 2011, p. 30).

Daqui, propõe-se a questão: a imagem técnica é reflexo da realidade?

Há muito se estuda, em especial na área da Fotografia⁴, a questão da imagem enquanto reflexo do real. Em relação ao cinema, vários autores⁵ contribuíram para a pesquisa em imagem no que diz respeito ao Realismo. Diante disso, podemos sugerir na seguinte observação: “[...] a aparente objetividade das imagens técnicas é ilusória, pois na realidade são tão simbólicas quanto o são todas as imagens. Devem ser decifradas por quem deseja captar-lhes o significado” (FLUSSER, 2011, p. 31). O simbólico para Flusser se liga à possibilidade de uma imagem produzir significação.

Assim, a imagem técnica, enquanto produto indireto de textos, passa pela decifração, de maneira que produza uma consciência mágica de segunda ordem – ela tem possibilidades simbólicas tal qual as imagens tradicionais, mas é produzida a partir de uma estrutura diferente, que conta com o aparelho, mas não se livra do sujeito (operador da câmera). Tais imagens passam a compor um novo universo: as imagens nos cercam, vivemos nossas vidas permeados por elas, mas são ge-

4 Podemos citar aqui, além de Flusser (2011), Barthes (1969), Dubois (1993), bem como Machado (1984); autores que se atêm à discussão do caráter icônico, indicial e simbólico da imagem fotográfica.

5 Podemos citar aqui as contribuições de Aumont (2004), Xavier (2005) e Manovich (2000), por exemplo. O primeiro se preocupa com o caráter pictórico que filme tem possibilidade de ter, o segundo trabalha com as noções de opacidade e transparência no cinema e o terceiro discute questões a respeito das produções cinematográficas atuais, repletas de efeitos especiais.

radas a partir da operação de um aparelho, o qual se constitui de textos.

Podemos dizer, a partir dessa reflexão, que a imagem tradicional é produto direto da subjetividade de um indivíduo que a produz – acedemos à mágica da imagem de forma direta – e a imagem técnica, que é permeada pelo aparelho, nos leva primeiro à lógica prescrita na câmera e depois à subjetividade do produtor da imagem – produzindo, portanto, a mágica de segunda ordem. E mais: ao observarmos as imagens produzidas pela publicidade, percebemos as imagens tradicionais quando se evidencia o trabalho de um ilustrador ou artista, e as imagens técnicas, quando se manifestam pela fotografia, arte digital, produção de VT, bem como diagramação.

No dizer de Aumont (2010), o sujeito produtor da imagem aplica instrumentos sobre uma base material com o intuito de representar algo. Existe, para o autor, uma intencionalidade por parte de quem produz a imagem que nos leva a afirmar: a imagem só se produz para que se passe uma mensagem. Ora, tal percepção é endossada por Flusser (2007, p.152), quando nos diz que “[...] uma imagem é, entre outras coisas, uma mensagem: ela tem um emissor e procura por um receptor. Essa procura é uma questão de transporte. Imagens são superfícies”. Acedemos à mensagem de forma mais evidente a partir da imagem tradicional, a partir do traço, das cores, dos instrumentos e superfícies utilizados. Contudo, por mais “real” e automática que seja a imagem técnica, as variáveis como o enquadramento, a profundidade de campo, as luzes e captação de cores ajudam a compor a mensagem, de forma que o

espectador consiga recebê-la e interpretá-la (decifrá-la). São esses elementos que serão esmiuçados por Aumont (2010) ao pensar a respeito da imagem.

Deparamo-nos aqui com uma das grandes discussões a respeito da imagem: sua polissemia. Sim, a imagem é passível de diversas interpretações. Diferentemente dos textos, que têm sua intencionalidade mais ou menos evidente, já que se vale do fio do discurso para apresentar uma ideia ou argumento, a imagem tem a si mesma – é nos elementos visuais e suas relações que acedemos ao espaço e tempo, bem como à mensagem pretendida pelo emissor.

Contudo, tanto Flusser (2011) quanto Aumont (2010) pensam a imagem a partir de sua técnica: o primeiro observa a presença dos meios automáticos de captação de imagens, bem como nossa relação com esses aparelhos, e o segundo faz um mapeamento das possibilidades que a imagem técnica tem de produzir significado. Ambos tratam da existência de um sujeito – que produz e que recebe a imagem – mas não se interessam por processos psíquicos inerentes. Aumont (2010) até cita certos aspectos psicológicos e antropológicos que tangem a percepção, mas não se aprofunda. As abordagens a respeito da imagem giram em torno da técnica, mas não dão valor a quem realmente dá significado a ela: o sujeito. Sendo assim, como pensar a imagem, dando ao sujeito o seu lugar sem destituir seu caráter cultural? Como pensar o espaço que a imagem ocupa sem se ater exclusivamente ao espaço que ela representa? Como compreender a imagem levando em conta o ser e estar

do ser humano no mundo (tanto no que diz respeito à sua produção e sua recepção)?

Podemos encontrar algumas respostas no trabalho do historiador da arte e antropólogo da imagem Hans Belting (2010). Ao propor uma antropologia da imagem, o autor passa a se questionar a respeito de que lugar assume a imagem. Em um levantamento inicial de questões, Belting (2010) afirma que as pesquisas atuais se mantêm ainda no estudo da imagem técnica – no discurso atual, as imagens estão carentes de meio e de corpo. Isso quer dizer que, por mais que se apresentem discussões acerca do papel do sujeito ou do lugar ontológico que a imagem ocupa, os autores atuais se asseguram na pesquisa sobre a imagem e sua relação com o aparelho.

O autor nos diz: “[...] a criação de imagens no espaço social, algo que todas as culturas têm concebido, é outro tema, o qual refere-se à atividade de percepção sensorial de qualquer pessoa ou à produção de imagens interiores” (BELTING, 2010, p. 15, tradução nossa). Sendo assim é preciso compreender a imagem não só pela técnica com que ela é produzida, mas também é preciso compreendê-la levando em conta o espaço social que ela ocupa e a produção individual de imagens.

Para equacionar esse problema, Belting (2010) apresenta uma tipologia que abrange a imagem sem recorrer à técnica e sem fixá-la no caráter intencional da imagem como mensagem: são as imagens endógenas e as imagens exógenas. As primeiras são próprias do corpo, interiores aos indivíduos, são as imagens mentais – são geradas a partir do contato do ser humano como o meio. Já a segunda se refere às imagens do meio,

exteriores aos indivíduos, coletivas e físicas – são as manifestações coletivas das percepções dos indivíduos. Desse dualismo constitui-se o que Belting (2010) denomina a imagem.

O que Flusser (2011) e Aumont (2010) consideram imagem (constituída a partir de sua superfície, disponível para ser vista), para Belting (2010) é somente uma das instâncias em que ela atua (a imagem exógena, que circula no meio). Diversos trabalhos passam a questionar a percepção, na medida em que novas tecnologias surgem, como é o caso de Flusser (2010), mas não dão valor ao corpo, lugar em que a imagem também ganha seu sentido. “Os meios digitais da atualidade modificam nossa percepção, igualmente como fizeram todos os meios técnicos que os antecederam; porém, esta percepção permanece ligada ao corpo” (BELTING, 2010, p. 31, tradução nossa).

O próprio autor reconhece que tal distinção é feita simplesmente para demarcar as características das tipologias da imagem. O que ocorre na realidade é uma verdadeira mescla de imagens endógenas e exógenas, já que o corpo, local da imagem endógena, está inserido num meio por onde se proliferam as imagens exógenas. Ao examinar a história, Belting (2010) nos ensina que existe uma luta de forças entre imagem e meio: as imagens se manifestam também de acordo com o meio histórico, cultural ou social. Isso nos leva a proposição de que imagens endógenas e exógenas se manifestam de acordo com a relação entre o corpo e o meio.

Ambas, imagens endógenas e imagens exógenas, são evidentemente mediadoras de sentidos e enquanto as imagens exógenas veiculam esses sentidos em mensagens inter-pessoais, as endógenas são portadoras de mensagens intrapessoais. A leitura dos sentidos que essas

imagens carregam ocupou desde sempre a atenção dos agrupamentos sociais: até mesmo a leitura das imagens oníricas constituía tema central das sociedades arcaicas que entendiam que o sonho possuía caráter oracular e deveria, portanto, ser compartilhado com todo o grupo. Assim, havia menos dissociação entre o universo das imagens endógenas e exógenas, alimentando e garantindo os processos de simbolização (CONTRERA e BAITELLO JR, 2004, p. 6).

Ao nos aproximarmos da relação entre a imagem e o homem dos séculos XX e XXI, voltamos novamente à questão apresentada anteriormente: estamos tão arraigados à técnica e tão saturados de imagens exógenas⁶ que até mesmo a pesquisa em imagem se pauta por ela, como é o caso de Flusser (2007; 2011) e Aumont (2010). Estamos tão presos ao pensamento racional e técnico que em ambos os autores citados acima encontramos a ideia de que a imagem deva ser decifrada, que existe algo subentendido e que o receptor deve conhecer esse sentido para que não seja enganado pela imagem ou para que a compreenda de maneira mais completa. Ora, não estariam tais posições desconsiderando a influência dessas imagens endógenas, tão poderosas, apresentadas por Belting (2010)?

Belting (2010), por sua vez, considera uma continuidade que liga a imagem sacra, a imagem da Antiguidade Clássica e a imagem constituída a partir da técnica, por exemplo. O autor percorre a história para demonstrar que o lugar da imagem é

6 “O resultado é que o homem dos séculos XX e XXI se vê continuamente solicitado a responder às imagens do mundo, mas não pode organizá-las no seu próprio mundo interior, caótico e subnutrido de vínculos internos, perdendo o contato com suas próprias histórias. Assim, o homem contemporâneo está cada vez mais saturado de imagens exógenas e subnutrido de imagens endógenas” (CONTRERA e BAITELLO Jr, 2004, p. 7).

o corpo. É justamente no corpo dos seres humanos que a imagem se cria e ganha sentido. “Em nossos corpos unimos uma predisposição pessoal (gênero, idade e história de vida) com uma de tipo coletivo (entorno, esperança de vida e educação)” (BELTING, 2010, p. 75, tradução nossa). Por mais que Belting não se aprofunde, ele nos sugere a existência de um espaço que vincula tanto imagens endógenas e exógenas, espaço este que se liga também à imaginação: o imaginário.

A imaginação ficou vinculada a uma capacidade do sujeito, mas o imaginário está ligado à consciência, e em consequência também à sociedade e suas imagens de mundo, de onde sobrevive uma história coletiva dos mitos. Desta forma, o imaginário se distingue dos produtos nos quais é expresso como a base de imagens e o acervo de imagens comuns, a partir das quais são extraídas as imagens de ficção, e através das quais estas podem ser encenadas (BELTING, 2010, p. 93-94, tradução nossa).

É nessa perspectiva que destacamos a importância da compreensão da magnitude da imagem no ofício do publicitário. As imagens tradicionais e técnicas não devem se resumir apenas aos resultados de um aparelho mediador entre elas e o sujeito que as produz, mas sim levar em consideração que tais imagens tem grande capacidade de exercer um simbolismo transcendente ao discurso emitido. A imagem, ao deixar de ser endógena e se imiscuir na coletividade, tornando-se exógena, haja visto que transita entre corpo e meio, gera efeitos de sentido para além do objetivo de campanha do publicitário, podendo criar experiências das mais diversas. Há possibilidades de recepção, mas não é possível controlar como esta vai se dar e que sentidos vão ser despertados a partir do contato com

uma campanha. Por isso, torna-se imprescindível compreender que para além dos aspectos culturais, estamos operando em níveis mais profundos, que dizem respeito às concepções de mundo, às motivações coletivas, as quais se encontram arraigadas num inconsciente antropológico, pertencente ao que podemos chamar de imaginário.

As possibilidades do imaginário e da árvore de imagens

Estudar o imaginário não é uma tarefa fácil. Como estudiosos, estamos sob a égide da Ciência, que há muito é senhora do pensamento objetivo e da racionalidade. O estudo do imaginário demanda, entre outras coisas, colocar em discussão os preceitos da Grande Mãe Ciência. Gilber Durand foi um daqueles que aceitaram esse desafio: estudar este tão poderoso arcabouço de imagens (DURAND, 1998) sob uma corda bamba, sem deslizar para as modelizações objetivantes nem escorregar no devaneio incognoscível. Durand escolheu um legítimo caminho do meio, do qual encontramos marcas n' *As estruturas antropológicas do imaginário*, sua tese de doutoramento, e em *O imaginário e a imaginação simbólica*, obras recorrentes nas referências bibliográficas de vários estudos no campo da Comunicação.

O *imaginário* é uma obra em que Durand sistematiza sua teoria a respeito das transformações das imagens, observando (1) o estado da imagem no ocidente; (2) as abordagens que diversas ciências possuem a respeito do imaginário e (3) as no-

vas possibilidades trazidas pela teoria de Durand. De maneira muito perspicaz, o autor questiona o que chama de paradoxo da imagem no ocidente. Como pode uma civilização que passou por um processo de iconoclasmo endêmico (no qual a razão passou a ser o filtro principal pelo qual os fenômenos do mundo ganhariam explicação em detrimento do pensamento mágico/simbólico) pode ser chamada de civilização da imagem? De que forma se dá esse jogo entre valorização e rechaçamento do simbólico? É justamente na observação diacrônica que o autor consegue mapear os momentos em que a imagem foi desvalorizada (iconoclasmo bizantino, iluminismo, positivismo, por exemplo) e os momentos em que a imagem passa a ganhar destaque (como na contra-reforma e nas manifestações visuais contemporâneas).

Na medida em que se torna necessário perceber como se dão as transformações da imagem, é preciso olhar para quem a estudou há mais tempo: teorias e autores que serviram de base para o desenvolvimento de uma teoria a respeito do imaginário. São elas: a psicologia das profundezas, capitaneada por C.G. Jung, que cunhou a noção de arquétipo; os estudos anatomofisiológicos, em especial de V. Bechterev, que trouxeram as contribuições a respeito das dominantes reflexológicas e as suas influências na produção de imagens; os estudos antropológicos a respeito do pensamento selvagem realizados por C. Lévi-Strauss; a influência da imagem na ciência, em especial os estudos de G. Bachelard; e os estudos das religiões e mitos, a exemplo de M. Eliade e H. Corbin que não viam o mito como

uma história inventada, mas como uma outra forma de perceber o mundo.

Por fim, Durand traz à tona seu conjunto de pressupostos conceituais para observar os movimentos das imagens e do imaginário, como, por exemplo, a noção de tópica sociocultural, o “espaço” onde o imaginário sofre suas transformações, e a metáfora da bacia semântica, que abrange a dinamicidade do imaginário, na medida em que compreende as transformações tal qual uma bacia fluvial.

Contudo, para trazer tais ideias à tona, é preciso rediscutir as noções de imagem, imaginário e símbolo, no intuito de fugir das concepções generalizantes, tão comuns na área da Comunicação, como vimos em Flusser e Aumont. O livro “A imaginação simbólica” fornece um estudo mais profundo a respeito da natureza do símbolo e sua possível relação com o imaginário. Durand (2000) (1) apresenta brevemente o processo iconoclasta do ocidente, que teria gerado uma redução da capacidade simbólica da imagem; (2) critica as “hermenêuticas redutoras” (DURAND, 2000), como a psicanálise freudiana, o funcionalismo e o estruturalismo, que não são capazes de explicar a complexidade desse trajeto de sentido percorrido pela imagem; (3) observa o desenvolvimento das “hermenêuticas instauradoras” (DURAND, 2000), as antinomias kantianas, o criticismo de Cassirer, a arquetipologia de Jung e a fenomenologia poética de Bachelard, que passam a complexificar a questão da imagem, mas ainda não conseguem resolver a que-rela entre o aspecto fenomenológico da imagem e o seu aspecto psicológico; e, por fim, (4) propõe a existência de diversos

níveis de sentido da imagem, desde o mais profundo ao mais evidente, permeados por um trajeto chamado de trajeto antropológico. Mais do que uma simples relação triádica entre objeto, significado e significante, tal qual propunha a semiologia, a imagem se forma a partir de um trajeto, uma incessante troca que existe entre o indivíduo e o seu meio, entre a motivação simbólica (necessidade de produzir sentido aos fenômenos percebidos) e as coerções (provenientes do meio sociocultural, material etc.).

Na medida em que motivações e coerções se encontram, podemos observar a formação de um ciclo formado pelos diversos níveis percorridos pela imagem: com base nos nossos gestos reflexológicos (postural, digestivo e copulativo), se forma o schème, o esquema verbal que dá origem à ação; em um segundo nível estão os arquétipos (epítetos e substantivos) que estão no inconsciente específico (são formas vazias, que se preenchem na medida em que a imagem segue seu trajeto); por conseguinte, temos o símbolo, nível onde cada imagem ganha nome e significado (tem uma dimensão inconsciente e uma consciente); e, por fim, se forma o sintema, o sintoma social da imagem (ela é amplamente reconhecida, mas perde parte do seu potencial simbolizante, especialmente as suas contradições).

Ao buscarmos esse trajeto de sentido, que é constituído e que constitui as imagens, encontramos em Durand (2002) a noção de trajeto antropológico. Em um polo, percebemos uma necessidade inerente do homem de produzir sentido às suas ações, uma motivação simbólica; em outro polo, se encontram

as coerções, as imputações do contexto histórico, das relações sociais e das influências do meio natural. É desse trajeto que se forma o que podemos chamar de imagem simbólica (DURAND, 1995) – e é essa imagem simbólica que vai permear a percepção, as nossas visões de mundo, enfim, nossa vida simbólica. Wunenburger (2002, p. 16, tradução nossa) também se debruça a respeito desse trajeto, dessas relações entre as imagens internas e externas:

Com efeito, o real só é pensável sob forma de uma imagem porque a consciência reencontra o mundo no ato perceptivo, o mundo não passa de uma totalidade de imagens em potência que se reportam de repente a um centro de percepção: o Self. A percepção constitui assim uma espécie de ajuste de dois sistemas de imagens, aquele do Self e aquele do mundo.

Para o autor, portanto, existem dois sistemas de imagens, que entram em contato e se equilibram. Esse “ponto de equilíbrio” se dá ao longo de um espectro de imagens, organizado em níveis, entre a pujança da motivação simbólica, repleta de imagens que brotam do inconsciente, por um lado, e a coerção do mundo externo, preenchida pelas imagens que já circulam no meio social e cultural. Ora, tal percepção de uma diferença de nível entre as imagens nos permite dar conta de suas especificidades, visto que a imagem que circula na propaganda, por exemplo, não é a mesma que é compartilhada nos cultos religiosos, nem mesmo as imagens mentais, inerentes aos in-

divíduos. É claro, existem ligações que permeiam esses diversos tipos de imagens, mas estas são distintas em seus estratos.

Para ilustrar essa distinção de nível entre as imagens, Wunnenburger (2002) lança mão da metáfora da árvore, em três níveis distintos: a arborescência, o tronco e as raízes. A primeira camada, mais superficial, diz respeito a essa profusão de imagens observadas, imagens que circulam no meio – é a imagem icônica, visual. Tal qual as folhas das árvores, essas imagens têm uma grande quantidade, mas com um vínculo mais tênue com o tronco - essas folhas (imagens) podem cair ou se multiplicar, elas se modificam de forma mais rápida. O tronco dessa árvore corresponde a um nível mais profundo de significação, um nível de símbolo, não arbitrário e sim motivado, dinamizado pelo trajeto antropológico; é o nível da imagem simbólica:

A imagem simbólica pode a partir de então ser assimilada menos aos ramos, às folhas de uma árvore, que equivalem à relação da imagem com o mundo exterior, do que a seu tronco, na medida em que ele ilustra os caminhos de passagem entre o alto e o baixo reciprocamente. Esta face interna da imagem revela portanto que existe uma arquitetura cognitiva de imagem que, uma vez liberada de seu envelope exterior, contém um fio condutor vital, uma espécie de seiva nutritiva do pensamento (WUNENBURGER, 2002, p. 19, tradução nossa).

Um último nível, mais profundo, diz respeito às raízes. São as imagens primordiais, que circulam no inconsciente coletivo: os arquétipos - formas internas elementares das imagens sem qualquer formulação consciente. Podemos observar, portanto, o desenvolvimento do trajeto: das raízes (arquétipos), passando pelo tronco (imagem simbólica) e se dirigindo até

as folhas (imagem visual). Podemos perceber também que, ao longo desse caminho, a imagem passa por sucessivas perdas de sua pregnância simbólica, já que, a cada vez que a imagem é transposta em uma estrutura de ícone, ela passa a se fechar, tendendo a uma significação unívoca.

O reconhecimento da imagem

No que diz respeito à propaganda, e, em especial, à imagem na propaganda, podemos perceber que as imagens manifestas nos anúncios e nas mais diversas peças guardam relação com a imagem simbólica (que se refere ao tronco da “árvore de imagens”), mas pertencem à arborescência, são as folhas, as copas dessas árvores. O que não significa que tais imagens não mantenham uma conexão perene com as raízes ocultas no solo. Para transmitir a mensagem de forma mais rápida e eficiente, os anúncios se valem de imagens que já tem um sentido saturado, com pouca pregnância⁷, especialmente os estereótipos. São desses valores comuns, já difundidos, que a propaganda vai buscar suas referências para a criação. É claro, o que é manifesto nas peças publicitárias está contido nesse museu de imagens, no imaginário, mas se situa em um nível superfi-

⁷ Pregnância simbólica é um conceito cunhado por Cassirer (2004) que consiste na característica das imagens em promoverem outras imagens em um processo infinito. Está associada à possibilidade da imagem de produzir diversos significados.

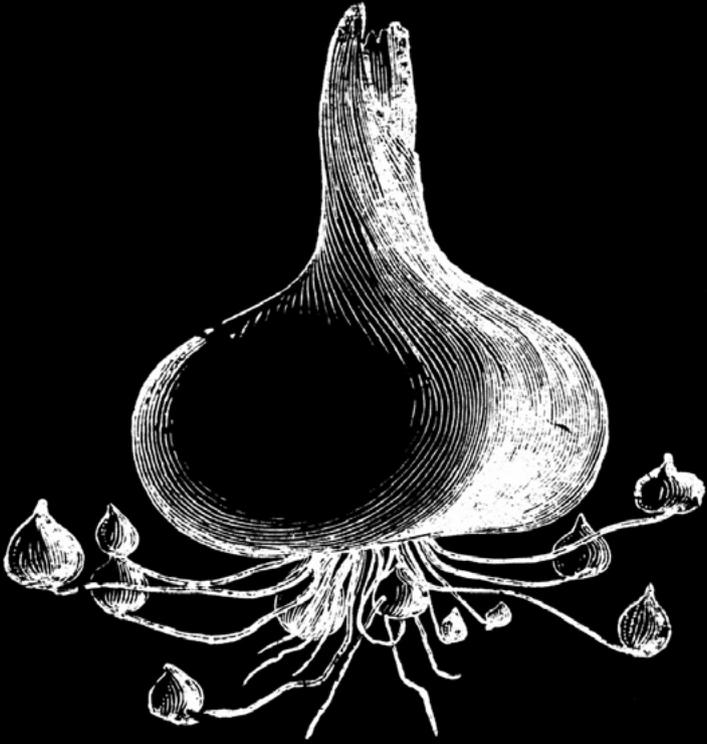
cial – que não impede de produzir uma experiência simbólica efetiva.

Neste sentido, a imagem técnica, tão abundante na publicidade, ganha possibilidades de tornar-se simbólica. E esta última é incontrollável, ela é independente das intencionalidades que os discursos publicitários possam ter no momento em que são elaborados e veiculados. Isto por que o simbolismo vai além do discurso, do planejamento, da elaboração da campanha e da escolha estética do anúncio, ele é vivificado pela experiência do receptor através do contato com o corpo. Por isso, é importante observar mais esta responsabilidade da função social do publicitário, que para além da utilização de estereótipos, trabalha com as forças do inconsciente, as dinâmicas do desejo e as pulsões coletivas.

Referências

- AUMONT, J. *A imagem*. Campinas: Papirus, 2010.
- AUMONT, J. *O olho interminável: pintura e cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BAITELLO Jr. N.; CONTRERA, M. A dissolução do Outro na comunicação contemporânea. *MATRIZES*, v. 4, n. 1, 2010.
- BAITELLO Jr. N.; CONTRERA, M. Na selva das imagens: algumas contribuições para uma teoria da imagem na esfera das ciências da comunicação. *InterAção*. com, São Paulo, n. 5, 2004.
- BARTHES, R. Mensagem fotográfica. In: LIMA, L.C. (Org.) *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Saga, 1969. p. 299-314.
- BELTING, H. *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz, 2010.
- CASSIRER, E. *A filosofia das formas simbólicas: o pensamento mítico*. São Paulo: Martins Fontes; 2004.
- DUBOIS, P. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 1993.

- DURAND, G. *A imaginação simbólica*. Lisboa : Edições 70, 2000.
- DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo, Martins Fontes, 1997.
- DURAND, G. *O imaginário*. Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro : DIFEL, 1998.
- FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011.
- FLUSSER, V. *O Mundo Codificado*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MACHADO, A. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MANOVICH, L *The language of new media*. Cambridge: MIT Press, 2000.
- MCLUHAN, M. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 2007.
- MORIN, E. O duplo pensamento: mythos – logos. In: *O método 3. O conhecimento do conhecimento 1*. Lisboa, Publicações Europa-América, 1996. p. 144 – 165.
- WUNENBURGER, J.-J. *La vie des images*. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 1995.
- XAVIER, I. *O discurso cinematográfico*. 3ed. São Paulo: 2005.



Imagens de um jornalismo sem jornalistas: a reportagem algorítmica à luz da Teoria do Imaginário

Andriolli de Brites da Costa

Há séculos o imaginário da tecnologia tensiona o fazer e o pensar humano dentro e fora do âmbito da indústria. Lastro direto da modernidade ilustrada do século XIX, encontramos nele tanto imagens de salvador quanto de algoz. Tornado sinônimo de eficiência, precisão e especialmente de progresso, seu avançar fez

com que a máquina – epítome da técnica materializada – fosse automatizada a tal ponto que o próprio homem pudesse ser considerado supérfluo. Não por acaso o maquinário foi o principal alvo das revoltas dos trabalhadores Ludistas, que em 1811 invadiam fábricas e destruíam máquinas diante das quais julgavam injusta a competição (JONES, 2006).

Reflexo deste fascínio e terror encontramos também no campo jornalístico. A “indústria da informação surge como uma extensão da indústria propriamente dita e encontra nela sua base material, seu corpo de existência”, registra Genro Filho (2012, p. 182). Cria do capitalismo burguês e desse imaginário Moderno dominado pelo progresso tecnicista, o jornalismo sofre até os dias de hoje com a inquietação diante da máquina e da “automatização dos espíritos” (BELTRÃO, 1992, p. 143). E uma metonímia que sintetiza perfeitamente estes desafios está na reação dos próprios jornalistas às reportagens algorítmicas, produzidas por *bots* programados para varrer bancos de dados – os jornalistas robôs.

Estes “jornalistas do futuro, sem cabeça para pensar ou mãos para escrever” (OKENDO, 2016, s/p) não são objeto de futurologia ou especulação ficcional, mas uma realidade presente nas grandes redações. E um dos primeiros casos em que essa eficiência flagrante repercutiu na própria mídia foi o do *Quakebot*, programa desenvolvido pelo *L. A. Times* para a cobertura de terremotos, que conseguiu furar todos os veículos jornalísticos tradicionais com uma matéria escrita automaticamente instantes após a ocorrência de um abalo sísmico.

Este artigo parte, portanto, dos textos produzidos pelo e sobre o *Quakebot* para refletir sobre as imagens evocadas sobre o futu-

ro do jornalismo neste contexto pós-industrial, no qual o campo passa a sofrer com os abalos nas suas bases de credibilidade, rentabilidade e relevância na articulação do debate público (ANDERSON, BELL, SHIRKY, 2012).

Estas incertezas quanto ao futuro e quanto ao que é preciso para retomar o contrato comunicativo e redescobrir o lugar do jornalismo neste ecossistema midiático cada vez mais plural criam um terreno fértil para a análise simbólica, em um espectro que transita entre as visões salvacionistas e apocalípticas, entre defesas classistas da profissão e ataques à alienação do trabalho do repórter.

Para construir esta análise, ultrapassamos as dimensões da práxis para pensar o Jornalismo nos campos do Imaginário, identificando, a partir de uma leitura mítica dos textos que compõem os observáveis, as pulsões que os movem conforme os caminhos traçados pela Teoria do Imaginário, de Gilbert Durand (1994; 1995; 1998; 2002).

A reportagem algorítmica é mais um elemento que 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). Se retomarmos a máxima já bastante questionável de Protágoras, segundo o qual “o homem é a medida de todas as coisas”, a superioridade patente

do robô mobiliza angústias ancestrais que nos conectam enquanto gênero humano. E é isso que buscaremos investigar.

Repórteres e robôs

O algoritmo que orienta o Quakebot é exemplo de uma prática jornalística cujo nome ainda não é alvo de consenso na área, mas cujas descrições apontam mais ou menos para o mesmo caminho: é jornalismo robô, o jornalismo algorítmico, ou ainda o jornalismo automatizado (CLERWALL, 2014). Todas estas nomenclaturas variadas são tentativas de cercar este objeto que descentra o homem do processo de produção jornalística – seja no âmbito da apuração, da escrita ou mesmo da diagramação de material noticioso.

Latar identifica dois pilares fundamentais para o jornalismo robô: o desenvolvimento de softwares capazes de extrair conhecimento das gigantescas bases de dados, e algoritmos capazes de converter automaticamente estas informações em narrativas (2015, p. 66). Ao construir nexos entre estas duas capacidades, o repórter robô é capaz de acompanhar em tempo real placares esportivos, eleições para cargos públicos e até mesmo assassinatos. É o que faz outro robô também produzido pelo Times, o HomicideReport¹, que publica um lead básico de todas as ocorrências de

¹ Acesse o blog do HomicideReport em homicide.latimes.com.

homicídio registradas no condado de Los Angeles e ainda geolocalizar cada um dos óbitos em um mapa gerado automaticamente.

A Associated Press (AP) é outra empresa que também trabalha com automação de seu conteúdo. Antes da reportagem algorítmica, os jornalistas da AP faziam textos com 130 palavras, em média, que eram distribuídos de 15 a 20 minutos após a divulgação de dados sobre o desempenho de algumas empresas. Depois do robô, os textos aumentaram para 500 palavras, em média, e passaram a ser postados 1 minuto após a divulgação (LECOMPTE, 2015).

Além de produzir a notícia diretamente, o jornalismo algorítmico também é utilizado para mediar a relação com o acontecimento. Em 2013, por exemplo, o Washington Post inaugurou a versão beta de um aplicativo chamado Truth Teller. Baseado na tecnologia de transcrição de áudio da Microsoft² e em um software proprietário, o aplicativo transcrevia em tempo real o conteúdo dos vídeos de discursos políticos no site do Post. Cada afirmação em tela recebia uma etiqueta de Verdadeira ou Falsa.

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. É o chamado teste de Turing. A pesquisa indica ainda que aspectos de qualidade como “clareza” e “leitura agradável” foram ligeiramente mais destacados em textos produzidos por humanos, enquanto que “confiabilida-

2 No caso, a *Microsoft Azure Media Services Indexer*. Ver customers.microsoft.com/en-US/story/the-washington-post-builds-truth-teller-app-with-cloud

de”, “informatividade” e “objetividade” se destacaram nos textos produzidos pelos algoritmos (2014, p.9).

Se estes processos cognitivos já estão avançando a passos largos, que dirá os modos de fazer mais fabris? 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, era de distribuição gratuita para agências de mídia em terras norte-americanas. O jornal chamava-se #Open001 e consistia em uma seleção de reportagens publicadas pelo The Guardian ao longo da semana, escolhidas por algoritmos de acordo com sua aceitação nas redes-sociais. É a curadoria com base na inteligência coletiva das redes.

Com a seleção feita, ARTHR, outro *bot*, diagramava as notícias nas páginas e as imprimir. O processo de fechamento completo levava cerca de uma hora, e, de acordo com o desenvolvedor, poderia ser feito por qualquer pessoa – mesmo as sem conhecimento formal em jornalismo³. Tudo que é preciso é o apertar de botões.

“A revolução industrial moderna depreciará necessariamente o cérebro do homem, ao menos nas suas funções simples e rotineiras”, preocupava-se Luiz Beltrão (1992, p. 139-140). Ainda na década de 1950, o pesquisador brasileiro temia que, ao passar da simples mecanização para a automatização e com os *servo-mecanismos*⁴ pen-

3 Veja sobre o The Long Good Read em bit.ly/guardiantlgr.

4 A etimologia da palavra “robô” é o tcheco *robota*, que significa “servo”, “servi-
dão”. Beltrão a utiliza no seu sentido original.

sando pelas máquinas, o homem fosse expulso dos processos de produção.

Diante de jornalistas que, acusava, já não saiam mais às ruas pois recebiam os fatos das agências de notícias por ondas hertzianas, Beltrão antevia cérebros mecânicos capazes de escrever editoriais, fazer comentários e explorar acontecimentos (1992, p. 144). Mais do que isso, temia a escravização perante a máquina: “Os homens irão pedir a técnica uma receita de prudência e até de felicidade, e em seu socorro procurarão o técnico, miraculoso alquimista em sua torre de marfim” (1992, p. 145).

O que Beltrão aponta é um dos grandes desafios do jornalismo robô. O algoritmo que comanda o *bot* é programado por um especialista ou equipe técnica que não necessariamente é um jornalista de carreira – e, portanto, pode não se atentar para os mesmos valores profissionais que se espera de um trabalho jornalístico. E isso, tanto no que se refere à hierarquização dos critérios de noticiabilidade quanto à própria ética.

Mesmo quando programador e jornalista são a mesma pessoa, nem sempre os processos são claros para o restante da equipe. Assim, embora haja uma segunda instância de averiguação, na figura de um supervisor humano, de nada adiantará se o próprio pensamento estiver condicionado a valorar mais a objetividade da máquina que o julgamento humano.

Por outro lado, não podemos ignorar a importância da automação para navegar neste oceano de dados. A cada 40 meses, a quantidade de informação digital humana armazenada é multiplicada por dois; vivemos a era do Big Data (LATAR, 2015), num contexto onde não há *opt out*. Para Pierre Levy, estamos vivendo sob

as águas de um “segundo dilúvio”. Desta vez, no entanto, ao invés de uma única barca de Noé, excludente e restrita, temos diversas barcas interconectadas. “O segundo dilúvio não terá fim. Não há nenhum fundo sólido sob o oceano de informações. Devemos aceitá-lo como nossa nova condição. Temos que ensinar nossos filhos a nadar, a flutuar, talvez a navegar” (2000, p. 15).

A curadoria automatizada desta informação se torna então uma necessidade dos tempos pós-industriais. Tão importante quanto a produção e o armazenamento destas informações, portanto, é a capacidade de acessar estes dados com facilidade. Scoble propõe o curador como o responsável por uma química informativa, produzida mediante a recombinação de “átomos informativos formadores de info-moléculas” (SCOBLE, 2010). Mais que um químico, podemos pensar em um alquimista em busca da pedra filosofal, capaz de transmutar metais em ouro. Reflexo direto das empresas que tentam transformar informação em mercadoria.

Mais do que apenas acessar e processar dados em velocidade, a expectativa é também que o algoritmo seja capaz de “ajustar o tom e a estrutura da narrativa a histórias adequadas para cada perfil de audiência” (LATAR, 2015). A personalização também é tendência neste novo ambiente, em que matérias são escritas e pautadas com base nos levantamentos de tendência do Google Analytics, nos comentários na postagem, no burburinho das redes sociais. A automatização deste processo caminha em direção à eficiência máxima. É a cobertura instantânea, a distribuição imediata, a men-

suração precisa do que foi lido e do que foi ignorado para calcular aquilo que é de maior interesse.

O tempo real da comunicação do ciberespaço, muito longe de reproduzir ou respeitar a realidade do tempo real da comunicação humana primária, da comunicação dos corpos humanos, propõe a velocidade e a vertigem dos sistemas artificiais, impondo um instantaneísmo que a tudo funde numa operação de indiscriminação, abolindo os rituais comunicativos e as marcas organizacionais (CONTRERA, 2004, p. 10).

A notícia é elemento fundamental para o jornalismo, tanto no âmbito da teoria quanto da práxis. 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 lead básico – que, quem, quando, como, onde e por que – com precisão e eficiência inatingíveis pelos repórteres humanos. De qualquer maneira, ainda que jornalista e desenvolvedor sejam a mesma figura, ainda será ele o “alquimista”, dono exclusivo dos segredos e responsável pelos mistérios que orientam os processos automatizados. E quando o erro emerge, é preciso fazer uma “engenharia reversa” na notícia para desvendar o ocorrido. Foi justamente o que precisamos fazer neste trabalho.

Quakebot – Interfaces entre humano e não-humano

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 mi-

nutos antes acabara de atingir a Califórnia⁵. 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 um mapa no Bing. Links no meio e ao 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, então o editor de conteúdo digital do L. A, era o autor em questão. Jornalista e programador, ele é criador não apenas do Quakebot, mas do *HomicideReport*, já mencionado. Aquele foi o primeiro registro do *bot* no jornal, que já estava sendo pensado desde os terremotos no Japão, em 2011. Se antes as postagens eram assinadas por Schwencke, hoje a assinatura das notícias dá os créditos para apenas ao robô.

Todavia, 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

5 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 Jun. 2019.

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 L.A. 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 Los Angeles.

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 – ainda que não houvesse sido noticiado? Ou o critério teria sido a *distância* da capital? 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 nossa 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 de início.

Um segundo detalhe, apontado pelo próprio jornal no caderno de Ciências, na matéria *Where exactly was the L.A. earthquake?*⁶ 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).

Ao longo do ano de 2015, o Quakebot se enganou de maneira ainda mais flagrante por três vezes, noticiando terremotos que nunca ocorreram (MERCER, 2015). De acordo com o veículo, o erro foi do próprio USGS, que após o equívoco não repassou uma nota de exclusão para o algoritmo. Do furo à primeira barriga, uma trajetória jornalística completa. Isso gerou alerta contra a panaceia da máquina, o que fez com que a partir de 2016 os posts do robô passassem a trazer o link para uma seção de perguntas frequentes,

6 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 Jun. 2019.

esclarecendo quanto à possibilidade de erros – atribuindo-os sempre ao sistema do governo, evidentemente⁷.

Schwencke, o programador responsável, havia saído da empresa no ano anterior. De qualquer forma, o Times reforçou que ainda havia um editor humano responsável por revisar a matéria antes da publicação. Ocorre que, quando esta revisão se dá apenas no âmbito da estrutura e gramática, e não na apuração do conteúdo, a confiança na precisão da máquina invariavelmente levará ao erro, independente da supervisão.

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 deslizes. 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 lead 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 en-

7 Confira a seção de perguntas frequentes em latimes.com/la-me-quakebot-faq-20190517-story.html

trevidado: “Neste momento, no entanto, este parece ser um terremoto bastante típico” (LA TIMES, 2014b, s/p).

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 danos. As matérias *L.A. earthquake leaves scientists surprised* (LA TIMES, 2014d) e *Is 4.4 jolt an end to Los Angeles' 'earthquake 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).

A eficiência, percebemos, não está vinculada à qualidade ou ao conteúdo, mas àquilo que Starkman chama *roda do Hamster*. Não se trata apenas de velocidade, mas do movimento pelo movimento. “A roda do hamster é volume sem pensamento. É pânico da notícia, uma falta de disciplina, uma falta de habilidade para dizer não. Uma cópia produzida para corresponder a métricas de produtividade arbitrárias (2010). Isto, todavia, não serve de argumento para desencorajar as grandes empresas de mídia. Robert Capps fala sobre uma “revolução boa o suficiente”, que seria representada pela emergência de tecnologias cujo sucesso não se devia à qualidade, mas a serem funcionalmente adequadas e mais baratas do

que as soluções tradicionais (2009). E isso, o jornalismo robô atinge perfeitamente. *Fazer mais com menos*, ressaltam Anderson, Bell e Shirky, é a grande norma do jornalismo pós-industrial (2012).

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, à narrativa do desimportante e à 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 da máquina e o falso interesse humano transformado em espetáculo para o consumo mercadológico. Em última instância, são faces bastante semelhantes da mesma moeda.

Imagens da técnica

Enquanto a reportagem produzida pelos *bots* se ateu exclusivamente aos fatos, dotada de uma linguagem estritamente objetiva e empiricista, a repercussão acerca do Quakebot ganha notícias com novos contornos. Selecionamos entre os artigos sobre o acontecimento aqueles publicados ao longo de uma semana após o ocorrido – de 17 a 24 de agosto de 2014. Tendo em vista que a maioria se provou uma reescrita de uma entrevista mais longa fornecida por Ken Schwencke à Slate Magazine (OREMUS, 2014), as opções realmente distintas foram poucas – e centradas aos dois primeiros dias. Ao artigo da Slate acrescentamos os do Huffington Post (TAI-

BI, 2014), Nieman Lab (O'DONNOVAN, 2014), Columbia Journalism Review (PLUCINSKA, 2014) e The Wire (LEVENSON, 2014).

Dominam em todos os artigos imagens referentes à rapidez inumana, especialmente no texto do CJR. O Quakebot pode “cuspir histórias na velocidade da luz” (PLUCINSKA, 2014), tão rápido quanto o próprio sistema governamental é ao mensurar a ocorrência dos tremores. Em entrevista, o programador esclarece que centrar-se na velocidade foi uma escolha do próprio L.A. Times. “Logo ficou claro que o valor do Quakebot era simples: velocidade. ‘Quando você sente algo, a primeira dúvida que tem é sobre o que foi isso?’, afirma Schwencke. “Entre os editores e eu, percebemos que esta era a parte mais valiosa do site” (PLUCINSKA, 2014, s/p).

A hierofania do fetiche da velocidade no jornalismo é o “furo”. Publicar primeiro, ainda que apenas instantes a frente, é uma conquista a ser mais invejada do que celebrada. Também no CJR, encontramos insistentes referências a esse feito do Quakebot, que publicou com *três minutos* de antecedência em relação as concorrentes a notícia sobre o terremoto (PLUCINSKA, 2014, s/p). Curioso perceber que, por trás desta lógica, o discurso tenta se valer um argumento mercadológico. Ao The Wire, o programador jornalista argumenta que dispor da notícia o mais rápido possível ajuda a trazer tráfego pelos sistemas de busca. No entanto, é capaz apenas de estimar os resultados dessa eficiência. “Eu não verifiquei, mas imagino que esta foi uma publicação muito, muito, muito popular no site hoje” (LEVENSON, 2014).

Certamente que o texto foi muito acessado, mas não pelo fato e sim pelo evento que a cobertura se tornou. Até que ponto minutos de vantagem são realmente tão determinantes quanto o discurso

faz crer é difícil saber. Pouco se fala, todavia, sobre a importância de uma cobertura urgente para que os leitores saibam o que fazer para se proteger de acordo com a gravidade dos tremores. Estas informações, inclusive, não constam em nenhuma postagem do robô. Podemos nos questionar, portanto: Informar sem direcionar à ação serviria a quê?

Joanna Plucinska, editora do *Columbia Journalism Review*, privilegia o furo também na manchete de seu artigo. Ao longo do texto, editora mapeia outras iniciativas parecidas e projeta o advento de novos projetos como o Quakebot (PLUCINSKA, 2014). Percebemos no artigo 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.

Na busca por esta velocidade extrema, o humano obsoleto fica no caminho. Em todos os artigos, ressaltam-se o papel já passivo do jornalista frente ao *bot* por ele programado. “O que mais atrasou a notícia ir ao ar foi o tempo de Schwencke sair da cama, ligar o computador, verificar a precisão do Quakebot e clicar em Publicar” (OREMUS, 2014). Algo tão frugal quanto *dormir* não deveria servir de impedimento para a notícia. Para deleite do patronato, “defeitos” tão humanos não afetam os robôs. O trabalho sujo permanece sendo feito, de maneira cada vez mais precária, pelos repórteres de chão de fábrica.

Além de reforçar o ato de acordar, o texto do *The Wire* ironiza a própria autoria do texto – assinado pelo programador, mas a quem

coube apenas o clique final. O robô fez “todo o trabalho sujo” para o jornalista, provoca a matéria (LEVENSON, 2014). Por certo que a matéria foi programada para ser feita daquela forma por uma regra escrita pelo programador. Mas agora que o próprio robô possui a assinatura dos textos, quem é o responsável pelos seus erros e sucessos?

Na *Slate* encontramos também uma crítica latente às emoções humanas e como elas podem prejudicar a cobertura isenta e eficiente. Este menosprezo do sensível subjaz na própria maneira de estruturar o texto até os próprios critérios de noticiabilidade – que, para o autor do artigo, seria mais eficiente ante a frieza da análise de dados do robô. Como não possui ego, justifica, o Quakebot não se preocuparia com variações estilísticas para evitar repetir palavras e empobrecer o texto (OREMUS, 2014). E, a partir de critérios de programação, tampouco daria atenção para abalos sísmicos menores que 3.0, “uma lição que correspondentes muito ansiosos demoram a apreender” (OREMUS, 2014, s/p). É a negação do faro jornalístico e da acuidade textual para os ditames da máquina. A entrega do ferramental mais básico da profissão para um fazer tecnicizado e acrítico.

Há em segundo plano uma ponderação quanto à qualidade jornalística, seguido de imediato de uma eufemização da crítica. “O texto não vale exatamente um Pulitzer, mas as primeiras notícias sobre um terremoto nunca valem” (OREMUS, 2014, s/p). Existe em potência jornalismo que vai além do informativo básico, capaz de vencer uma premiação que reconhece o papel social da atividade. Não é este o caso de uma matéria calcada puramente numa factua-
lidade mediada de maneira institucional por um órgão do Gover-

no. Tendo em vista, entretanto, que este trabalho de base deveria ser feito por um jornalista, ao ceder a vez à máquina em princípio os jornalistas teriam mais tempo disponível para se aprofundar no acontecimento.

Catherine Taibi, redatora do Huffington Post, reescreve boa parte das informações trazidas pela Slate. Todavia, ainda que as informações sejam as mesmas, o tom que transparece já na manchete é catastrófico: “Está tudo acabado: robôs estão escrevendo novas histórias, e fazendo um bom trabalho” (TAIBI, 2014). Ao longo do artigo, a jornalista põe a figura de Schwencke 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 Schwencke, o qual afirma reconhecer no algoritmo um instrumento de salvação, de antecipação. Um imaginário tipicamente prometeico que passou a se tornar fáustico com o correr do tempo.

Na mitologia grega, Prometeu era um titã que por duas vezes enganou a Zeus em benefício da humanidade. É ele que rouba uma centelha de fogo do Olimpo e o devolve aos homens, restituindo-os não deste fogo material que queima, mas do fogo simbólico da inteligência (BRANDÃO, 1986, p. 167). Prometeu é um mito da técnica, que ilumina a humanidade e colabora para a cisão entre homem e Deus. Durand (2013) o identifica com os valores da Modernidade organizados na forma de mitemas: a distinção, a separação, o

binarismo, a eficiência e o progresso. É na constelação deste mito que encontramos o jornalismo industrial como o conhecemos.

Mas o mito não é estático, e nem é assegurada sua permanência no direcionamento da sociedade. Wunenburger aponta que é possível estudar as flutuações históricas do mito através de diversas “famílias míticas” que sempre remetem ao mito eleito enquanto tipo ideal. No caso prometeico, esses mitos convergem sempre para a relação da fé do homem contra a fé em Deus, o que “define sempre, por conseguinte, uma ideologia racionalista, humanista, progressista, cientificista” (2007, p. 46).

O próprio Durand percebe que o início de Prometeu representa a modernidade romântica com as promessas de futuro que se desenhavam. No entanto, quando o titã “conceptor de deuses, benfeitor da humanidade, que obceca com a sua generosidade heroica todo o século ‘romântico’, perde o importante mitema da ‘beneficência’⁸, o mito se transforma. Torna-se Fausto⁹, o sábio ávido de saber, poder e juventude” (1998, p. 256). Aquele que aceita as promessas falsas de Mefistófeles (a Técnica) e entrega-se à desumanidade. Guiada por Prometeu tornado em Fausto, a humanidade experimentou as Grandes Guerras, o Nazismo e até mesmo o imperialismo selvagem, cujos frutos ainda hoje colhemos.

Rudiger compreende que é possível distinguir a relação que os diferentes autores estabelecem com a técnica entre Prometói-

8 Ou Filantropia.

9 Lembra Durand que Doutor Fausto é um mito do século XVI inspirado nas lendas depreendidas da vida do alquimista Johann Georg Faust (1480-1540). Tornou-se célebre após a peça teatral de Goethe, publicada em 1806.

cos e Fáusticos. Os primeiros acreditariam que a tecnologia traria grandes progressos para os seres humanos, enquanto os segundos a vislumbram como uma armadilha montada pela humanidade progressista (2011). Os dois mitos, entretanto, não devem ser vistos como opositores. Fausto, lembra Durand, não é titânico, é demoníaco (1998, p. 104). Nos leva não a caminho da devoração, mas da perdição e da corrupção. É um Prometeu amplificado no que há de mais pérfido, mas sem o amor aos humanos e incapaz de prever as implicações de seus atos.

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 saúdem a Ken Schwenke – nosso mestre dos jornalistas-robôs!”. Ben Welsh, editor do LA Times, brinca: “Eu me pergunto se Schwenke chegou a acordar para ver o seu robô de estimação furar todos vocês”. 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 (“Overlord”, no original) nos faz retornar à Idade Média, época do sistema feudal, apresentando o jornalista enquanto um grande suserano e os *bots* enquanto seus vassalos. (O'DONOVAN, 2014).

Esta relação de aparente controle diante dos servos que buscam as informações que irão compor a notícia remete diretamente

a um poema de Rudyard Kipling, *I Keep Six Honest Serving Men*. Diz ele:

I keep six honest serving-men
(They taught me all I knew);
Their names are What and Why and When
And How and Where and Who.
I send them over land and sea,
I send them east and west;
But after they have worked for me,
I give them all a rest.
(KIPLING, S/D)¹⁰

No poema, Kipling faz referência às perguntas fundamentais que compõe o lead básico do jornalista. São eles quem fazem as perguntas capazes de compor as informações que irão se consolidar em conhecimento. No caso dos servo-mecânicos, não há descanso algum. Seguindo rotinas estabelecidas, regras estruturais e bases de dados para alimentar suas buscas, é possível produzir infundáveis textos na forma de notícias jornalísticas. No entanto, não seria este processo reflexo de uma ilusão de controle por parte da imprensa? Será que cobrir *tudo* o que acontece é a melhor estratégia, ou justamente está na capacidade de definir a importância do que é noticiado a força ordeira do jornalismo frente ao caos do mundo? Se não há descanso para transformar a informação em conhecimento, será que este jornalismo está servindo ao público ou ao empresariado que espera com volume recuperar os dividendos

¹⁰ Eu tenho seis servos honestos / (que me ensinaram tudo que sei) / Seus nomes são O quê, Por quê e Quando / E Como, e Onde e Quem./ Eu os envio pela terra e mar / Eu os envio de Leste a Oeste / Mas depois de trabalharem / Eu lhes permito que descansem.

perdidos com a publicidade na era digital escoando para outras vias?

Considerações finais

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 aceitação 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 exterior – um amálgama entre as pulsões subjetivas e as coerções objetivas do meio natural e social. Nessa perspectiva, o 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 racional, Durand 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” (1995, p. 75).

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 po-

sicionam 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 (1990, p. 195).

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 (2013), 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 públi-

co. No entanto,, 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, 2013, 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).

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 introjeção 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

ANDERSON, C. W. *Rebuilding the News*. Metropolitan Journalism in the Digital Age. Philadelphia: Temple University Press, 2013

ANDERSON, C.W; BELL, E.; SHIRKY, C. *Post-Industrial Journalism – Adapting to the Present*. New York: Tow Center, 2012. Relatório. Disponível em <http://bit.ly/postindjorn>. Acesso em 17 Jun 2014.

BELTRÃO, L. *Iniciação à Filosofia do Jornalismo*. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 1992.

BRANDÃO, J. S. *Mitologia Grega Vol. 1*. Petrópolis: Vozes, 1986

CLERWALL, C. Enter the Robot Journalism - Users' perceptions of automated content. In: *Journalism Practice*, v. 8 n. 5, 2014.

- CONTRERA, M. *O Titanismo na Comunicação e na Cultura: os maiores e os melhores do mundo*. COMPOS, 2004
- DURAND, G. *De la mitocrítica al mitoanálisis*. Barcelona: Anthropos, 2013.
- DURAND, G. *L'imaginaire: Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*. Paris: Hatier, 1994. Disponível em <http://bit.ly/durandim>. Acesso em 16 Jun. 2019.
- DURAND, G. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 10, 1995.
- DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- DURAND, G. *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.
- GALIMBERTI, U. *O Homem na Idade da Técnica*. São Paulo: Paulus: 2006
- GENRO FILHO, A. *O segredo da pirâmide – para uma teoria marxista do jornalismo*. Florianópolis: Insular, 2012.
- JONES, S. E. *Against Technology*. From the Luddites to Neo-Luddism. New York: Routledge/Taylor, 2006.
- KIPLING, R. *I keep six honest serving-men*. Kipling Society, S/D, Disponível em http://www.kiplingsociety.co.uk/poems_serving.htm. Acesso em 29 jun. 2019.
- LATAR, N. L. The robot journalism in the age of social physics: the end of human journalism? In: EINAV, G. (orgs.) *The New World of Transitioned Media*. Digital Realignment and Industry Transformation. NY: Springer Science+Business Media, 2015
- LECOMPTE, C. *Automation in the Newsroom*. How algorithms are helping reporters expand coverage, engage audiences and respond to breaking news. Nieman Reports, 01 Set. 2015. Acesso em 01 jan. 2019. Disponível em <https://niemanreports.org/articles/automation-in-the-newsroom/>
- LEVY, P. *Cibercultura*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.
- MEDINA, C. *Ciência e jornalismo – Da herança positivista ao diálogo dos afetos*. São Paulo: Summus, 2008, 116p.
- MEDINA, C. Jornalismo e a epistemologia da complexidade. In: MEDINA, Cremilda (org.). *Novo Pacto da Ciência – A crise dos paradigmas: 1º Seminário Transdisciplinar*. São Paulo: ECA/USP, 1990. p.193-205.
- MERCER, B. Two powerful earthquakes did not hit northern California, automated quake alerts fail usgs, la times after deep japan quake. *CBS*. 30 Mai. 2015. Disponível em <http://bit.ly/CBSBotz>. Acesso em 29 Jun. 2019.
- MEYER, P. *Os jornais podem desaparecer? São Paulo: Contexto, 2007*
- OQUENDO, E. Robôs que transformam dados em textos chegam às redações. *Época*, São Paulo, 16 jun. 2016. Acesso em 29 Jun. 2019. Disponível em <https://exame.abril.com.br/tecnologia/robos-que-transformam-dados-em-textos-chegam-as-redacoes/>

RUDIGER, F. *As teorias da cibercultura: perspectivas, questões e autores*. Porto Alegre: Sulina, 2011.

SCHUDSON, M. *Discovering the news: A social history of American newspapers*. New York: Basic Books, 1978.

SCOBLE, R. *The Seven Needs of Real-Time Curators*. in: Scobleizer - Entrepreneur in Residence, 2010. Acesso em 30 jun. 2016. Disponível em <http://scobleizer.com/the-seven-needs-of-real-time-curators/>

SPONHOLZ, L. *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/lsponholz>. Acesso em 16 Mai. 2015.

TRAQUINA, N. *Teorias do jornalismo – Vol. 1*. Florianópolis: Insular, 2004.

WUNENBURGER, J.-J. *O imaginário*. São Paulo : Edições Loyola, 2007.

Material de análise

LA TIMES. *Earthquake aftershock: 2.7 quake strikes near Westwood*. LA Times, Los Angeles, 17 Mar. 2014a. Disponível em <http://bit.ly/LATBot1>. Acesso em: 29 Jun. 2019.

LA TIMES. *4 earthquake near L.A. could be 'foreshock' for bigger shake*. LA Times, Los Angeles, 17 Mar. 2014b. Disponível em <http://bit.ly/LATBot2>. Acesso em: 29 Jun. 2019.

LA TIMES. *Where exactly was the L.A. earthquake?* LA Times, Los Angeles, 17 Mar. 2014c. Disponível em <http://bit.ly/LATBot3>. Acesso em: 29 Jun. 2019.

LA TIMES. *L.A. earthquake leaves scientists surprised*. LA Times, Los Angeles, 17 Mar. 2014d. Disponível em <http://bit.ly/LATBot4>. Acesso em: 29 Jun. 2019.

LA TIMES. *Is 4.4 jolt an end to Los Angeles' 'earthquake drought'?* LA Times, Los Angeles, 17 Mar. 2014e. Disponível em <http://bit.ly/LATBot5>. Acesso em: 29 Jun. 2019.

PLUCINSKA, J. *How an algorithm helped the LAT scoop Monday's quake*. Columbia Journalism Review, 18 Mar. 2014. Disponível em <http://bit.ly/CJRBot1>. Acesso em: 29 Jun. 2019.

TAIBI, C. *It's all over: robots are now writing news stories, and doing a good job*. Huffington Post, 18 mar. 2014. Disponível em <http://bit.ly/HPostBot1>. Acesso em: 29 Jun. 2019.

O'DONOVAN, C. *When robots help human journalists: "This post was created by an algorithm written by the author"*. Nieman Lab. 17 Mar. 2014. Disponível em <http://bit.ly/NiemanBot1>. Acesso em: 29 Jun. 2019.

LEVENSON, E. *LA Times Journalist Explains How a Bot Wrote His Earthquake Story for Him*. The Wire. 17 Mar. 2014. Disponível em <http://bit.ly/WireBot1>. Acesso em: 29 Jun. 2019.

OREMUS, W. *The first news report on the L.A. earthquake was written by a robot*. Slate. 17 Mar. 2014. Disponível em <http://bit.ly/SlateBot1>. Acesso em 29 Jun. 2019.



Do documentário histórico ao imaginário antropológico do regime militar brasileiro

Danilo Fantinel | Eduardo Portanova Barros

O imaginário da ditadura brasileira movido por documentários

O ano de 2014 marcou as cinco décadas da instauração do regime militar no Brasil, cujo golpe de 1º de abril de 1964 deu início a uma ditadura que perdurou até 1985. O momento históri-

co, que sempre ecoou no cinema e na pesquisa acadêmica nacionais, ganhou ainda mais atenção em seu cinquentenário. Neste trabalho, resultado de uma dissertação de mestrado¹, propomos um retorno ao tema na tentativa de oferecer uma leitura simbólica sobre o imaginário que movimenta seis filmes documentários relativos à ditadura. Para tanto, elegemos os Estudos do Imaginário como heurística apropriada à revelação de imagens, simbolismos e narrativas míticas presentes no período entre o governo de João Goulart e o golpe civil-militar que o tirou da Presidência da República.

Transdisciplinar, a perspectiva fundada pela Escola de Grenoble reflete sobre a imaginação simbólica do homem, capaz de dinamizar um imaginário antropológico cujos conteúdos são expressos em obras culturais, como documentários. Nosso material de leitura é a documentação textual, sonora e visual articulada em narrativa fílmica, que permite acessar os elementos constitutivos do imaginário que move os longas-metragens.

Juntos, os filmes selecionados apresentam temáticas complementares. *Jango* (1984), de Silvio Tendler, remonta a trajetória política de João Goulart, o 24º presidente do Brasil. *Cidadão Boilesen* (2009), de Chaim Litewski, retrata a vida de Henning Albert Boilesen, empresário dinamarquês radicado no Brasil apontado por presos políticos e pesquisadores como colaborador da repressão e defensor da tortura. *Marighella* (2011), de Isa

1 A dissertação *O ovo da serpente, o mito do golpe de Estado positivo e a queda: do documentário histórico ao imaginário antropológico da ditadura militar brasileira* foi defendida em dezembro de 2015 (FANTINEL, 2015).

Grispum Ferraz, resgata os percursos do militante da luta armada Carlos Marighella. *O dia que durou 21 anos* (2012), de Camilo Tavares, apresenta provas da influência dos governos de John Kennedy (1961-1963) e de Lyndon Johnson (1963-1969) no golpe e na ditadura. *Dossiê Jango* (2013), de Paulo Henrique Fontenelle, recupera a figura do ex-presidente com destaque à Operação Condor, coordenada entre os regimes militares de Brasil, Argentina, Uruguai e Chile para exterminar dissidentes políticos no Cone Sul. Já em *Militares da democracia: os militares que disseram não* (2014), Silvio Tendler apresenta histórias dos homens de farda que se negaram a apoiar o golpe e a repressão político-social organizada pelas Forças Armadas.

Os filmes escolhidos apresentam importantes enunciados sobre a ditadura com base em documentação. Por outro lado, despertam inquietações relativas aos conteúdos simbólicos movimentados justamente por sua carga documental. Essa dualidade reforça o debate a respeito da potência representativa deste formato fílmico. A própria conceituação do termo documentário é ainda hoje complexa, girando em torno de critérios sobre verdade, realidade e questões vinculadas ao regime da representação. Ainda assim, concordamos com Ramos (2013), para quem os documentários são narrativas destinadas a representações do

real e asserções sobre o mundo, podendo ter enfoques histórico e político².

Sendo resultado de um processo de retroalimentação constante, o imaginário se nutre tanto de elementos simbólicos³ quanto de imagens técnicas (FLUSSER, 2011), ao mesmo tempo em que alimenta e é alimentado por objetos culturais. Ou seja, o imaginário interage com a produção cultural originando-a, abastecendo-a e também resultando dela em um movimento contínuo, recíproco e incessante.

Portanto, os conteúdos simbólicos ecoados pela carga documental vêm justamente a constituir o imaginário da ditadura militar que movimenta os seis filmes estudados. Por sua vez, esse imaginário específico relativo aos documentários liga-se ao grande imaginário antropológico. Sua revelação poderá dar sentido simbólico e mítico a uma realidade representada pelos audiovisuais, que diz respeito à cultura e à história recente do Brasil.

Com isso, esperamos proporcionar uma complementação ao entendimento sobre um dos períodos mais obscuros da sociedade

2 Como é o caso dos 53 títulos relativos ao regime militar brasileiro lançados entre 1964 e 2014, segundo o levantamento *Filmografia Sobre o Regime Militar*, realizado pelo grupo de pesquisa *História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação* (201-).

3 Entre esses conteúdos, as imagens simbólicas (DURAND, 2000), constitutivas do imaginário humano, se diferenciam das imagens técnicas (FLUSSER, 2011) sob vários aspectos. Produzidas pela imaginação criadora do homem (BACHELARD, 1990), essas imagens são imateriais, são vivenciadas pelo sujeito, estando mais próximas de sensações, sentimentos e emoções do que da racionalidade humana ou da própria visualidade que caracteriza as imagens técnicas. Imagens simbólicas não exigem decodificação estrita, sendo próprias a uma leitura multifocal que dê atenção a suas polissemia e aderência.

brasileira, bem como oferecer uma abordagem alternativa a documentários históricos estudados na pesquisa em Comunicação.

Imaginário, mitocrítica, arquétipo e mito

Entendido como um complexo sistema de imagens simbólicas⁴ resultantes do que Durand (2012) definiu como trajeto antropológico⁵, ou seja, a exata confluência entre as condutas inerentes à condição humana, pulsionais, e as coerções oriundas do contexto histórico-social, o imaginário configura-se como um campo simbólico transpessoal e transcultural fundante do homem, da sociedade e da história.

Ao enraizar o indivíduo culturalmente, o imaginário estimula sentidos por meio de imagens arquetípicas, simbolismos, narrativas míticas e metáforas. Assim, estabelece correspondência com estruturas simbólicas antepassadas. Visto que o homem contemporâneo repete mitos antigos em seu comportamento, há continuidade da mitologia ancestral na cultura atual.

A investigação dos elementos imaginários se dá pela mitocrítica, procedimento metodológico elaborado por Durand (1996, 1998, 2012) pelo qual é feita a leitura simbólica dos conteúdos que

4 Imagens simbólicas convergem por homologia para formar simbolismos e constelações estruturantes do imaginário antropológico estudado por Durand (2012). Devido a sua polissemia, oriunda da convergência entre o que está dentro e o que está fora do sujeito, as imagens simbólicas guardam sentidos diversos que são apreendidos em maior ou menor grau conforme a experiência de cada indivíduo.

5 Também conhecido como trajeto do sentido.

emanam da produção cultural. Assim, torna-se importante propor esboços conceituais sobre imagens arquetípicas e mitos.

Para Durand, a pregnância da imagem e a recorrência do mito são elementos de um “paradigma antropológico específico” (1996, p. 146) diretamente ligado à “solução heurística do arquetipo” (1996, p. 150), pela qual este conteúdo do inconsciente coletivo (JUNG, 1978, 2002) se coloca como raiz de todas as imagens. Seguindo Carl Gustav Jung, observamos os arquétipos como imagens ou potencialidades primordiais compartilhadas por seres humanos há gerações.

De forma ampla, mitos poderiam ser entendidos como anti-gas e recorrentes narrativas explicadoras da condição humana, capazes de articular imagens arquetípicas e propor sentidos que variam conforme os contextos históricos em que se manifestam. Conclui Durand (2012, p. 62) que, não sendo apenas o “reverso representativo de um ato ritual”, o mito se apresenta mesmo como um sistema dinâmico de arquétipos, símbolos e esquemas⁶ que “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 [...], pro-

6 Durand recorre a Sartre, Burloud e Revault d'Allonnes, estes inspirados em Kant, para definir esquema (*schème*) como uma generalização dinâmica e afetiva de imagem, que constitui a factividade e a não-substantividade geral do imaginário. Conforme o antropólogo, o esquema aparenta-se ao que Piaget chama de “símbolo funcional” e ao que Bachelard chama de “símbolo motor”. Porém, para Durand, o esquema não liga imagem e conceito, como em Kant, mas sim promove uma junção entre os gestos inconscientes da sensório-motricidade, as dominantes reflexas e as representações. “São estes esquemas que formam o esqueleto dinâmico, o esboço funcional da imaginação.” (DURAND, 2012, p. 60).

move a doutrina religiosa, o sistema filosófico ou, como bem viu Bréhier, a narrativa histórica e lendária (DURAND, 2012, p. 63).

De fato, para Durand o mito é uma linguagem, uma narrativa simbólica, um conjunto discursivo de símbolos, no qual, porém, o símbolo é mais importante que os processos narrativos. Conforme o autor, “[...] a consciência mítica dá a primazia à intuição semântica, à materialidade do símbolo, e visa à compreensão fideísta do mundo das coisas e dos homens” (DURAND, 1996, p. 42). Assim, explica que a matéria-prima do mito é existencial:

É a situação do indivíduo e do seu grupo no mundo que o mito tende a reforçar, ou seja, a legitimar. O mito é, simultaneamente, modo de conhecimento e modo de conservação. É, aliás, esta última característica que distingue o conhecimento mítico do conhecimento científico que é, no seu caso, técnica de transformação. É nas situações cosmológicas, escatológicas, teológicas, etc., que o mito vai encontrar o seu ponto de aplicação preferido (DURAND, 1996, p. 44).

No pensamento sobre as relações entre história e imaginário, Durand (2012, p. 390) entende as grandes imagens e narrativas como estruturantes e orientadoras do processo histórico: “[...] é o mito que vivifica com a sua corrente a imaginação histórica (historienne) e estrutura as próprias concepções da história.” O autor identifica o mito como referencial necessário à compreensão histórica.

O mito vai ao encontro da história, atesta-a e legitima-a, tal como o Antigo Testamento e as suas “figuras” garantem a autenticidade histórica do Messias para um cristão. Sem as estruturas míticas, a inteligência histórica não é possível. Sem a expectativa messiânica – que é mítica – não

há Jesus Cristo, sem o mito, a batalha de Philipes ou a de Waterloo não passariam de *faits divers* (DURAND, 1996, p. 87).

Ainda assim, Durand (1996) explica que o símbolo não se refere à história em si, ou ao momento cronológico de algum fato, mas sim àquilo que advém de suas significações. Ou seja, símbolo e mito estimulam a produção de sentido da perspectiva histórica. Dessa forma, o autor compartilha do pensamento de Eliade (2002), para quem a evolução do entendimento sobre o símbolo faz parte da reação contra o racionalismo, o positivismo e o cientificismo do século XIX durante a primeira metade do século XX.

Segundo Eliade (2002), o estudo do símbolo permite-nos conhecer melhor o homem que ainda não se compôs com as condições da história, pois cada ser histórico transporta consigo uma grande parte da humanidade anterior a ela. Esta parte a-histórica do ser humano traz uma memória de existência rica e completa. O autor não contesta a importância da história em si, mas explica que não é situando um símbolo em um único ponto de sua própria história que se resolverá o problema de se entender o que revela não uma versão particular de um símbolo, mas a totalidade de um simbolismo. Eliade (2002) ressalta que a história não consegue modificar radicalmente a estrutura de um simbolismo imanente, apesar de acrescentar continuamente novos sentidos a ele sem destruir sua estrutura original. Para o autor, mitos se degradam e símbolos se secularizam, mas nunca desapareceram, nem na mais positivista das civilizações, a do século XIX, nem durante as maiores crises da humanidade, como as grandes guerras.

Portanto, existe no mito articulador de imagens um núcleo de sentido que reconstitui narrativas ancestrais, cíclicas, estruturan-

tes do homem, que elaboram problemáticas da existência, da simbolização e da significação durante sua partilha recorrente. Seu código interno não se modifica conforme contextos históricos, mas propõe sentidos que variam de acordo com os momentos em que o mito se manifesta. Assim, há uma significação do mundo e do ser atrelada ao mito, que assume novos sentidos conforme o momento histórico-social.

Nesta leitura simbólica, o imaginário sobre a ditadura brasileira se revela aos poucos. Passo a passo, a mitocrítica evidencia imagens, simbolismos e mitos ligados ao processo histórico. Os subtítulos abaixo pretendem organizar este conteúdo simbólico, colocando-o em perspectiva e propondo relações entre seus elementos.

O imaginário pré-golpe

Em 1955, João Goulart foi eleito vice-presidente do Brasil na coligação PTB/PSD, obtendo mais votos que o presidente eleito, Juscelino Kubitschek. Naquela época, as votações para presidente e vice eram separadas. Em 1960, João Goulart foi reeleito vice-presidente no pleito que levou Jânio Quadros à presidência. Jânio, no entanto, liderou um governo apático, incapaz de completar os primeiros sete meses. Sua renúncia à Presidência se deu quando Jango estava em viagem oficial à China, em agosto de 1961.

Descontente com os posicionamentos de esquerda do vice-presidente, a elite militar nacional articula o bloqueio do retorno de Jango ao Brasil para impedir sua posse. Somente com o apoio da Campanha da Legalidade, liderada pelo então governador do Rio Grande do Sul, Leonel Brizola, Jango consegue voltar ao país.

Assume como presidente em Regime Parlamentarista no dia 7 de setembro de 1961.

O simbolismo da terra

Nacionalista, Jango cancela contratos de multinacionais e anuncia as Reformas de Base⁷. Para ilustrar o programa político-administrativo, os filmes que são objeto de análise neste trabalho exibem imagens técnicas de agricultores e do movimento agrário. Essa carga imagética desperta a imaginação material teorizada por Bachelard (2001) tendo em vista os elementos da cosmologia grega⁸, especialmente no que diz respeito aos simbolismos e imagens poéticas ligadas à terra e aos devaneios da vontade que regem este elemento.

Conforme Bachelard (2001), a imaginação resulta da ação do homem sobre a matéria que compõe o mundo. Com documentação sobre agricultores trabalhando a terra, os documentários emitem simbolismos do dinamismo agrário, imagens simbólicas de ação e energia sobre o elemento duro, além do “vegetalismo terrestre” (BACHELARD, 2001, p. 53). Vertidos para o mundo histórico, esse conteúdo imaginário traduz a pujança produtiva dos pequenos trabalhadores rurais⁹.

As imagens técnicas documentarizantes sobre a reforma agrária articulam imagens simbólicas de autodeterminação ao

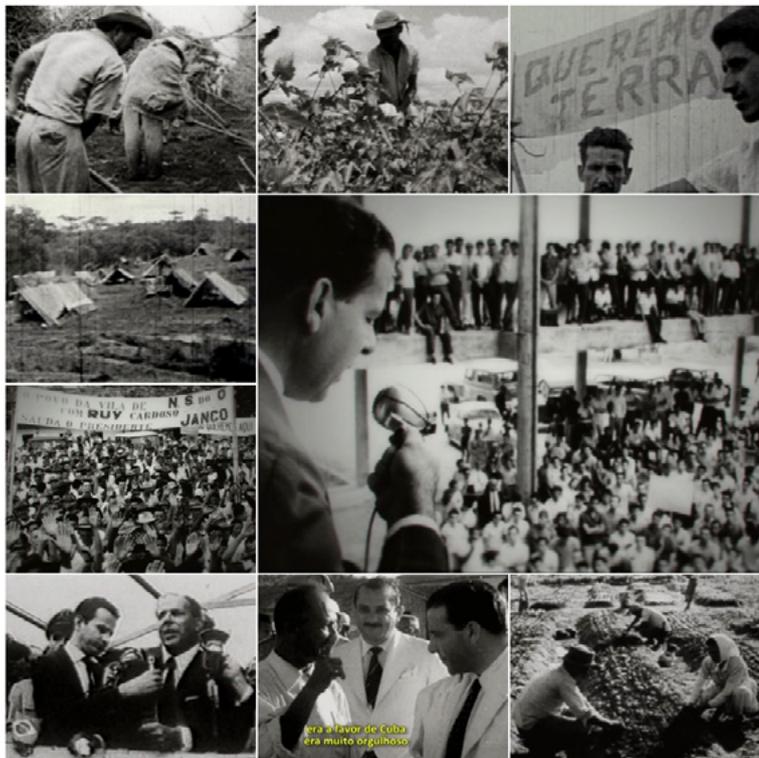
7 Planos de reestruturação econômica e social do Brasil.

8 Os quatro elementos da cosmologia grega são terra, água, ar e fogo.

9 Pequenos produtores são comprovadamente aqueles que fornecem mais alimentos aos consumidores urbanos, diferentemente do agrobusiness, destinado ao comércio exterior.

ecoar não apenas devaneios de vontade sobre a terra, que objetivavam a dominação da matéria (BACHELARD, 2001), como também os desejos sociais de distribuição adequada das riquezas do solo.

Figura 1: João Goulart em projetos agrícolas e em comícios sobre as reformas de base



Fonte: *Jango* (1984), *O dia que durou 21 anos* (2012) e *Militares da Democracia* (2014).

O mito do progresso

Pauta principal do famoso discurso de Jango no Comício da Central do Brasil¹⁰, as Reformas de Base movimentam um simbolismo de poder ativado diretamente por estruturas do mundo histórico como economia, finanças e processo eleitoral. A fala do presidente constela imagens simbólicas de soberania, independência, autonomia, capacitação, igualdade e compartilhamento. Com isso, Jango movimenta o mito do progresso, trazendo ao plano das realidades imediatas um desejo de união entre o governo e o povo para o desenvolvimento socioeconômico com esforço e recompensa coletivos.

10 O comício realizado no dia 13 de março de 1964, no Rio de Janeiro, acompanhado por cerca de 200 mil pessoas, mobilizou “sindicatos e a esquerda pelo país inteiro”, conforme o jornalista Flávio Tavares (2014, p. 174).

Figura 2: Comício da Central do Brasil, no Rio de Janeiro, em 1964



Fonte: Reproduções *Jango* (1984), *O dia que durou 21 anos* (2012) e *Militares da Democracia* (2014).

O deslocamento do simbolismo do centro

João Goulart move a pauta sociopolítica da periferia governamental para o núcleo da Presidência da República, reposicionando o simbolismo do centro (ELIADE, 2002) ligado ao exercício de poder no Brasil. Neste simbolismo comum a sociedades arcaicas, e ainda presente na contemporaneidade, o centro não é geométrico nem geográfico, mas simbólico. Eliade explica que este centro “equivale à Criação do Mundo” (1992, p. 17), tamanha sua importância. Aqui, o “centro do mundo” é um local divino por excelência, onde o cosmo se centraliza e o sagrado se manifesta. Simbolicamente, o “centro do mundo” proporciona revelações, transcendência por imagens e atualização de sentidos, oferecendo entendimentos e valorizações de mundo. Muitos mitos, crenças e condutas estruturantes de realidades derivam do simbolismo do centro.

Como visto, simbolismos e mitos são recorrentes e reconfiguráveis. Apesar de contínuas degradações, surgem renovados, propondo novas explicações de mundo. No simbolismo do centro articulado pelo incipiente capitalismo brasileiro – e compartilhado pelas elites civis e militares nacionais –, o “centro do mundo” é um *locus* fundador que movimenta emblemas do mundo financeiro e monetário, atualizando tanto um específico simbolismo de poder quanto imagens de concentração muito próprias. Com isso, potência e propriedade se atualizam como mitos contemporâneos, símbolos quase sagrados, modelos a serem seguidos cuja

origem está em um sistema de produção e consumo em série do qual o Brasil do século XX não poderia escapar.

As elites brasileiras perdem a referência de seu próprio centro simbólico¹¹ quando Jango desloca o simbolismo do centro do antigo governo federal, repleto de imagens e esquemas de individualismo e concentração, para o centro de seu próprio governo, situado nos campos mais à esquerda do imaginário sociopolítico. Neles, as imagens de coletividade e distribuição são muito pregnantes. Assim, no “centro do mundo” nacional proposto por Jango, a transcendência por imagens não se dá pelos símbolos corriqueiros do capitalismo excludente, que favorece poucos em detrimento de muitos, mas por imagens de riqueza coletiva, produção comunitária, convívio, equiparação e compartilhamento.

Nestes simbolismos do centro antagônicos, os anseios e os desejos de governistas e militares não dialogam. O acúmulo de bens e riquezas não concorda com sua distribuição, evidenciando algumas das principais raízes que levaram ao golpe. Há um conflito de ordem simbólica entre os grupos que rondam o poder no Brasil no início dos anos 1960 que, em termos estruturais

¹¹ Eliade explica que, em termos simbólicos, a ideia de “nosso mundo” liga-se à noção de “verdadeiro mundo”, situando-se sempre no centro, “[...] pois é aí que há rotura de nível, comunicação entre as três zonas cósmicas [...]” (1992, p. 27), referindo-se ao Céu, à Terra e ao Mundo Inferior. O autor conclui que “nosso mundo” é o “centro do mundo”, cosmo perfeito.

das realidades, se traduz em conspiração política pela tomada deste mesmo poder.

Conforme o ex-general do Exército Antonio Carlos Muricy, militares brasileiros queriam revidar duramente a “subversão levada pelo governo” (*Jango*, 1984, 01:02:22¹²) à época do comício da Central do Brasil. Muricy diz que oficiais impediriam a realização do comício de forma violenta, mas foram impedidos pelo comando militar – ciente que a revolta dentro do Exército contra “[...]um governo que estava querendo desestabilizar a democracia no Brasil.” (*Jango*, 1984, 01:04:04) seria maior após a fala do presidente.

Aos poucos, as Forças Armadas articulavam mais nitidamente contra Jango, obtendo apoio do governo norte-americano. A influência externa, ideológica e financeira, aproximou-se de segmentos políticos e civis opostos ao governo federal.

Do mito do infiltrado ao mito do golpe de Estado positivo: a tomada de poder pelos militares

Durante os anos 1960, a presença dos Estados Unidos em território nacional se torna mais visível. *Jango* (1984) e *O dia que durou 21 anos* (2012) destacam a vigilância interna e externa, bem como a ingerência norte-americana no Brasil. Desde 1961, o então embaixador dos EUA em Brasília, Lincoln Gordon, acompanhava a

12 A numeração 01:02:22 refere-se à minutagem em que a informação é apresentada no filme em questão. A partir de agora, grafaremos neste modelo as referências a todos os dados fílmicos citados.

trajetória pública e o perfil trabalhista de João Goulart. Figura central no processo político que levou ao golpe e à instauração da ditadura, Gordon é apontado pelo historiador Carlos Fico como um verdadeiro “[...] personagem da história política brasileira, tamanha a importância que a embaixada passou a ter naquele momento tão conturbado.” (*O dia que durou 21 anos*, 2012, 06:46). Pesquisador com conhecimento da língua portuguesa, Gordon foi escolhido por Kennedy para ocupar o cargo quando estudava no Rio de Janeiro. Conforme o historiador James Green, o embaixador pretendia evitar um governo de esquerda no Brasil, bloqueando as ações de Jango.

Com facilidade, o embaixador passa a integrar os núcleos de poder em Brasília, marcando presença pessoal e institucional norte-americana junto à Presidência da República, e repassando informações essenciais a Kennedy¹³ Na capital federal, Gordon executava as estratégias definidas junto a Washington com apoio do ex-adido militar dos Estados Unidos no Brasil, general Vernon Walters. Ambos tinham contato próximo com a elite militar brasileira, incluindo o general Castelo Branco, atuando para ampliar o clima interno de oposição a Jango.

Gordon convenceu o Departamento de Estado norte-americano de que João Goulart iria implantar no Brasil uma república sindicalista e perderia o controle para comunistas (*O dia que durou 21 anos*, 2012, 08:22). Para o historiador Peter Kornbluh, “[...] os

13 Por telegramas, cartas, ligações telefônicas e em reuniões presenciais, a cujos registros Flávio e Camilo Tavares tiveram acesso, nos Estados Unidos, durante a produção de *O dia que durou 21 anos*.

Estados Unidos queriam apresentar Goulart como um presidente de extrema esquerda [...], então a distribuição de terras “[...] era mais um pretexto para apoiar este argumento.” (*O dia que durou 21 anos*, 2012, 09:14). Fico concluí que os EUA não admitiriam em hipótese alguma “[...] outra Cuba, outro governo na América Latina de viés comunista ou socialista [...] mesmo que tivessem que perpetrar quaisquer violências” (*O dia que durou 21 anos*, 2012, 16:23).

Figura 3: Áudio de *O dia que durou 21 anos* registra Kennedy e Gordon articulando contra Jango



Fonte: Reproduções de *O dia que durou 21 anos* (2012).

Os Estados Unidos reforçaram a oposição a Jango em várias frentes. Com a Aliança para o Progresso, investiram US\$ 2 milhões em educação, agricultura e infraestrutura. Financiaram o Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (Ipes), cujos filmes de propaganda política exibidos em cinemas, empresas e praças do interior anunciavam “as crises, o descalabro administrativo e a desordem” (*O dia que durou 21 anos*, 2012, 17:20). Já o Instituto Brasileiro de Ação Democrática (Ibad), ligado aos EUA, fazia lobby junto à imprensa, plantava notícias falsas e ampliava a sensação de ameaça comunista. Também houve pagamento de propina a políticos¹⁴.

Para desestabilizar Jango, Kennedy se aproximou dos governadores do Rio de Janeiro, Carlos Lacerda, e de São Paulo, Ademar Pereira de Barros. Paralelamente, Vernon Walters conspirava com militares, observando entre eles quais seriam os mais fiéis ao apoio norte-americano. O general Humberto de Alencar Castelo Branco saiu na frente.

14 As denúncias de financiamento ilegal de candidatos a cargos de deputado e de governador resultaram em uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) para investigar o Ibad em maio de 1962. Posteriormente, a capa do jornal Última Hora de 13 de novembro de 1971 informou que o Ibad havia repassado verbas a 250 deputados federais, oito governadores e 600 deputados estaduais para fazerem frente a Jango nas eleições de 1962.

Figura 4: Gordon frequentava a cúpula do governo brasileiro (no alto) e Kennedy mantinha contato com os governadores de São Paulo, Ademar de Barros (centro, à direita), e do Rio de Janeiro, Carlos Lacerda (abaixo, à direita).



Fonte: Reproduções de *Jango* (1984).

Para ampliar o sentimento anticomunista na sociedade, Gordon ajuda a organizar a Marcha da Família com Deus pela Liberdade (*O dia que durou 21 anos*, 2012, 23:40), movimento que teve início em São Paulo, em março de 1964, em resposta ao co-

mício de Jango na Central do Brasil, e que reuniu um milhão de pessoas no Rio de Janeiro em abril do mesmo ano. Na tentativa de conter a disseminação continental do comunismo a partir de Cuba, a presença norte-americana se espalhou entre Brasil e outros países sul-americanos. Assim, os Estados Unidos perpetraram uma dominação hemisférica de natureza econômica e ideológica antes que seus opositores fizessem o mesmo.

Com acesso a Executivo, Legislativo, Forças Armadas e sociedade, os EUA promoveram pressão financeira e econômica, propaganda ideológica, assédio cultural, golpes midiáticos e financiamento de políticos, acionando o simbolismo de poder. Nele, constelam sentidos e imagens beligerantes de imperialismo, espionagem, intromissão, ingerência e dominação. Na realidade existencial da cultura e da vida dos brasileiros, este simbolismo direciona ações de inteligência, contrainteligência e tráfico de influência, sempre fundamentadas em desejos reais de obtenção de mercados e controle geopolítico.

O mito do infiltrado

A abordagem norte-americana ao Brasil remete ao mito do infiltrado, elemento recorrente no imaginário da guerra que desperta práticas concretas entre sociedades em conflito. O infiltrado é o sujeito de fora e que se passa por alguém de dentro, ou ainda o estrangeiro ou forasteiro dissimulador de suas reais intenções. Ao lançar mão do infiltrado, um dos lados da discórdia busca dominar o outro a partir de dentro, com discrição, reunindo informações sobre o inimigo, cooptando colaboradores em solo adversário, espalhando rumores, instaurando

desavenças, preparando um clima de pessimismo generalizado e de oposição às lideranças. Em *A arte da guerra*, tratado militar escrito por volta de IV a.C., Sun Tzu¹⁵ explica:

Procura obter todas as informações sobre o inimigo. Informa-te exatamente de todas as suas relações, suas ligações e interesses recíprocos. Não poupes grandes somas de dinheiro. Não lamente o dinheiro empregado seja no campo inimigo, para conseguir traidores ou obter conhecimentos exatos, seja para o pagamento dos teus soldados: quanto mais gastares, mais ganharás. [...] Mantém espíões por toda a parte. Informa-te de tudo, nada negligencias do que descobrires. Mas, tendo descoberto algo, sê extremamente discreto. [...] O grande segredo para vencer sempre consiste na arte de semear a divisão: nas cidades e nas aldeias, no exterior, entre inferiores e superiores, de morte, e de vida (SUN, 2006, p. 75-76).

Diz Sun que a infiltração ideal reverte-se em pessoas inteiramente devotadas muito rapidamente, sendo o infiltrado quem sugere aos mestres da guerra o caminho da conquista. De fato, conforme os documentários estudados, após muitas ações estrangeiras em solo nacional a sociedade brasileira gradativamente deixa de apoiar Jango e as reformas de base. Por fim, Sun conclui que a infiltração resulta em cerco e dominação “sem dar o assalto, sem desferir nenhum golpe¹⁶, sem desembainhar a espada” (SUN, 2006, p. 77). O infiltrado prepara o terreno para que a dominação se dê preferencialmente sem conflitos arma-

15 O general, estrategista e filósofo chinês Sun Tzu teria servido o rei Hu Lu, da província de Wu, no período da história chinesa conhecido como Primavera e Outono (de 722 a 481 a.C). A época em que viveu e sua própria existência ainda hoje geram debate entre historiadores.

16 O termo golpe aqui guarda um sentido de luta, agressão física, e não de golpe de Estado.

dos, tendo os líderes locais ao seu lado. Conforme o corpus de pesquisa, este foi o resultado da infiltração norte-americana no Brasil: uma dominação externa indireta, com apoio de setores internos, sem confronto deflagrado, sem resistência por parte do governo de João Goulart. O inimigo infiltrado não desembainhou a espada para concluir seu plano de dominação. Porém, a população brasileira viria a sofrer opressão, censura e violência por longo período após o golpe de 1964.

O mito do infiltrado coloca em movimento o simbolismo da intimidade¹⁷, marcado pelo arquétipo de interioridade e por imagens que dele decorrem – claustro, casa, palácio, sede, caserna, entre outras. Essa carga simbólica deriva da documentação audiovisual relativa ao livre trânsito de Lincoln Gordon e de Vernon Walters entre o Palácio da República, as sedes federais e os quartéis gerais brasileiros (Figuras 4 a 6) antes e depois da queda de Jango. Os dois norte-americanos infiltrados colocaram em prática uma agenda externa não totalmente clara até então, estimulando sentidos de mistérios e segredos próprios do simbolismo da intimidade.

17 Regido por imagens arquetípicas de interioridade, o simbolismo da intimidade circula imagens de sepulcro, claustro, morada, casa, templo, palácio, cabana, cave, gruta. Complementarmente, ativa imagens de centro, círculo e lugar sagrado protetor, além de imagens de ventre e intimidade materna (DURAND, 2012, p. 236-268). Neste documentário, estas imagens se traduzem nas sedes republicanas de poder.

Figura 5 : Após a Marcha da Família com Deus pela Liberdade (no alto, ao centro e abaixo), Gordon solicita aos EUA o envio de uma frota naval de guerra em direção ao litoral brasileiro. A ação, nunca levada a cabo, ficou conhecida como Operação Brother Sam.



Fonte: Reproduções de *Jango* (1984) e *O dia que durou 21 anos* (2012).

Os pensamentos militares de Sun não são narrativas míticas, mas ecoam condutas antropológicas há muito praticadas, cujos processos e resultados socialmente assimilados e simbolicamente mitificados passaram a integrar a cultura humana e o imaginário da guerra.

O golpe civil-militar e a Operação Brother Sam

Após a Marcha da Família, ápice da oposição a Jango, Gordon pede a vinda de uma frota naval norte-americana à costa brasileira. Ao deixar de lado qualquer discrição sobre a ingerência externa no país, sinaliza tanto “uma ameaça a Goulart e seus aliados” quanto um apoio aos “militares conspiradores”, segundo Kornbluh (*O dia que durou 21 anos*, 2012, 35:33).

Um porta-aviões e seis navios chegariam a Santos (SP) no dia 10 de abril de 1964, garantindo apoio bélico ao golpe civil-militar que já estava em andamento sob comando de lideranças paulistas e mineiras desde a madrugada do dia 1º de abril, quando tropas do general Mourão Filho seguiram de Minas Gerais para o Rio de Janeiro. Na chegada à capital fluminense não houve resistência. Jango não combateu Mourão. A fraqueza de seu esquema militar seria um dos motivos, conforme Plínio de Arruda Sampaio (*O dia que durou 21 anos*, 2012, 42:00), deputado federal entre 1962 e 1964.

Jango deixa o Rio, vai a Brasília, segue para Porto Alegre e, posteriormente, chega a Montevideu com integrantes do governo federal. Sem resistência presidencial, a frota norte-americana que se dirigia a Santos retorna a seu posto, desarticulando a Operação Brother Sam. Em sua comunicação direta com Washington, Gordon informa que “[...] a eliminação de Goulart representa uma grande vitória ao mundo livre [...]”, afirmando também que o povo comemora nas ruas e que “[...] comunistas e elementos de esquerda estão sendo

presos sob a Lei de Segurança Nacional” (*O dia que durou 21 anos*, 2012, 44:50).

Figura 6: A cúpula militar brasileira, representada por Costa e Silva (acima, à esquerda) e por Castelo Branco (acima, ao centro e abaixo) mantinha relações com Lincoln Gordon (ao centro) e com Vernon Walters (abaixo, à direita).

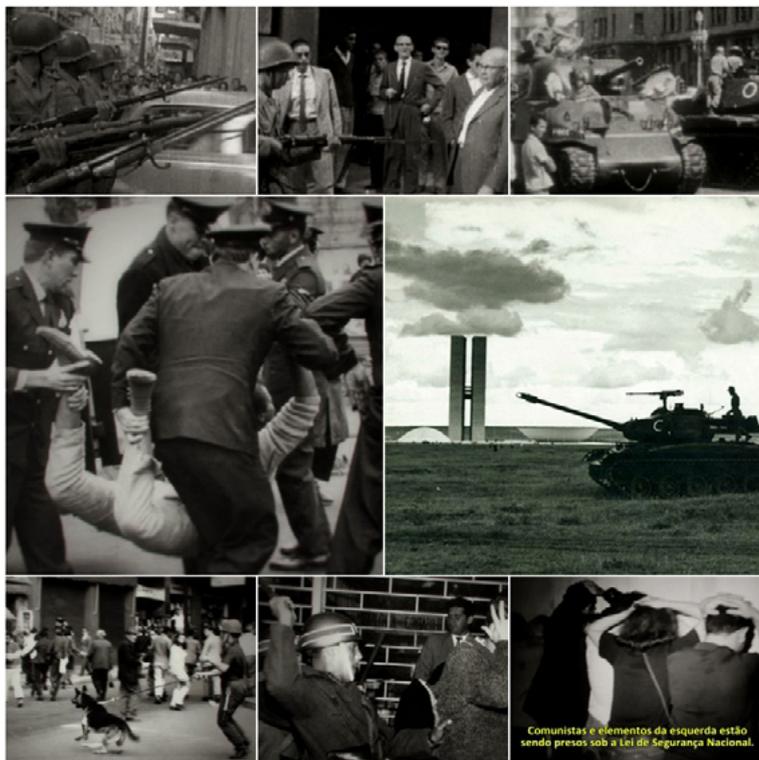


Fonte: Reproduções de *Jango* (1984) e *O dia que durou 21 anos* (2012).

A Presidência da República foi declarada vaga pelo então presidente do Congresso Nacional, Auro de Moura Andrade, enquanto Jango ainda encontrava-se no Brasil. Com isso, uma junta militar composta pelo tenente-brigadeiro Francisco de Assis Correia de Melo, pelo general Artur da Costa e Silva e pelo almirante Augusto Rademaker declara Ranieri Mazzili presidente interino do Brasil. Em seguida, os militares instauram o Ato Institucional nº 1 (AI-1) no dia 9 de abril de 1964 (BRASIL, 1964), desestabilizando o cenário político nacional. Com o AI-1 a junta militar convoca eleições indiretas e suspende os direitos políticos de 300 pessoas.

No dia 11 de abril de 1964, o general Castelo Branco é eleito presidente indiretamente. Os Estados Unidos reconhecem o novo governo brasileiro de imediato. Na posse, Castelo Branco disse que não compactuaria com uma “direita reacionária” para combater “os malefícios da extrema esquerda”, ignorando as medidas do AI-1. Na verdade, seu governo deu início a um período de intolerância civil que assumiria proporções dramáticas nos anos seguintes. Ainda em meados de abril, um telegrama de Gordon para Washington informa sobre a “Operação Limpeza”, que teria resultado em três mil prisões sob acusação de atividade subversiva.

Figura 7: Logo após o golpe, o Exército e as polícias passaram a reprimir mobilizações sociais e atividades políticas.



Fonte: Reproduções de *Jango* (1984) e *O dia que durou 21 anos* (2012).

O mito do golpe de Estado positivo

Apesar do discurso de posse supostamente democrático, Castelo Branco mostrou o perfil reacionário do regime militar rapidamente, logo após a derrubada de Jango. Portanto, o golpe civil-militar brasileiro movimenta o mito do golpe de Estado positivo, porém

às avessas. Nele, a imagem arquetípica de poder, que emite imagens simbólicas de potência, força e dominação, bem como sentidos de estratégia, ação e eficácia, estabelece narrativas sobre a disputa e o sequestro deste poder no mundo histórico. No golpe de Estado positivo, um governo passa a ser questionado por um grupo, que toma o poder alegando a necessidade de afastar governantes autoritários ou corruptos. Dado o golpe, o grupo tende a devolver o governo democrático ao povo. Um conhecido golpe de Estado positivo é a Revolução dos Cravos, em Portugal, pela qual uma revolta de oficiais do Exército derrubou o ditador António de Oliveira Salazar, em abril de 1974, levando o país à democracia.

No Brasil, no entanto, o golpe de Estado não apresentou seu lado positivo. Se em discurso Castelo Branco disse que tomaria o poder evitando uma ação da “direita reacionária”, posteriormente o general imprimiu repressão e evitou devolver o poder ao povo. Repassou-o a Artur da Costa e Silva em 15 de março de 1967, após nova eleição indireta. Portanto, o golpe no Brasil se deu não para libertar a nação de um governo supostamente autoritário ou corrupto, reconduzindo-a à democracia, mas sim para controlar rigidamente o país e sua população segundo uma agenda político-econômica desvinculada dos benefícios sociais de um Estado livre. Em 1964, o objetivo não era entregar o processo político à população, mas cerceá-la deste privilégio.

Pelo imaginário da ditadura militar

A revelação do imaginário antropológico que movimenta seis filmes sobre o regime militar brasileiro apresentou uma série de

desafios à pesquisa. Entre eles, está a própria observação e leitura dos conteúdos simbólicos e polissêmicos que emanam da documentação audiovisual. Elementos com origem no trajeto antropológico durandiano, que conecta as pulsões do homem às coerções do meio no qual ele vive, as imagens permitem leituras simbólicas plurais, que variam conforme a própria experiência do sujeito-leitor, bem como de seu contexto histórico-social.

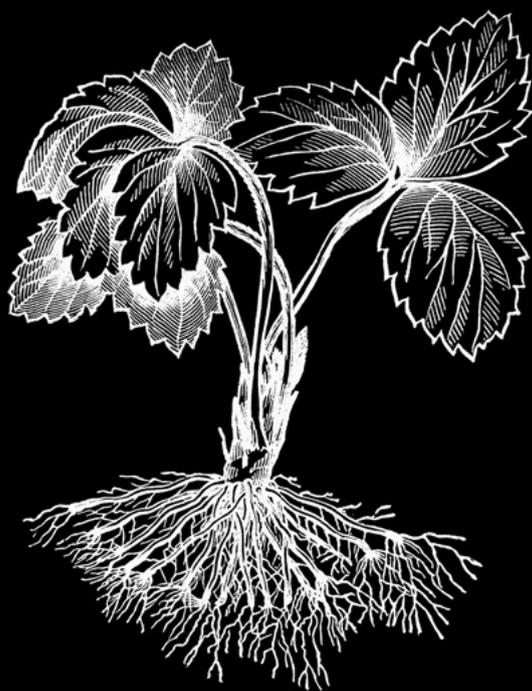
Neste artigo, trouxemos à luz imagens arquetípicas e simbólicas mobilizadoras do simbolismo da terra, do mito do progresso, do simbolismo do centro, do mito do infiltrado e do mito do golpe de Estado positivo – elementos que se movimentam entre a posse de Jango e o golpe civil-militar que o derrubou.

Em um próximo artigo, daremos atenção ao desenvolvimento do regime ditatorial, à intensificação da repressão, às movimentações da luta armada e de militares opostos ao autoritarismo, sem esquecer da redemocratização do país. Com isso, colocaremos em evidência conteúdos imaginários como a imagem arquetípica do herói, as imagens simbólicas do ovo e da serpente, além dos simbolismos catamórfico, ascensional e espetacular. Ao observar o trânsito de outros componentes imaginários no processo comunicacional instaurado por documentários, poderemos revelar os sentidos simbólicos e míticos atrelados a esse momento da história recente do Brasil.

Referências

BRASIL. Ato Institucional nº 1. Brasília, de 9 de abril de 1964. Diário Oficial [da] União, Rio de Janeiro, 9 abr. 1964. p. 3193, col. 1. Republicado em 11 abr. 1964. p. 3257, col. 1. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-01-64.htm>. Acesso em: 1 ago. 2015.

- BACHELARD, G. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BACHELARD, G. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- CIDADÃO Boilesen. Roteiro e direção: Chaim Litewski. Produção: Pedro Asbeg e Chaim Litewski. Estúdio: Palmares Produções Cinematográficas. 2009. 1 DVD.
- DOSSIÊ Jango. Roteiro e direção: Paulo Henrique Fontenelle. Produção: Tereza Alvarez. Estúdio: Canal Brasil. 2013. 1 DVD.
- DURAND, G. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- DURAND, G. *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.
- DURAND, G. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.
- ELIADE, M. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- ELIADE, M. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FANTINEL, D. *O ovo da serpente, o mito do golpe de Estado positivo e a queda: do documentário histórico ao imaginário antropológico da ditadura militar brasileira*. 2015. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, RS. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/132256>>. Acesso em: 13 jan. 2016.
- FLUSSER, V. *A filosofia da caixa preta*. São Paulo: Annablume, 2011.
- HISTÓRIA e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação. Filmografia sobre o regime militar. São Paulo, [201-].
- JANGO. Roteiro e direção: Silvio Tendler. Produção: Caliban Produções Cinematográficas. 1984. 1 DVD.
- JUNG, C.G. *O eu e o inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- JUNG, C.G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- MARIGHELLA. Roteiro e direção: Isa Grispum Ferraz. Produção: Pablo Torrecillas, Rodrigo Castellar e Isa Grinspum Ferraz. Estúdio: Tc Filmes. 2011. 1 DVD.
- MILITARES da Democracia: os militares que disseram não. Roteiro e direção: Silvio Tendler. Produção: Projeto Marcas da Memória, da Comissão de Anistia. 2014.
- O DIA que durou 21 anos. Roteiro e direção: Camilo Tavares. Produção: Flávio Tavares, Camilo Tavares, Karla Ladeia. Estúdio: Pequi Filmes. 2012. 1 DVD.
- RAMOS, F.P. *Mas afinal... o que é documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2013.
- SUN, T. *A arte da guerra*. Porto Alegre: L&PM, 2006.
- TAVARES, F. *1964, o golpe*. Porto Alegre: L&PM, 2014.



A poética de Cláudia Andujar: um paralelo político- ambiental entre arte, fotografia e natureza¹

Rayane Lacerda | Ana Taís Martins Portanova Barros

A natureza é não só culturalmente, mas também antropológicamente considerada como essencialmente feminina. A metáfora do próprio planeta como uma Grande Mãe fonte de toda

¹ Trabalho apresentado no XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 20 a 22 de junho de 2019.

a vida é recorrente, velada ou explicitamente, tanto no senso comum quanto na produção científica em Ciências Humanas. Não será exagero, assim, ver na devastação da natureza também uma devastação do feminino. Nesse sentido, adquire outra dimensão o estudo das questões ecológicas a partir da visão subjetiva de mulheres.

O olhar feminino sobre o mundo vem conquistando espaços de visibilidade e reconhecimento, tendo como exemplos os coletivos feministas que se estruturam para mostrar a produção fotográfica feita por mulheres e a criação de bancos de imagens captadas exclusivamente por elas. A exigência de força física para carregar os equipamentos de fotografia nos primeiros tempos do fotojornalismo, exemplificada por fotodocumentaristas que se encontravam “[...] vergados sob o peso de um equipamento de grandes dimensões e obrigados a transportar consigo —literalmente— o laboratório” (SOUSA, 1998, p. 21), resultava no recrutamento de fotógrafos pelos jornais entre os estivadores. Isso talvez tenha sido uma característica da masculinização dessa profissão que prosseguiu mesmo depois de terem sido introduzidas as câmeras de 35 mm, leves e ágeis. No entanto, como em tantas outras áreas, também no fotojornalismo as mulheres buscam seu espaço de realização. Então, pergunta-se: que olhar é esse que a mulher lança sobre o mundo? Não se trata aqui de comparar o feminino com o masculino e sim de se debruçar sobre as peculiaridades do trabalho fotográfico realizado por Cláudia Andujar.

Andujar chegou ao Brasil na década de 1930, vindo da Suíça, ainda muito pequena, com sua família. Na década de 1960,

cumprindo uma pauta para a revista Realidade, ela foi à Amazônia para registrar a construção da rodovia Transamazônica. Foi quando entrou em contato com os índios Yanomamis e fez deles o tema principal de sua fotografia pelo resto da vida².

Assim, o olhar feminino das fotografias e relaciona com a luta indígena por direitos humanos, políticos e sociais. Ailton Krenak, líder indígena, em entrevista ao Instituto Moreira Salles durante a exposição “Luta Yanomami” (2018), entende o trabalho de Cláudia “para além da beleza que ele tem” e percebe “a coragem de uma mulher que desafiou a burrice do Estado brasileiro”³. Nesse ponto, as falas de Krenak podem ser contextualizadas a partir da ação dos governos de separar a natureza da cultura indígena, apropriando-se e colonizando os saberes desses povos sobre a biodiversidade e a riqueza sociocultural distribuídas principalmente na Amazônia. Para Krenak, as autoridades carregam “um histórico de perseguir a melhor visão acerca de nós mesmos”⁴, ou seja, perseguir conhecimentos e invadir espaços físicos, psíquicos e espirituais que afetam e modificam a estrutura da humanidade, afinal “estamos todos encaixados nos processos cíclicos da natureza” (CAPRA, 2006, p. 25) e a ela devemos o exercício da vida.

A conexão entre os povos indígenas e a natureza, seus saberes ancestrais sobre a biodiversidade brasileira está à mercê de

2 Disponível em: povosindigenas.com/claudia-andujar. Acesso em: 13 mar. 2019.

3 Disponível em: ims.com.br/exposicao/claudia-andujar-a-luta-yanomami-ims-paulista. Acesso em: 13 mar. 2019.

4 Disponível em: ims.com.br/exposicao/claudia-andujar-a-luta-yanomami-ims-paulista. Acesso em: 13 mar. 2019.

práticas não sustentáveis que prejudicam o meio ambiente e danificam a luta por direitos. Tais práticas são justificadas em formato político-administrativo direto ou por omissão (SHIRATORI, 2017), exemplificado pelo sucateamento da Fundação Nacional do Índio (Funai) a partir do fechamento de bases de proteção de povos indígenas, do não repasse de recursos públicos e do corte de verbas para a coordenação responsável pela proteção territorial e licenciamento ambiental – no caso, a Diretoria de Promoção ao Desenvolvimento Sustentável (SHIRATORI, 2017), vinculada à Funai. Com o corte de verbas públicas, os ambientes indígenas que desenham a proteção da natureza e da cultura brasileira são preteridos em relação ao agronegócio e à mineração, bem como a empreiteiras e petroleiras que destroem matas nativas, colocam em extinção as áreas florestais, matam peixes e rios, extraem madeiras ilegalmente e, conseqüentemente, paralisam o processo de demarcação de terras indígenas. Dessa forma, a entrega de terras indígenas para esses procedimentos permite a invasão de brancos, institucionalizando o crime⁵ de genocídio desses povos. Um exemplo disso se encontra na invasão e exploração da base Piranha, na qual a Funai desenvolvia o trabalho de proteção ao povo Himerimã, em que foi identificada a presença de brancos responsáveis por gerar “[...] inú-

5 De acordo com o Supremo Tribunal Federal (STF), “no sistema jurídico brasileiro temos repressão ao crime de genocídio em nível constitucional e infraconstitucional. Em termos de constituição, estabelece o art. 3º como objetivo da República Federativa do Brasil a promoção do bem de todos de forma equitativa, independente da etnia ou raça”. Disponível em: www.stf.jus.br/arquivo/cms/sobreStfCooperacaoInternacional/anexo/Respostas_Venice_Forum/3Port.pdf. Acesso em: 13 mar. 2019.

meros conflitos nos quais estima-se que parte considerável dos indígenas tenha sido assassinada e os sobreviventes, em virtude da violência do contato, tenham se refugiado no isolamento” (SHIRATORI, 2017, s/p). Assim, nota-se que a extinção da natureza significa extinguir, também, o feminino no olhar fotográfico e a sabedoria dos povos indígenas, uma vez que a natureza é o elo que conecta a vida e, portanto, “o que acontecer com a terra, acontecerá com os filhos e filhas da terra” (PERRY apud CAPRA, 2006, p. 9).

Dessa forma, pensando na relação sinestésica entre seres e meio ambiente, o fotojornalismo ambiental não se separa da noção de ecologismo popular e, no caso em estudo, ambos se atrelam ao olhar feminino presente na composição de imagens. Nesse sentido, ao considerar que “[...] as propriedades das partes podem ser entendidas apenas a partir da organização do todo” (CAPRA, 2006, p. 41), estabelece-se uma problemática norteadora que busca responder como o olhar feminino, com base no fotojornalismo ambiental, retrata o ecologismo popular por meio de fotografias que abordam a resistência e a luta dos Yanomamis.

O tripé fotografia, arte e meio ambiente

Neste trabalho, toma-se o fotojornalismo de cunho ambiental como ponto de partida para compreender as imagens de Cláudia Andujar. [Aqui, considera-se o fotojornalismo ambiental, enquanto fenômeno, apoiado sobre três pilares. Primeiro, há a capacidade informativa do fotojornalismo que, por si só,

tem poder para comunicar e transformar mundos internos e externos a partir do momento em que ocupa espaços sociais e humanos por meio do olhar. Segundo, incluem-se na prática fotojornalística as características do jornalismo ambiental que, por sua vez, compreende aspectos importantes para a vida humana tanto particular quanto em sociedade, alimentando-se de um ativismo ecológico (Belmonte, 2015) do qual depende a existência do planeta e seus ecossistemas. E, por último, alinha-se o terceiro pilar responsável por interpretar a arte nas fotografias, construindo um cenário poético visual atrelado à sustentabilidade que compreende a união das partes inseridas em um todo unificado. Em outro lugar (SILVA, 2018, p. 92), desenvolveu-se a ideia do fotojornalismo ambiental como “a visão orgânica e artística da existência, apresentada, compartilhada e informada por meio da linguagem visual fotográfica, sendo capaz de mobilizar e transformar o mundo em que se vive”. No caso do fotojornalismo com foco sobre o meio ambiente, acentuam-se as características de organicidade e de potencial transformador, levando-se em conta o necessário mergulho do fotógrafo na cena e o apelo afetivo que carrega a imagem.

Ao considerar que “uma das maiores ilusões que rondam a prática fotográfica diz respeito ao fato de que ela pode ser vista como um documento, uma comprovação de uma realidade objetiva” (SANTOS *et al.* 2015, p. 218), destaca-se que este trabalho vai de encontro a ideia de objetividade e neutralidade. Ele busca, sobretudo, entender as nuances de uma imagem, incluindo os aspectos relacionados ao jornalismo ambiental o qual tem o papel de “abordar conteúdos que incentivem a transformação

social para a questão ecológica” (SANTOS *et al.* 2015, p. 229). Afinal, já que “os processos de conotação e quebra da objetividade não são decorrentes de uma tecnologia avançada, com o intuito de enganar o leitor, mas sim do olhar do fotógrafo, sua visão do mundo” (LOHMANN; BARROS, 2016, p. 13), este trabalho entende o olhar sustentável de Cláudia Andujar a partir da sua visão e posição de mundo, ou seja, a perspectiva do feminino.

Ao trabalhar com os três pilares citados anteriormente (meio ambiente, fotografia e arte) inseridos na sustentabilidade do olhar fotojornalístico, considera-se a fotografia como capaz de trazer um olhar contextualizado sobre o ambiente, espaço em que a natureza se mostra na sua interdependência e o ser humano dela faz parte sem deixar de lado sua dimensão cultural. Além disso, ao considerar os diferentes lugares sociais de onde parte o olhar sobre as questões ambientais, esse trabalho se debruça, ainda, sobre a noção de ecologismo popular.

O ecologismo popular e a luta política pela vida

A noção de ecologismo popular, inserida por Alier (1998) e utilizada como base de análise, diz respeito a meios de perceber a luta pela causa ambiental. Dessa forma, há uma distinção entre o ecologismo dos ricos e dos pobres ao considerar os respec-

tivos contextos e posições de mundo, ou seja, como são afetados (ou não) pelas desigualdades sociais. Segundo o autor,

[...] naturalmente existe o ecologismo dos ricos, dos que se preocupam com a conservação dos grandes mamíferos ou protestam contra a perda de paisagens de que gozavam. O gasto cada vez maior de materiais e energia, a perda de diversidade biológica, a produção de resíduos faz perder a qualidade de vida, daí os protestos ecológicos cujo conteúdo é ‘se não há para todo mundo, que haja para nós’. Por outro lado, para os pobres, a questão é mais de sobrevivência que de qualidade de vida: *livelihood*, e não *quality of life*. Disto surgem os protestos contra a perda do acesso aos recursos naturais e aos serviços da natureza de que necessitam para viver (ALIER, 1998, p. 18).

Assim, o presente trabalho busca dar destaque ao ecologismo dos pobres, especificamente, já que condiz com a resistência indígena de manter os seus saberes, as suas terras e o seu direito à vida íntegros junto a vitalidade da natureza. Além disso, o autor soma às desigualdades sociais, as desigualdades “[...] espaciais e temporais no uso dos recursos e serviços da natureza” (ALIER, 1998, p. 18), o que se pode exemplificar com a cessão dos espaços indígenas a práticas não sustentáveis como o agronegócio e a mineração. Nesse sentido, Ribeiro (apud ALIER, 2017, p. 10) escreve, que os conflitos ambientais são, igualmente, tensões sociais que compreendem “[...] a constante luta de povos indígenas, quilombolas e ribeirinhos para manterem suas terras diante da pressão pela exploração mineral e/ou instalação de hidrelétricas”, além de considerar que esses povos “mantiveram durante séculos uma ação ambiental muito mais adequada ao tempo da natureza, o que permitiu a sua conservação” (RIBEIRO apud ALIER, 2017, p. 12). Essas afirmações confluem com o trabalho fotográfico de Cláudia Andujar, que retrata a luta e a

resistência indígena pela retomada de direitos historicamente colonizados.

À medida que se multiplicam as necessidades de bens materiais para consumo, cresce também o uso dos recursos naturais e, como resultado, geram-se mais resíduos e comprometem-se os ecossistemas e a biodiversidade (ALIER, 2017). Além da preocupação com aqueles que dispõem de pouco espaço ambiental, cita-se a luta a favor de grupos minoritários, a busca por justiça social e a preocupação com os humanos pobres de hoje⁶. Assim, ao pensar em grupos minoritários e na opressão sofrida a partir de desigualdades sociais, espaciais e temporais, pode-se incluir a resistência do olhar feminino em fotografias de cunho ambiental, especificamente, fotografias que registram a luta dos Yanomamis, segundo a posição política que a mulher ocupa na sociedade.

Cláudia Andujar, fotógrafa

Mulher, fotógrafa e poeta visual. Talvez essas palavras definam Cláudia Andujar. Após adquirir cidadania brasileira em 1975, Cláudia passou a utilizar a fotografia como forma de aproximação com o povo brasileiro a fim de conseguir se expressar em um novo contexto de vida (GONÇALVES, 2016). O seu trabalho

⁶ Fala-se em “humanos pobres de hoje” uma vez que Alier (2017) deixa claro a sua preocupação com os conflitos socioambientais atuais, sem priorizar especulações futuras ou enquadramentos específicos em gerações futuras.

artístico ganhou reconhecimento primeiramente pelo viés do fotojornalismo e, depois, abraçou uma

[...] fotografia de cunho expressivo com grande carga conceitual, estabelecendo um percurso artístico com uma poética voltada a questões sociais e existenciais e ao mesmo tempo com uma preocupação técnica e estética onde o invisível da cultura e religiosidade Yanomami se fizesse presente (GONÇALVES, 2016, p. 153).

Tanto a fotografia documental quanto as imagens de caráter experimental podem ser entendidas como áreas em que Andujar transitou pessoal e profissionalmente, já que “[...] na busca do documento, a alma sensível da artista fez desse pretexto um trampolim para um mergulho profundo na floresta, na alma de seus habitantes e em si mesma” (GONÇALVES, 2016, p. 153). Protagonista de uma trajetória trágica, com seu pai judeu perseguido e morto durante a Segunda Guerra Mundial e tendo que se refugiar junto de sua mãe na Suíça, Andujar retirou, desse contexto, o seu desejo por ajudar as pessoas. Durante o seu período refugiada, ela sentiu a necessidade de ajudar seus amigos de infância e demais familiares, mas o cenário político não permitiu que ela alcançasse esse objetivo. Em entrevista a Juan Esteves, a fotógrafa conta que se sentia muito impotente, pois almejava mudar aquela situação, mas não conseguia. Esse anseio levou-a a optar por trabalhar com grupos minoritários em suas fotografias (ESTEVES 2009 apud GONÇALVES, 2016). De acordo com Gonçalves (2016, p. 154), “[...] isso aponta para uma identificação com os excluídos, ao mesmo tempo em que indica um desejo messiânico de salvá-los, modo de, também, espiritualmente salvar-se”. Nesse sentido, pode-se iniciar o entendi-

mento sobre a luta política e social travada na vida de Andujar desde criança, quando já sofria com as consequências de um sistema político baseado na guerra, na violência e na perseguição de povos específicos. Relaciona-se, portanto, o seu contexto histórico-social com o registro artístico da luta Yanomami, o qual se encontra em uma relação próxima de propor sentido às suas singularidades e ao seu cotidiano, “[...] denunciando a política de morte que lhes foi imposta a partir do contato sistemático, ou procurando traduzir em imagens seus rituais sagrados, profundamente ligados à relação desse povo com espíritos da natureza” (NEVES; CARDOSO, 2017, p. 141).

Entretanto, pensando, ainda, no lugar de mundo ocupado por Andujar, aprofunda-se tal entendimento a partir do seu posicionamento enquanto mulher. A intenção é perceber como essa disposição é capaz de influenciar os seus registros fotográficos, uma vez que este trabalho toma a fotografia como um meio subjetivo e carregado de posições políticas.

Ao procurar a palavra “mulher” em um Dicionário de Português (2005) encontra-se a seguinte explicação: 1 pessoa adulta do sexo feminino. Cônjuge do sexo feminino; esposa. Com esse significado, é possível interpretar a posição na qual a mulher foi inserida histórica e culturalmente, fazendo uso restrito da colocação de esposa, de mulher *de* alguém, de mulher *para* alguém e de gênero que serve a sociedade por meio de papéis demarcados. Entretanto, um *ser mulher* compreende aspectos

mais profundos e significativos ao se traçarem relações entre natureza, política e espiritualidade.

Donner (1993, p. 245), afirma que as mulheres carregam “[...] uma capacidade única de perceber o conhecimento diretamente”. Segundo a autora, isso acontece por meio de uma ligação expansiva e abstrata com o conhecimento, o qual, por sua vez, é construído distintamente no caso do homem e da mulher. Donner (1993) explica que essa construção pode ser entendida pela metáfora do cone. Primeiramente, desenha-se um homem dentro de um cone e, após, desenha-se uma mulher inserida também em um cone, mas desta vez, com ele virado ao contrário. Entende-se, assim, que “os homens constroem o conhecimento passo a passo, sobem rumo ao conhecimento” (DONNER, 1993, p. 245). Já as mulheres, com o cone virado ao contrário, aberto como um funil, “são capazes de se abrirem diretamente para a fonte [do conhecimento], ou melhor, a fonte as alcança diretamente, na base larga do cone” (DONNER, 1993, p. 246). Com isso,

[...] o fato de as mulheres serem consideradas inferiores ou, no máximo, que as características femininas são consideradas complementares às do homem, tem a ver com o modo como os homens e as mulheres abordam o conhecimento (DONNER, 1993, p. 246).

A ligação da mulher com o espírito em si que, no caso, pode ser representado pela natureza, pelo meio ambiente e pela biodiversidade brasileira, especificamente, “[...] tem de ser encarada com um aspecto diferente, um aspecto que jamais foi usado: o lado feminino do raciocínio” (DONNER, 1993, p. 249). Relaciona-se, assim, tal concepção sobre a construção do conhecimento com o *princípio feminino* proposto por Shiva (1991 apud SILIPRAN-

DI 2000) com base nas formas de opressão da mulher e, consequentemente, da natureza. A autora conclui que há a necessidade de recuperar as formas criativas e femininas de ser e perceber o mundo, bem como recuperar a natureza enquanto um organismo vivo.⁷Além disso, o ecofeminismo, aqui, é olhado a partir de um recorte ocidental, já que o sujeito de estudo em questão é a artista Cláudia Andujar e as suas fotografias registradas no cenário indígena brasileiro. Nesse sentido, pode-se reconhecer que

o pensamento ocidental identifica, do ponto de vista político, a mulher com a Natureza e o homem com a cultura, sendo a cultura superior à Natureza; a cultura é uma forma de 'dominar' a Natureza; daí decorre a visão (do ecofeminismo) de que as mulheres teriam especial interesse em acabar com a dominação da Natureza, porque a sociedade sem exploração da Natureza seria uma condição para a libertação da mulher (SILIPRANDI, 2000, p. 63).

Assim, mulher, meio ambiente e política estão diretamente conectados entre si, dependendo um do outro para existir e, sobretudo, resistir. Ao mesmo tempo em que ocorre a depredação da biodiversidade, ocorre a depredação do próprio feminino e dos saberes que as mulheres carregam em sua ancestralidade.

7 Vandana Shiva é considerada uma das personagens principais da criação do ecofeminismo, uma corrente de pensamento que “tem orientado movimentos ambientalistas e feministas, desde a década de 1970, em várias partes do mundo, procurando fazer uma interconexão entre a dominação da Natureza e a dominação das mulheres” (SILIPRANDI, 2000, p. 61).

Então, questiona-se: que olhar artístico é esse que o feminino de Cláudia lança sobre o mundo?

A luta indígena na visão de Cláudia Andujar

Este trabalho inclina-se sobre as questões do olhar feminino presente na cobertura artística e fotojornalística de Cláudia Andujar, com destaque para a análise de quatro imagens específicas, as quais fazem parte do principal período de seu trabalho junto aos Yanomamis (1971-1977), antes do governo brasileiro acelerar o projeto de perseguição desse povo. As fotografias selecionadas para o processo de análise foram identificadas de maneira assistemática, mas igualmente com um propósito e um sentido. Com base na denominação inicial do fenômeno do fotojornalismo ambiental (SILVA, 2018), considerando o formato orgânico do tripé fotografia, arte e meio ambiente, foi possível perceber aspectos sobressaltados em uma observação prévia durante o processo de escolha. Além disso, esse recorte foi realizado a partir da delimitação de imagens disponíveis no meio online, a fim de facilitar o acesso e a própria aproximação deste estudo. As fotografias correspondem a uma obra de Andujar (1998), mas correm paralelamente no universo virtual, em endereços como do Instituto Moreira Salles (IMS)⁸, do Museu de Arte Moderna de

8 Disponível em: ims.com.br/exposicao/claudia-andujar-a-luta-yanomami-ims-paulista. Acesso em: 18 abr. 2019.

São Paulo (MAM)⁹, do Instituto Inhotim¹⁰ e do projeto Iconografia fotográfica dos povos indígenas¹¹. Os dois últimos disponibilizam um acervo mais consistente, com um número maior de imagens, e por isso foram escolhidos como fontes online de pesquisa, já que permitiu um leque maior de opções.

Dessa forma, após a seleção das imagens, desenhou-se o percurso de investigação junto a proposta de uma análise fotográfica exploratória com base em indicadores e critérios nascidos da delimitação teórica. Como indicadores entende-se os pontos específicos que constroem o trajeto a ser caminhado, com destaque para a luta política dos Yanomamis, o ecofeminismo, a construção feminina do conhecimento e como eles se relacionam com aspectos fotográficos, ambientais e artísticos (os quais podem ser entendidos como o filtro que permite ao olhar feminino *ver*). Já como critérios, elegem-se o olhar feminino e o ecologismo dos pobres, os quais, a partir dos traços indicativos, são chaves para alcançar o entendimento necessário para responder como esse olhar retrata o próprio ecologismo popular a partir de fotografias que abordam a resistência social, política, humana, cultural e, ainda, ambiental. Para sintetizar, os indicadores seriam a construção do ato de caminhar (simbolicamente), a partir

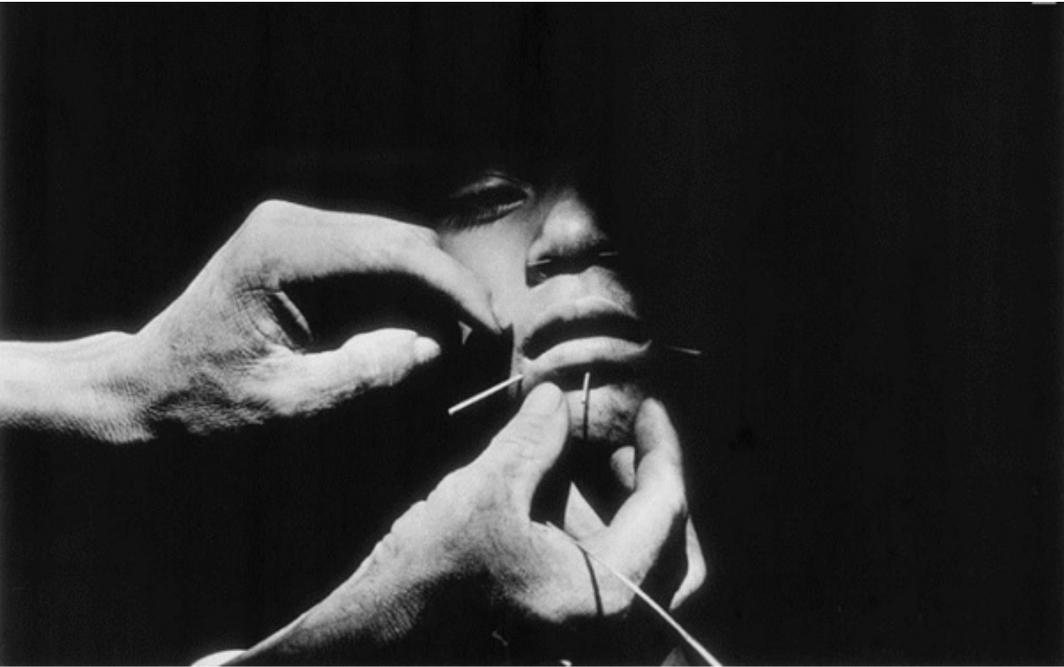
9 Disponível em: mam.org.br/acervo/2002-051-andujar-claudia. Acesso em: 18 abr. 2018.

10 Disponível em: inhotim.org.br/claudiaandujar/?page_id=27. Acesso em: 18 mar. 2019.

11 Disponível em: povosindigenas.com/claudia-andujar. Acesso em: 18 abr. 2019.

da prática foto-ambiental, e os critérios os fatores que nos levam às possibilidades de destino.

Fotografia 1: {Sem título}



Fonte: ANDUJAR, Cláudia. *Yanomami: A Casa, a Floresta, o Invisível*. São Paulo: DBA, 1998.

Nesta fotografia, inicia-se a interpretação da narrativa imagética tanto por meio da expressão humana contextualizada pela face do sujeito, quanto pelas mãos da segunda pessoa que participa da composição. O semblante do indígena comunica o

sentimento de luta, persistência, resistência e determinação por meio de um olhar forte, firme, íntegro e principalmente corajoso. Esse sentido simbólico une-se com a segurança, o apoio e o cuidado transmitidos pelo par de mãos como se os dois sujeitos – o do rosto e o das mãos – mantivessem uma relação próxima de afeto mútuo, ao ponto de um confiar ao outro o processo de inserção cultural (já que as mãos estão colocando costuras na parte inferior do rosto, como acontece na cultura indígena). Isso permite inferir que o indígena representado pelo rosto está se preparando para uma luta, uma batalha travada entre índios e brancos, entre libertação e colonização ou até mesmo entre proteção e destruição da natureza, trazendo à tona os preceitos do ecologismo popular. Nesse sentido, relaciona-se o olhar firme do sujeito com o próprio olhar feminino de Cláudia, uma vez que, entre diversas possibilidades, ela teve a intenção de retratar este olhar, especificamente, espelhando na imagem o seu próprio desejo interno de batalhar pelos direitos das mulheres de existir junto aos preceitos orgânicos do meio ambiente. Dessa forma, a partir do indicativo de análise que se associa à forma de homens e mulheres construir o conhecimento, é possível afirmar que essa fotografia do olhar indígena, inserido na interpretação política e social de luta, diz respeito ao modo feminino de acessar ensinamentos. Isso é justificado ao se pensar no enquadramento (tanto perceptivo quanto propriamente técnico da produção da imagem) que se aproximada ideia do cone virado para baixo, semelhante a um funil, como se a conexão direta com a fonte do conhecimento, conforme explica Donner (1993), estivesse

presente, também, na conexão direta estabelecida através da expressão visual do sujeito.

Fotografia 2: {Sem título}



Fonte: ANDUJAR, Cláudia. Yanomami: A Casa, a Floresta, o Invisível. São Paulo: DBA, 1998.

Nesta segunda fotografia, o ecologismo popular é capaz de conduzir o leitor a um debate sobre a percepção do branco em relação aos indígenas e suas culturas. Ao se pensar nas características dessa temática, nota-se que se dá um destaque necessá-

rio para o uso justo de espaços físicos, sociais e, ainda, psíquicos, já que o indígena retratado se mostra à vontade no ambiente natural (em uma floresta, ao que tudo indica), deitado em uma rede com uma expressão corporal suave e aérea, sem grandes esforços para sustentar o próprio corpo (afinal, a rede desempenha essa função). Com isso, pode-se avançar sobre a inserção do olhar do branco nesses contextos delicados que percorrem um tênue caminho entre a visão próxima de Andujar enquanto artista visual e uma possível colonização por meio do uso da câmera fotográfica, a qual se posiciona apontada ao sujeito no seu ambiente de origem. Questiona-se, assim, o processo de intervenção da câmera fotográfica no contexto indígena. Partindo do pressuposto de que o resultado obtido pela câmera, isto é, a imagem, é subjetivo e mais constrói do que retrata a realidade, pode-se dizer que o processo de fotografar um sujeito, no caso, um Yanomami, é filtrado por aspectos pessoais e íntimos do próprio fotógrafo. Será que isso poderia corresponder a uma colonização dos indígenas por parte de Andujar? Ao se pensar nos processos subjetivos, não. Pensemos nas nuances da relação direta, próxima, delicada, sensível e sobretudo consciente que a fotógrafa manteve com os Yanomamis. Em cenários descritos anteriormente, nota-se que houve um cuidado estrito na sua aproximação com os indígenas, cooperando para que ambas subjetividades se correlacionassem, resultando em imagens simbólicas cheias de sentidos políticos e artísticos. Além disso, a própria imagem em questão discursa sobre essa intimidade, pois o sujeito se mostra vulnerável, com o corpo virado para baixo e o rosto escondido. Dessa forma, o sentido simbólico presente na posição corporal

mostra que há familiaridade e intimidade estruturadas, já que o indígena não está olhando diretamente para câmera e se permite estar despreparado na presença de Andujar. Entre a subjetividade da fotógrafa e a subjetividade indígena, está o olhar feminino desenhado pela percepção sensível, humilde e imaterial compartilhada pela imagem.

Fotografia 3: Homem com fumaça.



Fonte: ANDUJAR, Cláudia. Yanomami: A Casa, a Floresta, o Invisível. São Paulo: DBA, 1998.

Como a imagem anterior, essa fotografia também mostra um Yanomami suspenso por uma rede, mas avança um sentido espiritual e místico. A fumaça insinua o exercício de um ritual (potencializado por ela estar localizada na cabeça do sujeito) e de um processo indígena de uso consciente e sustentável de plantas medicinais para desenvolver a própria conexão com o planeta por meio da metáfora da Grande Mãe, de modo que a respeito ao indicador da luta Yanomami, isto é, ao ecologismo popular, essa imagem carrega um sentido que representa a resistência em manter vivos os saberes ancestrais de cuidados e preservação da biodiversidade, dos ecossistemas e das florestas brasileiras. Rituais como o representado aqui podem ser entendidos como um caminho para a resistência Yanomami, que sofre constantemente com a colonização e com os ataques às suas terras e aos seus conhecimentos ambientais, além dos próprios ataques físicos que, muitas vezes, indicam o genocídio desse povo. A representação na fotografia de Andujar harmoniza a sua intenção perceptiva ao enquadrar a fumaça de uma maneira ampla, abundante e poética ao ponto de se assemelhar a pintura de um quadro. A leitura dessa fumaça pode ser aproximada da mesma sensação que é despertada quando se avista uma nuvem no céu: leveza, flutuação, delicadeza e efemeridade. Nessas características encontra-se o olhar feminino, pois ao mesmo tempo em que Andujar busca, junto aos Yanomamis, a sua própria resistência enquanto mulher dotada de influências da natureza (ecofeminismo), ela

também apresenta uma fotografia emblemática na sua estrutura mais profunda.

Fotografia 4: {Sem título}



Fonte: ANDUJAR, Cláudia. Yanomami: A Casa, a Floresta, o Invisível. São Paulo: DBA, 1998.

Na quarta e última imagem desta análise, aborda-se o olhar de Cláudia a partir da composição que abraça sujeitos propriamente femininos, no caso, duas indígenas que descansam em redes, no seu ambiente natural. Nesse sentido, a forma como

as mulheres têm acesso direto a fonte do conhecimento (Donner, 1993) pode ser relacionada ao fato das indígenas terem sido fotografadas em um contexto sonolento, de descanso e relaxamento. Afinal, não poderiam ser os sonhos também ferramentas para se abrir à consciência? De certo modo, é possível justificar que ao dormirem juntas no cenário da floresta brasileira, os seus sonhos se potencializam de acordo com as energias femininas que se entrelaçam e emergem enquanto substância natural. A fotógrafa, ao mostrar sensibilidade perceptiva para registrar esse momento, pode ter sido influenciada pela aquisição de conhecimento diretamente da fonte através da base larga do cone, uma vez que é necessário incluir aspectos sociais e psíquicos particulares para transformar o simples ato de dormir em um sentido simbólico. Junto a isso, encontram-se alguns aspectos fotográficos os quais também podem se relacionar com a visão feminina de Andujar. Considerando que esta imagem é a terceira a utilizar um fundo escuro para destacar o objetivo principal (os sujeitos e seus contextos) em tons de branco e cinza, nota-se a maneira poética que a fotógrafa retrata os Yanomamis, mantendo uma constante intimista, reservada, particular e até mesmo minuciosa. É como se o leitor tivesse que cavar a imagem para encontrar os sentidos que, por sua vez, encontram-se naturalmente intrínsecos, porém acobertados por uma opacidade sedutora.

Considerações finais

Com base nos preceitos teóricos e analíticos apresentados, pode-se compreender os diferenciais que participam das ima-

gens compostas através do feminino de Cláudia Andujar. O ecologismo popular surge por meio de olhares de resistência e de luta, tendo na sua base orgânica o fotojornalismo ambiental. Assim, Andujar torna possível a construção imagética de passos demarcados em um caminho simultaneamente político e poético. Isso ocorre ao registrar o enfrentamento Yanomami de forma intimista e poética, transcendendo a sua visão de mundo racional para um olhar sustentável, espiritual e orgânico. Ela utiliza a própria cultura indígena, fotografada, para mostrar a necessidade urgente da sua preservação junto a natureza brasileira. A sensibilidade é peça fundamental para a construção do olhar feminino, não somente pelo conteúdo que o trabalho de Andujar reflete, mas também por *como* ele reflete, resultando em diversos efeitos que se sucedem nesse processo de troca.

Além disso, a metáfora da natureza como uma Grande Mãe também pode ser identificada no trabalho de Andujar e no olhar feminino. Ao perceber a luta Yanomami como uma inspiração para a sua própria batalha enquanto mulher conectada intrinsecamente com o meio ambiente, a fotógrafa cria um envolvimento expressivo em sua grandeza, mas também imenso em seu valor. Pode-se dizer que quando os Yanomomiprecisaram de uma representante para despertar no resto do mundo a simpatia com a sua cultura, Andujar os abraçou, assim como a Grande Mãemitológica abraça seus filhos. Andujar, fotógrafa e mulher, lança

para o mundo um olhar sensível, orgânico e harmonioso, mas também apreensivo, resistente e desafiador.

Referências

ALIER, J.M. *Da economia ecológica ao ecologismo popular*. Blumenau: FURB, 1998.

ALIER, J.M. *Ecologismo dos podres: conflitos ambientais e linguagens de valoração*. São Paulo: Contexto, 2017.

BELMONTE, R.V. *A construção do discurso da economia verde na revista Página 22*. 2015. 180 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Jornalismo, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

CAPRA, F. *A teia da vida: uma nova compreensão científica dos sistemas vivos*. São Paulo: Cultrix, 2006.

COSTA, H. Um olhar que aprisiona o outro: o retrato do índio e o papel do fotojornalismo na revista O Cruzeiro. *Imagens*, São Paulo, n. 2, p.82-91, ago. 1994.

DICIONÁRIO de português. 5. ed. São Paulo: Melhoramentos, 2005.

DONNER, F. *Sonhos Lúcidos: uma iniciação ao mundo dos feiticeiros*. Rio de Janeiro: Nova Era, 1993.

GONÇALVES, S.M.L.P. A alma da floresta: Sonhos, por Cláudia Andujar. *Revista Gama, Estudos Artísticos*, Lisboa, v. 7, n. 4, p.152-160, 10 jan. 2016. Disponível em: http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/34093/2/ULFBA_Gv4_iss7_p152-160.pdf. Acesso em: 18 mar. 2019.

LOHMANN, R.; BARROS, A.T.M.P. Escapes da retórica da objetividade nas fotografias do Jornal Zero Hora. *Rizoma*, Santa Cruz do Sul, v. 4, n. 1, p.138-152, ago. 2016.

NEVES, I. S.; CARDOSO, A. S. P. Pelos olhos de Cláudia Andujar: necropolítica e coetaneidade entre os Yanomami. *Revista Eletrônica de Estudos do Discurso e do Corpo*, Vitória da Conquista, v. 11, n. 1, p.140-157, jan/jun 2017. Disponível em: <http://periodicos.uesb.br/index.php/redisco/article/viewFile/6190/5908>. Acesso em: 18 mar. 2019.

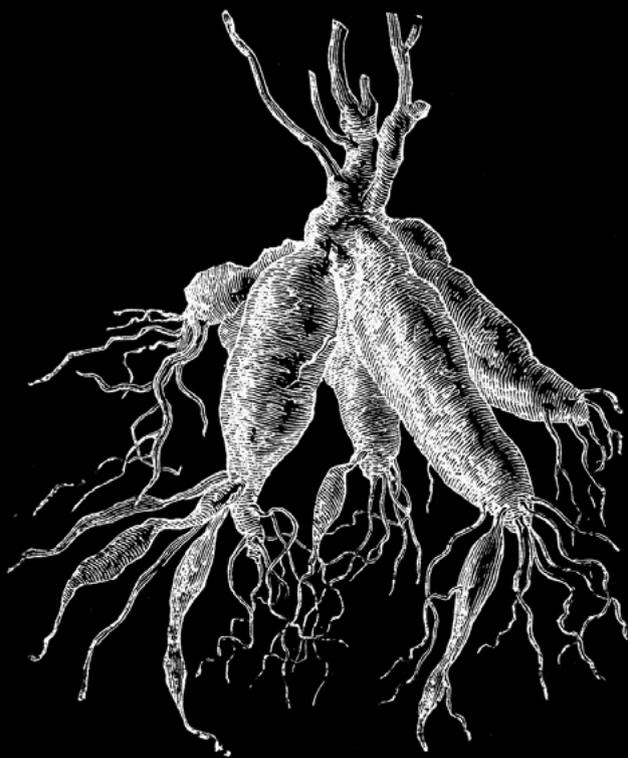
Santos, H.S. et al. Fotografia e meio ambiente: possíveis usos e interpretações. In: Congresso Nacional de Pesquisadores em Jornalismo Ambiental, 3., 2015, São Paulo. *Anais eletrônicos...* Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da UFRGS, 2016. p. 2017-237. Disponível em: <https://anaisenpja.files.wordpress.com/2016/01/217-237-santos.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2019.

SHIRATORI, K. A asfixia da Funai e o genocídio anunciado. *El País Brasil*, 08 maio 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/05/08/opinion/1494269412_702204.html. Acesso em: 13 mar. 2019.

SILIPRANDI, E. Ecofeminismo: contribuições e limites para a abordagem de políticas ambientais. *Agroecologia e Desenv. Rur. Sustent.*, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p.61-71, jan./mar. 2000.

SILVA, R.L.V. *Fotojornalismo ambiental: a sustentabilidade do olhar*. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Jornalismo). Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.

SOUSA, J.P. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Porto, 1998. 320 p. Disponível em: <https://focusfoto.com.br/wp-content/uploads/2012/04/HISTORIA-CRITICA-DO-FOTOJORNALISMO-OCIDENTAL.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2019.



Sobre os autores

ANA TAÍS MARTINS PORTANOVA BARROS. Pós-doutora em Filosofia da Imagem pela Université Jean Moulin Lyon 3, França. É doutora e mestre em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e jornalista formada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Atualmente coordena o Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRGS. É fundadora e líder do Imaginalis – Grupo de Pesquisa sobre Comunicação e Imaginário (CNPq/UFRGS). Participa do comitê executivo do Centre de Recherches Internationales sur l’Imaginaire (CRI2i) e é pesquisadora afiliada à Rede Integrada de Pesquisa sobre Teoria e Análise da Fotografia (RedeGRAFO).

ALINE ALMEIDA DUVOISIN. Mestra em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e bacharel em Comunicação Social – Jornalismo pela mesma instituição. Pesquisa temas relacionados a estéticas audiovisuais, pós-modernidade e América Latina e atualmente

curso a graduação em Letras – Espanhol na Universidade Federal de Pelotas (UFPel).

ANDRIOLLI DE BRITES DA COSTA. Doutor em Comunicação e Informação pela UFRGS, mestre em Jornalismo pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e bacharel em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS). Sua pesquisa tange os fundamentos do Jornalismo sob a perspectiva da filosofia da técnica e do imaginário. Desenvolve pesquisas sobre o folclore e a cultura popular brasileira. É Professor de Audiovisual na UFMS.

ANELISE ANGELI DE CARLI. Doutoranda em Comunicação na UFRGS, com estágio de pesquisa (CAPES/PDSE) no Institut de Recherches Philosophiques de Lyon (IRPhiL) vinculado à Université Jean Moulin Lyon 3. Mestre em Comunicação e Informação e bacharel em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo pela UFRGS, onde também cursou Ciências Sociais, com ênfase em Antropologia. É membro do grupo Imaginalis, atuando também no CRI2i e na Editora Imaginalis. É associada e co-fundadora da instituição de ensino sem fins lucrativos Associação de Pesquisas e Práticas em Humanidades (APPH), onde organiza o Grupo de Pesquisa Pensamento por Imagem (GPPimg). ANNELENA SILVA DA LUZ é mestra em Comunicação e Informação pela UFRGS e bacharel em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), tendo realizado aperfeiçoamento no Programa de Educação Tutorial da Comunicação.

DANILO FANTINEL. Doutorando e mestre em Comunicação e Informação pela UFRGS e professor de Comunicação, Fotogra-

fia e Produção Multimídia no Centro Universitário Fadergs. Com 20 anos de experiência em jornalismo, crítica cinematográfica e musical, prepara proposta teórico-metodológica para a pesquisa em cinema na perspectiva dos Estudos do Imaginário.

EDUARDO PORTANOVA BARROS. Pós-doutor em Sociologia pela Université de Paris V Sorbonne e pela Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), doutor em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS), mestre em Ciências da Comunicação pela ECA-USP e bacharel em Comunicação Social pela PUC-RS, com habilitação em Jornalismo. É jornalista, tradutor de francês e atua como professor em disciplinas como Teorias Sociais Contemporâneas, Metodologias de Pesquisa e Seminários de Sociologia e Comunicação, entre outras.

EDUARDO ANDRÉS VIZER. Dr. en Sociología. Prof. Consulto e Invitado Titular Instituto Gino Germani, Universidad de Buenos Aires. Coordinador Teoría del Conocimiento, Maestría en Estudios Sociales y Culturales, Universidad de La Pampa. Prof. Colaborador UFSM, Brasil. Fulbright Fellow, Visiting University of Massachussets, (UMASS-USA), Mc Gill, Montréal, Toronto, International Council Canadian Studies (ICCS), Human Resources Developent Canadá (HRDC), Canadá Fulbright Program. Prof. Visitante UNISINOS y UFRGS, CNPq. y CAPES. 1er. Director fundador Carrera de Ciencias de la Comunicación UBA. Más de 100 publicaciones en Journals y 10 libros publica-

dos em varios países. Postdoc. y Conferencista en Alemania, Canadá, EEUU, Portugal y Brasil.

FRANCISCO DOS SANTOS. Doutor e mestre em Comunicação e Informação e bacharel em Publicidade e Propaganda pela UFRGS. É membro do Imaginalis desde a sua fundação. Professor da Faculdade de Comunicação Social do Centro Universitário Ritter dos Reis (UniRitter) em Porto Alegre, onde também coordenada o Núcleo de Publicidade e Propaganda da Agência Experimental. Comunicação, imaginário, artes e meio-ambiente são seus temas de interesse.

HELENICE CARVALHO. Doutora em Ciências da Comunicação pela Unisinos e professora adjunta de Comunicação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Coordenadora do Grupo de Pesquisa em Inteligência Organizacional e integrante do Grupo Imaginalis (CNPq/UFRGS). Bacharel em Comunicação Social pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), mestre em Administração com ênfase em Produção e Sistemas pelo Programa de Pós-Graduação em Administração da UFRGS.

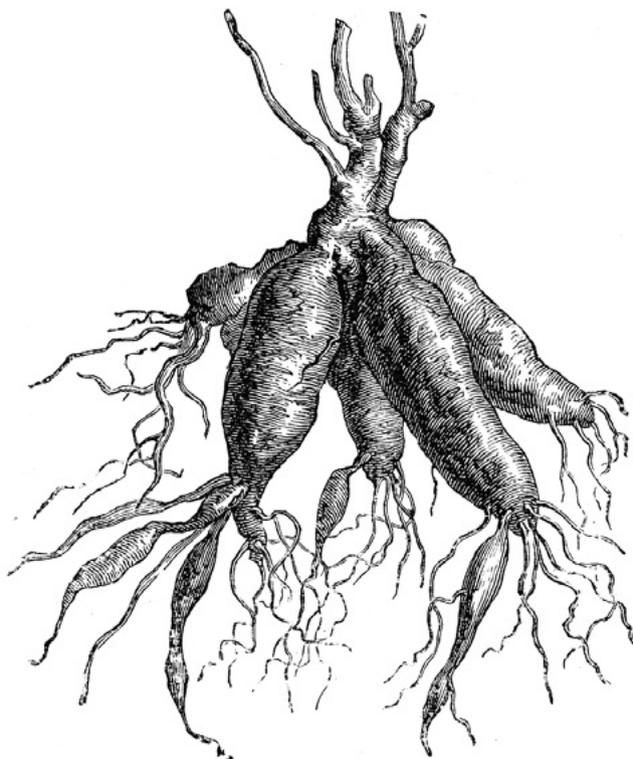
JEAN-JACQUES WUNENBURGER. Doutor em Filosofia e professor do Institut de Recherches Philosophiques de Lyon, afiliado à Université Jean Moulin Lyon 3. É presidente do Centre des Recherches Internationales sur l'Imaginaire, da Association des Amis de Gilbert Durand e da Association Internationale Gaston Bachelard. Filósofo. Dedicase em suas pesquisas às aproximações entre imagens, mitos e símbolos estudados em suas relações com as racionalidades filosóficas, científicas e culturais. Autor de cerca de 20 livros e 300 artigos, entre os quais, publica-

dos em português, *O imaginário* (2007), *O homem na era da televisão* (2005), *Uma utopia da razão* (2002) e *A razão contraditória* (1990).

MICHEL DE OLIVEIRA. Doutorando em Comunicação e Informação na UFRGS, mestre em Comunicação e especialista em Fotografia: Práxis e Discurso Fotográfico pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), e graduado em Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). Áreas de pesquisa e interesse: fotografia, teoria da imagem e do imaginário, cultura visual e memória.

RAYANE LACERDA. Mestranda em Comunicação pela UFRGS e bacharela em Jornalismo pela UFPel. Possui interesse nas áreas de pesquisa em comunicação, meio ambiente, fotojornalismo ambiental, teorias da imagem e do imaginário.

RENATA LOHMANN. Doutora e mestre em Comunicação e Informação pela UFRGS, com graduação em Comunicação Social – Jornalismo pela mesma universidade. É professora e coordenadora do Curso Superior de Tecnologia em Fotografia da Universidade do Vale do Taquari (Univates).



Índice remissivo

- alegorismo, 145
- arquétipo, 11, 14, 29, 34, 35, 37, 42, 87, 90, 94, 122, 169, 207, 208, 221
- consciência, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 13, 14, 16, 19, 25, 30, 35, 87, 94, 95, 96, 99, 106, 113, 121, 123, 132, 140, 144, 161, 167, 171, 199, 209, 248
- constante antropológica, 77, 89, 122
- dessimbolização, 109
- ego sociocultural, 89, 122
- epifania, 107, 116
- Escola de Grenoble, 21, 22, 23, 205
- esquema, 11, 35, 87, 89, 122, 170, 208, 209, 222
- schéma*, 12, 35
- schème*, 11, 21, 34, 35, 36, 37, 170, 208
- hierofania, 147, 190
- iconicidade, 112
- iconoclasmo, 111, 168
- iconofagia, 91, 98
- iconosfera, 19, 88
- illud tempus, 30, 32
- tempo absoluto, 30, 32, 34
- imagem mental, 4
- imagem simbólica, 10, 11, 16, 22, 24, 26, 41, 79, 81, 88, 91, 92, 97, 100, 109, 121, 123, 171, 172, 173
- imagem técnica, 26, 77, 79, 80, 84, 91, 92, 96, 97, 103, 145, 160, 161, 162, 163, 174
- imagens audiovisuais, 100
- imagens exógenas, 100, 107, 164, 165, 166
- imagem técnica, 2, 77, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 90, 91, 93, 97, 99, 100, 101, 102, 103, 107, 111, 112, 113, 115, 117, 118, 119, 131, 145, 146, 148, 160, 161, 162, 206, 212
- imaginação, 6, 7, 8, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 22, 29, 30, 31, 34, 35, 42, 81, 87, 91, 92, 98, 100, 103, 108, 110, 111, 117, 118, 120, 145, 159, 160, 166, 167, 169, 174, 196, 201, 205, 206, 208, 209, 212, 226
- imaginação simbólica, 29
- imaginação simbolizante, 7, 17
- imaginál, 10, 12, 13, 14, 17, 18, 88
- imaginário midiático, 22
- mediosfera, 22
- mitema, 142, 153, 194

mito, 2, 22, 32, 33, 34, 38, 39, 40, 41,
113, 119, 120, 123, 125, 134, 138, 139, 140,
142, 143, 144, 145, 146, 148, 149, 150,
152, 153, 155, 169, 193, 194, 204, 207,
208, 209, 210, 211, 213, 216, 219, 221,
224, 225, 227

mitodologia, 38, 39, 41

 mitanálise, 16, 39, 40, 41, 119, 155

 mitocrítica, 39, 40, 41, 119, 201,
 207, 208, 211

onirismo, 7

percepção, 5, 6, 14, 16, 19, 25, 94, 112,
158, 162, 163, 164, 171, 172, 179, 199, 244

persona, 113, 128, 130, 133

regimes da imagem, 34, 92

representação, 4, 5, 6, 8, 9, 11, 16, 17,
18, 25, 26, 79, 80, 82, 87, 88, 97, 128,
131, 133, 145, 150, 198, 206, 247

 imagem como representação, 5

sistema de imagens, 5, 171

teofania, 147

tópica sociocultural, 38, 40, 89, 121,
123, 133, 169

trajeto do sentido, 24, 27, 207

universos míticos

mito, 34, 35

EDITORA



IMAGINALIS