TEORIAS DA IMAGEM E DO IMAGINÁRIO

ORGANIZADORAS

DENIZE CORREA ARAUJO E MALENA SEGURA CONTRERA

Compós 2014

© DENIZE CORREA ARAUJO E MALENA SEGURA CONTRERA, 2014

Imagem da Capa hlobo Título: <i>Sonhos de Obelix</i>
Projeto Gráfico Clipagem
Editor Compós
Dados internacionais de Catalogação na publicação (CIP)
Teorias da Imagem e do Imaginário / Denize Correa Araujo e Malena Segura Contrera (Orgs.) – Compós 2014. 368 p.
ISBN:
978-85-68803-00-4
1. Teorias da Imagem. 2. Teorias do Imaginário. 3. Imagem, Imaginário e Comunicação. 4. Imagem, Imaginário e Cinema. 5. Imagem, Imaginário e Cultura. 6. Imagem, Imaginário e Móda. 7. Imagem, Imaginário e Moda. 8. Imagem. Imaginário e Religiosidade. 9. Mitologia.

SUMÁRIO

Apresentação/Presentation/5

Sobre os Autores/About the Authors/7

Capítulo 1/12

A DIMENSÃO SIMBÓLICA DA IMAGEM E SUA SOBREVIDA NA SOCIEDADE MIDIÁTICA

ALBERTO KLEIN

Capítulo 2/28

IMAGENS-TOTENS EM PERMANÊNCIA x TENTATIVAS
MIDIÁTICAS DE RUPTURAS

ANA PAULA DA ROSA

Capítulo 3/50

RAÍZES DOS ESTUDOS DO IMAGINÁRIO: TEÓRICOS, NOÇÕES, MÉTODOS ANA TAÍS MARTINS PORTANOVA BARROS

Capítulo 4/80

UM SENTIDO PARA O DESIGN. DA FRAGMENTAÇÃO TECNO-IMAGÉTICA DO REAL À ILUSÃO DA TOTALIDADE CATARINA MOURA

Capítulo 5/115

INCURSÕES REFLEXIVAS SOBRE A IMAGEM EM MOVIMENTO NA HISTORIA DO CINEMA DENIZE CORREA ARAUJO

Capítulo 6/138

CIDADE-FÁBULA: IMAGINÁRIO E MATERIALIDADE ETERNAMENTE INACABADOS FLÁVIO LINS

Capítulo 7/156

A FORMAÇÃO DAS IMAGENS DO FEMININO NA COSMOLOGIA DA UMBANDA E SUA MANIFESTAÇÃO NO IMAGINÁRIO BRASILEIRO FLORENCE MARIE DRAVET

Capítulo 8/178

NARRATIVAS MITOLÓGICAS NO IMAGINÁRIO DO EROTISMO GÓTICO JOSÉ APARECIDO OLIVEIRA

Capítulo 9/196

A IMAGEM EM DERIVA: DA DICOTOMIA ENTRE IMAGEM SIMBÓLICA E IMAGEM TÉCNICA JULIANA TONIN

Capítulo 10/213

O AGENDAMENTO DO IMAGINÁRIO E O IMAGINÁRIO DO AGENDAMENTO JUREMIR MACHADO DA SILVA

Capítulo 11/222

IMAGINÁRIO RELIGIOSO NA MÍDIA ELETRÔNICA

MALENA SEGURA CONTRERA E JORGE MIKLOS

Capítulo 12/236

INTERTEXTUAL IMAGES AND POLITICAL IMAGINARIES: FELLINI/ NICHETTI MARGUERITE WALLER

Capitulo 13/259

PERCURSO DE UMA IMAGEM DA MEDUSA: ASPECTOS DA BELEZA DO ROSTO FEMININO QUE SE INSINUAM NAS "FACES MEDUSADAS" CONSTRUÍDAS PELA MODA MARIA OGÉCIA DRIGO E DANIELA ANDRADE JARA

Capítulo 14/280

PINTURA E CINEMA – QUESTÕES DE REPRESENTAÇÃO MIRIAN TAVARES

Capítulo 15/286

MUNDUS IMUNDUS: IMAGENS DO LIXO EM TRÊS FILMES
BRASILEIROS

MONICA MARTINEZ

Capítulo 16/308

IMAGENS SINTÉTICAS E IMAGENS QUÂNTICAS: O BELO, SUBLIME E A INDIFERENCIAÇÃO POTIGUARA MENDES DA SILVEIRA JR. E DIEGO PEREIRA REZENDE

Capítulo 17/321

SOME VECTORS ON THE IMAGINAL TRAJECTORY

SAMUEL MATEUS

Capítulo 18/339

MEMÓRIA CULTURAL E COLECTIVA DE IMAGENS E SONS-PROCESSOS DE RECUPERAÇÃO CÍVICA E EDUCACIONAL DO PATRIMÓNIO MEDIÁTICO COMO PATRIMÓNIO CULTURAL VÍTOR REIA-BAPTISTA

APRESENTAÇÃO

A idéia de organizar um e-book sobre teorias da imagem e do imaginário surgiu no âmbito do GT Imagem e Imaginários Midiáticos, na Coordenação das pesquisadoras Malena Segura Contrera (UNIP) e Denize Correa Araujo (UTP), durante o Congresso Anual da Compós 2013. A proposta foi representar o GT, mas também incluir pesquisadores nacionais e internacionais sobre o tema, oferecendo uma oportunidade de intercâmbio de pesquisas.

Pensamos no formato "e-book" por compreendermos que a divulgação dos trabalhos deveria contemplar pesquisadores que não teriam acesso fácil ao livro impresso. Além disso, a publicação *online* é mais rápida e eficaz. Nossa proposta de inserir o e-book no site da Compós foi aceita pela Diretoria da Associação, formada pelos pesquisadores Eduardo Morettin, Inês Vitorino e Gislene Silva, a quem agradecemos a gentileza.

Como alguns textos são mais direcionados às teorias da imagem, outros às teorias do imaginário e ainda outros a ambas, os capítulos estão em ordem alfabética e oferecem um panorama que engloba referenciais teóricos e análises a eles pertinentes. A página "Sobre os autores" objetiva apresentar @s pesquisadores, suas formações e filiações, assim como seus temas de pesquisa e seus contatos profissionais.

As diversas facetas da imagem e do imaginário contemplam os campos do Cinema, da Comunicação, da Cultura, do Design, da Fotografia, da História, do Jornalismo, da Literatura, da Memória, da Mídia, da Mitologia, da Moda, da Pintura, da Religião e da Televisão, entre outros, oferecendo um caleidoscópio de vozes dialógicas, de enfoques e pontos de vista que discorrem sobre imagens/imaginários arquetípicos, eróticos, míticos, místicos, políticos e religiosos, além de questionamentos sobre cenários quânticos, sintéticos, e ideais midiáticos de beleza, da estética do lixo à estética digital.

Boa leitura!

Denize Correa Araujo e Malena Segura Contrera

Organizadoras

PRESENTATION

The idea of organizing an e-book about theories of image and imaginary was raised in the Research Group Image and Media Imaginaries, during the Coordination of the researchers Malena Segura Contrera (UNIP) and Denize Correa Araujo (UTP), during the Annual Congress of Compós 2013. The proposal was to represent the Research Group, but also to include national and international researchers about the theme, offering an opportunity of research interchange.

We thought about the e-book format because we believe that the dissemination of texts should contemplate researchers who do not have easy access to printed books. Furthermore, the online publication is quicker and effective. Our proposal to insert the e-book in the Compós site was accepted by the Directory of the Association, formed by the researchers Eduardo Morettin, Inês Vitorino and Gislene Silva, to whom we are thankful.

Considering that some texts are focused on theories of image, some on theories of imaginary and even others on both theories, the chapters are in alphabetical order and offer a scenario that encapsulates theoretical references and analyses related to them. The page "About the Authors" aims to present the researchers, their educational background and their filiations, as well as their research themes and professional contacts.

The diversified facets of image and imaginary contemplate the areas of Cinema, Communication, Culture, Design, Fashion, History, Journalism, Literature, Media, Memory, Mythology, Painting, Photography, Religion and Television, among others, displaying a kaleidoscope with dialogical voices, from approaches and viewpoints that discuss about archetypical, erotic, mystic, mythical, political and religious images and imaginaries, as well as provoke quests about quantum and synthetic sceneries, and media ideals of beauty, from the trash aesthetics to the digital aesthetics.

Nice reading!

Denize Correa Araujo and Malena Segura Contrera

Organizers

SOBRE OS AUTORES/ABOUT THE AUTHORS

ALBERTO KLEIN é professor do Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina – PR. Tem Mestrado e Doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. É membro do Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia e Coordenador do Grupo de Pesquisa Imagem e Ideologia, cadastrado no CNPq. Seu atual projeto de pesquisa intitula-se *Demônios da mídia*, sobre representações do Islã na mídia brasileira. É também autor do livro *Imagens de Culto e Imagens da Mídia*, editado pela Sulina. betoklein@yahoo.com.br

ANA PAULA DA ROSA é jornalista pela Universidade de Passo Fundo (UPF), Mestre em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná (UTP) e Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS). Atualmente é professora e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Unisinos, dedicando-se aos estudos da imagem e do imaginário a partir do viés da midiatização do jornalismo em ambientes afetados pela circulação, em especial as imagens totêmicas. anarosa208@yahoo.com.br

ANA TAÍS MARTINS PORTANOVA BARROS é professora do PPGCom/UFRGS, Pós-Doutora pelo IRPHIL/Université de Lyon 3, Doutora pela ECA/USP. Fundadora e líder do Imaginalis - Grupo de Estudos sobre Comunicação e Imaginário (www.imaginalis.pro.br). Pesquisa os fenômenos comunicacionais a partir das Teorias do Imaginário. Autora de *Sob o nome de real: imaginários no jornalismo e no cotidiano* (Armazém Digital) e *Jornalismo, magia, cotidiano* (Ed. da ULBRA), além de diversos artigos em periódicos nacionais e internacionais. anataismartins@hotmail.com

CATARINA MOURA é Professora Auxiliar no Departamento de Comunicação e Artes da Universidade da Beira Interior, Portugal, onde dirige o Mestrado em Design Multimédia desde 2012. Doutorada em Ciências da Comunicação, com tese em Semiótica e Design, é investigadora do LabCom.IFP, tendo integrado distintos projectos de investigação. Fundadora e coordenadora da BOND - Biblioteca On-line de Design, co-organiza anualmente a DESIGNA - Conferência Internacional de Investigação em Design desde 2011. As suas publicações incidem nas teorias do Design, da Arte e da Imagem e no estudo da sua convergência com os universos e as possibilidades abertas pela tecnologia. catarinamoura@gmail.com

DANIELA ANDRADE JARA é Mestranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Ogécia Drigo; bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e integrante do Grupo de Pesquisas em Imagens Midiáticas (GPIM), do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Uniso. andriatti.daniela@gmail.com

DENIZE CORREA ARAUJO está desenvolvendo projeto de Pós-Doutorado na Universidade do Algarve, Portugal. Possui PhD em Lit. Comparada, Cinema e Artes pela University of California, Riverside, e Mestrado em Cinama pela Arizona State University. Coordena a Pós em Cinema da UTP desde 1997 e é Docente do PPGCom-UTP, que coordenou de 2004 a 2010.É Lider do GP Comunicação, Imagem e Contemporaneidade – CNPq. É Diretora do Clipagem-Centro de Cultura Contemporânea e Membro do International Council, do SRC e do PC da IAMCR e Membro do Conselho Consultivo do Instituto Paranaense de Arte e do Programa Discovery Brazil, de Scottsdale, Arizona, USA. Autora do livro *Imagens Revisitadas: ensaios sobre a estética da hipervenção* (Ed. Sulina) denizearaujo@hotmail.com

DIEGO PEREIRA DE REZENDE é Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGCOM/UFJF). Integrante do Grupo de Pesquisa "Comunicação, Estética e Psicanálise". Graduado em Comunicação Social (UFJF). diegoprezende@yahoo.com.br

FLÁVIO LINS é Doutor em Comunicação (UERJ e Università degli Studi di Roma "La Sapienza" - Itália). Mestrado em Comunicação (UFJF), Especialização em Globalização, Mídia e Cidadania (UFJF). Graduado em Comunicação e em Direito. Autor do livro *Cariocas do brejo entrando no ar: o rádio e a televisão na construção da identidade juiz-forana*. Professor do Curso de Especialização em TV, Cinema e Mídias Digitais (UFJF). Bolsista da CAPES – Proc. 4937/14-7. flavio.lins@oi.com.br

FLORENCE DRAVET é formada em Letras e fez Mestrado e Doutorado em Ciências da Linguagem na Universidade de Paris 3 - Sorbonne Nouvelle. Fez Pós-Doutorado na Universidade de Brasília – UnB, sobre as relações entre Comunicação, magia, mito e poesia. É Coordenadora do Mestrado em Comunicação da Universidade Católica de Brasília - UCB, onde coordena o Grupo de Pesquisa "Linguagem, Poesia e Comunicação". Publicou recentemente os livros *Crítica da razão metafórica – magia, mito e poesia na cultura contemporânea* (Brasília: Casa das Musas, 2014) e *Comunicação e Poesia – itinerários do aberto e da transparência*. (Brasília: Finatec/UnB, 2014). flormd@gmail.com

JORGE MIKLOS é Doutor em Comunicação e Mestre em Ciências da Religião. Pesquisador e Professor Titular do PPG em Comunicação da Universidade Paulista. Pesquisador associado aos Grupos de Pesquisa Mídia e Estudos do Imaginário (UNIP) e MIRE - Mídia, Religião e Cultura (UMESP). Pesquisa a Cibercultura, com os seguintes enfoques: Tecnorreligiosidade; Teorias do Imaginário; Mídia e Religião e Comunicação e Movimentos Sociais. É autor dos livros: *Ciber-Religião: A Construção dos*

Vínculos Religiosos na Cibercultura (Editora Ideias e Letras 2012) e Cultura e Desenvolvimento Local: Ética e Comunicação Comunitária (Editora Saraiva 2014).

JOSE APARECIDO DE OLIVEIRA é Doutorando em Ciências da Comunicação pela Universidade Metodista de São Paulo (UMESP). Integrante do Grupo de Pesquisas em Comunicação e Linguagem (COLING). Coordenador de publicações e editor científico. Docente do Centro Universitário Metodista Izabela Hendrix e da Faculdade de Estudos Administrativos de MG (FEAD). É docente e pesquisador em Comunicação, Filosofia do Direito, Antropologia e Sociologia. aparece@gmail.com

JULIANA TONIN é Doutora em Comunicação Social, Professora Adjunta do PPGCOM da Famecos/ PUCRS, atua na linha de pesquisa Práticas Culturais nas Mídias, Comportamentos e Imaginários da Sociedade da Comunicação. Pesquisa a temática da teoria da imagem através do enfoque sociológico e seus desdobramentos no imaginário. CV: http://lattes.cnpq.br/3602258418079948 juliana.tonin@pucrs.br

JUREMIR MACHADO DA SILVA, Doutor em Sociologia pela Sorbonne, Paris V, escritor, historiador, jornalista, radialista e tradutor, é pesquisador 1B do CNPq, Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUCRS e autor, entre outros livros, de *A miséria do jornalismo brasileiro* (Vozes, 2000), AsTecnologias do imaginário (Sulina, 2003), *O que pesquisar quer dizer* (Sulina, 2010), História regional da infâmia — o destino dos negros farrapos e outras iniquidades brasileiras, ou como se produzem os imaginários (L&PM, 2010), Vozes da Legalidade: política e imaginário na era do rádio (Sulina, 2011), Um escritor no fim do mundo: viagem com Michel Houellebecq à Patagônia (Record, 2011) e dos romances Getúlio (Record, 2004), Solo (Record, 2008) e 1930: águas da revolução (Record, 2010) e A sociedade Midiocre — passagem ao hiperespetacular — o fim do direito autoral, do livro e da escrita (Sulina, 2012). juremir@pucrs.br

MALENA SEGURA CONTRERA é Doutora em Comunicação e Semiótica e professora titular do PPGCOM da Universidade Paulista. É terapeuta de formação junguiana (IJEP - S.P.). É Líder do Grupo de Pesquisa em Mídia e Estudos do Imaginário (UNIP) e membro fundador do Centro Interdisciplinar em Semiótica da Cultura e da Mídia (PUC-SP). É bolsista PQ do CNPQ e autora dos livros: O mito na mídia (Annablume 1996), Mídia e Pânico (Annablume 2001 e 2009 2a. ed.), Publicidade e Mito (Thomson 2004), Jornalismo e (Mackenzie (2005),Mediosfera meios, imaginário Realidade desencantamento do mundo (Annablume 2010), Mediosfera - medios, imaginario y desencantamiento del mundo (Arcibel 2012) e possui artigos e capítulos de livros publicados na Espanha, Chile, Venezuela, Alemanha e Rússia. malenacontrera@uol.com.br

MARGUERITE WALLER is Professor of Comparative Literature and Gender and Sexuality Studies at the University of California, Riverside. She currently chairs the Department of Gender and Sexuality Studies. Her research and teaching interests are interdisciplinary, embracing Italian, postcolonial, and transnational cinema and culture, border art, postcolonial aesthetics and epistemologies, and gender and sexuality studies. She is co-editor with Frank Burke of Federico Fellini: Contemporary Perspectives (University of Toronto Press 2002) and with Sandra Ponzanesi of *Postcolonial* Studies (Routledge 2012). She has also published articles and edited volumes focusing on new media, contemporary women's movements, and globalization. mwaller@ucr.edu.

MARIA OGÉCIA DRIGO é Docente no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba (Uniso); Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP; estágio pós-doutoral na Universidade de Kassel, Kassel, Alemanha (2008); pós-doutora pela Escola de Comunicações e Artes da USP (2014) e coordenadora do Grupo de Pesquisas em Imagens Midiáticas. Autora dos livros: Comunicação e cognição: semiose na mente humana (Sulina e EdUniso 2007); Sorocaba além das formas: vestígios da cultura (Paratodos 2010); Publicidade no contexto intercultural de São Paulo antes e depois da Lei "Cidade Limpa" (Annablume 2012) e Aulas de semiótica peirceana (Annablume 2013). maria.drigo@yahoo.com.br

MIRIAN TAVARES é Professora Associada da Universidade do Algarve, Portugal. Com formação académica nas Ciências da Comunicação, Semiótica e Estudos Culturais (doutorou-se em Comunicação e Cultura Contemporâneas, na Universidade Federal da Bahia), tem desenvolvido o seu trabalho de investigação e de produção teórica em domínios relacionados com o Cinema, a Literatura e outras Artes, bem como nas áreas de estética fílmica e artística. Como professora da Universidade do Algarve, participou na elaboração do projeto de licenciatura em Artes Visuais, do Mestrado e Doutoramento em Comunicação, Cultura e Artes e do Doutoramento em Média-Arte Digital. Atualmente é Coordenadora do CIAC (Centro de Investigação em Artes e Comunicação - http://www.ciac.pt/ e Diretora da Faculdade De Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve.

MONICA MARTINEZ é Doutora em Ciências da Comunicação pela ECA-USP. Realizou Pós-Doutorado em Narrativas Digitais pelo PPGCom da UMESP (2009) e estágio de pesquisa junto ao departamento de Radio, Televisão e Cinema da Universidade do Texas (2013). Tem Mestrado em Ciências da Comunicação pela ECA-USP. Atualmente é docente do Programa de Mestrado em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba (Uniso). É autora de *Professor de Ilusões* (Prumo, 2012), *Tive uma idéia O que é criatividade e como desenvolvê-la* (Paulinas, 2011) e *Jornada do Herói: estrutura narrativa mítica na construção de histórias de vida em jornalismo* (Annablume/Fapesp, 2008), entre outros livros e artigos científicos. É co-criadora do Núcleo Granja Viana

(SP) da Joseph Campbell Foundation. É sócia da Intercom, conselheira administrativa da SBPJor, sócia do CISC e, no exterior, da IAMCR (International Association for Media and Communication Research) e ICA (International Communication Association).

POTIGUARA MENDES da SILVEIRA Jr. é professor associado da Faculdade de Comunicação e do PPGCom da Universidade Federal de Juiz de Fora / UFJF. Pós-Doutorado pela Universidade Nova de Lisboa (Centro de Estudos de Comunicação e Linguagem / UNL); Doutorado e Mestrado em Comunicação (ECO / UFRJ). Formação em Psicanálise desde 1975 (Colégio Freudiano / NovaMente / RJ). Estudo e ensino sobre: teoria da comunicação, cultura, estética, tecnologia e psicanálise. Co-editor de "Lumina: Revista do PPGCOM/UFJF" e de "Questões Transversais: Revista de Epistemologia da Comunicação". Participa de dois grupos de pesquisa (CNPq): co-líder do "ETC - Estudos Transitivos do Contemporâneo" e membro do "Redes sociais, ambientes imersivos e linguagem". potiguaramsjr@uol.com.br

SAMUEL MATEUS is a Post-Doctoral Researcher in Communication and Languages Research Center (CECL- NOVA University), benefiting from a Fundação para a Ciência e Tecnologia Grant.In his Phd in Communication Sciences (FCSH- NOVA University) he sought to appraise the principle of publicity beyond its critical-rational contours seen as Public Sphere. Moving between Anthropology, Philosophy and Sociology, his doctoral thesis - The Public Process - tried to evidence the connections between publicity and communication. He has been working on, among others topics, the relation between imaginary and communication and is the author of Publicity and Consummation in Contemporary Societies (2011, written in Portuguese) (ISBN: 978-989-654-069-2) and has more recently published a book on reality television from a public perspective named Tele-Reality – The Mediatized Principle of Publicity (2013, written in Portuguese) (ISBN: 978-989-654-112-5). They are both free e-books available for download. sammateu@gmail.com; http://samuelmateuspapers.blogspot.pt/

VITOR REIA-BAPTISTA é Professor Coordenador na Universidade do Algarve, onde é Director do Departamento de Comunicação, Artes e Design da Escola Superior de Educação e Comunicação e Director do Curso de Ciências da Comunicação desta universidade. É também investigador principal do CIAC - Centro de Investigação em Artes e Comunicação, onde coordena o Laboratório de Estudos Fílmicos e o Grupo de Investigação em Literacias Fílmica e dos Media. É doutorado em Comunicação em Educação pela Universidade do Algarve e Mestre em Comunicação Social - Pedagogia dos Media pela Universidade de Lund na Suécia, assim como licenciado em Drama, Teatro e Cinema também por esta universidade. vreia@ualg.pt

CAPÍTULO 1

A DIMENSÃO SIMBÓLICA DA IMAGEM E SUA SOBREVIDA NA SOCIEDADE MIDIÁTICA

Alberto Klein

Há certos cuidados que devemos tomar para definirmos uma teoria da imagem. Primeiro e principal: o lugar de onde a olhamos a define, o que implica dizer que uma arqueologia da imagem, ou uma história, pressupõe a existência de outros olhares e, portanto, de uma grande instabilidade conceitual ao longo da história. O que percebemos como imagem pode não ser o que outra época ou lugar o faziam. A este respeito Serge Gruzinski (2001) nos relata o conflito entre as imagens dos colonizadores espanhóis e as imagens pré-colombianas. Consideradas pelos espanhóis fetiches, tais objetos de culto não alcançavam necessariamente o estatuto de imagem próprio das imagens cristãs europeias.

Em segundo lugar, é preciso interrogar o ambiente em que as imagens estão inseridas. Neste sentido, as imagens podem estar imersas em ambientes tão diversos quanto distantes, como por exemplo, as esferas do culto, da arte, da informação, da educação, do entretenimento, da medicina, dependendo obviamente da variedade de funções que ocupa em uma determinada cultura. Embora grande parte da experiência com o mundo das imagens esteja circunscrita ao âmbito da comunicação massiva, devemos admitir que a realidade com que ela se apresenta é multifacetada e complexa.

Assim, chegamos ao terceiro ponto. Apesar de lidarmos na esfera da pesquisa em comunicação e arte geralmente com imagens físicas, veiculadas a partir de uma mídia, o historiador da arte Hans Belting (2007) nos atenta para além das imagens exógenas, a um universo endógeno de imagens, provenientes dos sonhos, devaneios ou do simples processo do pensamento. Sim, o corpo é

lugar ocupado por imagens. Devemos nos lembrar, conforme as colocações de Belting, que o processo de criação de imagens midiáticas, implica um movimento dialógico entre imagens endógenas e exógenas. A criação, neste sentido, pode envolver tanto a materialização de imagens que antes se situavam em nossas mentes, quanto a inspiração de novas imagens mentais a partir de uma imagem física.

Pensar o estatuto da imagem para qualquer época ou qualquer lugar significa decifrar a ordem dos componentes que a definem como um conceito. Uma Teoria da Imagem, assim, nunca é uma disciplina estável e regular, que conta uma história de um objeto cuja ordem dos componentes conceituais sempre foi a mesma. Por exemplo, o surgimento das imagens técnicas como a fotografia e o cinema redefiniu, além da comunicação massiva no século XX não só ampliou o conceito de imagem, mas praticamente o toma de assalto, uma vez que estes fenômenos vão ser responsáveis por uma verdadeira guinada, uma nova e intensa preocupação com a condição da imagem, denominada por W.J.T. Mitchell (1987) de "virada imagética" (pictorial turn). Lembrando Deleuze e Guattari acerca da noção de conceito que vale muito ao estudarmos o campo das imagens: "Num conceito, há, no mais das vezes, pedaços ou componentes vindos de outros conceitos, já que cada conceito opera um novo corte, assume novos contornos, deve ser reativado ou recortado" (2001). E como conceito toda imagem é um campo de força que faz seus pedaços vibrarem em relação aos outros.

A complexidade conceitual da imagem deve ter em conta o acúmulo de nossas experiências culturais, imaginárias, sociais e técnicas. Assim, admitimos que, se atribuímos determinados valores às imagens técnicas, se estabelecemos certos compromissos entre imagem e o mundo por ela representado, é porque, historicamente, passamos por experiências decisivas no âmbito da cultura, da sociedade e das tecnologias da informação para alcançarmos a condição atual em que nos relacionamos com o universo das imagens. É assim que deve ser lida

a obsessão realista da imagem na passagem do século XVIII para o século XIX e a invenção da fotografia, época das luzes, do positivismo e de uma ambição científica em descrever objetivamente o mundo. A fotografia, assim, foi saudada por John Locke, através da noção de câmara escura, como uma técnica que melhor define a atividade da compreensão humana. Partindo da assunção de que homem se coloca como uma tabula rasa quando nasce, a compreensão se coloca como uma caixa preta com um pequeno orifício e, tal como o funcionamento de uma câmara escura, deixa por ele penetrar luz que reflete os objetos da realidade que o circunda, formando assim ideias e pensamentos a partir da experiência.

Devemos entender desse modo que estabilidade entre signo e objeto é historicamente dada. A força, o distanciamento ou proximidade entre a imagem e o mundo que ela representa da mesma forma não é atemporal nem universal. Para lembrar Foucault o mundo das palavras e das coisas ora perde sua estabilidade e se reconfigura de outra maneira. E aqui chegamos ao ponto de estudo deste capítulo. Gostaríamos assim de enfocar a dimensão simbólica da imagem e as disposições do espírito humano em relação ao mundo por ela implicadas.

Em um universo em que as coisas e os signos são matematicamente equidistantes, a representação regula os lugares e as dimensões que as imagens assumem. Quanto ao período clássico, sec. XVI Foucault observa, citando Davanzati, esta estabilidade que funda o signo econômico monetário.

A natureza fez boas todas as coisas terrestres; a soma destas, em virtude do acordo concluído pelos homens, vale todo ouro que se trabalha; todos os homens, portanto, desejam tudo para adquirir todas as coisas... Para constatar cada dia a regra e proporções matemáticas que as coisas têm entre si e o ouro, seria preciso, do alto do céu ou de algum observatório muito elevado, poder contemplar as coisas que existem e que se fazem sobre a terra, ou antes, suas imagens produzidas e refletidas no céu como num fiel espelho. Abandonaríamos então todos os nossos cálculos e diríamos: há na terra tanto ouro quanto tantas coisas, tantos homens, tantas necessidades, seu valor será o de tantas coisas ou de tanto ouro (apud. Foucault, 2007, p. 236-237).

Diferentemente, quando tratamos da imagem no campo do simbólico, isto significa reativar uma disposição de um componente da imagem que não a reconhece como conceito, pois a imaginação simbólica não é conceitual.

O antropólogo Gilbert Durand (2000) afirma que o símbolo demonstra uma predileção pelo não sensível, surreal ou sobrenatural, aquilo que não podendo ser apreendido diretamente pelo pensamento necessita de uma imagem que o presentifique. Isto ocorre porque "o signo só pode referir-se a um sentido e não a uma coisa sensível" (2000, p.10). Retomando Jung, seria a "melhor figura possível de uma coisa relativamente desconhecida" (2000, p.10).

Psicanálise Junguiana recupera a dimensão do simbólico principalmente a partir da noção de arquétipo, que se apresenta aqui como um componente suspenso na categoria tempo e espaço. O arquétipo é um símbolo partilhado seja por um aborígene ou para um cidadão de uma metrópole contemporânea. Fritz Saxl (1989) demonstra em um belo ensaio a sobrevida de três imagens arquetípicas, cujas origens são remotas e difíceis de identificar e, entretanto, ressurgem em períodos históricos e locais geográficos diversos, havendo apenas entre elas uma linearidade temática. São as imagens do homem dominando a fera, da mulher segurando a serpente e do anjo alado. Originalmente associados respectivamente a Mitra e Héracles, a uma divindade egípcia e a Nike, deusa da vitória na Grécia. Elas exprimem sentidos que respondem a uma necessidade do homem para compreender a si mesmo, seu lugar diante do cosmos e o papel da natureza.

Por motivações racionalistas, a ciência relegou o símbolo a uma posição menor, afastou a imaginação de seus limites (é proibido imaginar na academia), estabilizou no domínio de suas imagens a distância que a noção de representação impõe entre signo e objeto.

Gilbert Durand (2000) trata em seu livro, "Imaginação simbólica", de uma série de iconoclasmos perpetrados contra o símbolo. Por exemplo, movimentos iconoclastas na ciência, ou o que podemos denominar como cientificismo,

relegaram o símbolo uma posição menor. Enquanto o mundo não foi suficientemente categorizado, nomeado, classificado, reequilibrado a partir de determinadas categorias, as disciplinas do conhecimento não se diferenciavam muito, dando espaço à aventura do experimentalismo e da imaginação alquímica.

Em Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo, Max Weber (2002) descreve um processo de desencantamento do mundo, fenômeno que se daria principalmente em virtude da Reforma Protestante do século XVI e posteriormente com o movimento iluminista na Europa dos séculos XVIII e XIX, deixando as criações imaginárias em uma condição inferior. Segundo Malena Segura Contrera (2010), o século XX não reabilitou o imaginário cultural. Pelo contrário significou uma verdadeira industrialização do espírito, criando um imaginário instrumentalizado pelo sistema capitalista, orientado para o lucro. Neste novo contexto, Contrera alega uma verdadeira vampirização do imaginário cultural por um novo imaginário midiático, gerando um universo de criações denominado por ela de mediosfera. Este conceito envolve toda produção imaginária permeada pelos meios de comunicação, empurrando para as bordas toda a nossa experiência com o imaginário cultural. A constatação de Malena Contrera converge com a indagação de Dietmar Kamper (1997) se existe algum mundo para além dos media. A mediosfera, desse modo, decretaria a crise do próprio imaginário, intensificando ainda mais um processo de desencantamento.

Contudo, certas categorias de imagens não se oferecem a uma apreensão clara, racional, objetiva, estabelecida em bases de uma categoria lógica de pensamento e certamente o pensamento simbólico faz parte deste universo. A imaginação simbólica, neste sentido caminha paralelamente ao pensamento racional.

Neste tipo de experiência, a noção de representação e conceituação, que implica necessariamente um distanciamento entre observador e imagem, além de

um distanciamento entre signo e objeto, não tem qualquer eficácia. Tal relação é regida pela consubstanciação da imagem com seu referente, em um espaço/tempo que escapa aos esforços interpretativos de qualquer semiótica. No âmbito da religião isto é mais perceptível: os ícones não são apenas imagens, mas tomam parte do próprio sagrado. Não guardam apenas uma relação semântica, mas exprimem uma natureza metonímica.

Aqui se coloca a noção de símbolo (sym + balein), literalmente do grego "lançar junto". Significa a união de um objeto partido, como sinal de um contrato estabelecido anteriormente. Poderíamos pensar na união entre as duas partes como o referente consubstanciado com seu sentido, em uma relação de plenitude de maneira que não se evoca qualquer outro significado por um referente dado.

Se grande parte das imagens é produto da luz, reivindica uma transparência lógica, um sentido unívoco (educação, informação), ou mesmo estético, oferecendo-se mais aos sentidos do que à mente, o simbólico repousa na sombra, refrata a luz e nos exige um modo de pensar mítico e um modo de ação mágica. Não é sem propósito assim a relação das primeiras imagens figurativas com a escuridão das cavernas, assim como o estreito vínculo entre o vocábulo latino imago com a morte.

Por isso a visibilidade do símbolo é econômica, senão ela o banaliza. Certos símbolos são inapreensíveis aos sentidos (no nome de Javé, a arca da aliança). O sagrado muitas vezes impõe a interdição do olhar. Se convém ao símbolo irromper à visibilidade, ele torna-se então epifania de um mistério (Durand).

O Pensamento simbólico se inscreve na categoria do Mythos, que significa discurso do grego, que complementa e rivaliza com a categoria do Logos, que também significa discurso, embora seja aqui o lugar da experiência da palavra racional, unívoca e despida de magia.

Enquanto o segundo se define pelo pensamento racional, objetivo, claro, conceitual, o segundo é marcado pela experiência subjetiva na nebulosidade do imaginário e sua incapacidade de se distinguir do real. O Mythos é real, ele nos lança a uma realidade mais profunda. O Mythos não é um discurso falso como supõe o vocábulo mito em uma de suas acepções contemporâneas. É no campo do mito que os símbolos, segundo Eliade, "respondem a uma necessidade e preenchem uma função: revelar as mais secretas modalidades do ser" (1996, p.9). O símbolo coloca-se num espaço cuja projeção da luz científica não alcança. Portanto, não há espaço para o mito no domínio da razão. Como fundamento de nossa existência, o universo simbólico se impõe para servir à nossa experiência,

O Mythos assume a contradição como seu fundamento, ao contrário do Logos, que tenta a todo custo repeli-la. Na verdade, não há contradições no pensamento simbólico. Ele incorpora tanto o domínio da luz quanto o das trevas. Durand (2002) diz que não pode haver luz sem as trevas, embora o contrário não se pode afirmar. O Mythos é afirmação pura. Como lidar com a contradição presente na transubstanciação do pão e do vinho na Eucaristia católica? Não há como lidar com este pretenso fenômeno senão pela fé.

Adentrar sagrado exige o alto preço do ritual, cuja forma prescreve o lugar do homem no mundo e as regras para uma jornada psíquica a uma outra zona simbólica: as origens, a fonte das forças naturais, os deuses, o além da morte. A configuração do ritual exige a visibilidade, próprias da imagem, da máscara, da dança, da coreografia, bem como a rigidez da lei, do regulamento. Afinal, todo ritual é antes de tudo a regulamentação de uma passagem.

A imagem, neste sentido, cumpre uma função ritual, tomando a forma de vestimentas, adornos, pinturas corporais, máscaras, que adquirem objetivos diversos, mas, sobretudo, de se constituírem como dispositivos que aderem mais facilmente ao imaginário e ao sagrado, sugando suas energias e efetivando seu papel na reorganização cultural e psíquica de uma comunidade.

A imagem, nesta circunscrição mágica, preserva-se como duplo. Ela é imagem do mundo, e ao mesmo tempo o integra. A mudança do caos para o cosmos depende desta maneira desde arsenal de ações ritualísticas que se processam pela imagem

A noção de transubstanciação pode ser pensada na função ritual das máscaras. A máscara suspende o tempo e o espaço de vivências cotidianas e confere àquele que a porta o poder sobrenatural de um deus ou uma força da natureza. O homem, assim empresta assim temporalmente sua vida e identidade, a deuses e seres imaginários. A máscara ritualiza um processo de possessão que desemboca literalmente na vertigem. Os jogos miméticos readmitem a função da máscara em um contexto lúdico, excluindo a seriedade do ritual. Em jogos de representação, como no teatro, por mais convincente que seja a interpretação de uma determinada personagem, o ator sabe quem ele é e que a cena interpretada está temporalmente e espacialmente delimitada. A máscara, neste contexto, é o melhor exemplo de imagem simbólica com capacidade de recondução psíquica ao universo do Mythos. A imagem-máscara, ao se sobrepor a identidade de quem a carrega, favorece, neste espaço e tempo mágicos, uma disposição psíquica para o transe, para estados alterados de consciência, uma vez que se trata de viver e experimentar uma outra espécie de vida e de identidade. Segundo Roger Caillois:

A máscara provoca em quem a carrega uma exaltação passageira e o faz crer que sofre alguma transformação decisiva. Em todo o caso, favorece o transbordamento dos instintos, a invasão de forças temidas e invencíveis. Sem dúvida, o portador não se engana a princípio, mas rapidamente cede à embriaguez que o transporta. Com a consciência fascinada, abandona-se por completo ao desassossego que suscita nele sua própria mímica (1986, p.161).¹

¹ Tradução a partir do seguinte trecho: La máscara provoca em quien la porta uma exaltación pasajera y le hace creer que sufre alguna transformación decisiva. En todo caso, favorece el desbordamiento de lós instintos, la invasión de fuerzas temidas e invencibles. Sin Duda, el portador no se engaña em um principio, pero rápidamente cede a la embriaguez que ló transporta. Con la conciencia fascinada, se abandona por completo al desasosiego que suscita em El su propia mímica.

Neste mesmo tom, o cientista das imagens, Aby Warburg, por conta de sua viagem à América do Norte, no final do século XIX, nos remete à dimensão tomada pela dança com máscaras entre os índios Pueblo.

As danças mascaradas, que à primeira vista nos parecem acessórios festivos da vida cotidiana, são de fato práticas mágicas para a provisão social de alimento. A dança mascarada, que poderíamos comumente tomar como uma forma de jogo, é em sua essência uma medida séria, sem dúvida bélica, na luta pela existência (1995, p. 16)².

Se, conforme Morin(s/d) nos explica, o Logos no remete à imagem da realidade (transparente a uma realidade externa), o Mythos nos leva à realidade da imagem (opaca a qualquer realidade externa). Por que os habitantes das cavernas de Lascaux desenhavam bisões feridos por flechas? Embora a imagem do bisão necessariamente não se equivalha aqui ao conceito de símbolo, provavelmente o pensamento mítico suspendia a distância entre signo e objeto fazendo crer que uma intervenção na imagem implicava magicamente uma intervenção no mundo físico. Isto é próprio de uma imaginação simbólica, em que a imagem é mais do que signo. É antes de tudo epifânica.

Na mentalidade mais primeva, considerava-se a imagem como um duplo das coisas presentes no mundo empírico. A imagem, neste contexto, vampiriza a vida das coisas e assume parte sua essência. Ela é, até certo ponto, aquilo que pretende representar, ou melhor, re-apresentar algo ao espírito.

Outro aspecto que chama a atenção nas imagens simbólicas é que elas não são necessariamente confeccionadas para serem vistas, de acordo com seu nível de sacralidade. Em seu livro, "Semelhança e presença: uma história da imagem antes da era da arte", Hans Belting (1994) trata de uma verdadeira economia de visibilidade de tais imagens. No contexto da iconografia cristã, as imagens

² Tradução do seguinte trecho: The masked dances, which at first seem to us like festive accessories to everyday life, are in fact magical practices for the social provision of food. The masked dances, which we might ordinary look as a form of play, is in its essence an earnest, indeed warlike, measure in the fight for existence.

consideradas mais sagradas, aquelas denominadas a-cheiro-poieton³ (não feita por mãos humanas), em vários casos não eram dispostas aos olhos de fiéis ou curiosos. Eram escondidas, com acesso restrito de sacerdotes. Às vezes, ritualmente, apareciam em procissões.



O aparecimento da Virgem de Guadalupe a um índio a coloca como uma imagem a-cheiro-poeiton.

Este tipo de atitude contrasta com a era da arte, problematizada semelhantemente por Belting, em que a visibilidade se coloca como regra. O contraste é ainda maior se considerarmos a era da mídia em que a produção de subjetividades na forma de imagem é elevada a uma visibilidade exponencial. Walter Benjamin (1989), em seu famoso ensaio "A arte na era de sua reprodutibilidade técnica" expõe uma série de reflexões sobre o valor de exposição da obra de arte diante do valor de culto das imagens. Segundo ele, o valor de exposição é acirrado com a invenção da fotografia e do cinema, que são mídias projetadas para a reprodutibilidade técnica, ou seja, não se pode colocar em questão a possibilidade de um original na fotografia e no cinema. São

³ No Cristianismo há uma tradição muito forte deste tipo de imagem. Nela, o sagrado se revela como que por vontade própria. É o caso de história de imagens que trazem a impressão do corpo de Cristo,ou como o Sudário, ou de imagens que são encontradas, como a Virgem de Guadalupe, no México.

técnicas oriundas de um novo ambiente dominado pela reprodução mecânica da imagem.

O que assistimos com a revolução da informática, especialmente com o avanço da internet nos anos 90, foi o agigantamento deste ambiente, em que a visibilidade emerge como valor supremo. Há um atrelamento entre a existência e a relevância social e a capacidade de se fazer ver pelas novas mídias, principalmente nas redes sociais em que o olhar é sempre matematizado, de maneira que a invisibilidade midiática converte-se automaticamente em inexistência social. Neste contexto, há uma compulsão que beira a histeria para reafirmar a subjetividade a partir do visível nas telas do computador ou da TV, sendo o segredo a única coisa que se constrange.

Algumas questões são pertinentes: como se orienta o símbolo em um ambiente de visibilidade absoluta? Há ainda espaço para uma vivência simbólica em uma sociedade cujo valor de visibilidade dado pelas mídias está em dissonância com a economia visível do símbolo? Se para Contrera o imaginário cultural foi engolido pela mediosfera, como reencontrar o Mythos em meio ao dilúvio midiático de imagens, em que a oferta excessiva pode nos levar à banalização do poder das imagens e seu rápido descarte? A imagem que Warburg nos propõe ao comparar a imagem da serpente dos índios Pueblo, e sua vinculação com a figurativização do raio, com os fios elétricos de São Francisco são uma boa metáfora do ressurgimento simbólico no mundo dos meios de comunicação de massas.

A verdade é que o Mythos aparece como parte de nossa estrutura mental, não podendo ser completamente obliterado pelo Logos. A este respeito, Mitchell reflete sobre uma vida inerente às imagens, mesmo aquelas de nosso ambiente midiático, como se elas pudessem devolver nosso olhar. Isto significa que ainda guardamos resquícios de um ambiente dominado pelo simbólico. Se ele não pode ser decisivo na sociedade midiática, ele ainda vive residualmente nas imagens técnicas. Por isso, não ficamos indiferentes ao poético em fotografias

como de Cartier Bresson, ou nos comovemos com imagens de dor no fotojornalismo de guerra. Podemos igualmente ser seduzidos por imagens publicitárias, de maneira que no mundo dos meios de comunicação de massas, somos movidos mais pelas paixões do que pela razão em nossos encontros com as imagens. Em caso de dúvida sobre a relação mágica que as imagens mantém com o seu significado, Mitchell sugere a seguinte provocação: corte os olhos de sua mãe em uma fotografia e tente não ficar inquieto. Paralelamente ao progresso da técnica e da ciência presenciamos o descortinar de um imaginário de novos monstros e mitos, reativados aqui e ali. O que dizer das aparições fantasmáticas de Bin Laden na TV? E do jogo de visibilidade performatizado na morte de Michael Jackson? Eis um motivo para refletir sobre o poder que as imagens exercem sobre os homens. Mitchell (2005) a este respeito afirma que mesmo diante das imagens contemporâneas governa uma espécie de dupla consciência. Ao mesmo tempo que o pensamento lógico confirmar a ordem da representação e o distanciamento entre signo e objeto, há uma sugestão mítica nos importunando e reafirmando a superação desta fronteira semiótica.

Vocês realmente acreditam que as imagens desejam coisas? Minha resposta é não, eu não acredito. Mas não podemos ignorar que os seres humanos (incluindo eu mesmo) insistem em falar e se comportar como se eles acreditassem, e é isso o que quero dizer com a "dupla consciência" em torno das imagens (2005, p.11)⁴.

O ressurgimento do simbólico pode ser demonstrado pelo próprio ódio demonstrado em relação às imagens. Os atentados de 11 de setembro de 2001 e alguns outros episódios relacionados a eles podem servir como lições sobre a violência e virulência do simbólico na mídia contemporânea. Em primeiro lugar devemos considerar que os ataques às torres gêmeas foram antes de tudo um gesto iconoclasta, ou seja, um ato de violência contra as imagens. Não somente pela visibilidade televisiva alcançada pelos atentados que, provavelmente, foram

⁴ Tradução do autor a partir do seguinte trecho: Do you believe that images want things? My answer is, no, I don't believe it. But we cannot ignore that human beings (including myself) insist on talking and behaving as if they did believe it, and that is what I mean by the "double consciousness" surrounding images.

arquitetados para terem tal projeção midiática. Mas devemos considerar também que as torres colocavam-se como símbolos do capitalismo, sintetizava uma série de valores, que acabaram por mobilizar uma reação violenta por parte de extremistas islâmicos. Segundo Jean Baudrillard (2003), em tom provocativo, as torres teriam ficado mais bonitas depois de sua queda, o que pode ser interpretado como uma aquisição de uma força simbólica ainda maior depois dos atentados.

O segundo episódio trata da remoção das estátuas do líder iraquiano, tratado pelo Ocidente apenas como ditador, Saddam Hussein, em 2003, após a invasão do exército norte-americano em Bagdá. Destruir a imagem do oponente aqui equivale ao mesmo gesto perpetrado em 11 de setembro. Não se poderia ficar indiferente a uma imagem que resumia o regime de um inimigo norte-americano. Por isso, a ação iconoclasta teve que envolver todo um aparato midiático para dar visibilidade intensa à destruição de um tirano. Cobrir o rosto da estátua com a bandeira americana prova a necessidade de substituição do símbolo inimigo por outro. Curiosamente, tal gesto iconoclasta constitui um paradoxo, assim como outros tipos de violência contra a imagem na contemporaneidade: destruir imagens dando a elas cobertura midiática.



Remoção de estátua de Saddam Hussein na praça de Al Firdos

O terceiro e último episódio envolve a polêmica das charges do profeta Mohamed, publicadas por um jornal dinamarquês em 2005. Resultado de um concurso para satirizar o mundo islâmico, o jornalista Flemming Rose estampou no Jyllands-Posten uma série de charges ridicularizando o profeta e o associando ao terrorismo. O jornal infringiu duas leis do Islã: figurar o sagrado, por um lado, o que já rompe com um mandamento divino, e por outro, figurá-lo de modo agressivo, o que é próprio da linguagem da charge. A reação dos países de maioria muçulmana ao redor do mundo foi virulenta. As manifestações envolveram atos de violência e até boicotes comerciais a Dinamarca.

Estes três casos demonstram claramente que a força do simbólico nas imagens ainda mobiliza as mentes humanas de modo a permanecer na cultura, apesar de seu arrefecimento diante do avanço das imagens midiáticas. Por serem desfrutarem de um estatuto simbólico, certas imagens despertam amor ou ódio. Queimam-se bandeiras, derrubam-se estátuas, como se fosse o modo mais econômico e mais rápido de destruição do inimigo. Sobre isto Bruno Latour afirma "Diga-me o que você considera mais querido e eu destruirei de maneira a matá-lo mais rapidamente" (2002, p.4). Por fim, todo gesto iconoclasta acaba sendo um reconhecimento do poder de tais imagens, caso contrário, a atitude mais esperada seria a indiferença. Dessa maneira, o iconoclasmo lida também com uma espécie de transbordamento do limiar semiótico que separa a imagem do objeto: atinge-se o inimigo por imagens, de modo semelhante ao homem da caverna de Lascaux que feria o bisão a fim de obter êxito na caça. Assim, o simbólico também pode fazer parte de imagens que são intoleráveis, com o desejo explícito de substituí-las pelas nossas imagens. Ainda que haja um processo de desencantamento do mundo pela força da mediosfera, há uma disposição mental para encarar o simbólico em um ambiente midiático que o empurra para suas bordas. Isto significa que o símbolo não pode ser totalmente reprimido. Mesmo que haja tentativas de acuamento do simbólico em função do o poder iconoclasta do cientificismo ou da racionalidade humana, ele irrompe com força e violência quando menos se espera.

Com a finalidade de recuperar os principais aspectos sobre o domínio do simbólico nas imagens, gostaríamos de sintetizar as seguintes reflexões: 1) os

símbolos são formas que exprimem uma realidade psíquica humana, seu lugar no cosmos e sua relação com o sobrenatural. Cumpre uma função clara de sintetizar em uma imagem um texto ou uma narrativa que não poderia ser expressa de outro modo, identificando-se claramente com a noção de arquétipo. 2) A presença do simbólico na imagem pode ser identificada em um tipo de discurso mítico (Mythos), que pressupõe uma dimensão mágica da palavra. Nesta modalidade discursiva, o esquema tradicional de representação que distancia o referente do significado ou do objeto, é substituído por um efeito de transubstanciação sígnica, exemplos deste fenômeno são as máscaras utilizadas em rituais em várias sociedades primevas. 3) O discurso racional da Ciência, permeado pelo exercício do Logos, imputou um processo iconoclasta aos símbolos relegando para as margens da sociedade a experiência do Mythos. 4) Há uma espécie de economia da visibilidade do símbolo que contrasta com a exponencialidade do visível na sociedade midiática. O símbolo é próprio do universo das sombras e não se deixa facilmente se apreender pela visão. 5) O simbólico do discurso mítico sobrevive residualmente em nossa sociedade midiática, podendo, vez ou outra, emergir com força e virulência. Neste sentido, não se pode reprimir totalmente o simbólico mesmo em uma sociedade mediatizada orientada somente pelo lucro em suas produções, uma vez que o Mythos coloca-se como uma experiência de base do ser humano.

Referências

BAUDRILLARD, Jean. Power inferno. Porto Alegre: Sulina, 2003.

BELTING, Hans. *Likeness and presence: a history of the image before the era of art.* Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

BELTING, Hans. Antropologia de la imagen. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.

BENJAMIN, Walter. Illuminations. New York: Schocken Books, 1969.

CAILLOIS, Roger. *Los juegos y los hombres*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986. CONTRERA, Malena. *Mediosfera*. São Paulo: Annablume, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

DURAND, Gilbert. Imaginação simbólica. Lisboa: Edições 70, 2000.

ELIADE, Mircea. Imagens e símbolos. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GRUZINSKI, Serge. Images at war. Durham, London: Duke University Press, 2001.

KAMPER, Dietmar. Os padecimentos dos olhos. In: Ensaios de Complexidade. Gustavo de Castro, Edgard de Assis Carvalho, Maria da Conceição de Almeida (Orgs). Porto Alegre: Sulina, 1997.

LATOUR, Bruno; WEIBEL, Peter. Iconoclash. Cambridge: MIT Press, 2002.

MITCHELL, W. J. T. *Iconology: image, text, ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.

MITCHELL, W.J.T. What do pictures want?. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.

MORIN, Edgar. O método III: o conhecimento do conhecimento. Lisboa: Europa-América, s/d.

SAXL, Fritz. La vida de las imágenes. Madrid: Alianza, 1989.

WARBURG, Aby. *Images from the region of the pueblo indians of North America*. Ithaca: Cornell University Press, 1995.

WEBER, Max. A ética protestante e o espírito do capitalismo. São Paulo: Martin Claret, 2002.

CAPÍTULO 2

IMAGENS-TOTENS EM PERMANÊNCIA X TENTATIVAS MIDIÁTICAS DE RUPTURAS

Ana Paula da Rosa

1. IMAGEM TOTEM E PODER

Pensar as imagens hoje é pensá-las na ambiência da midiatização, uma vez que os processos sociais estão atravessados pelas lógicas da mídia. No entanto, falar em construção simbólica de imagens demanda abordar o poder simbólico posto em jogo nesta esfera. Assim, este artigo parte da perspectiva hipotética de que imagens-totens, portanto, fruto de uma crença simbólica, passam a hierarquizar/organizar as demais imagens a respeito dos acontecimentos em função do seu poder, restringindo a interpretação e a existência. Porém, tal processo só se efetiva no âmbito do comunicacional.

Para Ferreira e Rosa (2011)⁵, o espaço da midiatização diz respeito à unificação e diferenciação dos mercados discursivos a partir de três dimensões que se afetam mutuamente: os processos comunicacionais, os contextos sociais e os dispositivos midiáticos. Isto implica dizer que as relações sociais são cada vez mais interseccionadas por dispositivos midiáticos, sejam estes jornalísticos ou não, numa concepção de dispositivo que não é instrumental, ou seja, o dispositivo não é visto apenas como um aparato. Deste modo, entender os dispositivos como um lugar de intersecção é considerá-los, por um lado, arenas de poder e, de outro, espaços perpassados pelo poder. Mas que poder é esse de que se fala? E de que maneira esse poder é exercido pelas esferas em jogo?

⁻

⁵ Artigo intitulado "Midiatização e poder: a construção de imagens na circulação intermidiática" publicado no livro Mídia, Cidadania & Poder (2011).

No cenário midiatizado têm-se, de um lado, as instituições jornalísticas que produzem discursos/sentidos que atendem, conforme perspectivas unidimensionais, aos interesses do poder, propiciando uma espécie de controle social ao determinar o que deve ser pensado e, principalmente, visto. De outro lado, as tecnologias midiáticas que se espalham e são cada vez mais apropriadas por instituições não midiáticas e atores individuais que não apenas consomem, mas também produzem discursos/sentidos e os inscrevem em novos e mais dispositivos midiáticos, questionando ou reproduzindo os elementos de controle social disponibilizados pelas instituições midiáticas. Então, os dispositivos podem ser considerados arenas de poder no momento em que nos e pelos dispositivos é que as disputas de ofertas de discursos/ sentidos são travadas.

Nesta ambiência, retomando Pierre Bourdieu (2011), a imagem é um poder estruturante de interações ao mesmo tempo em que é estruturado, como a imagem se constitui em poder e, principalmente, poder simbólico? A perspectiva que se adota, aqui, é de que a comunicação é ritualística, estratégica e baseada em trocas (Ferreira, 2003, numa inferência a partir de Piaget e Habermas). As afetações entre os processos não ocorrem sempre no sentido de liberar a relação de troca, mas, muitas vezes, de subordinar a troca e alteridade às estratégias, quando não subordina as próprias estratégias aos rituais. A imagem construída como crença simbólica — ou totem — só se consolida, em processos sociais, quando consegue se impor em rituais sociais de reiteração. Isto está ilustrado no caso da obra de arte produzida por Maria Von Keller.



Figura 1- Estátua Madona and Child de Maria Von Keller Fonte:www.folha1.uol.com.br

Ela representa o momento em que Michael Jackson apresenta o filho para a imprensa, mas, ao atrelar o título "Madona and Child" e ao apresentar a obra após a morte do astro, são perceptíveis outras relações em jogo. Tanto a artista como os que negam a imagem, por ser esta uma espécie de "atentado" à memória do ídolo, promovem ações estratégicas (esses postando mensagens criticando a instituição onde a obra foi exposta, a artista e a própria obra em si). Assim, as possibilidades de representação de um acontecimento e também de simbolização deste, inserem-se num espaço de imaginários vinculados à imagem-totem. Isso implica dizer que é preciso compreender a instalação desta processualidade simbólica⁶, isto é, a instalação de relações dominantes perante outras, uma vez que outras imagens e símbolos correlatas à obra de arte já tinham sido negados na circulação midiática, e que esses símbolos e relações tenham força de imanência – material – que se realiza perante as demais possibilidades.

Na observação do *corpus* que compõe este artigo percebe-se que as imagens eleitas⁷ pelas instituições midiáticas, por sua acessibilidade, poder de circulação e ao mesmo tempo de pregnância, são postas em circulação,

⁶ Processualidade esta entendida como a criação de símbolos que remetam e definam os acontecimentos.

⁷ Em sua maioria em planos abertos, com ampla profundidade de campo, sem a valorização de pessoas e compostas segundo o eixo esquerda-direita.

replicadas, inseridas em dispositivos midiáticos jornalísticos, até que se transformem "na imagem" ou "no símbolo", enfim, que se consolidem perante outras imagens possíveis. Ou seja, não há espaço nas processualidades para construir imagens alternativas, pois estas são restringidas, impedidas de voltar a circular.

A suposição do porque se escalam tais imagens como símbolos dominantes perante outros e porque elas, de certa forma, consolidam determinadas possibilidades em termos de imaginários dos receptores e produtores, inclusive dos críticos, é de que haveria estruturas profundas que se manifestam nas processualidades midiáticas que acabam designando os atores sociais. Isto é, no caso do cantor Michael Jackson tanto a artista Maria Von Keller, como a instituição midiática, acabam condicionando as possibilidades de reflexão e interpretação da situação polêmica envolvendo o astro, já mencionada, na medida em que delimitam as possibilidades de simbolização e relações evidenciáveis. Isto é ainda mais gritante no caso 11 de setembro que será abordado a seguir.

Trata-se de um poder que se instala, poder, este, que pode ser observado nas relações e interações estratégicas e ritualísticas. Reforça-se, porém, que este poder é transcendente em relação às ações e interações, pois é, de certa forma, um símbolo de alguma estrutura profunda do social que se manifesta, aqui chamada de totem. O totem, para Ernst Cassirer (2004), é exatamente esta estrutura manifesta por um tipo de intuição mítico-religiosa que realiza a ordenação do mundo e que gera um sentimento de pertença. Há, de um lado, um "sentimento-de-si", que se articula, de outro, com a necessidade de fazer parte de uma comunidade. Esta estrutura profunda, que diz respeito à esfera da representação do totemismo, envolve a relação homem-animal, homem e consciência mítica, o que, por consequência, diz respeito ao imaginário⁸. Tais colocações são importantes para entender que, na criação das imagens-totens

⁸ O imaginário, na visada de Gilbert Durand (2001), é abastecido por imagens já vistas, sendo indissociável dos mitos.

pela midiatização, há uma convocação do imaginário, ou seja, de imagens imateriais prévias. Se, por um lado, há um bloqueio das relações e dos símbolos possíveis, há, derivado disso, um bloqueio dos imaginários, e, por decorrência, de outras relações reais.

O inverso nesse sentido, é válido, pelo bloqueio das possibilidades de objeto, há uma limitação do próprio imaginário. Em outras palavras, pode-se inferir que, se existe uma gama de relações possíveis configuradas quanto ao corpus deste artigo e que estas relações deveriam ser expostas enquanto diversas possibilidades. Por outro lado, há diversas relações possíveis entre o objeto representante e o objeto representado (referente) que não são evidenciáveis, nem podem ser expostas.

2. ESTRATÉGIAS DIFERENCIADAS, SUBMISSÃO E TENTATIVAS DE RUPTURA DAS IMAGENS HEGEMÔNICAS

A partir da ideia de que há diversas relações possíveis e ângulos para abordar um mesmo acontecimento, percebe-se que, em termos de midiatização, tais possibilidades são cada vez mais restritas. Embora pareça um contrassenso, isso se deve, em partes, à falta de espaço nos dispositivos midiáticos jornalísticos para perspectivas diferentes daquelas consideradas hegemônicas, em não raras vezes pelas próprias rotinas produtivas envolvidas. Por outro lado, esta redução advém de um bloqueio de possibilidades do próprio objeto, isto é, entre um referente e um objeto representante. Como o foco, aqui, não é discutir nem a produção, nem a recepção em si ou o acontecimento, mas a circulação desse acontecimento representado percebe-se que o poder que está em jogo é exatamente o de inviabilizar possibilidades simbólicas ou de argumentos dentro do processo de circulação intra e intermidiática. Ora, com base nesta perspectiva, a questão do indivíduo se evidencia, pois ele está incluso num conjunto de relações. Ele aciona estratégias, participa de ritos, onde ele já está

inscrito. Questiona-se, então, em que medida, neste espaço, há lugar para a reflexividade romper com as simbolizações oferecidas/construídas?

De concreto, há a percepção da existência de uma tensão entre interações, que configuram um campo de rituais e regulações a curto prazo, e estruturas de longo prazo. Nas interações se verificam outras tentativas de construir estruturas e códigos, de propor símbolos e relações outras que, pela sua diversidade, permitem perceber o processo de criação/manutenção do argumento nos processos midiáticos e que, simultaneamente, incidem sobre as imagens e imaginários sociais de modo retroativo. Essas estruturas de curto prazo – como no caso das imagens-totens configuradas em processos semio-técnicos e interacionais – se constituem em mediações que se interpõem perante a visibilidade das próprias estruturas de longo prazo. Nesse processo, o que se faz aqui é buscar, em um caso empírico, as estratégias diferenciadas, elementos de submissão e pontos de ruptura com a cadeia de circulação.

No 11 de setembro, duas imagens podem ser consideradas vetoras ou que teriam sido inscritas de modo a se constituir em símbolos dos acontecimentos. Trata-se da fotografia do avião colidindo contra a segunda torre e das torres em chamas. Tais imagens foram inscritas na circulação, e continuam sendo, de modo cíclico. Estas duas imagens são as hegemônicas, preponderantes em dispositivos jornalísticos e também nos de atores individuais midiatizados. Observa-se que as fotografias, e mesmo as imagens em movimento referentes a estes dois momentos, foram utilizadas em sequência ou sobrepostas, sendo que a insistência no uso destas imagens, mesmo sobre outras, indica uma estratégia midiática diferenciada, pois não se fez o mesmo movimento com as imagens das vítimas, por exemplo.

Ao contrário, as imagens produzidas por atores individuais que fugiram desse recorte não tiveram espaço na esfera midiática, muito porque não conseguiram traduzir o acontecimento. Imagens de objetos cobertos por fuligem, pessoas transformadas em cinzas vivas não tiveram a concretude para serem

sínteses do atentado e acabaram, também, soterradas. A imagem central, portanto, no caso do atentado às Torres Gêmeas, não é questionada, pois as demais imagens produzidas reforçam a imagem central. Isto fica claro, por exemplo, na criação dos vídeos rememorativos ou de homenagem às vítimas, ao próprio memorial criado no Ground Zero que mantém a cidade de Nova York com a imagem das chamas sempre presente. A estratégia diferenciada, neste caso, é não permitir, midiaticamente, que a imagem imaterial seja substituída, portanto, mesmo quando outro registro semiótico é feito, o símbolo das torres em chamas é retomado, porque ele é uma estrutura inquebrável. Tão resistente ao tempo a ponto de nem estar lá e de, mesmo assim, ser reconstituído via memória.

A capa do jornal Wisconsin State Journal é um exemplo disto, pois mesmo as torres estando figurativizadas por uma composição artística, as velas gêmeas, a imagem imaterial recuperada apresenta um outro tipo de chama que, sem dúvida, se liga às imagens hegemônicas do atentado. As torres metafóricas são as velas aos mortos, as velas que resistem, assim como a memória. Porém, tal composição, mesmo sendo criativa, não gera uma identificação ou um reconhecimento pleno, de modo que não rompe, mas reforça o símbolo já instituído.

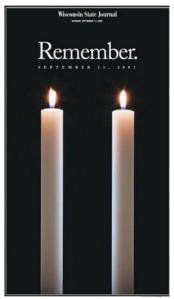


Figura 2 - Capa produzida pra o jornal Winsconsin State Journal alusiva ao 11/09/2001. Fonte:http://www.newseum.org/todaysfrontpages

Não menos impactante como um registro fotográfico, a criação artística da diagramação jornalística pode servir como estratégia para retomar ciclicamente um símbolo já instituído. Na capa do The New Yorker, as torres não aparecem, elas são duas sombras perceptíveis em um fundo negro. Isto é, se o observador não prestar atenção, as torres não estão lá, mas ao olhar com mais calma é como se elas jamais tivessem sido atingidas. Ainda que não esteja explícita a relação, ao ver tal capa são as imagens hegemônicas materiais que abastecem e voltam à mente, reativando as imagens imateriais das torres.



Figura 3 – Capa do The New Yorker Fonte: http://www.newseum.org/todaysfrontpages>

Ora, isto implica que não foram feitas tentativas de ruptura, pois as criações artísticas, de design gráfico, nada mais fazem do que estimular a manutenção das imagens vetoras, ainda que elas sequer sejam mencionadas. Dentre as experiências de ruptura destacam-se as teorias da conspiração e também a desarticulação texto-imagem. As teorias da conspiração do 11 de setembro começaram a surgir ainda em 2001 e contribuem para a permanência do acontecimento em circulação. Isto é visível, por exemplo, na alusão ao tema

em 2011. No site Terra, na editoria de Mundo, o título da notícia afirma "Teorias da conspiração ainda desafiam a história oficial do 11/9". O uso da expressão "ainda" já antecipa certo descrédito aos apontamentos feitos, isto é, já indica que há uma história oficial e que esta, portanto, deveria ser considerada a verdadeira.

Já nos espaços de dispositivos midiáticos não jornalísticos estas teorias ganham outro tipo de visibilidade. Vídeos disponíveis no YouTube, como o intitulado Teoria Conspiração 11/09 da (disponível em http://www.youtube.com/watch?v=i9I3y2k_wyQ) e postado, em 2011, por Roberta MRGalvão, trazem cenas do atentado com legendas em português apresentando o argumento de que o ataque teria sido premeditado ou previsto pelo próprio governo americano. O vídeo reproduz um trecho do Jornal Nacional em que Fátima Bernardes afirma que "nenhum roteirista de Hollywood teria pensado em tal ação terrorista", mas o autor do vídeo destaca que vários filmes americanos já traziam não só a questão de um ataque como também a data de 11/09. O que interessa perceber aí é que o próprio discurso midiático é retomado para ser reinscrito na circulação.

A partir disto, poderia se dizer que houve uma espécie de tentativa de rompimento com a imagem vetora. No entanto, o fato de pôr em circulação materiais significantes abordando o 11 de setembro como uma farsa não significa que a imagem vetora ou simbólica tenha sido destruída. Ao contrário, os vídeos e blogs, acabaram por inserir exatamente estas imagens na cadeia de circulação.



Figura 4 - frame vídeo Teoria da conspiração Fonte: http://www.youtube.com/watch?v=i9I3y2k_wyQ

Isto quer dizer que a tentativa de ruptura não se efetiva por dois aspectos, primeiro, porque as instituições jornalísticas não atribuem credibilidade e não legitimam a conspiração, mesmo quando as abordam. E o próprio governo fomenta a inserção de materiais em dispositivos jornalísticos a fim de mostrar o que de fato ocorreu. O segundo aspecto diz respeito ao consumo produtivo, efetivamente, uma vez que os atores individuais inserem as imagens vetoras como ilustração para os discursos sobre a conspiração. Portanto, mesmo que se trate de uma crítica ao símbolo construído midiaticamente, este mesmo símbolo é reforçado, replicado, sendo que o imaginário, retomando Bystrina(1995), é abastecido por imagens endógenas e exógenas, ou seja, abastecido por imagens já vistas. Deste modo, quanto mais a fotografia, o frame das torres em chamas ou sendo atingidas pelo avião, é inserida em dispositivos, mais poder de simbolização ela tem. Pode-se sugerir, aqui, que as estruturas de longo prazo se sobrepõem às estruturas de curto prazo, o que se revela na resistência da imagem-totem, que não se torna, neste caso, quebrável, substituível, pois a instituição midiática continua tendo o poder de chancelar os discursos que circulam.

Quanto à desarticulação texto-imagem, esta é evidenciada nos dispositivos midiáticos e pode ser considerada uma estratégia de restrição de acesso a outras imagens na cadeia da circulação. O jornal Folha de São Paulo, por exemplo, na edição de 11 de setembro de 2006, traz um caderno especial abordando os atentados com o título "EUA estão fracos e sós", mas as fotografias escolhidas não refletem o mesmo. Esta desarticulação se mostra também em 2011, quando os dispositivos midiáticos produziram edições alusivas aos 10 anos do atentado.

O jornal Zero Hora, por exemplo, publicou um caderno especial para o IPAD recuperando as notícias referentes ao dia 11/09/01 e atualizando-as com os mesmos entrevistados da época. Porém, a atualização se deu em relação aos efeitos pós-atentado, não no que tange à ruptura da imagem simbólica. A manchete intitulada "O vazio que ficou" já indica os caminhos da leitura e a reprodução da imagem hegemônica.



Figura 5 - Capa do especial 10 anos do 11 de setembro do jornal Zero Hora. Fonte: Acervo pessoal da autora

A criação da capa do especial traz o número 11 disposto sobre as torres, o primeiro reapresentando o fato e o segundo com o espaço vazio resultante da destruição. Uma das entrevistadas argumenta que cada vez que volta a Nova York vê a cena se repetir. Ou seja, o depoimento reforça a imagem primeira, o discurso primeiro e, por conseguinte, acaba ampliando o poder da imagem imaterial já arraigada no imaginário coletivo.

No mesmo sentido, a revista Veja alusiva aos 10 anos do atentado traz, em sua capa apenas uma chamada para o caderno especial interno. A princípio a pouca ênfase poderia significar uma diminuição de valor ao tema, porém, a reportagem evidencia o propósito de manutenção midiática das simbologias já construídas. Isto fica claro na fotografia escolhida como abertura para a matéria e na extensão do caderno que vai relacionando os fatos desde 2001, passando pela captura e execução de Saddam até chegar à morte de Osama Bin Laden.

Há, porém, um movimento destoante promovido pela Veja neste caderno especial. A instituição midiática amarra os desdobramento do 11 de setembro de 2001 com a data de 15 de setembro de 2008, ou seja, a crise das bolsas de valores americanas deflagradas pela questão bancária e imobiliária. O mesmo raciocínio de uso da imagem dos atentados para representar o impacto da crise foi feito pela Carta Capital e por publicações internacionais, isto é, após tantas inserções na cadeia da circulação, as imagens tornaram-se autônomas em relação ao próprio 11/09.



Figura 6 - Especial revista Veja de 2011.

Fonte: www.veja.abril.com.nr/acervodigital/home

Nota-se que uma fotografia teve sua distribuição/circulação inversa. Isto é, foi valorizada com o passar do tempo e não no momento do seu

acontecimento. Trata-se da foto intitulada de "The Falling Man" produzida por Richard Drew, que "capta" o instante em que um homem se joga da torre Norte. O fotógrafo foi duramente criticado pelas instituições não midiáticas e pelos próprios atores individuais por considerarem a imagem forte demais. Muitas instituições jornalísticas não publicaram a foto com a alegação de respeito à família e de cumprimento da regra jornalística de não mostrar suicídios. O que chama a atenção é que, com o passar dos anos, tal imagem passou a se tornar um ícone, sendo inscrita nos dispositivos jornalísticos que antes a refutaram. Isto se deve, em parte, ao fato de que o envolvimento emocional dos americanos já se reduziu e de que a fotografia, atualmente, pode reavivar os sentimentos que em 2001 excluíram a imagem da circulação. Ou seja, ao publicar a foto de Richard Drew, hoje, ela desperta uma sensação de comoção, reaviva as imagens imateriais do atentado, portanto, transita do excluído para o midiatizado, do excessivo realismo para a valorização do atentado, da estrutura de curto prazo para a reificação da estrutura de longo.

Ao considerar, então, a fotografia como organizadora dos acontecimentos, percebe-se uma limitação no universo das possíveis interpretações destes acontecimentos, o que acaba por incidir, também, nos contextos. Apesar da ampliação dos espaços de interação, principalmente com a web, há forças inerentes aos elementos em jogo que continuam atuando. Então, se há, de um lado, uma redução no número de imagens inscritas, há, de outro, uma rejeição a outros discursos imagéticos que destoem do conjunto já reiterado na cadeia da circulação intra, mas, essencialmente, intermidiática, mesmo que este discurso seja artístico ou do design. A imagem-totem resiste, superando mesmo os espaços polêmicos gerados, o que implica em dizer que esta imagem torna-se uma estrutura estruturante ou, nas palavras de Bourdieu, um poder simbólico.

3. AUTORREFERENCIALIDADE X TOTEMISMO – IMAGENS POR IMAGENS

A partir da compreensão de que a imagem é uma forma de poder simbólico, ou de exercício de um poder que é estruturante de interações, ao mesmo tempo em que é estruturado por elas, constata-se que há uma série de processualidades ritualísticas e estratégicas que são promovidas no sentido de acumulação no tempo e no espaço que visam a gerar uma representação dos acontecimentos. Contudo, toda representação já traz em si uma determinada estrutura que se liga a imaginários construídos socialmente e que envolvem estruturas profundas do social. Neste trabalho adota-se o totem a partir da visada de Cassirer (2001) em diálogo com Freud (1950) e Bourdieu (2011; 2007).

Para Bourdieu (2011), o poder simbólico está em toda parte, sendo necessário descobri-lo, pois seria uma espécie de poder invisível que, para ocorrer, depende da cumplicidade dos sujeitos ou dos indivíduos. Isto é, um poder só se configura a partir de uma concordância entre subjetividades estruturantes. Nas imagens do WTC verifica-se que há um consenso construído, uma vez que elas foram replicadas e reproduzidas até se tornarem hegemônicas. Contudo, a replicação, por si só, não pode ser considerada o fator de criação do símbolo, isto é, a repetição mostra a formação de um consenso, mas o símbolo que é posto em circulação é uma estrutura estruturada como um produto da própria comunicação. Ou seja, o fazer das instituições jornalísticas permite que sejam produzidos objetos simbólicos, meios de mediação, mas tais objetos se mantêm em distribuição desdobrando uma circulação que pode ser elaborada como resultante de estruturas estruturantes mais profundas e que são da ordem da subjetividade.

Deste modo, quando se fala em imagens simbólicas, fala-se numa conjunção de objetos e de formas que se configuram como instrumentos de dominação perante outros. Tal dominação, no entanto, não significa o seu uso como algo necessariamente nocivo, mas, sim, a dominação pela exclusão de

outras fotografias e vídeos, por exemplo, ou pela colonização do imaginário através da insistência, para além dos anos, em determinadas imagens. Em outras palavras, as imagens que circulam dominam o imaginário coletivo no momento em que impõem uma restrição de outras possibilidades relacionais e de leitura/interpretação do acontecimento, reduzindo o universo da própria existência.

Assim, o que chama a atenção no que tange à midiatização das imagens é que estas são, num primeiro momento, aproximações do acontecimento, considerando, aqui, representações de um dado referente. Numa segunda fase, as imagens já postas em circulação em dispositivos jornalísticos se tornam sínteses porque foram eleitas previamente, de acordo com a lógica do campo das mídias que, desdobram estruturas profundas do social (necessidade de pertencimento), para adquirirem tal visibilidade. Já numa terceira etapa, a do reconhecimento, são novamente organizadas conforme regras tácitas próprias da esfera do social, o que não significa um contrato, mas envolve estruturas prévias de curto prazo, configuradas na distribuição e circulação, pois os símbolos transcendem o âmbito dos fenômenos da consciência individual. Isto é, o símbolo é construído em jogo, não por um ou outro jogador. Em outros termos, o símbolo que circula nos jornais, nas revistas, nos sites e blogs é fruto das interações. A noção de valorização das instituições jornalísticas se deve ao fato de que são elas que chancelam as imagens a serem postas em distribuição e circulação, inclusive quando diretamente impactadas e afetadas pelas demais esferas da midiatização.9

Assim, ainda que não estejam lá, as Torres Gêmeas em chamas são imagens pregnantes, retomadas pelos olhos. Como explicar esse movimento? Supor que é apenas pela replicação seria reducionista demais, contudo, Cassirer

_

Diversos autores questionam este poder dos meios de comunicação atuais de organização do social. Harry Pross (1980) afirma que esta é a essência do jornalismo, a sincronização social. Já Moillaud acredita que esta função de organização já não estaria mais sendo cumprida pelo jornalismo em função da variabilidade de dispositivos e de visões que estes proporcionam. O estudo feito, aqui, indica que mesmo tendo uma ampla gama de dispositivos, inclusive de atores individuais, as rupturas com as visões hegemônicas são bastante isoladas, muito em função do discurso de credibilidade que os meios ainda têm.

(2001) e Belting (2006) apontam caminhos importantes. Para o primeiro, "a reprodução", ou, aqui, reinserção em circulação em dispositivos diversos, pressupõe "um novo estágio de reflexão", outra relação com o objeto de que trata, "atribuindo a ele e a si mesmo uma significação ideal modificada". As relações, portanto, subjetivas e objetivas se dão em várias esferas e continuam ocorrendo com o passar dos anos, porém, as fotografias dos acontecimentos passam a ser os próprios acontecimentos, numa significação modificada.

Neste sentido, Belting (2006) destaca a indissociabilidade das imagens materiais das imateriais, pois, para ele, o grande mal-entendido posto sobre as imagens está em querer encará-las apenas como suportes de informação o que se contrapõe ao mal-entendido anterior, que durou anos, sobre a problemática da impossibilidade da retenção do real. Ou seja, imagens são mais do que meras representações, "podem ser usadas como signos e a títulos de signos, mas isso não significa que elas já pertençam à classe dos signos".

A essa possibilidade do acontecimento ser constituído e se constituir na imagem se chama de autorreferencialidade midiática. Uma vez que as imagens são protegidas, ora por atores individuais, ora por instituições jornalísticas, de modo a assegurar sua constante inscrição e seu poder de classificação e hierarquização sobre os outros campos envolvidos, de maneira que o acontecimento em si já não importe tanto quanto a imagem que figurativiza tal situação.

A autorreferencialidade dá conta de um sistema de crescente independência e auto-suficiência que as sociedades conferem ao imaginário político e midiático, bem como à proliferação de imagens que, nos termos de Kamper (2000;2002) e Baitello Júnior (2005), bastam a si mesmas. Estas imagens deixam de ser janelas para o mundo, ou seja, uma gama de possibilidades relacionais e interpretativas, para se constituir em "janelas para si próprias", em autorreferentes. As imagens não dizem respeito apenas aos objetos

que representam, ainda que o façam, mas se tornam os referentes, se autonomizam e agigantam.

No campo semiótico, percebe-se que esta autorreferência refere-se ao deslocamento de um objeto segundo, ou seja, que está no lugar de outro, que deixa de ser o referente¹⁰, rompendo com a própria categoria de símbolo e criando um elemento que passa a representar a si mesmo. Isto é, a autorreferencialidade implica, de um lado, na referência à própria imagem, não mais ao fato que ela representa, e, de outro, na utilização de imagens precedentes como referência ou base. Assim, ao se tratar de Saddam Hussein como um terrorista remete-se imediatamente às imagens do 11 de setembro, ou seja, as imagens ganham um espaço de circulação não só midiático, mas em função de sua circulação, adquirem uma força de ligação entre si. Baitello (2005), neste aspecto, destaca que "a representação de um objeto não é apenas a representação de algo existente no mundo, mas uma re-apresentação das maneiras pelas quais este algo já foi apresentado".

Neste sentido, toda imagem carrega consigo uma referência anterior, baseada em imagens que as precederam, numa legítima *mise en abyme*. No entanto, este movimento de "devoração", utilizando o termo criado por Baitello, gera uma exclusão infindável de imagens e uma valorização exacerbada de apenas algumas, o que promove a restrição da oferta de visões possíveis. Porém, partindo da noção de que as imagens, como afirma Flusser (2002), são biombos e não mais janelas, como dar conta dessa abstração? Sabe-se que a mídia fala dela mesma, mas entender que a imagem exposta na mídia fala dela mesma, significa aceitar que a fotografia vai se tornando esvaziada ou oca com o passar do tempo. Esse esvaziamento se dá porque a imagem começa a circular repetidas vezes em dispositivos diferentes, fazendo com o que o fato em si se perca em meio a cristalização do acontecimento representada pela imagem

_

Qualquer signo é sempre índice de alguma coisa, cuja existência é recuperada e permitida a partir dele. Isto é, o índice é a parte aparente, mas não significa que por ser um símbolo, a característica indicial se perca. Ao contrário, ela é preservada.

escolhida a partir das lógicas dos mídia em interação com as demais esferas da midiatização.

Contudo, o vazio não é de sentido, a imagem não deixa de significar, mas trata-se de um vácuo de capacidade representativa efetiva que é preenchida por sentidos agregados pelos participantes do jogo (instituições midiáticas, não midiáticas e atores) via reinscrição em dispositivos. É como se a imagem das torres fosse inscrita, apropriada pela circulação e nela passasse a desprender-se do objeto a que representa, ainda que continue tratando do WTC. A caixa preta, expressão emprestada de Flusser, é, em partes, oca, cabem nela diversas novas apropriações e reinvestimentos de sentido, desde que a referência seja feita à imagem representada e não ao objeto, no caso ao fato, que representa. A ocorrência disto é verificável no momento em que não é mais possível recuperar imagens outras, que não a vetora, pois tais imagens são barradas, não legitimadas. Em outros termos, no momento em que a imagem ganha espaço na mídia e se configura como um símbolo do fato ou objeto, sobrevivendo para além do tempo do próprio acontecimento, tal imagem ingressa num outro plano, o do totêmico, isto é, passa a integrar estruturas do social que hierarquizam outras estruturas, portanto, se torna estruturante das leituras do mundo.

As imagens-totens são estas imagens autorreferenciais que são produzidas na circulação, pois elas só existem nessa tramitação, mobilizando a tríade freudiana de lembrança, repetição e perlaboração em potência. A primeira diz respeito à lembrança efetiva do acontecimento, ou do trauma no caso da psicanálise; a segunda, a uma forma de não recordar, ou seja, a uma espécie de impedimento à lembrança. Já a perlaboração configura-se como uma reconciliação com o reprimido, portanto, lembrar para perlaborar ou elaborar de novo. A utilização destes conceitos se liga à discussão totêmica porque há, numa primeira instância, uma lembrança do acontecimento com uma ampla gama de imagens deste inserida em dispositivos jornalísticos, depois, há um impedimento desta lembrança via repetição, portanto, restrição de acesso às possibilidades,

que culmina com a perlaboração do próprio acontecimento, restringida a partir da imagem-totem que elabora novamente os sentidos produzidos sobre o próprio acontecimento.

Uma vez que as imagens-totens, construídas através da circulação são estruturantes de outras práticas comunicacionais, pode se questionar que estruturas de curto prazo são essas chanceladas na distribuição e circulação? Ou em que medida essas estruturas de curto prazo respondem mais às lógicas das interações ou dos contextos sociais? Retomando Cassirer (2004), o totemismo põe em jogo esta ordenação do social, mas não se limita somente aos grupos sociais singulares. Há forças que transcendem os grupos e indivíduos e que são próprios do homem, porque são espécies de rastros de sua formação/evolução.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo e outros ensaios. Chapecó (SC): Argos, 2009. BAITELLO JUNIOR, Norval. O animal que parou os relógios: ensaios sobre comunicação, cultura e mídia. São Paulo: Annablume, 1999, reimpressão 2003. _____. A era da iconofagia: ensaios de comunicação e cultura. São Paulo: Hacker Editores, 2005. _____. A serpente, a maça e o holograma: esboços para uma Teoria da Mídia. São Paulo: Paulus, 2010. BAITELLO JUNIOR, Norval (org); GUIMARAES, Luciano (org); MENEZES, José Eugênio (org). Os símbolos vivem mais que os homens: ensaios de comunicação, cultura e midia. São Paulo: Annablume, 2006. BARROS, Ana Taís Portanova. A permeabilidade da fotografia ao imaginário. In: Revista Fronteiras – estudos midiáticos. São Leopoldo: Unisinos, vol 11. set/dez 2009. (p. 185-191) BELTING, Hans. Likeness and presence: a history of the image before the era of art. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1994. _____. Pour une anthropologie dês images. Paris: Gallimard, 2004. . Image, Medium, Body: a new approach to iconology. Grhebh. São Paulo, n. 8, julho de 2006. Disponível em: http://www.cisc.org.br/grhebh Acesso em: agosto de 2006. BYSTRINA, Ivan. Tópicos de Semiótica da cultura. São Paulo: CISC, 1995.

BOURDIEU, Pierre. El sentido práctico. Buenos Aires: Siglo Veintieuno, 2007.
O poder simbólico. 15ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.
CASSIRER, Ernst. Ensaio sobre o homem. Uma introdução a uma Filosofia da Cultura
Humana. Ed Martins Fontes: São Paulo, 1994.
A filosofia das formas simbólicas. Vol I – A linguagem. São Paulo: Martins Fontes,
2001.
A filosofia das formas simbólicas. Vol II - O pensamento mítico. São Paulo:
Martins Fontes, 2004.
CONTRERA, Malena Segura. Jornalismo e realidade: a crise da representação do real e a
construção simbólica da realidade. São Paulo: Mackenzie, 2004.
DURAND, Gilbert. A imaginação simbólica. São Paulo: Cultrix, 1989.
Estruturas antropológicas do imaginário: introdução e arquetipologia. 2ª edição. São
Paulo: Martins Fontes, 2001.
DURKHEIM, Émile. As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na
Austrália. 4ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
FAUSTO NETTO, Antônio. Midiatização: prática social, prática de sentido. Paper, Seminário
Mediatização. Bogotá, 2005
FERREIRA, Jairo. Poder simbólico no campo das mídias: perspectiva de estudo sobre a
circulação do discurso das ONGs em dispositivos digitais na Web. Eptic On-Line (UFS),
Online, v. VII, n. 5, p. 1-15, 2005.
Apontamento sobre a midiatização. Ecos Revista, v. 1, p. 1-15, 2006.
Midiatização: dispositivos, processos sociais e de comunicação. Paper: PPGCOM
São Leopoldo, 2008.
FLUSSER, Vilém. Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia.
Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação. Organizado por
Rafael Cardoso. São Paulo: Cosac Naify,2007.
O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume,
2008.
FREUD, Sigmund. Totem e tabu e outros trabalhos. Londres: 1950. (tradução)
GOMES, Pedro Gilberto. Os processos midiáticos como objeto de estudo. IN:_Tópicos da
teoria da Comunicação. São Leopoldo: Unisinos, 2004.
GOMES, Mayra Rodrigues. Repetição e diferenças nas reflexões sobre comunicação. São

Paulo: Annablume, 2001.

KAMPER, Dietmar. Os padecimentos dos olhos. In: CASTRO, G.; CARVALHO, E.; ALMEIDA, MC. (orgs). Ensaios de Complexidade. Porto Alegre: Sulina, 1997, p. 131-137.

KAMPER, Dietmar. Imagem. In: Cosmo, Corpo, Cultura: Enciclopédia Antropológica. A cura de Christoph Wulf. Milano, Itália: Ed. Mondadori, 2002.

KAMPER, Dietmar; MERSMANN, Birke; BAITELLO JÚNIOR, Norval. Sobre o futuro da visibilidade. IN: SEMINÁRIO INTERNACIONAL "IMAGEM E VIOLÊNCIA", 2000, São Paulo. Disponível em: http://www.cisc.org.br> Acesso em: 02 jun. 2009.

KLEIN, Alberto; ROSA, Ana Paula. Atentado em imagens: sincronização e circularidade na mídia. Grhebh, nº 08, julho, 2006.

KLEIN, Alberto.Imagens do culto e imagens da mídia. Porto Alegre: Sulina, 2006.

LATOUR, Bruno; WEIBEL, Peter. Iconoclash. Beyond the image Wars in Science, Religion and Art. Cambridge: MIT Press, 2002.

MOUILLAUD, Maurice; PORTO, Sergio. O jornal: da forma ao sentido. Brasília: Paralelo, 1997.

NÖTH, Winfried. Metaimagens e imagens auto-referenciais. IN: Imagem (I.R.) Realidade: comunicação e cibermídia. Porto Alegre: Sulina, 2006. p.306 - 327.

PROSS, Harry. Estructura simbólica del poder. Barcelona: Gustavo Gilli, 1980.

RICOUER, Paul. Outramente. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

ROCHA, Everardo. Totem e consumo: um estudo antropológico de anúncios publicitários. In: Revista Alceu. Vol. 1. pg. 18 a 37. Jul/dez 2000. Disponível em:

http://revistaalceu.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=39&sid=13> (acesso em 15/04/2012)

ROSA, Ana Paula da. Guerra de imagens: agendamento e sincronização do olhar pela mídia. Curitiba: UTP, 2008.

_____. Iconoclasmo midiático: a força simbólica das imagens. Trabalho apresentado no VIII Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo. Universidade Federal de São Luiz do Maranhão, novembro de 2010.

ROSA, Ana Paula da; FERREIRA, Jairo. Midiatização e poder: a construção das imagens na circulação intermidiática. IN: TEMER, Ana Carolina Rocha Pessoa (org). Mídia, Cidadania & Poder. Goiania: FACOMB/FUNAPE, 2011. (p. 19-38)

ROUILLE, André. A fotografia entre documento e arte contemporânea.São Paulo: Editora Senac, 2009.

SANTAELLA, Lúcia. A comunicação auto-referencial nas mídias: o paroxismo da reflexividade nos jogos eletrônicos. Projeto de pesquisa Disponível em: http://www4.pucsp.br/~lbraga/proj_pros.htm. 2012>. (Acesso em 20/04/2012).

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Memória coletiva e teoria social. São Paulo: Annablume, 2003.

STRAUSS, Lévi. O totemismo hoje. Petrópolis: Vozes, 1975.

CAPÍTULO 3

RAÍZES DOS ESTUDOS DO IMAGINÁRIO: TEÓRICOS, NOÇÕES, MÉTODOS

Ana Taís Martins Portanova Barros

1. INTRODUÇÃO

Os fenômenos comunicacionais tem há algum tempo reconhecida sua potência mitogênica, ainda que sob um prisma de desvalorização do imaginário. Assim, já em 1957, Barthes (1999) dedicou uma obra ao estudo dos mitos que habitavam o cotidiano da vida francesa entre os anos de 1954 e 1956 e à demonstração da estrutura de linguagem do mito, cujo objetivo final seria o encobrimento do caráter construído da história, naturalizando-a. Sua crítica trouxe exemplos extraídos do que então se chamava de comunicação de massa. O trabalho de Barthes conviveu naturalmente com outros que, na França do começo dos anos 1960, se afiliavam à herança de Descartes, de Hegel, de Marx e de Freud. Provocando os grandes mestres que dominavam a Rive Gauche, surgiu a tese de doutoramento de um certo Gilbert Durand, intitulada As estruturas antropológicas do imaginário, trabalho que permanece hoje, mais de 53 anos depois, como revelador de um caminho inteiramente novo para a da cultura. Estavam definitivamente interpretação lançadas sistematizadoras dos Estudos do Imaginário, portadores de uma complexa abertura epistemológica às contribuições de diversas correntes filosóficas das quais sempre reconheceram a herança, sem deixar de lhes fazer a crítica, e também proponentes de ferramentas de pesquisa convergentes com a heurística defendida. O propósito deste artigo é recensear algumas das numerosas vertentes

que vieram a desaguar nos Estudos do Imaginário da Escola de Grenoble e hoje expandidos por todos os continentes.¹¹

2. IMAGINÁRIO, NOÇÃO E VALORIZAÇÕES

A falta de precisão com que é empregada a palavra imaginário tanto pela mídia quanto pela ciência e pelo senso comum nos obriga a deixar claras as bases sobre as quais trabalhamos para propor nossa noção. Aqui, concordamos com Thomas (1998a) ao dizer que a acepção do imaginário como praticamente sinônimo de imaginação, de faculdade de imaginar, de dar o mundo a ver através de nosso pensamento trata de modo indiferenciado toda a luxuriante eflorescência de imagens. Em Comunicação, vê-se que a maior parte dos trabalhos que se posicionam sob a perspectiva das teorias do imaginário tem como objetos empíricos produtos assumidamente ficcionais, como filmes, seriados, novelas e, em menor número, peças publicitárias. Ora, isso mostra como mesmo dentro da universidade o imaginário continua a ser associado à ficção. São bem poucos os trabalhos que procuram os fundamentos míticos de produtos comunicacionais que se querem fieis ao real, como os documentários e as reportagens jornalísticas. Precisamos, ainda, introduzir precisões para que o imaginário não seja compreendido como simples substituto lexical para a palavra fantasia. É por isso mesmo que Henry Corbin postula a diferença entre imaginal e fantasia. Ele recorre ao termo imaginal no lugar de imaginário a fim de evitar a confusão entre imaginário e, por exemplo, "coisas imaginadas":

Que não se entenda a palavra "imagem" no sentido em que nos nossos dias se fala a torto e a direito de uma civilização da imagem; então, trata-se de imagens que permanecem no nível da percepção sensível, de modo algum da percepção visionária. O mundus imaginalis da teosofia mística visionária é um mundo que não é mais o mundo empírico da percepção sensível, não sendo ainda o mundo da intuição intelectiva da pureza inteligível. Entre-

¹¹ Por iniciativa de Corin Braga (Universitatea Babes Boliay, Cluj-Napoca, Romênia), Jean-Jacques Wunenburger (Université de Lyon) e Philippe Walter (Université de Grenoble), fundou-se em 2012 o CRI2i (Centre de Recherches Internationales sur l'Imaginaire), congregando grupos de pesquisas sobre o imaginário do mundo todo afiliadas à vertente da Escola de Grenoble.

mundos, mundo médio e mediador, sem o qual todos os eventos da história sagrada e profética se tornam irreais porque é nesse mundo que estes eventos têm lugar, "seu lugar" [...] (CORBIN, 1976, p. 7, tradução nossa).

Corbin trouxe do latim uma expressão para indicar algo que não se conseguia expressar mais por saturação e banalização de um vocabulário muito difundido, mas talvez não tenha calculado que sua própria obra seria também difundida e conheceria as vulgatas. Embora no Brasil ainda não tenhamos nenhum texto de Corbin traduzido, já não é raro encontrar em português artigos que trazem a palavra imaginal sendo utilizada para designar qualquer coisa muito afastada da extraordinária valorização que o autor fez "[...] da imagem e da imaginação através da experiência espiritual" (THOMAS, 1998d, p. 128). De fato, a rigor não se pode dizer simplesmente que o imaginário em Corbin é chamado de imaginal, pois com a palavra latina o islamólogo se refere a uma experiência interior, relacionada a uma meta-história que transcende a história dos eventos e que se traduz numa visão mística. A esse respeito, tem razão Wunenburger (2002, 2011) ao localizar o imaginal num nível de profundidade diferente do próprio imaginário e do que ele chama de imageria, como veremos adiante.

Se para Aristóteles a realidade informa os dados dos sentidos a partir dos quais é exercida a razão, as teorias da complexidade mostram que a realidade, ao contrário, não se reduz aos dados dos sentidos. Parece que ao se redefenir a idéia de real, também a noção de imaginário se redefine, não sendo mais colocado em oposição ao primeiro e sim como um "(...) dinamismo organizador de imagens que lhes confere profundidade e as liga entre si" (THOMAS, 1998a, p. 16). Desde já, fica claro, então, que o imaginário não é uma coleção de imagens somadas, mas uma rede onde o sentido se encontra na relação.

Como bem coloca, ainda, Thomas (1998a), existe uma eficácia do imaginário e uma forma de realidade ligada a essa eficácia, o que já foi possível aferir com episódios históricos em que a imagem simbólica foi usada com intenções perversas, como o stalinismo e o hitlerismo. Mas também no cotidiano

hodierno isso ocorre, de modo muito próximo a cada um de nós, por exemplo, através da publicidade e da propaganda. Sendo a imagem o caminho incontornável através do qual conhecemos o mundo, conhecê-la é necessário para termos nosso lugar na grande mutação epistemológica de hoje (THOMAS, 1998a). Afinal, Caillois (apud THOMAS, 1998a, p. 17) já ressaltou que nós somos agidos pelas imagens desde

[...] a mística das imagens sublimantes, passando pelos desenvolvimentos mercantis da publicidade e chegando às vertigens angustiantes das histerias coletivas que acompanharam a escalada exponencial dos sistemas imaginários que estabeleceram as grandes ideologias do século XX, o comunismo e o fascismo.

A atividade do imaginário, portanto, não se restringe à criação da fantasia no cinema, na literatura, nas novelas e seriados, onde ela chega mesmo a ser óbvia e os estudos podem ser até mesmo redutores, já que fortemente tentados a se deter sobre o corpus de imagens; para lermos o mundo, será necessário compreender que o imaginário, através do mito, preside também atividades humanas como a filosofia, a ciência, a arte e a religião. Sendo sistema organizador de imagens, o imaginário só se dará a ver através do deslindamento das regras de seu jogo que, em sua superestrutura, se configura através do mito.

3. MITO, ENCARNAÇÃO DO IMAGINÁRIO

O mito, no senso comum, aparece, assim como o imaginário, associado à mentira, significado este constantemente flagrado na mídia que insiste em utilizar o bordão "verdade ou mito?" para esclarecer ao público os mais diversos assuntos. Naturalmente, este uso não tem nenhuma relação com aquele que faz do mito os Estudos do Imaginário, nos quais é frequente o endosso da definição de Eliade (1994) como sendo a história sagrada e, por isso, verdadeira, já que sempre se refere a realidades: "O mito cosmogônico é verdadeiro porque o

mundo está aí para prová-lo; o mito da origem da morte é igualmente verdadeiro porque é provado pela mortalidade do homem"(ELIADE, 1994, p.12). Eliade (1994, p. 13) mostra como a principal função do mito é a de "[...] revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas", desde a alimentação e o casamento até a arte e a sabedoria.

A narrativa mítica se distingue da simples fabulação porque nesta o núcleo significante é externo. O mito, sublinha Wunenburger, não depende de variações contextuais e não se dá a compreender pela análise, através de elementos separados que possam ser recompostos "[...] em conjuntos significantes por uma operação de construção lógica" (WUNEBURGER, 2002, p. 70, tradução nossa), de modo que a única forma de se apropriar de um mito é repetindo-o. São os arquétipos que asseguram a invariância dos mitos para além dos acidentes culturais; eles são os verdadeiros "[...] catalisadores ou ativadores do sentido" do mito, o qual age "[...] por impregnação e não por decomposição, por compreensão global e não por explicação progressiva" (WUNENBURGER, 2002, p. 71).

Segundo Dubois (1998), é possível classificar os mitos conforme seu pertencimento cultural, conforme sua significação ou conforme sua estrutura interna. Esta última forma de classificação é feita a partir de categorias que se apoiam sobre figuras estruturantes como a linearidade, a circularidade, a ascensão, a simbólica numérica etc. Daí é possível constatar, por exemplo, a importância da estrutura ternária nos mitos indo-europeus, a circularidade na mitologia da Grécia antiga, do quadrado e do centro na China antiga. Lévi-Strauss (2008; 2012), Gilbert Durand (1990, 1996, 1997), Mircea Eliade (1992; 1995; 1999) e C.G. Jung (2007; 2012) nos legaram ferramentas de análise para trabalhar dentro da classificação conforme a estrutura interna dos mitos.

A classificação conforme o pertencimento cultural distingue entre os mitos ocidentais pagãos, cristãos e as mitologias da modernidade (DUBOIS,

1998). Estas mitologias seriam sucessivas, mas não aboliriam umas às outras; pelo contrário, se contaminariam entre si, se superpondo e se confortando.

Nos mitos pagãos¹², há relação de imanência com a natureza, apresentando deuses de forças naturais personificadas, num panteão humanizado. Os acontecimentos se dão com base num sistema de sacrifícios, oferendas, preces. A partir do século I, o mito cristão começou a penetrar no paganismo, sobrepujando-o no século V. Dubois (1998) sublinha que o mito cristão é o resultado de uma feliz adaptação de elementos emprestados do judaísmo tratados com a mentalidade pagã. Isso foi feito de modo extremamente habilidoso, já que a mitologia do judaísmo é profundamente diferente da pagã: ao politeísmo desta, opõe-se o monoteísmo daquela (todos os deuses estrangeiros seriam "ídolos"); à imanência pagã, opõe-se a transcendência judaica. Uma outra característica do mito judaico que o separa radicalmente do mito pagão é o messianismo, a espera pela vinda de um libertador. No entanto, a religião cristã trouxe adaptações capazes de integrar o mundo pagão e finalmente se sobrepor a ele. O monoteísmo permaneceu, mas o fundador do cristianismo insistiu fortemente na relação de amor com Deus, a quem chama de pai e "[...] utiliza metáforas familiais e familiares para humanizar a imagem divina" (DUBOIS, 1998, p. 31). Dubois (1998, p. 31) sublinha, ainda, que a inovação mais espetacular do cristianismo seria o dogma da encarnação: "[...] a ideia do Deus feito homem, investido de dupla natureza, divina e humana, representando a segunda pessoa da Trindade [...]. Esta inovação não poderia receber o aval do judaísmo, mas, por outro lado, era melhor compreendida pelos pagãos".

A partir daí, a história da cultura ocidental se fez com oscilações em direção ao paganismo (o que se chamará de "Renascenças") ou em direção ao

¹² Observe-se que "pagãos" era como os cristãos se referiam aos politeístas que resistiam nas pequenas aldeias rurais chamadas "Pagus" quando da cristianização da sociedade romana após o édito de Milão no ano 313.

judaísmo (o que se chamará de "Reformas") (DUBOIS, 1998, p. 31) para, na modernidade, se configurarem novas mitologias através do declínio do arquétipo paternal. Nesta fase, após um deísmo filosófico inicial, em que a existência de Deus é entendida como uma exigência da razão, segue-se a valorização da razão desembaraçada de crenças, que são então consideradas preconceitos. Deus chega a ser mesmo expulso - o deus morto nietzscheano.

Também o papel simbólico da Mãe teria, conforme Dubois (1998), se modificado, sendo devolvido à natureza, à sociedade, à matéria. Trata-se da perspectiva materialista, na qual natureza e sociedade tornam-se as provedoras de bens materiais e de vantagens sociais, fundando-se uma moral cujos princípios são ter, saber, poder.

Assim, "[...] desembaraçado da lei paternal e beneficiário da riqueza do corpo maternal [o homem] se torna uma espécie de deus-criança cujo horizonte de espera é a liberdade e o bem-estar" (DUBOIS, 1998, p. 32), abrindo o campo para as modernas formas de escatologia religiosa, quais sejam, as utopias terrestres, mitologias que herdaram a noção de dignidade humana do cristianismo e a laicização do conhecimento do paganismo, fundando-se o "[...] humanismo, laico ou religioso, cuja universalidade transcende as culturas superpostas do Ocidente" (DUBOIS, 1998, p. 33).

A última forma de classificação do mito apontada por Dubois (1998) é a que se faz conforme a significação, a qual também cria a função do mito ao responder três questões fundamentais: quem sou eu? De onde eu venho? Para onde eu vou? Disso resulta uma classificação em mitos de individuação (ou identitários), mitos de origem e mitos de finalidade (ou escatológicos).

Eliade (1995, p. 67)) arrola várias classes de mitos de origem ou de criação: a criação ex-nihilo, quando um Ser Supremo cria o mundo pelo pensamento, por exemplo); o tema do Mergulhador da Terra, quando um Deus busca ou manda buscar no oceano primevo uma partícula de terra da qual o mundo inteiro se desenvolve; a criação através da divisão de uma unidade

primordial e a criação através do desmembramento de um Ser primordial. Observe-se que as mitologias pagãs, judaico-cristãs e as da ciência moderna também possuem seus próprios mitos de origem. Assim, tanto os mitos pagãos quanto o imaginário da modernidade atribuem à natureza a possibilidade de criar seres vivos, seja através do arquétipo da Deusa-Mãe, da Terra-Mãe ou da Matéria produtora (DUBOIS, 1998). Mas a origem pode também ser no Espírito Criador, como conta o cristianismo retomando o Gênesis hebraico. A modernidade constroi seus mitos de origem através da investigação da evolução da espécie ou propondo teorias cosmológicas como a do Big Bang. Dubois (1998, p. 34) ressalta que estas teorias "(...) não escapam, no entanto, de uma mitologia do tempo e da matéria concebida como energia".

Os mitos de individuação ou identitários têm no heroi sua figura essencial, que passa por uma série de provações. São numerosas as abordagens da mitologia do heroi que partem da observação de semelhanças e diferenças entre as histórias para chegar a uma fórmula que as vincule. Otto Rank, em 1909, com Der Mythus von der Geburt des Helden: Versuch einer psychologischen Mythendeutung (O mito do nascimento do heroi: tentativa de uma interpretação psicológica do mito) traçou um esquema do que seria o padrão do mito do heroi. Tiveram a mesma intenção psicanalistas como Bettelheim (1976),narratologistas como Propp (1992) e antropólogos como Brehlich (2010) e Lévi-Strauss (2008), entre outros. No entanto, foi a esquematização proposta por Campbell (2007) que atingiu popularidade entre os estudos de Comunicação. O autor norte-americano indicou de modo didático 23 fases da assim chamada jornada do heroi no seu percurso de separação - iniciação - retorno que constituiria um único mitologema, chamado monomito. A popularidade desta descrição chegou ao cinema por iniciativa de Christopher Vogler (1997) no final dos anos 1980, que adotou a jornada do heroi como uma fórmula para garantir o sucesso das produções de Walt Disney. Este não é o espaço para se fazer a crítica aos formulismos específicos ensejados pelo mito do heroi, mas não podemos deixar de indicar que a pasteurização destes e de quaisquer outros mitos retira-lhes a eficácia simbólica. É também pelo mesmo motivo que vemos como problemática a aplicação de supostos esquemas míticos a lendas, contos de fadas e contos folclóricos. Como vimos antes, o mito não depende de variações contextuais; seu tempo, como veremos adiante, não tem anterioridade nem posteridade. E, como também veremos adiante, a interpretação do imaginário exige um procedimento mais por homologia do que por analogia, de modo que são redutoras as leituras do tipo "A no mito B simboliza C no conto D", por pressuporem uma possibilidade de decodificação simples que valoriza o arbitrário e não o motivado no imaginário.

Ademais, parece-nos que as fórmulas apresentadas como derivadas de um esquema mítico universal negligenciam a coincidentia oppositorum presente nos mitos e que lhes faz a fertilidade, já que o formulismo precisa obedecer a um diagrama racional em que os eventos se sucedam de modo lógico do ponto de vista da nossa contemporaneidade. Se Campbell (2007, p. 41) mostra o heroi como alguém que vai trazer um elixir para curar o mundo, finalizando sua dura jornada não sem antes tendo recebido sua recompensa (2007, p. 242), a situação é um pouco diferente nos relatos míticos da Grécia Antiga, em que o heroi é um ser descomedido, violento, a exemplo de Héracles, "[...] sempre pronto a matar e a seduzir" (DOWDEN, 1994, p. 183), cuja violência não poupa nem mesmo as crianças: "Esbofeteia um menino que está lhe servindo água e acidentalmente o mata (matar por acidente é característica de herois)" (DOWDEN, 1994, p. 183-184). A morte do heroi, que pode ser considerada sua prova final, é "[...] traumática e violenta ou surpreende-o em absoluta solidão", como indica Brandão (2000, p. 63), acrescentando a lista de alguns que se matam: "Ájax Telamônio, Hêmon, Antígona, Jocasta, Fedra, Egeu" (BRANDÃO, 2000, p. 63). Héracles aí se inclui, tendo se lançado ao fogo depois de tentar arrancar do corpo uma túnica envenenada que lhe foi enviada por Dejanira, a esposa ciumenta, conforme relata Diel (1991). Citamos aqui o caráter desajustado e o desfecho trágico dos herois apenas como um indicativo de elementos que são muitas vezes escamoteados, mas a estrutura de coincidentia oppositorum no

mito não se reduz, obviamente, a herois ambíguos e a finais infelizes - aliás, a rigor, o mito sequer tem final, pois não obedece a eventos sucessivos no tempo. Basta ler Hesíodo (2012) para se constatar isso.

Finalmente, os mitos escatológicos colocam em jogo as noções de Destino ao tratar do futuro de uma comunidade ou mesmo da humanidade. Neles, segundo Dubois (1998), teremos concepções cíclicas como as da Roda da Fortuna, do retorno a um ponto original (as narrativas do retorno dos guerreiros, o anel ou o percurso circular), o Eterno Retorno (mito de Fênix), o retorno de uma idade do ouro ou do paraíso perdido. Já as concepções dinâmicas repousam sobre uma figuração linear e vetorizada da história, seja com teorias otimistas que levam a um final de estado ideal, seja com "(...) teorias pessimistas da evolução que inspiram as ideologias da decadência" (DUBOIS, 1998, p. 34). Dubois (1998) elenca, ainda, as concepções dialéticas, como a do apocalipse cristão num esquema essencial de morte-renascimento, apoteose de um percurso iniciático aplicado à humanidade. É interessante notar que o apocalipsismo revolucionário pode ser visto como a forma laicizada deste mito.

Vê-se, assim, que não só as manifestações do imaginário facilmente reconhecíveis como tal - as ficções em geral - são portadoras de mitologias, mas também as teorias sociais, econômicas, culturais etc. apresentam traços que as tornam mitológicas. Os mitos se organizam coerentemente dentro das civilizações e esta organização, precisamente, constitui o imaginário.

4. FREUD E A SOLIDIFICAÇÃO DO CAMINHO PARA AS TEORIAS DO IMAGINÁRIO

Freud (1856-1939) é muitas vezes citado como uma espécie de descobridor do inconsciente. Isso não é verdade, como afirma Wunenburger (2013), mostrando como os métodos e hipóteses fundamentais sobre a sexualidade familiar já existiam antes e que Freud é herdeiro de correntes

majoritárias do final do século XIX. A ideia de inconsciente já estaria delineada mesmo em Leibniz (1646-1716) para quem, segundo Wunenburger (2013, p. 29-30, tradução nossa) "[...] a atividade da consciência implica, mesmo na função perceptiva, fenômenos subliminais que asseguram entre outras coisas uma memorização integral de todos os acontecimentos de um sujeito, pensado como mônada". Um pouco mais tarde, Kant (1724 - 1804) se interrogava

[...] em seu opúsculo Essai pour introduire en philosophie le concept de grandeur négative, em 1763, sobre o estado de indiferença aparente da consciência moral e afetiva (exemplo: a omissão), e se recusa a explicá-la por uma simples passividade. A inexistência aparente de um conteúdo psíquico ou de uma conduta não é forçosamente sinal de sua ausência, mas antes da presença oculta de uma força oposta que lhes reprime (WUNENBURGER, 2013, p. 30, tradução nossa).

O recenseamento do filósofo francês sobre esta pré-história do inconsciente prossegue relembrando que o Ego foi o último epifenômento de um movimento antiracionalista pela reinserção das funções psíquicas em uma Natureza animada que vinha desde a metade do século XVIII. Segundo Wunenburger (2013), já em 1846 Carl Gustav Carus havia descrito três camadas inconscientes pelas quais o ser participa do universo inteiro em dois planos, o psicológico e o biológico. Da mesma forma, "[...] J. F. Herbart discerne, em sua Psychologie comme science, de 1824, um formigamento de conteúdos psíquicos infraconscientes que se organizam em apercepções ativas" (WUNENBURGER, 2013, p. 32, tradução nossa). O autor destaca ainda os trabalhos de G. H. von Schubert e de Eduard von Hartmann. O primeiro, em Le symbolisme du rêve (1814), afirmou que o sono e o sonho eram apropriações "[...] de uma linguagem simbólica ignorada pela consciência" (WUNENBURGER, 2013, p. 33, tradução nossa) e o segundo, em sua Philosophie de l'Inconscient, em 1869 argumentava em favor da vida inconsciente como a "[...] real potência inspiradora da vida consciente" (WUNENBURGER, 2013, p. 33, tradução nossa).

A "[...] tonalidade pessimista que vai atravessar o freudismo" (WUNENBURGER, 2013, p. 33, tradução nossa) teria sido herdada por Freud

de Schopenhauer e Nietzsche. Em Schopenhauer, o conhecimento representativo seria embasado em uma "[...] vontade universal cega que se encontra, no entanto, constitucionalmente mascarada" e as expressões sublimadas suspenderiam a "[...] energia primitiva os instintos de conservação e da sexualidade" (WUNENBURGER, 2013, p. 34, tradução nossa). E em Nietzsche o inconsciente se torna "[...] uma instância dinâmica (chamada já de Id - *das Es*), engendrada pela força inibidora de adaptação a uma realidade objetiva, e cujo recalque entrega o homem a uma verdadeira desnaturação" (WUNENBURGER, 2013, p. 35, tradução nossa).

A contextualização que Wunenburger (2013) faz da obra de Freud prossegue ainda por várias páginas e é um documento valioso para quem deseja conhecer estas raízes. Até aqui, já foi possível observar que Freud foi um herdeiro de seu tempo e a indiscutível ruptura que sua obra introduziu se deve, segundo Wunenburger (2013, p. 25, tradução nossa), muito mais "[...] à amplitude e rigor de sua pesquisa do que à revelação de verdades inéditas sobre os arcanos de nossa afetividade". De todo modo, foi sua obsessão pela teorização sistemática associada ao seu agudo senso de verificação experimental que deu foros de seriedade às instâncias do sonho e do inconsciente, ajudando a abrir caminho para as teorias do imaginário. Sua importância é inegável ao ponto de mesmo Durand (2010a), fundador da Escola de Grenoble e crítico de vários aspectos do freudismo, ter batizado o rio principal da bacia semântica dos estudos do imaginário com o nome de Freud e a hagiografia psicanalítica. Naturalmente, ele tinha uma explicação para isso:

Colocar Freud no mais profundo do rio não é garantia da "verdade" do freudismo, mas, simplesmente, garantia de sua pregnância semântica. A história, longe disso, não é uma amostra triunfal de verdades. A ciência pode ainda e sempre progredir porque ela é historicamente feita de erros retificados... (DURAND, 2010a, p. 102-103, tradução nossa).

Assim, a vertente aberta por Freud, naturalmente, estava acompanhada de outras que, juntas, correram para o mesmo rio. A história das imagens, nos

séculos XVIII e XIX, passou da sensibilidade estética à imaginação visionária, beneficiando-se de uma metafísica da imaginação criadora, do reconhecimento das forças inconscientes e da constituição de um imaginário social através das utopias. No início do século XX, se desenharam várias teorias formadoras do que se compreende hoje por imagem: o neo-kantiano Cassirer (1874-1945), que defendeu "[...] uma concepção funcionalista e construtivista da vida do espírito", aproximando-se do "[...] pensamento hegeliano, do qual ele retoma a ideia de um desenvolvimento do espírito através do tempo histórico", trazendo à tona a "[...] nova antropologia do animal symbolicum humano" e enfrentando - sem resolver - "[...] um dos maiores problemas de toda concepção do imaginário: como articular a ideia de invariante simbólica [...] e uma história da cultura em que se vê sucederem diferentes imaginários e diferentes racionalidades" (WUNENBURGER, 1998a, p. 93, tradução nossa). É de Cassirer a expressão pregnância simbólica, que a forjou para indicar a impossibilidade de existência de dados puros, ou seja, os sujeitos recebem os dados já impregnados de sentido: "[...] por pregnância simbólica há de entender-se o modo como uma vivência perceptual, isto é, considerada como vivência sensível, entranha ao mesmo tempo um determinado significado não intuitivo que é representado concreta e imediatamente por ela" (CASSIRER, 1998, p. 238). Nos Estudos do Imaginário, a expressão emprestada de Cassirer pode ser genericamente entendida como a potencialidade de uma imagem frutificar sentidos vividos.

Nestas incursões sobre o estatuto da imagem no século XX, destaca-se também Gadamer (1900-2002), com quem a hermenêutica deixou de ser simplesmente um método interpretativo para se tornar "[...] uma verdadeira filosofia da faticidade e da finitude" (WUNENBURGER, 1998a, p. 93, tradução nossa). Em Gadamer, a interpretação se faz sobre o fundo vivido, ou seja, são valorizadas suas condições históricas, embora não se renuncie à exigência de universalidade. Este filósofo alemão não desenvolveu de modo direto as questões da imagem e da imaginação, mas sua hermenêutica "[...] revaloriza a dimensão simbólica da linguagem [...] e opõe ao sujeito transparente e autônomo

da racionalismo clássico uma consciência comprometida em uma manifestação do sentido que o ultrapassa e mesmo que lhe resiste" (WUNENBURGER, 1998a, p. 93, tradução nossa).

Também podem ser citados como pioneiros nestes estudos Ricoeur (1913-2005), com sua filosofia reflexiva sublinhando o papel do corpo e do espírito na formação do sentido, Caillois (1913-1978), com seus trabalhos sobre o imaginário do sagrado nas sociedades tradicionais, e Gusdorf (1912-2000), com sua reinvindicação da necessidade de remitologização para trazer de volta um equilíbrio da consciência existencial.

5. SISTEMATIZAÇÃO PIONEIRA DE BACHELARD E CONFLUÊNCIA EM ERANOS

Optamos por nos ater neste artigo aos pontos de convergência entre alguns autores que abordaram de modo mais direto a problemática da imagem e/ou do imaginário: Gaston Bachelard (1884-1962), Karl-Gustav Jung (1875-1961), Mircea Eliade (1907-1996), Gilbert Durand (1921-1912) e Henry Corbin (1903-1978). Bachelard não foi conferencista de Eranos, mas aconselhou seu discípulo Durand a se aproximar do Círculo¹³. Durand foi recebido em Eranos pelo próprio Corbin; ambos, assim como Jung e Eliade, foram conferencistas nas reuniões anuais do mês de agosto realizadas numa propriedade próxima ao lago Maggiore, em Ascona, na Suíça. Havia ali um espaço de liberdade intelectual e afetiva, onde, como descreve Durand (2003, p. 17, tradução nossa), era possível falar de "[...] uma verdade que não se ousava então dizer livremente nas

-

A primeira edição das jornadas de Eranos, uma iniciativa da anglo-holandesa Olga Kapteyn-Fröbe (1881-1962), apaixonada por mitos, espiritualidade e também pelas relações entre Oriente e Ocidente (Verjat, 2011), ocorreu em 1933, contando com a presença de Jung. A palavra Eranos foi escolhida por Kapteyn-Fröbe por designar, na Grécia Antiga, uma refeição em que os próprios convidados levam os pratos. Mas as jornadas de Eranos, além do caráter de piquenique convivial, eram marcadas também pela evolução do significado de seu nome, que passou igualmente a designar uma comunidade com interesses espirituais e políticos, mas "sem dogmas", como sublinhava Rudolf Otto (apud Golliau, Gairin et Lépine, 2012, p. 33). As jornadas de Eranos ocorreram regularmente de 1933 a 1988. Atualmente, segundo Verjat (2011), as atividades do círculo estão consideravelmente reduzidas, contando apenas com alguns orientalistas e um pequeno grupo de estudiosos de culturas comparadas.

universidades". Jung pertence à primeira geração de Eranos, e quando Durand lá foi introduzido por Henry Corbin, ainda como ouvinte, em 1960 (ele só começou a falar em Eranos em 1964), o psicanalista suíço já não dava mais suas conferências, debilitado que estava. No entanto, os junguianos de segunda geração, como Marie Louise von Franz e James Hillman continuaram a frequentar o círculo, sendo que Hillman se tornou grande amigo de Durand.

Parece-nos que as convergências entre as obras destes cinco autores - aos quais se junta Edgar Morin, cuja teoria da complexidade é fundamental para se compreender como se estrutura o imaginário - sublinham, a partir de diferentes áreas do conhecimento, as bases heurísticas do que hoje são compreendidos como Estudos do Imaginário. Desse coro de múltiplas vozes, salta uma compreensão comum sobre a imagem como sendo antes de tudo simbólica (ou seja, não dependente da percepção). Esta noção parece ser a pedra de toque capaz de indicar a que paradigma se filia uma determinada pesquisa inscrita nos Estudos do Imaginário.

Para Jung (1991), a imagem simbólica faz a ligação com o arquétipo; em Eliade (2002), a imagem é instantaneamente carregada de sentido simbólico, diferente do discurso, pois este último deve passar pelo canal da linguagem e das representações conceituais. No sistema eliadiano, "a imagem simbólica é ativa, dotada de um poder imediato de transformação daquele que a vê", explica Thomas (1998c, p. 123). Durand (2000) também sublinha a motivação da imagem simbólica ao ponto de ela ser uma emanação de sentido, prontamente disponível. A necessidade de desvincular completamente a imagem da percepção foi tão forte em Corbin que o levou a utilizar um outro vocabulário, como vimos antes. A imagem em Corbin é ativa, criadora e eficaz, "[...] uma valorização da Força dentro da Forma, uma forma ativa, entre a matéria espessa e a essência incognoscível" (THOMAS, 1998d, p. 130), entendimento partilhado também por Bachelard (1998a), que afirmou ser a matéria o inconsciente da forma.

A concepção junguiana de uma memória ancestral como fenômeno psíquico converge com a noção de imaginário como um grande reservatório de estratégias de enfrentamento do mundo do qual a humanidade se serve. As duas ideias supõem um subsolo (arquetípico em Jung, *schématique* em Durand) que, apesar de dinâmico, já está lá. Isso aparentemente nega a criatividade, mas devese observar que não se trata de um futuro que já está lá. Resta intocada a dúvida sobre o tempo - se ele se cria à medida em que acontece ou se, como queria Einstein (apud BLANCHÉ, 1993, p. 50) com sua visão estática do contínuo, apenas espera que nós o encontremos como vermes rastejantes se movendo às cegas ao longo de uma linha.

O tempo do imaginário não é igual ao tempo histórico - que, aliás, se não é imaginário, é pelo menos imaginado. O tempo mítico, como assinala Torrano (2012) a respeito de Hesíodo, não tem anterioridade nem posteridade, não é entendido como sucessão, fluxo e escoamento. Não há causa, somente teofania, e "[...] o universo não é senão um conjunto não enumerável de teofanias" (p. 71). Torrano, talvez se referindo à noção eliadiana, afirma que até mesmo o eterno retorno, sob este ponto de vista é "[...] trabalho de um pensamento já bastante afeito à abstração" (TORRANO, 2012, p. 88), pois em Hesíodo "[...] o tempo não é substantivo e deve sempre subordinar-se às exigências do Ser" (TORRANO, 2012, p. 88), do que não discordamos, mas parece-nos que não contraria também a ideia de tempo trazida por Eliade (1992) que, sim, distingue entre o tempo linear e o do eterno retorno, mas também fala do illud tempus, noção fundamental para se entrar na obra do filósofo romeno. O illud tempus é total, não sendo comparável nem ao tempo cíclico nem ao linear; nele se situa a hierofania, ou seja, o episódio mítico fundador do qual, aliás como em Hesíodo, é insuficiente dizer que está no começo não só porque "[...] pode ser ressuscitado a cada momento da vida de uma sociedade da qual ele é referencial" (THOMAS, 1998c, p. 122), mas sobretudo porque se trata, como em Hesíodo, segundo Torrano (2012, p. 88), de um tempo "[...] adjetivo e não substantivo" e que, do mesmo modo que o espaço, é um "[...] atributo decorrente das qualidades próprias [da Presença] do Deus" (TORRANO, 2012, p. 83). O tempo do eterno retorno não é exatamente o tempo do mito que, compreendido a partir do *illud tempus*, não tem antes nem depois. Seria antes o tempo do rito, quando o homem, lançado no mundo de desgaste progressivo, tem a oportunidade de tudo regenerar através da repetição dos gestos fundadores dos deuses, um "[...] eterno retorno às fontes do sagrado e do real" (ELIADE, 1999, p. 94) graças ao qual é possível salvar-se "[...] do nada e da morte" (ELIADE, 1999, p. 94).

É assim que vemos como os mistérios da criação e da criatividade talvez não possam ser profundamente pensados enquanto não conseguirmos nos desenvencilhar das nossas crenças pessoais que, a exemplo daquela que temos sobre o tempo, são tão fortemente cravadas em nós que sequer as reconhecemos como crenças.

6. INCONSCIENTE COLETIVO E ARQUETIPOLOGIA DO IMAGINÁRIO

O célebre relacionamento entre Freud e Jung iniciou com uma imediata simpatia mútua desde o seu primeiro encontro, como é mostrado por Cronenberg (2011) em seu filme *Um método perigoso*. A separação entre eles teve várias razões pessoais, mas as que nos interessam aqui são sobretudo as suas divergências teóricas. Thomas (1998b) explica que para Freud o símbolo encobre um significado enquanto para Jung o símbolo liga dois conteúdos habitualmente separados, como este mesmo diz: "O sentido do símbolo não é o de um sinal que oculta algo de geralmente conhecido, mas é a tentativa de elucidar mediante a analogia alguma coisa ainda totalmente desconhecida e em processo" (JUNG, 2007, p. 145). Os papeis que cada um dos dois atribui aos sonhos também tem divergências não negligenciáveis: em Freud, segundo Thomas (1998b, p. 83), uma liberação de conteúdos reprimidos que permite o

equilíbrio da consciência em vigília; em Jung, uma porta de entrada para a psiqué do sonhador.

A noção de inconsciente coletivo de Jung aproxima-se muito do que se pode entender como o nível arquetipológico do imaginário em Durand e do que Morin (1998) designa por noosfera. Trata-se de um inconsciente da espécie que abriga as representações coletivas, ou seja, não ligadas à psiqué individual, herdadas por meio das imagens primordiais ou arquétipos. No sistema junguiano, os conteúdos do inconsciente coletivo são autônomos e agem sobre os indivíduos. A própria persona ou o eu consciente é, na verdade, desindividualizado, uma exigência da sociedade. Outras forças também habitam o ser, como a sombra, a anima, o animus, forças as quais o indivíduo não deve almejar destruir ou dominar, e sim com as quais precisa se conectar para atingir a individuação, ponto em que, segundo Thomas (1998b, p. 85), "[...] Freud para e Jung continua [...], o eu se descobre idêntico a si mesmo (self) [...], espaço alargado até o cosmos".

Em Jung, arquétipo, símbolo e imagem são associados, mas o arquétipo permanece incognoscível; ele "[...] participa do reservatório, do oceano no qual o eu está imerso" (THOMAS, 1998b, p. 85, tradução nossa). A comunicação entre a psiqué e o arquétipo é feita pelos símbolos produzidos pela imaginação simbólica que é, sempre, ativa. A noção junguiana de arquétipo é aproveitada por Durand (1997), mas enquanto Jung coloca o arquétipo na base do edifício do imaginário, Durand o coloca já como um nível segundo em relação ao schème¹⁴. Este, explica Durand (1997, p. 60) é uma

[...] generalização dinâmica e afetiva da imagem" que se "[...] aparenta ao que Piaget [...] chama 'símbolo funcional' e ao que Bachelard chama 'símbolo motor'. Faz a junção já não, como Kant pretendia, entre a imagem e o conceito, mas sim entre os gestos inconscientes da sensório moticidade, entre as dominantes reflexas e as representações.

¹⁴ O sentido em que o termo *schème* é aqui utilizado indica uma representação intermediária entre fenômenos percebidos pelos sentidos e as categorias do entendimento, como em Kant, ou, como em Bergson, o conjunto de imagens ou sensações cinestésicas. Nestes sentidos, esta palavra não tem tradução para o português.

O *schème*, termo buscado "[...] em Sartre, Burloud e Ravault d'Allones, tendo estes últimos ido buscá-lo, de resto, na terminologia kantiana" (DURAND, 1997, p. 60), é uma encarnação concreta de três gestos reflexológicos dominantes engramados teoricamente, gestos estes que, de acordo com a Escola de Leningrado, quando presentes suprimiriam ou inibiriam outros reflexos: o gesto postural (tendência de o ser humano ficar de pé), o gesto de engolimento (descida digestiva) e o gesto rítmico (relativo à rítmica sexual).

Respectivamente, os *schèmes* engendrados por estes gestos seriam o da verticalização ascendente e o da divisão visual e manual com os arquétipos epítetos do puro/manchado, claro/escuro, alto/baixo e toda uma gama de símbolos agrupados sob o assim chamado regime esquizomorfo¹⁵; o *schème* da "[...] descida e do acocoramento na intimidade" (DURAND, 1997, p. 60) com os arquétipos epítetos do calmo, profundo, quente, íntimo, escondido e um séquito de simbolismos antifrásicos e de intimidade organizados sob o regime batizado por Durand de místico. O *schème* associado ao gesto rítmico é mais complexo por comportar uma lógica de *coincidentia oppositorum* em que predomina a ação de ligar contradições não para eliminar-lhes as diferenças e sim para promover-lhes o jogo, justificando o nome dramático de seu regime de imagens, com os arquétipos epítetos do futuro e do passado (para frente, para trás) e o simbolismo cíclico e progressivo.

Vemos por aí que o imaginário, segundo a escola de Grenoble, que lhe sistematizou a teoria, não é um caos dentro do qual se pode jogar qualquer

-

Usamos aqui o termo *esquizomorfo* e não *heroico* a fim de se evitarem confusões entre os mitos de herois e o regime heroico do imaginário. Tanto *esquizomorfo* quanto *heroico* são nomes atribuídos por Durand ao regime de imagens que se organiza em torno da dominante postural. Da mesma forma, preferimos o termo *dramático* a *sintético* para indicar o regime organizado a partir da dominante copulativa a fim de evitar associações com a síntese hegeliana, associações estas que foram lamentadas pelo próprio Durand (2010b). Esclarecemos, ainda, que optamos também por não descrever a clássica repartição entre regime diurno e regime noturno do imaginário porque, malgrado Durand (1997) ter explicado como a tripartição se organizava depois numa bipartição, reconheceu, em outro lugar a possibilidade de estabelecimento de regimes intermediários, como o do crepúsculo matinal e o do crepúsculo vesperal (STRONGOLI, 2005). No entanto, parece-nos que as divisões entre os três grupos de estruturas já é suficiente para o entendimento da organização do imaginário segundo a proposta durandiana, não sendo necessário haver prolongamentos de classificações, até porque o objetivo dos estudos não deve ser a classificação das imagens e sim a compreensão de seu dinamismo.

contrasenso do nosso entendimento; pelo contrário, ele também obedece regras. Ao indicar estas regras, a obra durandiana mostrou que elas evidenciam os mesmos princípios de explicação e de justificação ou lógicos que a filosofia atribui ao trabalho racional. A anterioridade fundadora do imaginário sobre o trabalho racional é postulada por Durand (1997, p. 396) ao dizer que "[...] toda investigação objetiva se faz em torno e contra a função fantástica" e que "[...] o domínio da investigação objetiva é por excelência o domínio do recalcamento". O pensamento científico purista seria, neste sentido, o "[...] último estreitamento semiológico" (DURAND, 1997, p. 397) de um regime específico da imagem, qual seja, o heróico.

A proposta durandiana de uma correlação entre o trabalho do imaginário e os gestos do corpo foi inspirada por seu mestre Bachelard (1884-1962) que, com sua teoria da imaginação material, pode ser considerado o primeiro a buscar o desvelamento das regras do imaginário. Durand, ao contrário de Lévi-Strauss, não acredita na separação entre natureza e cultura, mas reconhece que é necessário um acordo entre "[...] o que é da ordem da natureza e tem por critérios a universalidade e a espontaneidade" e o que é da ordem da cultura, "[...] domínio da particularidade, da relatividade e do constrangimento" (DURAND, 1997, p. 52-53). Caso este acordo não se produza, nunca ocorrerá a alquimia que produz a imagem simbólica, já que o conteúdo cultural jamais será realmente vivido. Neste caso, podem-se produzir signos semiológicos, mas é impossível se produzirem símbolos.

Bachelard já havia apontado o caminho deste acordo, como indica Durand (1997, p. 41), em *O ar e os sonhos*, descrevendo as bases daquilo que ficou conhecido na teoria do imaginário como o trajeto do sentido ou trajeto antropológico:

Para Bachelard, os eixos das intenções fundamentais da imaginação são os trajetos dos gestos principais do animal humano em direção ao seu meio natural, prolongado diretamente pelas instituições primitivas tanto tecnológicas como sociais do Homo faber. Mas esse trajeto é reversível [...], pode indistintamente partir da cultura ou do natural psicológico, uma vez

A profunda admiração por seu mestre não impediu Durand de divergir dele ao deslocar o nascimento da imaginação da cosmologia de Empédocles para a materialidade do próprio corpo humano em relação com o mundo, como vimos anteriormente. De fato, para Bachelard (1998a), a imaginação é, na gênese, produto da relação do ser imaginante com a água, com a terra, com o fogo e com o ar. O sonhador teria preferência natural por um desses elementos em especial. Podemos verificar isso facilmente junto a alguns pintores como Courbet, que parece ter predileção pela terra, Corot, em cujas obras se destaca a água, e Van Gogh, que valoriza o elemento ígneo. Mas nossos exemplos são, talvez, infelizes para ilustrar uma ideia bachelardiana, já que este filósofo desvalorizava a imagem visual, como veremos adiante.

Segundo Wunenburger (2012), a imaginação criadora em Bachelard tem suas fontes no inconsciente pessoal e na formas, forças e matérias da natureza, fontes estas que constituem dois pólos de correspondência, troca e mistura de conteúdos, de modo que todos os dois podem ser tanto modelo quanto cópia. Nesse processo, a mão tem prevalência sobre o olho. Afirma Wunenburger (2012, p. 115, tradução nossa) que a poética de Bachelard é a do Homo faber, que as "[...] as matérias ativam os devaneios na medida em que elas são não somente contempladas, mas manipuladas, transformadas pela mão, por um corpo que age e trabalha". Daí vem a denúncia bachelardiana do vício da ocularidade no Ocidente, da associação quase automática entre visão e conhecimento, facilmente constatável no vocabulário cotidiano que traduz compreensão por iluminação, opinião, interpretação e paradigma por mundivisão, ponto de vista e perspectiva, que afirma a necessidade de se enxergar a verdade e assegura que a ignorância é cegueira. É possível postularmos que o combate à ocularidade promovido por Bachelard faz convergir sua obra epistemológica com sua obra poética, usualmente vistas como separadas e mesmo opostas. A clivagem entre elas foi afirmada por ele próprio:

> [...] imagens e conceitos se formam nesses dois pólos opostos da atividade física que são a imaginação e a razão. Há entre ambas uma polaridade de exclusão. Nada de comum com os pólos do magnetismo. Aqui, os pólos opostos não se atraem - repelem-se. É necessário amar os poderes os poderes psíquicos dom dois amores diferentes quando se ama os conceitos e as imagens, os pólos masculino e feminino da psiqué. Compreendi isso tarde demais. Tarde demais conheci a tranquilidade da consciência no trabalho alternado das imagens e dos conceitos, duas tranquilidades de consciência que seriam a do pleno dia e a que aceita o lado noturno da alma (BACHELARD, 1998b, p. 52).

Não é nosso propósito aqui entrar na discussão sobre a possibilidade ou impossibilidade de conciliação entre as obras diurna (conceitual) e noturna (poética) de Bachelard, ¹⁶ e sim apenas chamar a atenção para a importância da crítica que à ocularidade tanto no seu trabalho epistemológico quanto no seu trabalho com as imagens. Na ciência, a ocularidade representa um obstáculo epistemológico porque leva o pesquisador a ver o que deseja e/ou a se prender à aparência do real; na poética, ao se ater às imagens visuais estaremos nos prendendo a cópias de sensações e, pois, à memória, o que caracteriza a imaginação reprodutora, que mais evoca do que cria, transpondo a imagem para uma realidade trans-sensorial e, pois, distanciando-se do mundo sensível e se intelectualizando, como assinala Simões (1999).

Embora Bachelard não tenha sistematizado os processos do imaginário, expôs suas regras de modo esparso, sendo possível a Wunenburger (2012) indicar leis sintáticas e princípios semânticos capazes de fornecer um quadro que equaciona o trabalho da imaginação. As leis sintáticas foram indicadas acima e se referem a um princípio segundo o qual a imaginação combina a cada vez não mais do que dois elementos materiais: "Toda relação entre as matérias imaginadas se enriquece com suas oposições, suas contradições, como no caso da água e do fogo" (WUNENBURGER, 2012, p. 78-79). Os princípios semânticos supõem que

¹⁶ Sobre a conciliação das duas linhagens do trabalho de Bachelard, ver Freitas, 2006 e Lamy, 2012.

[...] uma imagem permanece a mesma através de diferentes estratos de manifestação (caverna, casa, ventre), seja ela projetada no universo ou reportada às profundezas do Eu. No imaginário, o pequeno pode agir sobre o grande porque ele é um concentrado de seu poder e o grande pode se tornar pequeno por simples mudança de escala (WUNENBURGER, 2012, p. 79, tradução nossa).

Este princípio de isomorfismo que faz com que "[...] imagens e metáforas sejam reversíveis, como a água e a cabeleira, o vinho e o sangue, sem conhecer limites de conversões próprios aos lógicos" (WUNENBURGER, 2012, p. 79) foi bem compreendido e endossado por Durand (1997) na sua arquetipologia que classifica as imagens simbólicas por isotopia, mostrando a isomorfia dos símbolos convergentes em constelações. O método da convergência trabalha mais sobre a homologia do que sobre a analogia, como explica Durand (1997, p. 43):

A analogia é do tipo A é para B o que C é para D, enquanto a convergência seria sobretudo do tipo A é para B o que A' é para B'. [...] A homologia é equivalência morfológica, ou melhor, estrutural, mais do que equivalência funcional. [...] os símbolos constelam porque são desenvolvidos de um mesmo tema arquetipal, porque são variações sobre um mesmo arquétipo.

O princípio da homologia conduz todo o método de construção da arquetipologia durandiana e é basilar para as ferramentas de trabalho nas pesquisas dos estudos do imaginário afiliadas à Escola de Grenoble.

7. PROBLEMAS DE MODELIZAÇÃO DOS IMAGINÁRIOS

Existe já uma certa tradição metodológica nos Estudos do Imaginário, embora não exatamente na área da Comunicação. A Escola de Grenoble desenvolveu durante as décadas de 1960 e 1970 a proposta durandiana da mitodologia (DURAND, 1990 ; 1996 ; 1998), principalmente junto aos estudos literários. Não está entre os propósitos deste artigo descrever ferramentas de pesquisa, e isso não só porque nosso objetivo é acima de tudo fornecer apenas indicações que sirvam de pista para que o leitor faça seu próprio caminho, mas

também porque nos parece que um dos problemas que vem se apresentando em certa parcela dos Estudos do Imaginário é a falta de uma consciência heurística. A adoção de instrumentos interpretativos sem a equivalente compreensão teórica sem dúvida é um dos fatores que podem trazer uma indesejável rarefação dos Estudos do Imaginário antes mesmo de eles terem atingido a maturidade. Esta rarefação se traduz em mapeamentos formalistas de imagens, traindo uma concepção do imaginário como simples corpus estático, negligenciando sua dinâmica organizadora, e em diagnósticos simplistas acerca dos mitos diretores de nossa contemporaneidade, diagnósticos estes fornecidos por uma vulgata mitocrítica e mitanalítica em que se desconsidera o princípio da convergência simbólica e se recai sobre a redutora analogia entre as situações do tão impropriamente denominado objeto de pesquisa e as situações adotadas como referência instrumental, presentes em descrições dicionarizadas de mitos, por exemplo.

Os Estudos do Imaginário tem sido estendidos a áreas muito diversas daquelas em que nasceram e isso é um ótimo sintoma de sua fecundidade e de sua vocação transdisciplinar. No entanto, a mesma amplidão que os faz penetrar desde a Antropologia e a Literatura até as Ciências da Saúde, a Educação, a Comunicação e a Arquitetura, entre outras, exige que cada área e, provavelmente, cada pesquisa desenvolva sua metodologia própria, capaz não só de equacionar as questões que lhe são peculiares como também de lidar com o relevo de seu corpus teórico e/ou empírico. Assim, se temos na base da mitodologia a busca pelos mitemas, essa busca não se fará do mesmo modo numa peça de Literatura e num fenômeno comunicacional.

Além da tradição dos estudos da escola francesa da antropologia da imaginação simbólica, existem os modelos derivados da psicanálise junguiana, da sociologia compreensiva, da hermenêutica simbólica e do próprio estruturalismo. Todos estes são esforços de modelização do imaginário que muitas vezes se cruzam. Antes de se adotar a máxima do tudo vale de

Feyerabend (1993), no entanto, é útil se compreender com qual nível do imaginário se está trabalhando ou se deseja trabalhar. A figura da árvore de imagens proposta por Wunenburger (2011) é, a esse respeito, esclarecedora: o imaginário também possuiria uma arborescência externa, um tronco e raízes.

No nível arborescente, estaria abrigada a imageria, constituída por ícones (imagens-cópia que se parecem com uma realidade sensível ou ideal) e os fantasmas e simulacros, que simulam a presença em ausência do referente, como um filme de ação, um souvenir ou um quadro mostrando a vida de Cristo. No tronco, fazendo o percurso entre a arborescência externa e as raízes, temos o nível imaginário em sentido mais estrito, constituído por símbolos, cuja "[...] força provém de metassignificações que de uma só vez se ligam ao conteúdo primário e são liberadas por um outro nível de experiência sensível ou inteligível" (WUNENBURGER, 2011, p. 17 tradução nossa). Dito de outro modo, o símbolo é um tipo de "[...] representação mental não gratuita, determinada por elementos de schème e arquetipais" (COELHO, 1997, p. 207) que se reúne com um sentido, um aspecto vivenciado adquirindo, assim, uma relação natural com "[...] algo ausente ou impossível de ser percebido" (Coelho, 1997, p. 343). Nunca será demais repetir que o símbolo, nos Estudos do Imaginário, é motivado e não arbitrado. Este postulado, parece-nos, ainda não teve suas consequências devidamente pesadas nas pesquisas em Comunicação, presas que estão ao arbitrário do símbolo semiótico.

Finalmente, nas raízes encontram-se os arquétipos e *schèmes*, constituintes do imaginal, aproximadamente como definido por Corbin (1976) e conforme vimos antes. Este nível é preenchido com representações que não se reduzem nem à reprodução nem à ficção e que não dependem da bagagem cultural ou intelectual para serem apreendidas porque elas se "[...] impõem ao espírito como realidades mentais autônomas" (WUNENBURGER, 2011, p. 20, tradução nossa), constituindo, pois, uma verdadeira super-realidade.

A variação dos níveis traz também uma variação de pregnância simbólica, mas esta variação não se dá pela imagem em questão e sim pelo sujeito que está diante dela, ou seja, diante de uma mesma figura podem ser evocados desde ícones até arquétipos. Conforme os níveis variam, também variam as abordagens teóricas, indo-se desde a semiótica, que se atém à arborescência dos ícones e dos fantasmas, passando pela narratologia, que pode dar conta em certa medida dos símbolos, e chegando a uma arquetipologia, que ambiciona falar do imaginal, isso para não mencionar a retórica, a psicanálise e a própria mitografia. Não há uma teoria unificadora de todas estas abordagens e talvez nem seja possível haver em razão das suas próprias condições epistemológicas. A Escola de Grenoble foi bem sucedida na conciliação entre o estruturalismo formal de Lévi-Strauss, com sua abordagem dos mitos independente dos sentidos vividos, com a hermenêutica, que privilegia o impacto emotivo e intelectual da imagem simbólica. No entanto, permanecem os fossos entre as imagens visuais e linguageiras, por exemplo, e não está bem estabelecida a relação entre os imaginários individuais e coletivos, como bem pergunta Wunenburger (2011, p. 30, tradução nossa): "Em que medida o imaginário cultural acede a uma certa autonomia, a um preenchimento e a um ritmo próprios, dos quais os indivíduos não seriam mais do que expressões?".

Qualquer que seja o caminho metodológico adotado ou construído, há que se ter presente o dinamismo do imaginário, bem demonstrado por Durand (1996) através das noções de bacia semântica e de tópica sociocultural e pontuado de modo amplo por Wunenburger (2011), que aponta como responsáveis por essa mutação os processos de mestiçagem intercultural (importação de imagens antes ignoradas), de ordenação aleatória de combinações de imagens dominantes e de metamorfoses provocadas pela substituição de umas imagens por outras com raízes comuns. Parece-nos que a Comunicação, movimentada por fenômenos efêmeros, é um campo ideal para verificar a extensão e a profundidade da transformação ou da constância dos imaginários.

Referências

BACHELARD, G. A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo,
Martins Fontes, 1998a.
A poética do devaneio. São Paulo : Martins Fontes, 1998b.
BARTHES, R. Mitologias. Rio de Janeiro: Bertrand Editores, 1999.
BETTELHEIM, B. The uses of enchantment: the meaning and importance of fairy tales. New
York: Knopf, 1976.
BLANCHÉ, R. A ciência actual e o racionalismo. Porto : RÉS Editora, 1993.
BRANDÃO, J. de S. Mitologia grega. Volume III. Petrópolis: Vozes, 2000.
BRELICH, A. Gli eroi greci: un problema sotrico-religioso. Milano: Adelphi, 2010.
CAMPBELL, J. O herói de mil faces. São Paulo: Pensamento, 2007.
CASSIRER, E. Filosofia de las Formas Simbólicas III: Fenomenología del reconocimiento.
México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
COELHO, T. Dicionário crítico de política cultural - cultura e imaginário. São Paulo :
Iluminuras/Fapesp, 1997.
CORBIN, H. L'imagination dans le soufisme d'Ibn'Arabî. Paris : Flammarion, 1976.
CRONENBERG, D. Um método perigoso. Inglaterra, Alemanha, Canadá e Suíca : Recorded
Picture Company et alii, 2011. 1 DVD (99 min).
DIEL, P. O simbolismo na mitologia grega. São Paulo : Attar, 1991.
DOWDEN, K. Os usos da mitologia grega. Campinas : Papirus, 1994.
DUBOIS, ClG. Les modes de classification des mythes. IN: Introduction aux méthodologies
de l'imaginaire. Org.: Jöel Thomas. Paris: Ellipses, 1998. p. 28-35.
DURAND, G. A imaginação simbólica. Lisboa: Edições 70, 2000.
As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral. São
Paulo: Martins Fontes, 1997.
Introduction à la mythodologie : mythes et sociétes. Paris : Albin Michel, 1996.
Introduction à la mythodologie: mythes et societés. IN: La sortie du XXe siècle.
Paris: CNRS Éditions, 2010a. p. 15-188.
Figures mythiques et visages de l'oeuvre. IN: La sortie du XXe siècle. Paris: CNRS
Éditions, 2010b. p. 187-504.
Le décor mythique de la Chartreuse de Parme. Les structures figuratives du roman
stendhalien. Paris: José Corti, 1990.
Passo a passo mitocrítico. IN: Campos do imaginário. Lisboa : Instituto Piaget, 1998,
p. 245-259.
Structures Éranos I. Paris: La Table Ronde, 2003.

ELIADE, M. Imagens e símbolos. Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. São Paulo :
Martins Fontes, 2002.
Mito do eterno retorno. São Paulo : Mercuryo, 1992.
O conhecimento sagrado de todas as eras. São Paulo : Mercuryo, 1995.
O sagrado e o profano: a essência das religiões. São Paulo : Martins Fontes, 1999.
Mito e realidade. São Paulo : Perspectiva, 1994.
FEYERABEND, P. Contra o método. Lisboa, Relógio D'Água Editores, 1993.
FREITAS, A. de. Apolo-Prometeu e Dioniso: dois perfis mitológicos do "homem das 24
horas" de Gaston Bachelard. Educ. Pesqui. [online]. 2006, vol.32, n.1, pp. 103-116.
GOLIAU, C.; GAIRIN, V.; LÉPINE, E. Les Journées d'Eranos. Le Point, Paris, numéro hors-
série - les maîtres penseurs. Le mystère Carl Jung, p. 32-34, dez 2012.
HESÍODO. Teogonia: a origem dos deuses. São Paulo: Iluminuras, 2012.
JUNG, C. G. Arquetipos e inconsciente colectivo. Barcelona : Paidós, 1991.
O eu e o inconsciente. Petrópolis : Vozes, 2007.
Tipos psicológicos. Petrópolis: Vozes, 2012.
LAMY, J. Le dualisme bachelardien, un faux problème? IN: Cahiers Gaston Bachelard,
Dijon, n. 12, 2012, p. 105 - 134.
LÉVI-STRAUSS, C. Antropologia estrutural. São Paulo : Cosac Naify, 2008.
O pensamento selvagem. Campinas : Papirus, 2012.
MORIN, E. O método 4. As idéias: habitat, vida, costumes, organização. Porto Alegre,
Sulina, 1998.
PROPP, V. Morfologia do conto. Lisboa: Vega, 1992.
SIMÕES, R. L. M. Imaginação material segundo Gaston Bachelard. Rio de Janeiro, UERJ,
1999. Dissertação de mestrado.
STRONGOLI, M. T. de Q. G. Encontros com Gilbert Durand. Cartas, depoimentos e
reflexões sobre o imaginário. IN: Ritmos do imaginário. Org.: Danielle Perin Rocha Pitta.
Recife : ed. universitária da UFPE, 2005. p. 145 - 172.
THOMAS, J. Introduction. IN: Introduction aux méthodologies de l'imaginaire. Org.: Jöel
Thomas. Paris: Ellipses, 1998a. p. 16-21.
Le XXe siècle et les théories formatrices autour de l'image. 1. Carl Gustav Jung. IN:
Introduction aux méthodologies de l'imaginaire. Org.: Jöel Thomas. Paris: Ellipses, 1998b. p.
83 - 90.
Les pères fondateurs da la notion d'imaginaire. II. Mircea Eliade. IN: Introduction
aux méthodologies de l'imaginaire. Org.: Jöel Thomas. Paris: Ellipses, 1998c. p. 121-127.

Les pères fondateurs da la notion d'imaginaire. III. Henry Corbin. IN: Introduction
aux méthodologies de l'imaginaire. Org.: Jöel Thomas. Paris: Ellipses, 1998d. p. 128-131.
TORRANO, J. O mundo como função de musas. IN: Teogonia : a origem dos deuses. São
Paulo: Iluminuras, 2012. p. 11-97.
WUNENBURGER, JJ. Freud: science ou religion? Nouvelle biographie critique. Paris :
L'Esprit du Temps, 2013.
Gaston Bachelard, poétique des images. Paris : Mimesis, 2012.
Gaston Bachelard. IN: THOMAS, Jöel (org.). Introduction aux méthodologies de
l'imaginaire. Org.: Jöel Thomas. Paris: Ellipses, 1998a. p. 91-96.
L'imagination, mode d'emploi? Une science de l'imaginaire au servicede la créativité.
Paris: Editions Manucius, 2011.
La vie des images. Grenoble: PUG, 2002.
VERJAT, A. Presentación. IN: DURAND, Gilbert. La crisis espiritual en Occidente. Las
conferencias de Eranos. Madrid, Siruela, 2011. p. 9-28.
VOGLER, C. A jornada do escritor : estruturas míticas para contadores de histórias e
roteiristas. Rio de Janeiro: Ampersand Ed., 1997.

CAPÍTULO 4

UM SENTIDO PARA O DESIGN. DA FRAGMENTAÇÃO TECNO-IMAGÉTICA DO REAL À ILUSÃO DA TOTALIDADE

Catarina Moura

À medida que a contemporaneidade expõe o paulatino esvaziamento do acto de criar e retira textura e contexto à compreensão do que foi criado, o Design vê-se em risco de ser convertido numa operação de cosmética destinada a acrescentar valor económico a produtos fabricados para o mercado global. Nesse sentido, impõe-se descortinar se designar se reduz ao papel de resolver inovadoramente a forma para melhorar a aparência e, consequentemente, se a dimensão estética nos remete apenas para aquilo que podemos alterar na superfície das coisas ou se, pelo contrário, ela trabalha (também) aspectos estruturais, revelando-nos algo mais profundo sobre o Design.

A permanente sensação de crise que nos assola traduz a perda, a desorientação e o abismo pressentidos ante a fragmentação de todos os fundamentos, configurando uma imagem do mundo vazia, não de deuses, mas realidade, de uma realidade uniforme e homogénea, condenando-nos a um caos caleidoscópico em consequência do qual a nossa emoção, imaginação e gosto se redefinem em função de um patético estetizado.

Num mercado de sensibilidades e imaginários estandardizados à escala global, o gosto encontra novas formas de se manifestar à medida que vi dialogando com os discursos que escrevem a actualidade, como a Publicidade ou o Design. Compreendido desde o Iluminismo como um rasgo de sensibilidade capaz de integrar o cidadão na sociedade burguesa, o bom gosto tanto funcionava como parte de um processo de adaptação e controlo, como se definia enquanto acto civilizacional, delineado a partir da tradição. No entanto, ver-se-á confrontado pelo gosto massificado instituído pelas indústrias culturais ao longo do século XX, representante de uma massa anónima maioritariamente alfabetizada pelos meios de comunicação e diametralmente oposto a tudo o que o primeiro simboliza. O supremo acto civilizacional traduz-se, agora, num constante incentivo ao consumo, alimentado pela máquina do novo, do imediato, do efémero e do espectacular, cuja abundante produção se assume como garantia de uma infinita possibilidade de escolha, ilusoriamente livre e individual.

O olhar estético desinteressado e contemplativo vê-se substituído por uma espécie de deambulação visual — na linha do que Fajardo denomina zapping estético (2006, p.81) — promovida como dever ser do homem contemporâneo. Influenciada não só pelos conteúdos, como pela natureza dos próprios suportes e pela velocidade que, cada vez mais, os caracteriza, a sensibilidade actual vê-se sem tempo para apreciar e artificializada pela cultura do fragmento, do choque e da desafecção.

A actualidade desemboca, assim, como que irremediavelmente, numa tecno-estética que, com facilidade, desliza para a aparência, a ilusão e a fantasmagoria, contribuindo para a ancestral confusão entre parecer e aparecer e, no mesmo gesto, para uma estetização cada vez mais difusa da existência quotidiana e das formas de vida.

Filtrada pela técnica, a nossa experiência do real distancia-se do próprio real. No entanto, ao contrário do que sucedera com a insuficiência metafísica do

real enquanto símbolo de uma ausência que, de Platão a Hegel e Lacan, remetia para a ilusão – igualmente metafísica – de um outro mundo onde se encontrariam as chaves desse mesmo real, na actualidade este encontra-se dissolvido (Bauman), simulado (Baudrillard) e derealizado (Virilio), arrastando com ele a própria vida e convertendo-se, como insinua Baudrillard em Simulação e Simulacros (1991), numa utopia que parece já não se inscrever na ordem do possível. Sonhado como objecto perdido, o real seria hoje apenas uma forma de designar um sentimento arcaico de estar no mundo, um sentimento de pertença e ligação, exercendo ainda, no entanto, uma profunda atracção sobre o humano, seja ela nostalgia ou necessidade de referência e âncora, à medida que se vê constrangido pelas paisagens mediáticas do mundo artificial e pelas suas consequências.

A tecno-estética propõe-nos um jogo sedutor feito da gestão constante entre aparição e desaparição, celebrando dionisiacamente a aparência de um simultâneo estar e não estar e contribuindo, assim, para multiplicar as fantasmagorias com as quais a cultura ocidental se tem visto confrontada desde os tempos mais remotos e que hoje se reavivam sob a capa do entertainment, do produto agradável, apetecível e fácil de consumir.

Este inegável poder de sedução relaciona-se igualmente com o poder das experiências sinestésicas para ampliar a nossa capacidade perceptiva, alongando protesicamente os nossos sentidos enquanto extensões dos mesmos. Marshall McLuhan (1997) soube intui-lo e não há hoje como negar o impacto da tecnomediação na estruturação do nosso comportamento perceptivo e a profunda alteração que acarretou para a nossa sensibilidade. Com a desmaterialização do espaço nos ecrãs que povoam a paisagem tecnológica contemporânea, impõe-se uma nova ligação ao mundo caracterizada pelo desvanecimento da consciência corporal e, consequentemente, pela perda de protagonismo dos sentidos a favor da visão.

À medida que a realidade se transforma num conjunto de ficções e a primazia é concedida às aparências e à simulação, o contemporâneo assume como possível a irreversibilidade da ruptura com a ordem familiar do espaço e do tempo, fascinado pelas inúmeras possibilidades lógicas abertas pelas experiências abstractas suportadas pelo universo tecno-mediado e insensível à progressiva hiperestetização da visualidade levada a cabo pela cultura de massas.

1. O TERRITÓRIO DE TODOS OS POSSÍVEIS

O possível, a ideia do que o é ou não é, define um limite à acção humana. Um limite importante, pois oferece-nos um horizonte de sentido, situa-nos, orienta-nos, funcionando como uma fronteira entre o conceito e o objecto, a imaginação e a realidade, o projecto e a sua concretização. Com o limite, vem uma forma, a forma (do) possível, que nos ancora ao real, ou ao que podemos tornar real. Consequentemente, o limite informa, reforma e, por vezes, deforma.

No entanto, entendido como possível, o limite, a forma, é também possibilidade e, nesse sentido, aquilo que em princípio seria fechamento passa a definir-se como abertura: abertura a todos os possíveis, instalando-se no território da poética, da acção comandada pelo sonho.

Pensado como fim, o limite, longe de ser um término rígido, beneficia da plasticidade semântica deste conceito e assume-se como telos, propósito, projecto, objectivo. Um objectivo que não foi ainda objectivado, cristalizado, delineando-se, portanto, como meta — que, neste caso, pode também ser meta-física, porque ainda não é e está para além do que é físico, ou meta-morfose, mudança, mutação, transformação, revolução e condição de verdadeira liberdade.

Enquanto signo da capacidade de criar, o Design é desenho e desígnio, projecto e intenção para o mundo, trabalhando a forma na perspectiva da

abertura. Transformada pela sua acção poética, a forma (morphé) é desvelamento, revelação, reforçando o Design como força através da qual o possível, longe de constranger, estimula a transformação do real, aproximando-o da utopia e exponenciando no humano o poder da criação.

Esse poder intimida na mesma medida em que estimula. Entender o Design ao serviço da tecno-lógica e da sua racionalidade intrínseca é a hipótese que mais facilmente justifica o discurso simultaneamente eufórico e apreensivo que, nos últimos anos, se tem vindo a construir a seu respeito. No entanto, o que esse discurso mascara é o desconforto ancestral com que o ser humano se confronta perante o seu potencial criador e, no fundo, a responsabilidade que ele implica, ao traduzir uma progressiva transformação e subversão das leis naturais, substituídas pelas lógicas artificiais.

O ser humano debate-se com a tensão constante entre o desejo de assumir o poder da criação, durante séculos localizado no divino, e o medo do que possa resultar do exercício desse poder, uma vez que ele implica consequências em relação às quais nem sempre está à altura e cuja responsabilidade, uma vez assumida, não pode voltar a atribuir aos humores instáveis de uma qualquer divindade. Criar, dar vida, é gerar outro que, vindo do mesmo, já não é o mesmo. O criador teme na criatura essa alteridade, essa existência própria, autónoma, inevitavelmente exterior, que receia não (re)conhecer e, portanto, não poder controlar. O desconhecido é sempre essa força obscura que traz caos à ordem do mundo que assumimos como nosso, ameaçando destrui-lo/-nos. A criatura é sempre esse outro que, se não pudermos conhecer/controlar totalmente, representará a constante ameaça de poder rebelar-se contra o criador. Da literatura ao cinema, passando pela pintura e pelo próprio mito, a ficção tem sido profícua na representação deste medo do desconhecido, da criatura, do outro, tantas vezes retratado como monstro, projectando na sua imensa fealdade a natureza extremada do nosso pavor e descontrolo.

No entanto, é possível que aquilo que tememos no monstro, no outro, seja não o que tem de desconhecido, mas o que nele podemos ainda reconhecer; aquilo que, apesar da sua distorção, nos espelha, forçando-nos a assumi-lo como parte do que (também) somos. Nós, primeira criatura a rebelar-se contra o seu criador, ousando desejar o seu lugar, alterar o seu mundo, dar vida ao que não tem vida, controlar o tempo e o espaço, vencer a rigidez da matéria, o atrito do mundo físico, querer-se omnipotente e omnipresente, sem, no entanto, conseguir libertar-se do medo de, a qualquer momento, ver derretidas as asas de cera com que ousou voar tão alto.

Falar de um desígnio do Design não traduz qualquer ânsia de animização. O Design é a face visível, o veículo, o instrumento dessa vontade que só pode ser humana. Falar de um desígnio do Design é uma tautologia que traduz não só a nossa capacidade de criar, mas também o medo que nos ocupa e, no fundo, nos define.

Pulsa hoje em nós, de forma extrema, o entusiasmo pela invenção, pela novidade, signo de uma crença (ainda) firme na técnica e no progresso que ela permite e nela assenta. Um entusiasmo capaz de iludir o terror desde sempre sentido pela humanidade perante o desconhecido implicado por qualquer descoberta e que o levou, desde os mais remotos primórdios, a procurar explicálo, forjando um elaborado conjunto de mitos que manifestaram no humano a consciência de que o controlo da sua existência não estava nas suas mãos e a consequente crença/atribuição de responsabilidades a um poder superior, fosse ele singular ou plural.

"O mito é uma forma de expressar o facto de o mundo e as coisas que o governam não terem sido deixados à mercê da pura arbitrariedade" (Blumenberg, 2003, p.51). independentemente da forma que assuma, o mito trabalha sempre ao nível da supressão da arbitrariedade, função em que apenas se vê substituído quando a ciência se impõe como explicação da realidade —

circunstância com um impacto decisivo na nossa visão do mundo, expressão que, neste caso, se torna literal.

Efectivamente, a partir do momento em que a ciência assume como sua a tarefa de explicar o mundo, este vê-se invadido, retalhado, desfragmentado e, consequentemente, exposto, permitindo-nos vê-lo como nunca antes nos fora possível. A totalidade opaca que constituíra historicamente a nossa imagem do mundo e da natureza – esse outro desconhecido, obscuro e caótico cuja ameaça permanente se via suavizada pela mediação de instâncias superiores e míticas às quais confiámos o poder de o controlar e de nos proteger – vê-se agora comprometida pela acção de uma razão instrumental que se dedica com afinco ao estudo das partes numa tentativa de, assim, poder conhecer e explicar o todo, convertendo a modernidade numa época capaz de tudo nomear e classificar.

A técnica desempenha aqui um papel fundamental, nomeadamente através do desenvolvimento de dispositivos visuais cada vez mais capazes de penetrar essa ancestral totalidade opaca e de a reduzir a uma imensa e caleidoscópica superfície visível, instalando no humano uma convincente, ainda que ilusória, omnividência tecno-mediada. permitindo-nos o acesso a um real inacessível a olho nu – da luneta ao microscópio, das provas a negativo do século XIX às fotografias através das quais Muybridge desconstrói o movimento, da radiografia à ecografia, da dissecação às imagens produzidas pelas sondas espaciais,... – a técnica modificou a nossa forma de ver o mundo, afinando o fabricando olhar nesse mesmo processo, uma forma de Consequentemente, não podemos evitar questionarmo-nos sobre o que é, então, ver e compreender: tendo em conta que "a construção dos saberes passa por imagens, ópticas, máquinas que vêem aquilo que o olho humano nunca verá", é fundamental ponderar o modo como "estes aparelhos de visão orientam a construção dos olhares e, portanto, das ideias" (Sicard, 2006, p.16).

Ao penetrarem a superfície que nos limita e mostrarem o que, de outra forma, não conseguiríamos ver, as imagens técnicas instituem-se como prova, como verdade que não nos atrevemos a questionar. A imagem adquire, assim, um poder que ultrapassa largamente a sua capacidade icónica de reproduzir semelhança, vendo-se reforçada como índice, contiguidade de uma dimensão física, existente, e adquirindo uma credibilidade que a diferencia de outros tipos de imagem em relação aos quais aprendemos, desde sempre, a desconfiar.

2. A PERCEPÇÃO FRAGMENTADA DA REALIDADE

O momento em que a máquina se impõe como elemento mediador na nossa relação com a imagem, dando início à sua produção e circulação massivas, marca o começo não, como tão recorrentemente se afirma, de uma cultura da imagem, mas antes, e mais especificamente, de uma cultura visual, que vem interferir com/perturbar a hierarquia canónica e estável que a cultura ocidental definira para as imagens, impondo a necessidade de discernir entre as que têm e as que não têm valor (Benjamin, 1991). A história foi, é ainda esse filtro, essa procura do significativo, o processo de constituição de um cânone capaz de definir como determinada cultura pode distinguir o que é do que não é verdadeiro, o que importa do que não importa salvaguardar, alcançando uma hierarquia estável.

Esta estabilidade pode, em grande medida, ser atribuída à influência da ideologia cristã que, ao gerar um esquema capaz de explicar o mundo na sua totalidade – e como totalidade –, cria para o Ocidente aquilo que efectivamente podemos entender como cultura da imagem, responsável pela mediação e pela constituição do que, durante séculos, foi a nossa relação com o real. Quando, a partir do século XIX, este esquema começa a perder consistência e coerência, é a própria matriz da totalidade que se vê comprometida enquanto modelo, tornando-se progressivamente mais difícil de compreender e de conceber.

Assumindo a imagem como um todo, ou como representação do todo, o momento em que, devido à interferência da técnica e da razão instrumental, ela se fragmenta e se divide/multiplica é o momento em que entra em crise a própria ideia de totalidade e, consequentemente, toda a cultura que sobre ela, enquanto matriz e alicerce estável, fora construída.

A modernidade tornou-se problemática, desde logo, pela sua excessiva consciência da ingenuidade histórica que inventou os deuses, instalando profundas dificuldades na cultura humana. Assumir a razão como projecto fez com que à modernidade não restasse outro fim senão o de se tornar pósmoderna, ou seja, a pós-modernidade, aqui entendida como exacerbação e consequente declínio dos valores defendidos pela modernidade, foi desde sempre uma inevitabilidade do desígnio da razão instrumental.

A partir do momento em que a modernidade desintegra e compromete a totalidade, a experiência do real na cultura ocidental passa a estar cada vez mais vinculada ao fragmento, à parte, à citação. A chamada pós-modernidade é o corolário deste tipo de experiência numa cultura que não só dispensou a totalidade, como aparentemente se sente confortável sem ela, ainda que, paradoxalmente, não deixe de a procurar, acusando o vazio por ela deixado.

A percepção fragmentada da realidade que caracteriza o funcionamento da cultura visual resulta da natureza tecno-mediada da experiência contemporânea, centrada no dispositivo e no seu funcionamento, com inevitável impacto na forma(ta)ção de um modo de ver. As máquinas da visão (Virilio, 1998) ligamnos a um mundo que passou a estar-nos imediatamente acessível, mas que conhecemos apenas à distância, enquanto somatório de imagens, fragmentos que não conseguimos ligar, à medida que vamos adquirindo consciência de que o todo é mais que a soma das partes. Centrada no aqui e agora, a técnica fracturou tanto o espaço como o tempo enquanto dimensões vividas em contínuo, longitudinalmente, implodindo-os na caleidoscopia de um eterno presente,

definido em função da permanente actualização e cada vez mais desprovido de contexto. A actualidade arquiva imediatamente o conhecimento que produz, deixando-nos imersos numa realidade que percepcionamos como um conjunto aleatório de acontecimentos sem aparente ligação a nada, sem âncora que lhes devolva o sentido, que os devolva à totalidade, impedindo que sigam à deriva enquanto parte do fluxo de informação que caracteriza a sociedade em rede (Castells, 1999).

Durante cerca de doze séculos, o cristianismo operou a reprogramação do mundo, explicando-o na sua totalidade e gerando dele uma imagem na qual tudo fazia sentido enquanto parte do todo. O problema da totalidade é profundamente político, pois implica uma cerrada operação de controlo. Neste sentido, torna-se um problema igualmente ético. No entanto, não é possível pensar a economia política e a ética sem pensar a estética. A questão estética que a contemporaneidade nos coloca é sobretudo uma questão de cosmética, pois apresenta-nos a possibilidade de mudar o aspecto do mundo e das coisas. Só a partir da crítica estética é que podemos ponderar o impacto ético e político da operação cosmética levada a cabo pela tecno-mediação.

A cosmética do mundo remete-nos para uma contenda que o Ocidente nunca soube resolver. A teoria metafísica ocidental tem sido, desde Platão, uma teoria da perfeição, de condução do mundo a um estado perfeito. A partir do século VI, VII, sensivelmente, o cristianismo põe em marcha a aplicação de uma estratégia (de matriz platónica) de perfeição ou aperfeiçoamento do real, para a qual foi fundamental um segundo espaço, exterior ao humano, à natureza e àquilo que nela nunca conseguimos controlar e estabilizar. De Platão ao cristianismo, o pensamento que nos constituiu foi o da divisão, da diferença, da oposição, colocando a natureza como outro, lugar da morte, do acidente, da ameaça, do imprevisível, do caos. É possível que a cultura ocidental seja a única no mundo a pensar a natureza como morte em vez de vida, como algo que nos

destrói e não como o que nos gera e nos nutre, simplesmente porque, apesar de todo o esforço colocado historicamente na tentativa de a estabilizar, ela permanece ainda hoje no limiar da nossa capacidade de controlo, escapando-nos constantemente. Um segundo espaço tornou-se imperativo para a possibilidade de pensar um estado perfeito — o paraíso — ao qual o humano pudesse efectivamente aspirar.

3. A DUPLICAÇÃO DO MUNDO E A ILUSÃO DA TOTALIDADE

Com o século XIX, a descoberta progressiva do funcionamento e da estrutura do real vai revelando, também, os artifícios cosméticos com que se procurara camuflá-lo. Saber demais perturba a nossa capacidade especulativa e impede-nos de conseguir fechar a imagem do mundo, de reconstruir a ilusão da totalidade, fazendo com que permaneçam em aberto todas as possibilidades e instalando o caos onde antes estava a ordem – numa inevitável inversão da lógica moderna, pois aqui, ao contrário do que um século antes proclamara o ideal Iluminista, a ordem surge associada à ignorância e o caos ao conhecimento. Parece que, ao contrário do que esperávamos, quanto mais conhecemos do mundo, mais perdidos nos sentimos nele, reforçando a necessidade de preservar a possibilidade de um segundo espaço que parece ter estado sempre presente na nossa ligação ao real e que leva o século XIX a (re)inventar a utopia.

Sendo a natureza o único modelo que temos da totalidade, é ela que inspira a criação do seu duplo, até porque, graças ao facto de se deixar reflectir especularmente (nas águas plácidas de um lago, por exemplo), é com a natureza que aprendemos a possibilidade da divisão e da réplica, origem do ancestral fascínio humano com o reflexo, a projecção e, claro, a perspectiva de criação de um outro de si mesmo e do mundo. A estrutura do duplo coincide com a estrutura do sonho e foi designada pelo Ocidente como imaginação pois, ao

mesmo tempo que criamos uma lógica do controlo, fabricamos uma (i)lógica do impossível.

No entanto, à medida que a técnica se apodera da ligação entre o humano e o mundo, reinstala o segundo espaço, a perfeição e a totalidade (e subsequente controlo) como possível, ou seja, como algo a que podemos novamente aspirar. A vantagem da máquina perante os deuses é que nos vem habituando a cumprir o que estes, durante séculos, apenas prometeram, à medida que traz para o quotidiano e torna reais características que outrora, de facto, só nos atrevíamos a imaginar. Seja esse novo mundo o ciberespaço ou algo que ainda não conseguimos intuir, algo dele está já aí, já não é sonho, embora pareça ainda feito desse mesmo material, razão pela qual William Gibson (1984) o definiu como alucinação consensual. É um espaço sem espaço, sem matéria, sem mapa, sem limites aparentes, sem forma. É fluxo, rizoma, abertura, possibilidade.

De Hegel a Bergson, passando por Heidegger, Marx, Proust ou Joyce, o século XIX foi prolífico no modo como, obcecado pela História, questionou a vida a partir do tempo. Um século depois, é o espaço que vemos destacado enquanto protagonista desse mesmo questionamento. Em comum, tempo e espaço têm o facto de serem ambos categorias igualmente abstractas, complexas e, claro, fabricadas.

Muito antes de que a NASA enviasse a missão Apolo para obter fotografias do planeta e, com elas, gerasse da Terra uma imagem de totalidade, antes mesmo de que Copérnico lhe determinasse a forma matemática, a imagem do real foi trabalhada e definida a partir de poderosas geografias imaginárias. Efectivamente, o mito antecede o devir-imagem da Terra, fabricando-a enquanto espaço habitado por deuses, monstros, animais e homens e propondo-a redonda, plana, cilíndrica ou, como aventavam os japoneses, cúbica.

Uma dessas primeiras geo-grafias da história ocidental é da autoria de Platão, criador de um mapa imaginário que permite que alguém colocado no exterior da Terra a consiga observar como um todo, recorrendo a um curioso processo de telescopagem (zooming) através do qual consegue aumentar e diminuir o seu mapa e, consequentemente, ter uma percepção mais geral ou mais pormenorizada do mesmo. Se, enquanto imagem da totalidade, a Terra platónica é uma esfera perfeita e pura vogando no éter, como imagem do particular ela surge distorcida e obscura, revelando as cavernas onde vivem os homens.

O contributo da geografia imaginária desenhada pelo mito e pelas mais variadas e fantásticas cartografias foi fundamental para o nosso conhecimento do espaço, pois é através dela que se opera a miniaturização da Terra, permitindo, através de um ilusório controlo do aspecto, um igualmente ilusório controlo da natureza, hipoteticamente colocada assim ao nosso alcance. Ver o globo na sua totalidade, ter dele essa imagem global, é imprescindível para a possibilidade, então fundada, de ordenar e controlar o objecto da visão – encontrando-se aqui a origem do panóptico, que mais tarde Foucault pretenderá moderno, associando-o ao projecto de Jeremy Bentham para a prisão ideal.

As geografias imaginárias da Terra são as primeiras imagens que a visam como um todo, inaugurando uma forma de domínio humano do espaço centrado na visão e na ilusão de controlo que esta gera ao permitir organizar, disciplinar e alinhar, muitas vezes mais mental que fisicamente, o objecto tornado visível. No entanto, embora a Terra tenha sido sempre alvo das mais variadas apropriações, é um facto que a modernidade as potenciará e extremará, transformando-a num planeta de tal forma cartografado e escrutinado que acreditamos, hoje, não restar nela segredo que não possamos desvelar.

Do mito à técnica, o que se gera do espaço é, mais que uma imagem, uma forma de olhar, de o conceber e de lidar com ele, confirmando-o enquanto construção – premissa partilhada por Anne Cauquelin ao escrever A invenção da paisagem (2008), onde procura demonstrar de que modo a paisagem foi historicamente pensada e arquitectada como equivalente da natureza. "A noção

de paisagem e a sua realidade captada são de facto uma invenção – um objecto cultural sedimentado, tendo a sua função própria, que é a de garantir permanentemente os quadros da percepção do tempo e do espaço" (2008, pp.10-11). Fruto de um longo e complexo processo de aprendizagem, a paisagem tem sido alvo de um artifício permanente de encenação e visualização dentro dos quadros de percepção comuns, levando a que não consigamos ter dela outra acepção que não a de algo natural.

É perfeitamente compreensível que, hoje, recusemos instintivamente a possibilidade de que a paisagem possa pré-existir à nossa consciência, pois ao ensinar-nos as proporções do que nos rodeia e dos nossos próprios limites, ela parece traduzir a mais privilegiada das relações com o mundo. No entanto, a paisagem é um conceito estruturado a partir de um conjunto de regras de composição, formando o esquema simbólico que rege o nosso contacto com a natureza.

"Da Grécia a Roma, de Roma a Bizâncio, de Bizâncio à Renascença, foram produzidas certas formas que regem a percepção, orientam as avaliações, instauram práticas. Estes perfis perspectivistas passam de um para o outro, desenhando mundos que, para aqueles que os habitam, têm a evidência de um dado" (Idem, p.32). Basta que um princípio garanta coesão, a reunião dos elementos políticos, sociais, culturais, conceptuais, para que a unidade se faça presente como totalidade indivisível. Para os gregos, esse princípio unificador é o logos, razão linguística que atravessa as coisas, instaurando a harmonia e aglutinando os objectos do mundo. Consequentemente, instalam uma razão discursiva com a qual vemos surgir as primeiras paisagens, os primeiros lugares da cultura ocidental.

Os historiadores e geógrafos da Antiguidade são prolíficos na descrição de locais. No entanto, as paisagens de Heródoto ou Xenofonte não pré-existem à imagem que as constrói com finalidade discursiva, fazendo destes locais

potentes efeitos de leitura, em função dos quais "o riacho será sempre fresco, o bosque profundo, a planície extensa" (Idem, p.39). Cauquelin recorda, apropriadamente, o Canto XIII da Odisseia, quando Ulisses chega às margens de Ítaca e se ajoelha, beijando a terra dos seus antepassados. Nesse momento, não é movido pelo reconhecimento visual. Uma vez que não conhecia a ilha, não experimenta um sentimento de lugar próprio, não a vê, sentindo apenas o conforto de pisar terra firme. É Atena quem lhe revela, pela palavra, o covil, o bosque sagrado, a gruta e a oliveira. Filtrada pelo logos, a paisagem grega oferece-se ao ouvido e, com ele, à razão, não ao olhar.

A razão discursiva ver-se-á destronada pela imagem na sua capacidade de fabricar o mundo a partir da invenção da perspectiva, cerca de 1415. "É aí que, a meu ver, reside o mistério da paisagem, do seu nascimento", afirma a autora (Idem, p.29). Ao fixar a ordem da apresentação e os meios para a realizar, a perspectiva introduz novas estruturas de percepção, estabelecendo uma forma simbólica (Panofsky) que não se limita ao domínio da arte, envolvendo todo o conjunto das nossas construções mentais. Justamente por isso é dita simbólica, pois associa os vários recursos humanos — a palavra, a sensibilidade, o acto — num mesmo dispositivo. Aludindo, pelo seu próprio nome, à ideia de passagem através de (per-scapere), a perspectiva seduz com a ilusão de uma realidade outra à qual permitiria acesso, associada a um além evocado pela sua linha de horizonte.

A perspectiva renascentista é uma das formas possíveis encontradas pelo ser humano para simular um equivalente verosímil do espaço em que vivemos, dando-nos a ver a concretização do elo entre os diferentes elementos e valores de determinada cultura ao oferecer-nos uma ordem para a percepção do mundo. É natural que nos pareça surpreendente e que resistamos à ideia de que uma simples técnica ou mecanismo de apresentação e organização visual, ainda que aperfeiçoada ao longo dos tempos, possa ter transformado a visão que temos de

elementos como a natureza, as distancias, as proporções ou a simetria. No entanto, para os ocidentais paisagem e natureza equivalem-se: "A paisagem não é uma metáfora da natureza, uma forma de a evocar, mas é efectivamente a natureza. (...) Deste modo, é invocada uma ontologia, que torna vã qualquer discussão sobre uma possível génese" (Idem, p.30). A imagem é um intermediário desta ontologia, permitindo ver de forma sensível, com olhos de quadro, exibindo a paisagem-natureza e a sua ancestralidade, presente nas recordações literárias e nos estereótipos de uma cultura herdada.

Ao observar, acreditamos estar a fazer uso dos nossos sentidos, sem suspeitar de que, simultaneamente, podemos também estar a activar uma ordem cultural imperativamente alojada no nosso equipamento perceptivo. Tenhamos ou não consciência do artifício, a operação que conduz uma realidade à sua imagem é uma operação retórica, destinada a persuadir razão e olhar.

Actualmente, a tecnologia contribui para demonstrar o estatuto do valor paisagem, pois evidencia a artificialidade da sua construção. Nos videojogos ou no cinema como nas paisagens de Poussin, há em comum a necessidade de organizar objectos num espaço que os associe de acordo com um conjunto de normas e definições.

O facto de em certos filmes ser necessário tanto trabalho (imagens captadas pela câmara, trabalhadas em computador e digitalizadas, modelização parcial e revestimento, inclusão de cenas, utilização de diferentes técnicas de reprodução) para chegar a uma cena paisagística que, pensamos, poderíamos ver naturalmente sem todo este aparato... é revelador do trabalho que fazemos sem saber, quando vemos uma paisagem. (Idem, p.14)

No entanto, o desafio que a tecnologia nos coloca vai mais longe, a partir do momento em que nos propõe o abandono da natureza física em função de outra, desconhecida e sem analogon, que apenas podemos conceber conceptualmente. Perante a descoberta dos espaços potencialmente infinitos da

simulação, o sistema formal tradicional desmorona-se e deixamos de considerar o resultado sensível (uma paisagem feita imagem) para passarmos a considerar as etapas da sua construção (um protocolo matemático), livre de qualquer preocupação com a contiguidade. A paisagem deixa, assim, de ser um equivalente de e passa a ser vista exactamente pelo que, no fundo, sempre foi: uma realidade inteira, sem dupla face, pura construção e cálculo mental, cujo resultado imagético tanto pode assemelhar-se a algo que consigamos reconhecer no mundo físico como não. Abertamente conceptuais, as características das paisagens virtuais dependem dos programas informáticos accionados para as criar, podendo abster-se de produzir uma imagem e limitando-se a memorizar a paisagem criada sob a sua forma matemática, codificada, disponível mas invisível até ao momento em que alguém solicite a sua activação. O nosso movimento neste território já não se dirige da superfície (aparência dos fenómenos) para o fundo, mas antes da estrutura física ou suporte construído segundo leis pré-definidas para a ausência para a qual ele remete.

4. A CASA DO FUTURO

A subjectividade de um espaço não resulta exclusivamente do facto de dele fazermos, ou de nele traçarmos, uma trajectória pessoal. O espaço não é apenas algo que atravessamos, o percurso do nosso desejo e da nossa vontade, mas também o lugar em que estamos, em que escolhemos ficar, onde procuramos abrigo e que definimos como espaço próprio, albergue da nossa experiência mais íntima, casa, habitat.

A partir do momento em que assumimos o ciberespaço como novo território da experiência, acolhendo a nossa forma de estar no mundo, o nosso habitar, este adquire uma dimensão especificamente cultural, social e política, invocando, com naturalidade, a Arquitectura e o Design, devido à sua proximidade com a vida e ao seu reconhecido compromisso com a construção da realidade.

Habitar é o que nos define como humanos, afirma Heidegger em Construir, Habitar, Pensar: "não habitamos porque construímos, antes construímos e continuamos a construir na medida em que habitamos, isto é, enquanto habitantes que somos" (1958, p.175). A cultura tecnológica permitenos pensar e interrogar o estado do nosso habitar, algo que Heidegger propõe que façamos, com maior especificidade, a partir da Arquitectura, uma vez que é esta arte da construção que, desde os tempos mais remotos, cuida desse mesmo habitar — não apenas pela sua capacidade tectónica, mas porque, ao construir, gera os lugares que permitem ao homem ser aquilo que é, aquele que habita. Também aqui, como noutros textos, este autor exprime a convicção de que é enquanto poeta que o homem habita.1

Construir traduz o advir de algo, abre espaço para esse advento, para uma nova presença. Talvez por isso o próprio discurso teológico tenha eleito a figura do Grande Arquitecto para falar de um Deus criador e do seu acto de criação do mundo. No entanto, numa era em que toda a experiência se encontra espacializada, Heidegger vê pairar sobre o nosso habitar uma ameaçadora condição de desabrigo, tornando mais urgente a necessidade de pensar a nossa forma de estar no mundo. Um estar que, desde logo, não entende como condição estática e fechada — "não estamos nunca apenas aqui, neste corpo encapsulado" (Idem, pp.187-188) -, mas antes como travessia. Talvez por isso seja a ponte que elege como a mais genuína das edificações, pois ao (re)unir dois espaços, evidencia que, mais que permanecer entre as coisas, habitar é, também, atravessar, reconduzindo-nos à noção de trajectória trabalhada por Lev Manovich a propósito dos novos espaços tecnológicos.

É fácil compreender que a noção de habitar nos remeta mais facilmente para a estabilidade do que para o movimento. Desde que, com Ulisses, Homero configura a nostalgia do regresso a casa, a cultura ocidental manteve relativamente intacta uma ideia de casa como refúgio, abrigo, morada estável, lugar fixo, eterno, a cuja protecção e aconchego desejamos sempre voltar.

A noção de casa, de habitar, ultrapassa o espaço físico ou uma função específica. Em sintonia com Heidegger, também Bragança de Miranda considera que, mais que os habitantes, a casa alberga o habitar, o desenrolar da vida de cada um de nós. "Apenas num mundo absolutamente transparente e sem sofrimento ou injustiça o habitar seria desnecessário" (2005, p.245).

Ao associar-se à técnica, a construção liberta-se do cimento (curiosa e ironicamente também chamado concreto) enquanto condição exclusiva de existência e aproxima-se, mais que nunca, da natureza plástica, absoluta e perfeita do conceito, bem como da sedutora ideia de algo situado para lá das exigências e dos constrangimentos do espaço físico, colocando a técnica e a estética ao serviço do nosso ancestral desejo tectónico. "A leviandade do digital, que na sua máxima o design é tudo permite construir sem destruir, parece a forma utópica desse desejo" (Idem, p.249).2

A casa do futuro oferece-nos a perspectiva fascinante de um processo contínuo e interminável de construção e reconstrução sem destruição ou qualquer outra implicação física. Seria a casa absoluta, capaz de estar em todo o lado e de se oferecer como suporte para todas as funções e receptáculo de todas as experiências — o que, alerta Bragança de Miranda, poderia reduzir o habitar a uma função como qualquer outra, uma de quantas opções quiséssemos ter disponíveis na nossa interface.

Talvez por isso o espaço tecnológico pareça cada vez mais propenso a invocar o Design. Mais do que construir, trata-se hoje de desenhar a experiência através da configuração imagética deste espaço codificado e atectónico a que as interfaces dão forma, funcionalidade e sentido.3 Como a ponte que Heidegger considerou o mais genuíno edifício, também a interface é ligação, dando seguimento à ideia do habitar como travessia, movimento em direcção a.

A ideia que hoje temos da técnica coloca-nos face, não aos nossos limites, mas à ausência desses limites. É possível que isso contribua para que o homem perca de vista a estrutura e as coordenadas em função das quais se definia e, ao considerar-se capaz de ser e concretizar todo o imaginável, perca também a noção do que e de quem é: "a técnica, ao aparecer por um lado como capacidade, em princípio ilimitada, faz com que ao homem, começando a viver de fé na técnica e só nela, se lhe esvazie a vida" (Ortega y Gasset, 2009, p.80). Sendo estes anos que vivemos os mais intensamente técnicos da história da humanidade, não deixa de ser curioso que possam vir a revelar-se, em igual medida, os mais vazios, enfatizando a necessidade de trabalhar a aparência da técnica e, com ela, a nossa percepção do seu papel, para que continuemos crentes na firmeza das suas soluções para as nossas vidas.

Enquanto forma actual da técnica, o Design trabalha a sua aparência e, através dela, a nossa percepção. "Mais do que um instrumento ou uma forma de controlo, sem deixar de ser também isso, a técnica dá-se a ver como Design" (Bragança de Miranda, 2004, p.5). Suportado e impulsionado pelo desenvolvimento e aceleração dos procedimentos técnicos, o Design liberta-se do objecto, centrando-se na imagem e trabalhando a experiência através dela. Vê assim indefinidamente ampliado o espectro da sua acção, cumprindo uma trajectória pretensamente unidireccional rumo ao Design total.

Desde a Bauhaus que está em curso um alargamento do âmbito do Design, que começa por ser imaginário até se tornar na imagem especular do contemporâneo. Mas uma coisa é o alargamento do Design de modo a abranger, simultaneamente, os objectos e o próprio mundo, outra é a sua fusão com os aparatos técnico-económicos que o inscrevem imediatamente na existência e na própria vida. Para além do imaginário estético, estava implícita no Design uma tendência para um envolvimento total da existência. (Idem, Ibidem)

A noção de envolvimento trabalhada pelo Design ganha nova espessura à medida que este assume como projecto a duplicação do real no ciberespaço, apresentando-o, esteticamente, enquanto interface.

A porta do ciberespaço está aberta, e acredito que um número significativo de arquitectos com mentalidade poética e científica irão atravessála, pois requer planificação e organização constantes. As estruturas que proliferam dentro dele requerem design... A sua tarefa será a de visualizarem o que é intrinsecamente não físico e dar forma habitável visível às abstracções, processos e organismos de informação. Tais designers irão recriando no mundo virtual muitos dos aspectos vitais do mundo físico, particularmente, as proporções e prazeres que sempre pertenceram à arquitectura. (Benedikt, 1991, p.23)

Benedikt foi pioneiro não só no modo como antecipou a relevância do ciberespaço na dinâmica tecnológica actual, mas também esta relação cada vez mais fluida entre Arquitectura e Design. Ainda que este autor refira a necessidade de dar forma habitável às abstracções, é possível que a primazia contemporânea do Design se deva também ao facto de, mais do que tornar habitável o virtual, este parecer dar uma resposta mais apropriada ao desafio tecnológico de desenhar (ou redesenhar) o real.

Este acesso privilegiado ao território da experiência destaca igualmente no Design a sua dimensão simultaneamente estética, ética e política, justificando os receios que partilham protagonismo com o fascínio inspirado pelas perspectivas e possibilidades abertas pelo seu desígnio.

5. VISIBILIDADE E TRANSCENDÊNCIA

São tremendas as expectativas contemporâneas alimentadas relativamente à imagem e ao seu suporte tecnológico. "Como se o futuro tecnológico fosse um outro mundo, um mundo utópico, um mundo mais conforme com os nossos

desejos e os nossos ideais. Como se o mundo presente e todas as suas frustrações e limitações – toda a sua realidade, por assim dizer, pudesse ser negado e suplantado" (Robins, 2003, p.27). Deste universo essencialmente imagético espera-se, desde logo, que aumente o nosso conhecimento e consciência do mundo. Mas também que nos possibilite um leque infinitamente ampliado de experiências e fantasias, sustentando, nesse processo, inovadoras formas de sociabilidade à medida que liga entre si novos e insuspeitos tipos de comunidade; e também, talvez a um nível menos consciente, que venha a proporcionar-nos acrescida segurança e protecção contra os perigos do mundo.

Na verdade, não há nada de novo, surpreendente ou inesperado nas promessas desta tecno-retórica. O que nos é vendido como revolucionário ganha mais sentido se entendido como restituição e restauração, pois a utopia tecnológica é o formato com que a modernidade perpetua o ancestral desejo de transcendência que tem definido o ser humano desde a génese da sua existência.

Na curiosa perspectiva de Robins, partilhada aliás por um interessante conjunto de autores, entre os quais Elias Canetti, Zigmund Bauman, Theodor Adorno e Max Horkheimer, na raiz deste desejo de transcendência estaria o mais básico e primordial dos instintos humanos: o medo. Mais especificamente: o medo do desconhecido. As tecnologias da imagem seriam psicologicamente envolventes devido à sua capacidade de proporcionar segurança e proteção contra um medo essencial que habitaria os nossos corpos, fornecendo, mais que ideias, meios que permitem que nos distanciemos daquilo que o provoca: tudo o que não conseguimos ver, conhecer, rotular, classificar, categorizar, nomear.

Para este autor, a questão do medo e da obstrução do medo é crucial para compreender a sustentação da ilusão tecnológica. Mas já Adorno e Horkheimer haviam compreendido a lógica da racionalização como projecto para libertar o homem do medo e estabelecer a sua soberania. "O homem imagina-se livre do medo quando já não existe nada de desconhecido" (Adorno e Horkheimer, 1973,

p.3). "Absolutamente nada pode ficar de fora, porque a mera ideia de exterioridade é a própria fonte do medo" (Idem, p.16). O medo do que não conhecemos e, consequentemente, não controlamos.

Na consideração da resposta tecnológica ao medo, Robins centra-se, então, nas tecnologias da imagem e no ordenamento tecnológico do campo da visão. Não é inédito. A maioria das culturas atribuiu poderes especiais às imagens, muitos deles protectores. "A visão tecnologicamente mediada desenvolveu-se como modo decisivamente moderno de garantir distância relativamente ao que se encontra à nossa volta, de nos retirarmos e insularmos relativamente à assustadora proximidade imediata do mundo do contacto" (Robins, 2003, p.29). Para aqueles que têm acesso a elas, as novas tecnologias da imagem estão a facilitar um maior distanciamento e ruptura em relação ao mundo. "A visão está a ficar separada da experiência e o mundo está a assumir rapidamente uma qualidade desrealizada" (Idem, Ibidem).

A tese de Robins pretende sublinhar a conexão, na cultura tecnológica moderna, entre o domínio do sentido visual, o desejo de desincorporação e o afastamento em relação à experiência, por um lado, e entre o sentido do tacto, a aceitação da existência incorporada, a possibilidade de experiência e de ser tocado pelo desconhecido, por outro. Temos, portanto, a alusão a dois conceitos fundamentais: ordem e caos, associados, o primeiro, à visão, à razão e à tecnologia, e o segundo, ao toque, ao outro, ao desconhecido. Na raiz desta problemática, tão aparentemente contemporânea, estaria então o mais primitivo dos instintos humanos: o medo — e um consequente impulso defensivo e protector.

Cornelius Castoriadis (1993) acredita que a existência humana emerge do caos. O dilema do ser humano residiria, na sua perspectiva, na incapacidade de o aceitar e de se relacionar com ele. Consequentemente, a ordem seria um recurso humano para esconder o caos. Esta ideia é retomada por Zigmund Bauman: "Os

seres humanos existem no interminável, uma vez que nunca completamente bem sucedido, esforço para escapar ao Caos. (...) A sociedade, podemos dizer, é uma maciça e contínua operação de disfarce" (1994, p.12). Na perspectiva de Bauman, a modernidade repudia o caos através da fé na razão e no progresso.

Situado no cerne de um permanente sentido de catástrofe na essência da existência humana, o medo seria uma constante da vertigem de se ser humano – medo de morrer, de adoecer, de mudar, do isolamento, do abandono, do predador, de arder, de asfixiar, de cair... No entanto, ao invés de assumir a interioridade do medo, o homem projecta-o para o exterior – o lugar do Outro, do desconhecido, esforçando-se, em consequência, para construir uma protecção constante relativa à ameaça que imagina localizada "lá fora". Segundo Serge Moscovici (1993), a aversão ao toque está primitivamente enraizada na cultura humana, associada à ideia de contágio e contaminação. Robins retoma esta ideia: "Não há nada que mais receemos do que ser tocados pelo desconhecido" (Robins, 2003, p.37).

O medo torna-se central na tese deste autor sobre o investimento físico nas tecnologias e na tecnocultura, particularmente nas tecnologias da imagem. "As nossas tecnologias mantêm o mundo à distância. Fornecem os meios para nos isolarmos da perturbadora imediatez do mundo do contacto" (Idem, Ibidem). A tecnologia tem sido continuamente desenvolvida e aperfeiçoada no sentido de assegurar a soberania visual. Não é inconsequente a progressiva sensação de que vivemos num mundo de imagens. Na perspectiva de Robins, a racionalização progressiva da visão procurou, desde sempre, dissipar a escuridão e tornar visível toda a estranheza nela contida.

A alusão à escuridão como lugar do desconhecido é interessante. Neste contexto, é particularmente significativa a mobilização tecnológica da visão – o sentido humano mais associado ao distanciamento e à separação do mundo, em contrate com o abandono do tacto – o sentido do toque, do envolvimento. A

associação da visão ao projecto racionalista da modernidade remete para a possibilidade de controlar o mundo à distância, combinando domínio e afastamento num mesmo conceito. A visão racional seria "o olho absoluto desencarnado" (Idem, Ibidem). Nesta perspectiva transcendental, o mundo poderia ser inspeccionado na sua totalidade. Nada permaneceria invisível, nada ficaria fora do campo da visão. O mundo visível, vigiado, é o mundo da ordem, do controlo, que nos remete para um total empowerment do sujeito. Aqui residiria o âmago do impulso utópico.

A propósito da cidade do início do século XX, Simmel refere justamente o medo do contacto (Berührungsangst) e o modo como a visão figurava, já então, nas estratégias modernistas de controlo e neutralização do que provocava ansiedade e angústia. Os arquitectos modernos projectam cidades de vidro e, através delas, o ideal da sociedade transparente. A ideia de transparência como consequência da ordem racional e como mecanismo de controlo é convocada pelo ideal do panopticismo universal, cujo expoente contemporâneo seria a câmara de vigilância, um símbolo familiar e banal da visão desencarnada, permitindo, qual olho vigilante, observação, conhecimento e controlo à distância. "Sorria, está a ser filmado. Para sua protecção." A vigilância banalizou-se na nossa cultura como forma de controlo revestida de protecção.

A nossa crescente capacidade para recriar o mundo com as ferramentas da mente conduz-nos, a passos largos, à alteração do próprio conceito de realidade. Infere-se como consequência "natural" do progresso tecnológico a substituição do mundo físico e palpável dos átomos pelo mundo leve e imaterial dos bits. Mas a inferência mais significativa que subjaz a esta ideia de progresso é que esta substituição seria "natural" devido à superioridade do mundo sem matéria, uma realidade alternativa (ou alternativa à realidade?) de natureza intangível e essencialmente imagética.

A tendência para a ordem (associada ao conhecimento, por sua vez hifenizado à visão) reveste o desejo de escapar à desordem das coisas físicas (aludindo à metáfora da escuridão como ilustração do caos e do desconhecido). O desenvolvimento tecnológico permitir-nos-ia actualizar as nossas aspirações de melhoramento da condição humana ou, no limite, de escape a esses mesmos condicionamentos. A ideia de "salvação" é então, literalmente, transposta da teologia para a tecnologia, acompanhando a própria utopia da transcendência, de viver eternamente num espaço perfeito (o Paraíso).

"Originalmente os desejos e sonhos utópicos tinham fundamentos religiosos, ou seja, transcendentais e eram projectados em direcção a espaços incomensuravelmente distantes" (Fischer apud Robins, 2003, p.31). Ao desenvolver-se historicamente, a utopia transforma-se em ficção científica e, no mesmo gesto, em distopia. Desemboca, por fim, no ciberespaço, momento em que a utopia se aproxima do aqui e agora. A tecnologia torna possível e presente aquilo que havia sido sempre projecção, sonho e distância. Em comum com o Paraíso permanece a noção de um espaço imaterial, localizado numa geografia essencialmente mental, um mundo mais conforme com os nossos desejos, sonhos e aspirações, mas agora com potencial para finalmente substituir a realidade física, imperfeita e limitada, permitindo-nos superar, por fim, os constrangimentos do espaço e do tempo, e concretizar o antigo sonho da transcendência.

Ao associar-se à técnica, o Design dá expressão a esse desígnio, a esse impulso utópico, tornando-se o instrumento com que o novo mundo começa a ser sonhado, desenhado e concebido enquanto signo da nossa ânsia de perfeição, de criação de um mundo ideal onde a vida e o Homem também o possam ser. Se o século XIX sonhara, com Richard Wagner, a obra de arte total (Gesamtkunstwerk), o século XX permite-se acreditar na sua concretização. Um conceito polémico na sua origem e polémico hoje, demonstrativo, por um lado,

de como a estética, a ética e a política se implicam e relacionam mutuamente (devido à ligação entre totalidade e controlo, facilmente compatível com as ideologias totalitárias dos regimes ditatoriais que marcaram a Europa da primeira metade do século XX, que não se furtaram à sua adopção e aplicação) e, por outro, do facto de a dimensão estética ter implicações muito mais profundas e estruturais do que a permanente confusão entre superfície e superficial tem deixado intuir.

6. À FLOR DA PELE

A superfície é, possivelmente, uma das questões mais complexas com que se confronta a contemporaneidade. Quando, em 1882, o reverendo Edwin Abbott escreveu Flatland, descrição minuciosa de um mundo a duas dimensões, mal podia imaginar que, um século mais tarde, essa se tornaria a principal tendência da evolução tecnológica, à medida que a superfície adquire cada vez mais expressividade, assumindo-se como interface não só em termos visuais, mas também tácteis. No entanto, ao contrário de Flatland, no qual existia apenas um mundo plano, "o mundo novo, real e bidimensional de hoje sobrepõe-se ao velho mundo tridimensional, tornando-se a sua pele" (Manzini, 1993, p.55).

No momento em que a técnica consegue gerar um mundo artificial que, pela sua complexidade, se aproxima do mundo orgânico, a associação entre superfície e pele ganha maior significado, pois esta última é também uma superfície reactiva e expressiva e, mais que isso, é na sua aparente evidência que cada indivíduo se assume e reconhece como um todo. Enquanto invólucro do corpo, a pele singulariza aquele que contém, gerando um sentido de identidade. Enquanto interface, a pele é ligação e, simultaneamente, protecção; mostra na mesma medida em que esconde; acolhe na mesma medida em que repele. Sendo superfície, ela é tudo menos superficial.

Trabalhar a superfície do mundo (ou o mundo como superfície), trabalhar a sua pele, é aspirar a poder novamente concebê-lo como totalidade, propondo as mais variadas combinações entre lógica funcional e valores estético-emocionais. Poderá não estar longe o momento em que nos refiramos à superfície artificial como pele sensível. "A possibilidade de as superfícies revelarem a marca dos acontecimentos passados (superfícies reactivas) ou de tornarem evidentes as mutações que tiveram lugar no interior do sistema do qual são a pele (superfícies expressivas), torna-se hoje um tema de grande actualidade" (Idem, p.50).

A evolução da superfície marca, efectivamente, uma nova era na nossa relação com o objecto e com a imagem (ou com o objecto-imagem), definida em função da proximidade: não só enquanto tacto, mas sobretudo enquanto fusão. Consequentemente, acreditamos que a cultura visual, que em tempos substituiu a cultura da imagem, tenderá agora a ceder cada vez mais espaço a uma cultura do Design, da qual a actual ênfase no carácter interactivo da nossa ligação aos objectos-imagem é apenas uma antevisão.

Enquanto terceiro vértice do triângulo técnica — Design — humano, este último beneficia de um progressivo empowerment que o faz acreditar ter finalmente capacidade para criar um mundo (totally engineered) à sua medida, imagem e semelhança. No entanto, a protecção de que usufruía enquanto a ligação tecno-mediada ao mundo se realizava à distância desvanece-se à medida que esta ligação privilegia a proximidade e a fusão. Mergulhar no universo artificial da sua criação, ser parte dele, faz emergir todo o tipo de possibilidades, simultaneamente utópicas e distópicas.

O fundamento racional e científico do progresso técnico é um dos pilares que, na nossa época, suportam ainda a crença numa ideia de evolução em sentido único, perante a qual o retrocesso não se apresenta sequer como possibilidade. Corolário deste processo evolutivo, a cultura visual,

eminentemente tecnológica, assume-se como garantia de continuidade da utopia de um mundo ideal, lugar de possibilidade e (eterno) recomeço. Um lugar puro, para além de toda a decepção, capaz de superar, por fim, os antagonismos, os obstáculos e as frustrações que caracterizam o mundo real.

No entanto, é lícita a suspeita de que o desejo de transcendência que nos move traduza, mais que nada, insatisfação, fuga, negação, repúdio, demonstrando a nossa incapacidade de nos relacionarmos com a condição de uma existência localizada, de lidarmos com a dificuldade e a desilusão, de reconhecermos e aceitarmos com naturalidade os limites e constrangimentos da realidade (Robins, 2003). Sendo o mundo da simulação um mundo sem corpo, caos, catástrofe ou limite, é possível que sonhá-lo seja, também, expressão de ressentimento do humano contra a sua própria condição.

O afastamento da realidade acarreta o afastamento da própria experiência, categoria vinculada à existência física, corpórea, localizada, prejudicando a nossa capacidade de aprendizagem, ela própria enraizada na experiência e no que a realidade tem de desconhecido e caótico, escapando à previsibilidade e ao controlo e exigindo-nos que nos adaptemos, transformemos e aceitemos a intolerável possibilidade de não conhecer (Bion apud Robins, 2003). Ainda que, com ele, tudo pareça precário e assustador, conviver com o desconhecido é a única forma de superar a estática e consolidada ordem das experiências passadas, abrindo caminho à instituição de novos significados.

Paradoxalmente, a actual e tecnológica ideia de progresso a que nos arreigámos enquanto cultura subverte e perverte o sentido do próprio progresso, remetendo, antes, para a protectora estagnação de um universo totalmente visível, conhecido e controlado, onde o ser humano é sujeito e soberano – sem corpo, sem sofrimento, sem necessidade.

O desejo de transcendência traz consigo, como vemos, um ímpeto de abandono do corpo, âncora do sujeito às contingências de um mundo que é, todo

ele, obstáculo e resistência. No entanto, embora fantasiado e até desejado, o recuo da experiência em direcção à imagem e à aparência não deixa de ser sentido como perda. Perda de realidade. Perda do em si.

Em causa no trabalho do Robins em Into the Image. Culture and Politics in the Field of Vision (1996) está o modo como a experiência sensorial, cultural, intelectual, se associou à visão (o sentido da distância, da dissociação), reprimindo o significado do tacto (o sentido do toque). O que nos é apresentado, em termos modernos e pós-modernos, como inovação cultural, é na verdade mera continuidade do longo projecto histórico que consiste em escapar às condições, aos imperativos e aos limites da existência humana num corpo. A tecnocultura encoraja-nos a fantasiar com o fim do corpo humano, a pensarmo-nos exclusivamente como imaterialidade, imagem, avatar, espírito. Os ambientes modernos convocam uma progressiva libertação de tudo o que implica resistência, ou seja, do que é físico, incorporado, material, orgânico, presente, perene, mortal.

No entanto, nos últimos anos assistimos a uma viragem porventura imprevista. Paralelamente ao percurso de desmaterialização das interfaces, que enfatizam a sua componente visual através da progressiva eliminação da sua dimensão táctil (reconhecível na proliferação, por exemplo, de múltiplas tecnologias sem fios), a tecnocultura tem vindo a investir igualmente num processo de síntese que condensa visão e tacto, óptico e háptico, numa mesma superfície. As novas interfaces-síntese, vulgarmente conhecidas como touch screen, são literalmente ecrãs cujos conteúdos apresentados são directamente accionados pelo toque. Nestes dispositivos electrónicos, o lugar da visão é, também, o lugar do tacto, que reconquista assim um insuspeito protagonismo. De facto, a disseminação do uso de sensores enfatiza a dimensão cinética da relação humano-tecnologia, reconvocando o corpo como interface, não enquanto elemento estático e passivo, mas enquanto movimento, investimento e

participação, sendo essa actividade a responsável pelo sucesso e intensidade da interacção lograda com a máquina.

Exigindo-o ou descartando-o, a tecnologia tem sido constante no trabalho efectuado sobre esse corpo-âncora cuja espessura vemos cada vez menos densa e mais permeável. Um investimento similar ao que vem sendo feito sobre a superfície do mundo, ou sobre o mundo como superfície, desembocando assim numa das questões mais prementes com que se confronta a contemporaneidade.

No momento em que a técnica consegue gerar um mundo artificial que, pela sua complexidade, se aproxima do mundo orgânico, a associação entre superfície e pele ganha um significado que é tudo menos superficial. Expressiva e reactiva, é na aparente evidência da pele que cada indivíduo se assume e reconhece como um todo. Enquanto invólucro do corpo, a pele singulariza aquele que contém, gerando uma identidade (Anzieu, 1997). Um invólucro que não devemos pensar enquanto couraça, fechamento, mas enquanto interface, ligação que é, simultaneamente, protecção e lugar de contacto (e contágio), mostrando na mesma medida em que esconde, acolhendo na mesma medida em que repele. Sendo imagem, ela dificilmente é só aparência. É presença.4

A forma do mundo, a sua superfície, a sua pele, é o objecto-limite do Design, pois é ele que concebe e designa essa forma, gerindo a penetração da técnica e os resultados dessa intervenção protésica, potenciando desenho e desempenho. É o trabalho sobre a pele do mundo que permite articular o permanente diálogo entre o lado de cá e o lado de lá que caracteriza a acção tecnológica, instalando, em paralelo com a histeria do corpo (Cruz, 2000), uma espécie de histeria do mundo, desse mundo que experienciamos simultaneamente como presença e ausência, opacidade e transparência, real e virtual.

A permeabilidade da pele do mundo permite a fusão no que antes definíamos a partir da divisão e da oposição. É dessa fusão que nasce o híbrido.

E de que outra forma podemos entender o mundo contemporâneo senão como híbrido? Radicalmente afectada, a pele do mundo passa a definir-se como forma aberta, integração sistemática do outro, da prótese, do fantasma. Se, por um lado, a possibilidade de acrescentar questiona a sua existência e definição enquanto limite e a partir desse limite, por outro não podemos alhear-nos de que a prótese, enquanto extensão e, sobretudo, enquanto fusão, se configura como possibilidade de descaracterização e mutação, sujeitando o mundo a um constante devir que, como em qualquer processo de contágio, nos resulta difícil, se não mesmo impossível, controlar.

O mundo híbrido já não pode definir-se a partir da noção de natural e de artificial enquanto entidades separadas, pois, a partir do momento em que as incorpora, transforma-se num terceiro, resultado da mutação da sua estrutura intrínseca, da fusão que permite que, de A e B, resulte C. Esta transformação exige-nos que deixemos de pensar o mundo como forma e existência fechada à qual podemos acoplar os mais diversos elementos. Trabalhar a sua permeabilidade implica, por um lado, integrar um novo regime que agencia a abertura como possibilidade de contágio, mutação e evolução, e, por outro, aceitar a inevitável incapacidade de tudo conhecer e controlar.

Resta saber se somos capazes de, ao trazer o transcendente para o imanente, lidar com a ambiguidade, o grotesco (Bakhtine) e a transformação do sentido que essa abertura implica. O limite, o fechamento, a separação limpa entre opostos permitia sonhar um ideal asséptico passível de controlo absoluto e livre de ameaça e perigo. Já o híbrido, a forma aberta, a fusão, recupera o dramatismo do imaginário barroco, trágico, sombrio e sem final feliz.

Ao Design caberia a operação de cosmética através da qual, a partir da distracção, se torna possível à técnica gerir a afecção e a mutação da sensibilidade e da experiência. No entanto, a acção cosmética do Design é complexa e profunda, embora aparentemente trate apenas da superfície. Desde

logo porque esta superfície, esta pele, se constitui como identidade pela sua capacidade de registo e memória da passagem do tempo. A pele é o testemunho mais pessoal e mais vívido que temos da nossa história. A sobrevalorização da estética na cultura visual tecno-mediada, ao enfatizar a sensação, a fluidez, a velocidade e, com ela, o instante, o momento e o agora, apaga, através da cosmética, os traços que a pele guardou do tempo, substituindo a memória (enquanto registo e continuidade) pela permanente novidade e actualização e devolvendo-nos um mundo fragmentado, descontínuo e sem contexto enquanto garantia de distraçção e anestesia colectiva.

Por outro lado, quando os artefactos se desmaterializam, perdem a consciência da forma material de sentir o mundo, que passa a manifestar-se através do simulacro. Actualmente, em plena operação cibernética, assistimos ao desaparecimento sistemático e progressivo dos portadores de informação. As mensagens electrónicas não trazem vestígios do outro, além do conteúdo digital, que desaparecerá caso não se alimente electronicamente o suporte. Ao desaparecer a mensagem, desaparecerá a memória, a história e a possibilidade da sua arqueologia. Sem registos materiais, na memória activa apenas perdurarão os conceitos. Não é, portanto, fortuita a importância da memória na era da desmaterialização do Design e dos afectos.

Deste modo, não surpreende que o discurso permanente da crise se tenha tornado marca do contemporâneo, seja ela a crise da razão histórica, das grandes narrativas, das ideologias, dos valores, dos sistemas, dos modelos, do sentido, do corpo ou, claro, do humano. Num momento em que todos os possíveis parecem dados como realizáveis, passíveis de definir num conjunto de versões limitado pelo número de combinações viáveis de elementos previamente colocados à nossa disposição, é a própria imaginação que se vê ameaçada e, com ela, toda a ideia de futuro, desprovido agora da trajectória e da coesão anteriormente implicadas num tempo a três dimensões.

Neste contexto, a indefinição, ainda que assustadora, é também, possivelmente, a nossa melhor garantia de continuidade, fazendo do híbrido uma metáfora para a própria vida, símbolo da interminável aventura que pode significar a abertura ao outro, ao desconhecido e, com ela, a experiência de um mundo permanentemente à flor da pele. É aqui que o Design e a sua permanente operação cosmética se torna crucial, devolvendo-nos a ilusão de um mundo novamente sentido como um todo e não apenas como uma colecção de fragmentos dispersos e desconexos.

Referências

AICHER, O. (2005). El mundo como proyecto, Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

ANZIEU, D. (1997). Le Penser. Du moi-peau au moi-pensant, Paris: Dunod.

BAUMAN, Z. (1999). Modernidade e Ambivalência, Rio de Janeiro: Zahar.

BAUMAN, Z. (2000). Liquid Modernity, Cambridge: Polity.

BENEDIKT, M. (1991). Cyberspace: First Steps, Mass.: MIT Press.

BENJAMIN, W. (1991). "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica", in Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política, Lisboa: Relógio d'Água.

BLUMENBERG, H. (2003). Trabajo sobre el mito, Barcelona: Ediciones Paidós.

BRAGANÇA DE MIRANDA, J. (2003). "O Design como Problema", in DAMÁSIO, J. (Org.). Autoria e produção em televisão interactiva, Lisboa: Programa Media/ULHT, p. 82. Also published by Interact – Magazine on Art, Culture and Technology, no 10, February 2004 (online). Consulted on 09/18/2005. Available at: < interact.com.pt/category/10/ >

CRUZ, M. T. (2000). "A Histeria do Corpo", in BRAGANÇA DE MIRANDA, J.; PRADO COELHO, E. (Org.), Tendências da Cultura Contemporânea, Revista de Comunicação e Linguagens, no 28, Lisboa: Relógio d'Água, pp. 363-375.

FOSTER, H. (2002). Design and Crime (and Other Diatribes), New York: Verso. FRIEDBERG, A. (2006). The Virtual Window. From Alberti to Microsoft, Mass.: MIT Press. HAYLES, K. (1999). How we became post-human: virtual bodies in cybernetics, literature and informatics, London: The University of Chicago Press. KRESS, G. (2006). "Screen: Metaphors of Display, Partition, Concealment and

Defense", Visual Communication, vol. 5 (8), pp. 199 – 204. MANOVICH, L. (2001). The Language of New Media, Cambridge Mass.: The MIT Press.

MASSUMI, B. (2002). Parables for the virtual. Movement, Affect, Sensation, Durham & London: Duke University Press.

MCLUHAN, M. (1997). Understanding Media. The extensions of men, London: Routledge.

MOURA, C. (2013). Signo, Desenho e Desígnio. Um Sentido para o Design, Covilhã: Serviços Gráficos da Universidade da Beira Interior.

OGDEN, T. H. (1989). The primitive edge of experience, Northvale (NJ): Jason Aronson.

ORTEGA Y GASSET, J. (2009). Meditação sobre a técnica, Lisboa: Fim de Século.

PERNIOLA, M. (2004). O sex appeal do inorgânico, Coimbra: Ariadne Editora.

ROBINS, K. (1996). Into the Image. Culture and Politics in the Field of Vision, London: Routledge.

ROBINS, K. (2003). "O toque do desconhecido", in CRUZ, M. T.; GIL, J. (Org.). Imagem e vida, Revista de Comunicação e Linguagens, nº 31, Lisboa: Relógio d'Água, pp. 27 – 57.

SICARD, M. (2006). A fábrica do olhar. Imagens de ciência e aparelhos de visão (século XV-XX), Lisboa: Edições 70.

SMITH, M.; MORRA, J. (Ed.), (2006). The prosthetic impulse. From a posthuman present to a biocultural future, Cambridge, Mass.: The MIT Press.

VIRILIO, P. (1998). La maquina de vision, Madrid: Ediciones Cátedra.

CAPÍTULO 5

INCURSÕES REFLEXIVAS SOBRE A IMAGEM EM MOVIMENTO NA HISTORIA DO CINEMA

Denize Correa Araujo

As grandes imagens têm ao mesmo tempo uma história e uma pré-história. São sempre lembrança e lenda ao mesmo tempo. Nunca se vive a imagem em primeira instância. Qualquer grande imagem tem um fundo onírico insondável e é sobre esse que o passado pessoal põe cores particulares. BACHELARD

A imagem em movimento sempre impressionou e provocou reações diversas nas fases do desenvolvimento histórico da civilização. Da Caverna de Platão até o século 21, a História do Cinema se preocupou em analisar a visualidade em produtos cinematográficos, em seus diversos pontos de vista, ora pendendo para os aspectos intertextuais, outras vezes enfocando a mimese, passando pelas teorias da representação e, mais recentemente, abordando as teorias da imagem digital, da hibridação, e da espetacularização da imagem, com seu aspecto-simulacro e sua função mercadológica e comunicacional. Considerando o número extenso de pesquisadores que nos ofereceram suas teorias, este ensaio pretende construir uma breve trajetória com as principais vertentes de análise que embasam os estudos sobre a imagem na e da História do Cinema. Serão levados em consideração, entre outros, os conceitos de imagem-caverna, de Arlindo Machado, de imagem-espetáculo, de Guy Debord, de imagem-simulacro de Jean Baudrillard, de imagem-hipermoderna de Gilles Lipovetsky e de imagem-commodity de Fredric Jameson.

Arlindo Machado questiona e argumenta que o Cinema nasceu nas cavernas do paleolítico, onde havia "sessões de cinema":

Por que o homem pré-histórico se aventurava nos fundos mais inóspitos e perigosos de cavernas escuras quando pretendia pintar? Por que seus desenhos apresentam características de superposição de formas, que os tornam tão estranhos e confusos? Hoje, os cientistas que se dedicam ao estudo da cultura do período magdalenense não têm dúvidas: nossos antepassados iam às cavernas para fazer sessões de "cinema" e assistir a elas. Muitas das imagens encontradas nas paredes de Altamira, Lascaux ou Fontde-Gaume foram gravadas em relevos na rocha e os seus sulcos pintados com cores variadas. À medida que o observador se locomove nas trevas da caverna, a luz de sua tênue lanterna ilumina e obscurece parte dos desenhos: algumas linhas se sobressaem, suas cores são realçadas pela luz, ao passo que outras desaparecem nas sombras. Então, é possível perceber que, em determinadas posições, vê-se uma determinada configuração do animal representado (por exemplo, um íbex com a cabeca dirigida para frente), ao passo que, em outras posições, vê-se configuração diferente do mesmo animal (por exemplo, o íbex com a cabeça voltada para trás). E assim, à medida que o observador caminha perante as figuras parietais, elas parecem se movimentar em relação a ele (o íbex em questão vira a cabeça para trás, ao perceber a aproximação do homem) e toda a caverna parece se agitar em imagens animadas. (Machado, 13-14).



http://niteroi.nova-acropole.org.br/agenda/2012-11-20/

Machado complementa seu argumento citando Edward Wachtel, em seu livro *The first picture show: cinematic aspects of cave art*:

O que estou tentando demonstrar é que os artistas do Paleolítico tinham os instrumentos do pintor, mas os olhos e a mente do cineasta. Nas entranhas da terra, eles construíam imagens que parecem se mover, imagens que "cortavam" para outras imagens ou dissolviam-se em outras imagens, ou ainda podiam desaparecer e reaparecer. Numa palavra, eles já faziam cinema underground. (Watchel, 140)

Platão cria, no século IV a.C., sua "caverna", que tem sido analisada como uma alegoria à nossa atual sala de cinema, e que produz sombras que se movem, como o teatro de sombras chinesas animadas. Os primórdios do teatro de sombras datam do período de domínio do imperador Wu-ti (140-87 a.C.), um

amante das artes que, ao perder sua bailarina favorita pediu ao mágico que a trouxesse de volta. Este construiu com pele de peixe as formas da bailarina com tal perfeição que o imperador ficou emocionado com a sombra de sua preferida. Do Mito da Caverna e das sombras chinesas animadas nasce a impressão da realidade que deu origem aos diversos estudos sobre a imagem em movimento e sua relação com o mundo "real". Enquanto os prisioneiros de Platão viam as sombras que pensavam ser a realidade, o imperador Wu-ti aceitou as sombras como a presença onírica de sua dançarina.

A Caverna de Platão, metáfora da sala de cinema onde as sombras são as representações de algo que podemos denominar factualidades ou recriações, ou mesmo fabricações, é uma passagem clássica da Historia da Filosofia, do livro VI de A República, onde Platão apresenta sua versão sobre o conhecimento. O que nos interessa aqui, no entanto, é o nascimento da imagem, nas pinturas em cavernas, e sua representação, alegoricamente exibidas pelas sombras da caverna. A caverna escura é similar à sala escura de projeção cinematográfica, o fogo que produz a luz necessária à projeção, com a fogueira de Platão acima e atrás das cabeças dos prisioneiros, situação que é a mesma nas salas de projeção cinematográfica, a projeção não de sombras de seres vivos, reais, mas de estátuas, ou seja, de uma imitação da realidade, lembrando que no cinema não são projetadas sombras de seres reais, mas simulacros reproduzidos na película cinematográfica. Poder-se-ia dizer que o mito da caverna descreveu pela primeira vez uma sala de cinema: a parede sendo a tela, a labareda em lugar do projetor, e as sombras sendo as representações fílmicas.

O documentário de animação com massa de modelar, do diretor Michael Ramsey e do artista plástico John Grigsby, The Cave (2007) exibe o que seria a alegoria da Caverna de Platão. O filme participou de mais de 90 festivais e obteve vários prêmios, como 1°. lugar em Animação no USA Film Festival Short Film and Vídeo Competition (2008), no August Sun Film and TV

Festival, no Swansea Life Film Festival (2008), no Geneva Film Festival (2008) e no Tupelo Film Festival (2009). Venceu também o premio de melhor animação no Indie Memphis Film Festival e o Oro y Plata Award for Innovation in Filmmaking no Montana Independent Film Festival. O filme é de domínio público e está em diversos sites, como www.platosallegory.com (visual abaixo) e vimeo.com/1070177 (clip do filme).



www.platosallegory.com

Para o escritor José Saramago, estamos vivendo agora uma nova fase da caverna de Platão, com a profusão de imagens e o simulacro da realidade: "as imagens que nos mostram a realidade, substituem a realidade, pois vivemos num mundo audiovisual, olhando em frente, vendo sombras e acreditando que essas são a realidade" (http://www.youtube.com/watch?v=rolzCEurMjQ- Janela da Alma – clip do filme). Em seu livro A Caverna (2000), o escritor português materializa um shopping center e responde, em entrevista, que

nos tempos antigos, as pessoas eram formadas em uma grande superfície que era a catedral. Agora o lugar central de formação das novas mentalidades é o shopping center. O centro comercial acabou por ocupar o lugar que antigamente era da praça pública. Toda a gente caminha para esse espaço fechado, essa espécie de enorme caverna que é o shopping center. É aí que as pessoas vão aprender a viver de uma maneira que não era a nossa. ("Saramago sai da caverna")

O escritor complementa: "Não estou a fazer juízos de valor. Estou só a dizer que há uma mentalidade nova a se formar e que não envolve só o centro comercial, mas também a discoteca e o estádio de futebol". Perguntado sobre a Internet, Saramago se manifesta a favor, no caso da aquisição da informação e do conhecimento, mas pondera: "Ocorre que vivemos, creio que é bastante

claro, em uma cultura da frivolidade. Sabemos que 90% ou mais das mensagens que circulam pela Internet não têm importância nenhuma, ainda que a vida também seja feita de banalidades" ("Saramago sai da caverna")

Machado, no capítulo "A caverna e o lanterninha" de seu livro Pré-Cinemas e Pós-Cinemas, sugere que Platão apresenta dupla função, a do "lanterninha", portador da luz, e a do "desencantador", retirando a ilusão da caverna. Além disso, há outra estratégia:

Platão recorre a um simulacro de realidade, "estátuas de homens e animais" já codificadas por artesãos ilusionistas. Esse detalhe é vital para o funcionamento de sua crítica à razão dos sentidos: se as sombras percebidas no interior da caverna fossem produzidas por modelos reais, elas teriam o poder de apontar para algo "verdadeiro", nem que fosse a título de índice de uma realidade que vibra lá fora. Por essa razão, ele afasta tacitamente qualquer intervenção direta da realidade exterior, fazendo projetar na caverna imagens de outras imagens entre o aparelho de projeção (o fogo) e a tela-parede. (Machado, 30-32)

O pesquisador acredita que a caverna de Platão já era um projeto de cinema antes do cinema:

Se foi preciso esperar mais de dois mil anos pela sua materialização, isso se deu por problemas práticos, que a descoberta da câmera obscura, o aperfeiçoamento da lanterna mágica, o exercício do teatro óptico, a invenção do fenaquisticópio de Plateau, do zootrópio de Horner, do fuzil fotográfico de Marey, do praxinoscópio de Reynaud, do quinetoscópio de Edison, do bioscópio de Skladanowsky e do cinematógrafo de Lumière e Leroy foram aos poucos solucionando. (Machado, 34)

Machado e Saramago não são os únicos que buscam na Caverna de Platão um significado para a representação de imagens. Susan Sontag, no capítulo "Na Caverna de Platão" de seu livro Ensaios sobre fotografia (On Photography), sugere que

a humanidade permanece irremediavelmente presa na Caverna de Platão, continuando a deliciar-se, como é seu velho hábito, com meras imagens da verdade. Mas ser-se educado por fotografias não é o mesmo que ser-se educado por outras imagens mais antigas, mais artesanais. Na realidade, a quantidade de imagens que nos rodeia e exige a nossa atenção é agora muito maior. O inventário teve seu inicio em 1839 e desde então tudo, ou quase tudo, parece ter sido fotografado. Esta insaciabilidade do olhar fotográfico altera os termos da reclusão na caverna, o nosso mundo. (Sontag, 14)

Seu comentário sobre a profusão de imagens na contemporaneidade é relevante, mas sua preocupação com a crença de que existe uma realidade que a imagem não pode fixar leva a um debate ainda mais contundente sobre a questão. As análises sobre cópia e original quase sempre chegam ao impasse da dicotomia realidade-representação, como se a realidade pudesse ser apreendida e como se a representação estivesse realmente ao dispor de uma suposta realidade.

As imagens técnicas do final do século XIX – fotografia e cinema – provocaram uma avalanche de conceitos sobre representação, mimese e dualidade. Para Walter Benjamin, a fotografia difundiu uma "obsessão pela semelhança" (Benjamin, 1985). Do grego mímesis, "imitação" (imitatio, em latim), a palavra designa a ação ou faculdade de imitar; cópia, reprodução ou representação da natureza. O conceito de representação tem sido revisitado por diversos pesquisadores, alguns com base na Poética, em conceitos de Platão e Aristóteles, outros considerando imagens digitais e conceitos de simulacro. De acordo com Ella Shohat e Robert Stam:

A representação também tem uma dimensão estética, pois a arte é uma forma de representação, uma mimese, em termos platônicos e aristotélicos. A representação é teatral, e em muitas línguas "representar" significa atuar ou fazer um papel. (...) O que todos esses exemplos têm em comum é o princípio semiótico de que algo "está no lugar" de uma outra coisa, ou de que alguém ou um grupo está falando em nome de outras pessoas ou grupos. (Shohat, 268)

Considerando a origem da palavra "imagem", do latim "imago", correspondente ao grego "eidos", raiz etimológica do termo "idea" ou "eidea", pode—se entender o que Platão considerou como a idéia sobre algo, a projeção da mente. Focando mais explicitamente na representação da imagem cinematográfica, há diversos conceitos com argumentos convincentes, como "impressão da realidade", desenvolvido por Edgar Morin, "realismo fundamental", acepção de Merleau-Ponty, "tratamento criativo da realidade", de Brian Winston, "impressão de verdade", de Pierre Sorlin, "mecanismos de

ilusão filmica" de Pierre Francastel, e "coeficiente de realidade", de Paulo Menezes. Para este último, as noções de duplo, parecido e semelhante resultam em uma apropriação de conceitos como reprodução, representação e duplicação, ao qual foi por ele designado de "representificação":

Proponho que se entenda a relação entre cinema, real e espectador como uma representificação, como algo que não apensa torna presente, mas que também nos coloca em presença de... O conceito de representificação realça o caráter construtivo do filme... Pensar o cinema como representificação significa poder pensar o cinema como acontecimento nos termos em que o concebia Foucault... pensar o tempo como entrecruzamentos e não como sucessão. (Menezes, 94)

Falar de representação ou de outros termos na contemporaneidade é admitir que a terminologia é tão vasta quanto o fenômeno que ela pretende denominar. A imagem digital, por exemplo, desafia os critérios técnicos até então vigentes e se posiciona como simulacro de si mesma. Como sugere Deleuze a respeito da mimésis de Platão, entre o simulacro e a cópia não há uma diferença de grau, como se o simulacro fosse uma cópia inferior ao modelo, mas sim uma diferença de natureza: a cópia como uma imagem dotada de semelhança e o simulacro a partir de uma diferença (Deleuze, 203).

Segundo Jean Baudrillard, são quatro as fases sucessivas da imagem: na primeira fase, ela é o reflexo de uma realidade profunda; na segunda, ela mascara e deforma uma realidade profunda; na terceira, ela mascara a ausência da realidade profunda e na quarta fase, ela não tem relação com qualquer realidade: ela é seu próprio simulacro puro. A imagem, assim, passaria de uma boa aparência para uma má aparência, para em seguida fingir ser uma aparência e, para finalmente se transformar em simulacro (Baudrillard, 13). Para Baudrillard, "do mesmo tipo que a impossibilidade de voltar a encontrar um nível absoluto do real é a impossibilidade de encenar a ilusão. A ilusão já não é possível porque o real já não é possível" (Baudrillard, 29-30). O autor complementa sua acepção em seu livro Senhas: "Do meu ponto de vista, como já disse, fazer acontecer um mundo real é já produzi-lo, e o real jamais foi outra

coisa senão uma forma de simulação. Podemos, certamente, pretender que exista um efeito de real, um efeito de verdade, um efeito de objetividade, mas o real, em si, não existe" (Baudrillard, 41). Em termos de cinema, Baudrillard afirmou que, apesar de seu livro Simulacros e Simulação aparecer no filme Matrix, sua teoria não está contemplada ali, e sim no filme O Show de Truman, onde o simulacro da vida do protagonista é levado ao extremo, sem que o protagonista perceba a situação por um longo tempo, até quase o final, quando encontra a porta de saída e conclui que sua vida havia sido um show para espectadores.



http://en.wikipedia.org/wiki/The_Truman_Show

Ainda mais contundente que o conceito de simulacro é a teoria da desconstrução de Jacques Derrida, que oferece uma visão radical do que costumamos chamar de "realidade". Para o filósofo, o real é inatingível, intangível, é o que fazemos dele, é a subjetividade com que o consideramos:

Ao contrário do que a fenomenologia — que é sempre fenomenologia da percepção — tentou nos fazer acreditar, ao contrário do que o nosso próprio desejo não pode deixar de ser tentado a crer, a própria coisa se esquiva sempre [la chose même se dérobe toujours]. (Derrida, 1994, 117)

Em sua teoria da desconstrução, Derrida argumenta que o real não pode ser apreendido, que o objeto ou o fato em si são impressões subjetivas que elaboramos. Como ele sugere em sua obra A farmácia de Platão: "O pano envolvendo o pano. Séculos para desfazer o pano. Reconstituindo-o, também, como um organismo. Regenerando indefinidamente seu tecido por detrás do

rastro cortante (...) É preciso empenhar-se para pensar isso: que não se trata de bordar, a não ser que se considere que saber bordar é ainda se achar seguindo o fio dado" (Derrida, 1997, 7).

Observando a imagem por outro ângulo, Guy Debord elabora suas idéias sobre a sociedade do espetáculo, comentando sobre três tipos de espetáculo: o concentrado, o difuso e o integrado. O primeiro é ligado à sociedade capitalista, o segundo à idéia de mercadoria e o terceiro se refere à alienação provocada pela mídia: "o consumidor real torna-se consumidor de ilusões. A mercadoria é essa ilusão efetivamente real, e o espetáculo é a sua manifestação geral (Debord, 1997, 33).

Em sua tese 4, Debord faz menção às imagens, que são imagens espetacularizadas, de mediação: "O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens" (Debord, 1997, 14). Em sua tese 18, Debord especifica sua tese 4:

Quando o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico. O espetáculo, como tendência a fazer ver (por diferentes mediações especializadas) o mundo que já não se pode tocar diretamente, serve-se da visão como um sentido privilegiado da pessoa humana — o que em outras épocas fora o tato; o sentido mais abstrato, e mais sujeito à mistificação, corresponde à abstração generalizada da sociedade atual. (Debord, 1997, 18)

Ainda em relação às imagens, sua tese 36 argumenta: "O princípio do fetichismo da mercadoria, a dominação da sociedade por 'coisas supra-sensíveis embora sensíveis', se realiza completamente no espetáculo, no qual o mundo sensível é substituído por uma seleção de imagens que existe acima dele, e que ao mesmo tempo se faz reconhecer como o sensível por excelência" (Debord, 1997, 28). O filme A alma do negócio é uma alusão irônica à sociedade de consumo, à obsessão aos bens materiais e aos últimos lançamentos que a publicidade anuncia. O título já prevê a presença da propaganda que rege a vida do casal. Metaforicamente, os produtos anunciados, que têm marcas

intertextuais como a margarina Bertolucci (uma alusão ao filme Ultimo Tango em Paris) e a serra elétrica da White and Becker (aludindo a famosa marca Black and Decker), vão causando problemas ao relacionamento, mas o casal continua admirando as qualidades dos eletrodomésticos que adquiriram. (http://portacurtas.org.br/filme/?name=a_alma_do_negocio)



(http://portacurtas.org.br/filme/?name=a_alma_do_negocio)

Outro filme que dialoga com a Alma do negócio é o longa Amor por contrato, que enfoca os Jones, uma família aparentemente perfeita. No entanto, a "família" é contratada por uma firma de marketing que escolhe quatro representantes de seus produtos, que tem por finalidade incentivar a compra de produtos por seus amigos e vizinhos. O suposto chefe de família deve anunciar carros novos e material para golfe; sua esposa deve mostrar suas jóias e produtos de beleza nas festas planejadas; os filhos provocam, em seus amigos e vizinhos, a inveja e a vontade de adquirir os mesmos produtos eletrônicos de última geração.

As imagens de ambos os filmes, A alma do negócio e Amor por contrato, são o que denomino imagens-marketing, que privilegiam a espetacularização dos produtos, tentando "vender" algo. Como Wim Wenders cita, no filme Janela da Alma, certas imagens "não tentam nos falar algo, tentam nos vender algo".

Fredric Jameson, em seu livro As marcas do visível, corrobora com Debord que, segundo ele, explicita a afirmação, "num livro importante, The Society of the Spectacle, de que a forma última da reificação mercantil na sociedade de consumo contemporânea é a própria imagem" (Jameson, 12). O conceito de mercadoria – commodity -, segundo Jameson, leva ao fenômeno da reificação pelo ângulo do consumo:

Com essa mercantilização universal de nosso mundo objetivo, os conhecidos relatos sobre a direção-para-o-outro do consumo habitual contemporâneo e a sexualização de nossos objetos e atividades são também indícios: o novo carro da moda é essencialmente uma imagem que outras pessoas devem ter de nós, e consumimos menos a coisa em si que sua idéia abstrata, aberta a todos os investimentos libidinais engenhosamente reunidos para nós pela propaganda. (Jameson, 12)

Jameson inicia o primeiro capítulo, "Reificação e utopia na cultura de massa", com o tema da teoria da cultura de massa versus a chamada alta cultura, e sugerindo que "seria preferível tratar de programas de TV, do Poderoso Chefão (The Godfather) ou do Tubarão (Jaws), a falar de Wallace Stevens ou Henry James, pois os primeiros nitidamente fazem uso de uma linguagem cultural significativa para estratos da população bem mais amplos que o estrato socialmente representado pelos intelectuais" (Jameson, 9). O final do artigo também cita o filme O Poderoso Chefão:

As duas partes de O Poderoso Chefão – a segunda tão mais visivelmente política que a primeira – podem servir para dramatizar nossa segunda proposição básica no presente ensaio, notadamente a tese de que toda obra de arte contemporânea – seja da alta cultura e do modernismo, ou da cultura de massa e comercial – contém como impulso, subjacente, embora na forma inconsciente amiúde distorcida e recalcada, nosso imaginário mais profundo sobre a natureza da vida social, tanto no modo como a vivemos agora como naquele que- sentimos em nosso íntimo - deveria ser. Em meio a uma sociedade privatizada e psicologizada, obcecada pelas mercadorias e bombardeada pelos slogans ideológicos dos grandes negócios, trata-se de reacender algum sentido do inerradicável impulso na direção da coletividade.... (Jameson, 34-35)

Jameson complementa seus comentários sobre o filme: "A força de atração de um artefato cultural de massa como O Poderoso Chefão pode ser assim medida por sua dupla capacidade de desempenhar uma urgente função

ideológica, ao mesmo tempo que provê o veículo para investir em seu desesperado imaginário utópico" (Jameson, 33). No capítulo "A existência da Itália", ao citar filmes de nostalgia, Jameson comenta que, apesar dos protagonistas desses filmes aparentemente transmitirem mensagens, na realidade executam o que os formalistas russos denominam de "motivação da técnica", ou seja, "um modo de fazer da necessidade do enredo uma virtude e de contemplar a limitação formal com uma aparência de conteúdo" (Jameson, 229). O pesquisador continua sua explicação:

Desse modo, a disposição de ânimo de O Poderoso Chefão parece exprimir a escolha infeliz de Michel e sua indesejável obrigação familiar com a violência (e com a crueldade dos grandes negócios): porém, é planejada para nos colocar naquele estado de espírito "nostálgico" no qual somos mais receptivos à inspeção de fotos antigas e à contemplação esteticamente distante de modas e cenas do passado. (Jameson, 229-230)

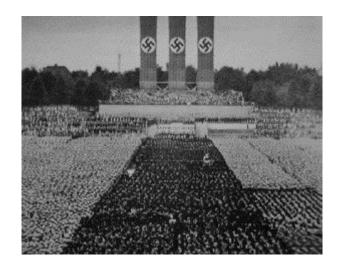
A menção de Jameson ao filme é, sem dúvida, relevante para a discussão da imagem contemporânea no cinema. Assim como livros se tornaram filmes e produtos midiáticos (um ótimo exemplo é a série de filmes sobre Harry Potter e seus derivados), a obra de Francis Ford Coppola já inspirou produtos de consumo, como as camisetas de David o'Keefe da série "pop culture icons". Uma delas é exatamente sobre O Poderoso Chefão:



Neste ponto faço uma referência à epígrafe deste texto: "As grandes imagens têm ao mesmo tempo uma história e uma pré-história. São sempre lembrança e lenda ao mesmo tempo. Nunca se vive a imagem em primeira instância. Qualquer grande imagem tem um fundo onírico insondável e é sobre esse que o passado pessoal põe cores particulares" (Bachelard, 50).

As imagens de alguns filmes constituem um marco importante na visualidade histórica do Cinema. Transformam-se em lenda, em referência, em ícones, são referências em estudos acadêmicos e proporcionam múltiplos enfoques, como o do artista plástico David o Keefe, que faz sua leitura do filme e nos oferece sua estética.

As imagens de um dos filmes mais discutidos, O Triunfo da Vontade (1935), podem exemplificar parte da citação de Bachelard, quando o mesmo comenta que "as grandes imagens têm ao mesmo tempo uma história e uma préhistória". Sem dúvida, o questionamento mais relevante feito às imagens de Leni Riefenstahl diz respeito ao seu envolvimento com o Fuhrer e com o sistema nazista. Por outro lado, mesmo os documentários considerados mais "realistas" já tiveram seus propósitos relativizados, considerando suas montagens estudadas e construídas. No filme Nanook of the North (1922), por exemplo, já se sabe que algumas imagens foram "preparadas" para um maior impacto. Considerado um documento antropológico, o filme, no entanto, não escapa da montagem subjetiva. Analisando os dois lados da questão, temos que admitir que não há representação sem subjetividade. Tentando ir além do aspecto político das imagens, ouso dizer que as de Riefenstahl não representam somente a glória do sistema político e nem somente a subjetividade da diretora: são imagens autônomas, que tem em sua estética seu próprio conteúdo. Eu completaria também a citação de Bachelard, comentando que as grandes imagens não têm só uma história e uma pré-história; elas têm também uma póshistória.



http://cinemahistoriaeducacao.wordpress.com/cinema-e-historia/idade-contemporanea/o-triunfo-da-vontade/

As imagens do documentário O Triunfo da Vontade são o que considero imagens-lembrança, conceito de Henri Bergson adaptado ao cinema por Gilles Deleuze. São imagens que estarão sempre lembrando o mundo de um período turbulento, mas nos trazendo sua estética onírica, que nos faz perceber que mesmo os fatos mais violentos podem ser lembrados com uma sensibilidade nostálgica:

O passado não se confunde com a existência mental das imagens-lembrança que o atualizam em nós. É no tempo que ele se conserva: é o elemento virtual em que penetramos para procurar a 'lembrança pura' que vai se atualizar em uma 'imagem-lembrança'. E esta não teria sinal algum do passado, se não fosse no passado que tivéssemos ido procurar seu germe. (Deleuze, 1990, 121)

As imagens do cinema podem ter ou não um compromisso político, uma vocação pedagógica ou uma postura artística, dependendo do ponto de vista a partir do qual são analisadas. Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, em seu livro A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna, analisam três tipos de imagem pertencentes às lógicas do que denominam de "hipercinema": a imagem-excesso (que se subdivide em imagem-velocidade e imagem-profusao),

a imagem multiplex e a imagem-distância. Para este estudo, o que nos interessa é a imagem-excesso e suas subdivisões. Ao discorrerem sobre a primeira, os autores comentam que

Não estamos mais na estética modernista da ruptura, mas na estética hipermoderna da saturação, tendo por objetivo a vertigem, a sideração do espectador. Arrastado pela produção das imagens, pela velocidade das sequencias, pelo exagero dos sons, o neocinema aparece como um cinema hipertélico... A imagem-excesso aparece primeiramente como o efeito direto das novas tecnologias. ... a realização virtual, ponta extrema da invenção high-tech, é a concretização da imagem-excesso enquanto tal. (Lipovetsky e Serroy, 72-73)

Os pesquisadores mencionam filmes tais como O Senhor dos Anéis, Matrix Reloaded e os Piratas do Caribe. Em relação à imagem-velocidade, os autores acreditam que "a narrativa da velocidade pela velocidade está se tornando seu próprio fim", já explícito em títulos como Velocidade Máxima e Velozes e Furiosos:

Na lógica comercial que é a do blockbuster, algumas formas se definem praticamente por essa busca permanente da aceleração: filmes de ação, de artes marciais, de ficção científica. Mas a velocidade também se torna uma estética de conjunto, que Hollywood exporta ao mundo inteiro, suscitando às vezes filmes-clones, como os Taxi 1, 2, 3, 4 ou Yamasaki... A imagem-velocidade funciona cimo uma vertigem, uma droga ao mesmo tempo hipnótica e exaltante. Agora, no cinema, rápido significa bom e belo. (Lipovetsky e Serroy, 73-78)

Quanto à sub-categoria imagem-profusão, Lipovetsky e Serroy comentam que o "nunca é bastante" da velocidade se reproduz no "nunca é demais" da profusão: "sempre mais cores, sempre mais sons e mais imagens: o cinema hipermoderno não cessa de aumentá-los, como o mostram, em sua oferta competitiva, os grandes espetáculos oferecidos pelo blockbusters hollywoodianos..." (78). Os autores citam, como exemplo do excesso, o exagerado, o hiperbólico, o múltiplo, o superabundante, o transbordante e mencionam que

no Van Helsing de Stephen Sommers, em 2004, o personagem não enfrenta mais um único adversário: como caçador de monstros, ele luta no mesmo filme contra Drácula, Frankenstein e o Lobisomen... as obras que exploram de forma privilegiada essa profusão parecem corresponder ao espírito de um época desregulada, pletórica, saturada. (Lipovetsky e Serroy, 79)

Enfocada por outro ângulo, a imagem híbrida contempla também uma profusão de outras imagens em sua constituição, mas a diferença é que esse conjunto de imagens remete a ícones passados, que estão sendo revisitados. No filme Sonhos de um Sedutor, o protagonista quer ser Hmphrey Bogart, em Casablanca, e fala com o mesmo, que dá conselhos a respeito de como tratar as mulheres. Paródico e irônico, o diretor Woody Allen, protagonista do filme, representa o anti-herói recebendo instruções para ser herói. As imagens intertextuais são uma homenagem ao filme Casablanca, sendo que a cena final é uma revisita ao famoso final do filme onde contracenam Humphrey Bogart e Ingrid Bergman.





http://cinema10.com.br/filme/sonhos-de-um-sedutor http://cinemadenovo.blogspot.com.br/2013/02/indicacao-cinco-curiosidades-sobre.html

Julia Kristeva, em sua teoria da intertextualidade, cita que "todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto" (Kristeva, 1979, p. 68). Seu conceito incorpora e expande as noções de dialogismo e polifonia de Mikhail Bakhtin, que sugere: "em toda parte é o cruzamento, a consonância ou a dissonância de réplicas do diálogo aberto com as réplicas do diálogo interior dos heróis. Em toda parte um

determinado conjunto de ideias, pensamentos e palavras passa por várias vozes imiscíveis, soando em cada uma de modo diferente (Bakhtin, 2008, p. 308)."

As imagens híbridas são imagens que aglutinam outras imagens de filmes anteriores e que são revisitadas, suscitando novas leituras. São parte do processo que denominei a "estética da hipervenção", sendo "hiper" no sentido de virtual e "venção" como intervenção e invenção. O filme de Maurizio Nichetti Ladrões de Sabonete exemplifica perfeitamente essa estética da hipervenção ao parodiar e revisitar Ladrões de Bicicleta, agora com os elementos pós-modernos de pastiche, incluindo uma modelo de um comercial a cores que vai ao filme em PB e perde sua cor, enquanto a protagonista do filme em PB surge no comercial cantando com alegria a ópera Carmen, uma alusão ao fascínio da sociedade de consumo. Do comercial, a protagonista Maria, que sofre no filme em PB volta gloriosa trazendo para seu pequeno apartamento um carrinho de mercadorias adquiridas em sua fase colorida. Em Ladrões de Sabonete, há uma estrutura de encaixe:

o filme 1 mostra um estúdio de TV onde o filme 2 está sendo veiculado. Dentro deste espaço hiperreal da transmissão televisiva é que ocorre a cena do filme 2, que supostamente deveria ser PB. Aos moldes da estética neorealista, e que após um blecaute no estúdio sofre a intervenção dos comerciais da TV. O direto do filme 2 9que é o próprio Nichetti) entra no espaço da transmissão para corrigir o erro, r acaba sendo capturado pela trama. A estética da hipervenção, neste filme, se manifesta pela intervenção de uma mídia em outra. A publicidade e o cinema se hibridizam de tal forma que fica difícil saber qual é qual. (Araujo, 74)







 $http://www.quadernidaltritempi.eu/rivista/numero23/02bussole/q23_b04_01.htm \\ http://www.cghv.it/n188/Ladri-di-saponette-di-Maurizio-Nichetti-per-la-prima-volta-in-DVD \\ http://www.nichetti.it/ladri.html$

Em Ladrões de Sabonete, as imagens híbridas da hipervenção ficam em evidência pelas estruturas intertextuais de montagem e encaixe. Se Aumont sugere que "o filme de ficção é duas vezes irreal: irreal pelo que representa (a ficção), e pelo modo como representa (imagens de objetos e autores)", no referido filme há um terceiro nível de irrealidade, uma hiper-realidade que hibridiza imagens de mídias e textos diversos (Araujo, 77).

A pesquisadora Lucia Santaella comenta: "desde o advento da fotografia não cessam de surgir novos dispositivos para a produção da imagem: a cinematografia, a televisão, o vídeo, a holografia, as imagens numéricas produzidas computacionalmente, e, hoje, as imagens que venho chamando de voláteis" (173). Segundo a autora, o mundo da produção das imagens pode ser dividido em três grandes paradigmas: pré-fotográfico, fotográfico e pósfotográfico. A fotografia, o cinema, a TV, o vídeo e a holografia pertencem ao paradigma fotográfico, ao passo que o terceiro paradigma designa "as imagens sintéticas ou infográficas, imagens numéricas que são inteiramente calculadas por logaritmos computacionais" (Santaella, 176). Apesar disso, há filmes contemporâneos intermidiáticos, que integram outras mídias em suas estratégias de produção. O filme Ben X: a fase final, por exemplo, utiliza o processo de Machinima para produzir a narrativa do game ArchLord. De acordo com a Wikipédia, Machinima é um termo criado a partir das palavras "machine" (máquina), animation (animação) e cinema e se refere tanto a uma coleção de técnicas de produção quanto à sua utilização em filmes.

Como uma técnica de produção, o termo diz respeito à computação gráfica produzida através de máquinas domésticas, em oposição à produção através das complexas máquinas programas 3D dos profissionais. Jogos em primeira pessoa costumam ser utilizados. Como gênero fílmico, o termo refere a filmes criados pelas técnicas descritas acima. Usualmente, machinimas são produzidos usando ferramentas e recursos disponíveis em um jogo. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Machinima)

O protagonista do filme Ben X: a fase final é um herói do jogo ArchLord, que é um MMORPG: massive multiplayer online role-playing game, ou seja, um videogame jogado por milhares de pessoas online ao mesmo tempo, cada qual operando um personagem num mundo virtual.



http://www.revistacinetica.com.br/benx.htm

Apesar do filme ter como tema um personagem com a Síndrome de Asperger, a representação segue a estrutura de game, hibridizando a imagem, que passa da vida "real" do protagonista à vida do jogo, a qual ele toma por real.

Maíra Gregolin, em seu artigo "O jogo eletrônico vai ao cinema: o Machinima", explica:

sua forma de produção - filme criado a partir de técnicas de jogos eletrônicos, animado a partir de um ambiente virtual 3D, numa convergência de produção cinematográfica, animação e desenvolvimento de jogo - constrói uma arquitetura singular: reformatação de percursos narrativos, labirinto de histórias, teia de ações que reconfiguram as redes e trajetos de personagens, cenários e eventos retirados de seu contexto primeiro (o jogo). Essa arquitetura peculiar advém da hibridização das características do game com as especificidades do gênero fílmico, que dão ao Machinima caráter interativo, pois permitem intervenções de vários autores que podem entrar na narrativa e modificá-la conforme sua criatividade. (www.cult.ufba.br/enecult2008/1460)

Sherry Turkle, em seu livro Life on the Screen: identity in the age of Internet, esclarece que o Machinima não foi inventado pelo ou para o cinema,

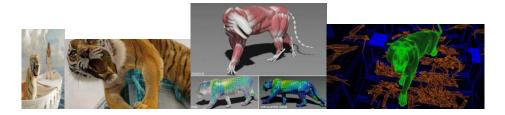
mas tem sido explorado como ferramenta para o cinema, sobretudo na geração de cenas de batalha e de multidões. Sua popularidade tem crescido tanto que adquiriu formato próprio, contando com festivais específicos, onde a criatividade e a invenção de inovações tecnológicas competem em premiações relevantes (Araujo, Imagibrida). A autora acredita que a pessoa que está plugada em um MUD ou outro por ao menos 40 horas por semana, não está apenas jogando e sim construindo sua vida, que é mais expandida no game do que em sua realidade física. Turkle acrescenta que "os MUDs indefinem a fronteira entre o eu do usuário e o jogo, entre o eu e o papel do jogador, entre o eu e a simulação. O jogador diz, você é o que pretende ser... você é o que você joga" (Turkle, 1995, 261-262).

Segundo Edmond Couchot, o Machinima reconfigurou a estrutura narrativa, inserindo o percurso pré-moldado de um game no desenvolvimento do filme e, por consequência, fazendo com que este acoplasse ambas, suas características e as especificidades do game (Couchot, 1997, 139-140).

As imagens híbridas do filme Ben X: a fase final corroboram para uma hibridação intermidiática em várias instâncias: a concepção do filme, advinda de uma peça de teatro e de um livro, ambos baseados em caso real, são elementos que produzem um efeito de documentário, que se intercala com a animação do jogo, que cria imagens computadorizadas dialogando com os personagens do filme e especialmente com o protagonista, que também sofre metamorfoses, ora se realizando como herói, ora sofrendo o assédio de seus colegas de escola.

Outro exemplo de produto híbrido é o filme Aventuras de PI (Life of Pi), que não poderia ter sido feito sem auxílio da tecnologia 3D. A verossimilhança é relevante para a narrativa do filme. O tigre teve seus movimentos analisados em minúcia e foi estimulado a se mover dentro de um barco para a posterior reprodução fidedigna de seus movimentos através da construção em 3D.

Lançado em novembro de 2012, o filme recebeu onze indicações ao Oscar e venceu nas categorias de "melhor filme, melhor diretor, melhor trilha sonora, melhor fotografia e melhores efeitos visuais",



http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/video-essay-animal-menagerie-rhythm-hues

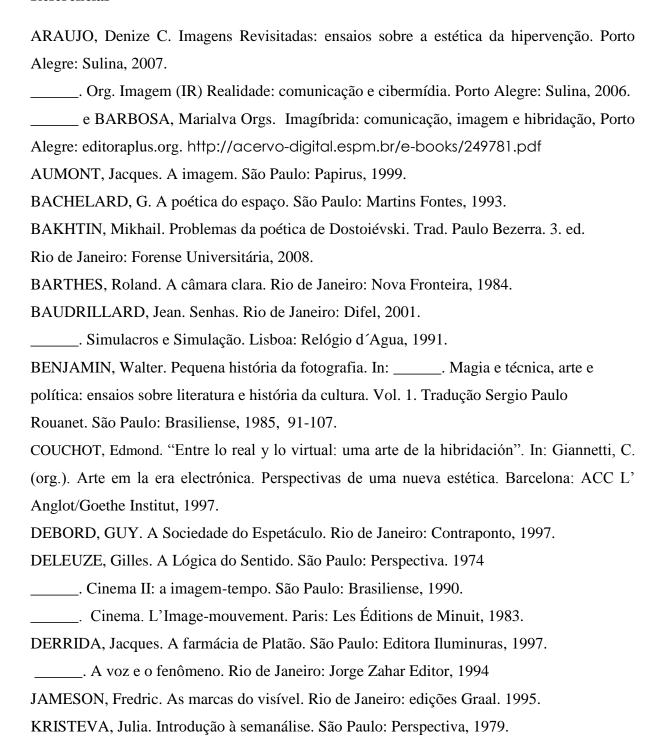
A imagem digital pode produzir efeitos visuais com perfeição e até melhores do que o modelo original, mas nem sempre pode criar um conteúdo relevante e pode até ser analisada por si mesma, como se fosse aparência e essência. O filme A espuma dos dias concentra na imagem seu melhor potencial. A arquitetura do filme é sua essência: enquanto o casal está feliz, nas nuvens (literalmente, pois a imagem é de um balão contemporâneo que passeia pela cidade levando os protagonistas apaixonados), a casa é grande, com produtos eletrônicos elaborados. A partir do momento em que a protagonista descobre que está com uma doença incurável, a casa vai diminuindo, sofrendo junto, ficando asfixiada, e as imagens-emoção vão tomando conta da vida até a morte da protagonista. As flores vão murchando, os espaços ficam sombrios, sem sol, reproduzindo o sofrimento do casal. Neste caso, o conceito de metamorfose, de Julio Plaza e Monica Tavares, sobre a imagem contemporânea, pode ser aplicado:

A imagem, e sem dúvida a arte toda, não é mais o lugar da metáfora, mas da metamorfose, que leva a um comportamento ativo e interrogativo, móvel e moldável, interativo, de natureza que convida ao jogo, à manipulação, à transformação, ao ensaio e à mudança, à experimentação e à invenção de outras regras estéticas. (Plaza, 199)

Da Caverna de Platão ao século 21, as imagens passaram por modificações que as transformaram constantemente, seja no teatro, na

fotografia, no cinema, na televisão ou em celulares e computadores, seja com funcionalidades políticas, didáticas ou artísticas, por vezes mais verossímeis, outras vezes mais centradas em suas próprias estéticas, mas sempre com suas potencialidades moldáveis. Imagens-metamorfose.

Referências



LIPOVETSKY, Gilles e SERROY, Jean. A Tela Global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna. Porto Alegre: Sulina, 2009.

MACHADO, Arlindo. Pré-cinemas & Pós-cinemas. São Paulo: Papirus, 1997.

MERTZ, Christian. A significação do filme. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PLAZA, Julio e TAVARES, Monica. Processos Criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais. SP: Hucitec, 1998.

SANTAELLA, Lucia e WINFRIED, Nöth. Imagem. Cognição, semiótica, mídia.

São Paulo, Iluminuras, 1998.

SARAMAGO, José. A Caverna. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

"Saramago sai da caverna". Entrevista com Cassiano Elek Machado sobre livro A Caverna. 11/11/2000. http://biblioteca.folha.com.br/1/04/2000111101.html

http://www.youtube.com/watch?v=XvKzrsAk168

SHOHAT, Ella. e STAM, Robert. Crítica da imagem eurocêntrica. Trad. De Marcus Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SONTAG, Susan. Ensaios sobre fotografia (On Photography). Lisboa, Publicações Dom Quixote. Coleção Arte e Sociedade n. 5, 1986.

TURKLE, Sherry. Life on the Screen: Identity in the Age of the Internet. New York: Simon & Schuster, 1995.

WATCHTEL, Edward. The first picture show: cinematic aspects of cave art. Leonardo, n. 2, San Francisco n. 2, 1993, v.26

Ben X – A Fase Final (Ben X). 2007. Bélgica. Direção e Roteiro: Nic Balthazar. Elenco: Greg Timmermans, Laura Verlinden, Marijke Pinoy, Pol Goossen. Gênero: Drama. Duração: 93 minutos.

CAPÍTULO 6

CIDADE-FÁBULA: IMAGINÁRIO E MATERIALIDADE ETERNAMENTE INACABADOS

Flávio Lins

1. INTRODUÇÃO

A historiadora Sandra Pesavento destaca que o urbano é a obra máxima do homem. As cidades "se encontram na origem daquilo que estabelecemos como os indícios do florescer de uma civilização" (2007, p.11). Mas o surgimento das cidades gerou uma teia da qual os seus próprios criadores não conseguiram mais se livrar. Convertida em rede, por onde trafegam emoções, objetos e corpos, voltou-se contra o domínio daquele que lhe deu o sopro de vida, passando a interferir no destino de seus moradores.

Nascer nesta ou naquela cidade, por exemplo, pode selar o destino das pessoas, bem como frequentar ou trabalhar ali. Embora o agrupamento de pessoas possa facilitar a vida dos indivíduos, produzir mais segurança, estimular a solidariedade e possibilitar trocas, inclusive afetivas, as cidades, a longo prazo, mostraram-se incontroláveis, ainda que os homens diuturnamente tentem domar esta criatura.

Eternamente inacabadas material e imageticamente, a fórmula de aglomerar pessoas nestes espaços chamados cidades mostrou-se um instrumento poderoso para os destinos mais diversos, como o desenvolvimento econômico e/ou a segregação marginal, e, ainda, para a propagação de ideias. Pesavento salienta que, desde o início, a cidade foi o lugar de "uma nova sensibilidade" (p.11, 2007), onde paralelamente às cidades materializadas correspondem outras tantas imaginadas.

O sucesso da fórmula cidade, enquanto um grupo de pessoas "organizadas", passou a extrapolar a configuração de espaços urbanos, tornando uma receita para que se obtenham outros resultados, como os espaços onde se desenvolvem os espetáculos, onde, ainda que de maneira efêmera, multidões se reúnem de acordo com um estatuto, aproximando-se da ideia de cidade.

Se falamos em espetáculos contemporâneos, falamos de megaeventos, nos quais acontecimentos como a Copa do Mundo e os Jogos Olímpicos, em nível internacional, ou o Rock in Rio e a Paixão de Cristo de Nova Jerusalém, em nível Brasil, dão forma a "cidades", que optamos por chamar cidades-fábula, cuja narrativa imaginária pretende sugerir uma "verdade ou reflexão", que pouco tempo depois desaparece, ainda que ecos possam permanecer, material e imageticamente.

Tão antigas quanto as cidades são as histórias das cidades, feitas de encomenda, inventadas ou ligadas ao que de fato aconteceu, buscam um "mito fundador" que dê sentido à existência daquele agrupamento. Para as cidades-fábula não é diferente, ainda que a sua materialização passageira faça com que a história do seu surgimento se misture com a própria história que pretende contar. O ir e vir entre o imaginário e a materialidade energiza a existência das cidades-fábula, embora seu descompasso também possa ser causa de fragilidade.

Contemporaneamente, o gênio das cidades-fábula não se restringe aos megaeventos ocasionais. É também cobiçado e incorporado pelas demais cidades, que vêm na possibilidade de se converterem definitivamente em cidades-espetáculo a oportunidade de bons negócios e de reconfiguração daquele espaço.

Este artigo observa a mutação das cidades em cidades-fábula, ou seja, a fabricação de imaginários e materialidades que transformam a cidade em um produto para ser vendido e consumido, bem como o papel da produção de

experiências neste processo. Não nos propomos a discutir as possíveis consequências da conversão dos espaços urbanos em cidades-imagem, mas as características de tal processo.

O enlevo contemporâneo das cidades

Até a Revolução Industrial as cidades eram pequenas em termos de população, mas foi em seu espaço que floresceram o comércio, a indústria e mais tarde os serviços terciários. Desde o seu surgimento, seguiram imantando pessoas ao redor, inebriadas pela sua dimensão imaginária, elaborada, principalmente, através da narrativa imagética, como aquela produzida pelos impressionistas no século XIX, que, encantados pela Paris reformada pelo prefeito Haussmann, pelas novas tecnologias que surgiam, pelo novo ritmo e novas cores da cidade, enfim, pelas novas possibilidades sensíveis, eternizaram a cidade como uma festa de luzes, matizes e emoções. A cidade consolidava-se como um espaço de sedução.

Como parte do mesmo processo, o século XXI começou com o número de pessoas nas cidades superando pela primeira vez aquele das pessoas que vivem no campo. Ainda que possa haver algum movimento contrário, o êxodo rural apresenta números expressivos e as cidades incham. Para grande parte das pessoas a cidade é madrasta, amontoando-as em espaços insalubres, com serviços de saúde, educação e oportunidades de trabalho precários ou inexistentes. Embora possam existir lugares no globo onde a cidade é menos dura com aqueles que vivem à margem, o espaço urbano segue cada vez mais segmentado. Mas as cidades fascinam.

Em um processo que tomou corpo nas últimas décadas do século XX, embora possamos observar em meados do século XIX ações semelhantes nos países europeus que promoveram Exposições Universais, Fernanda Sánchez (2010) chama atenção para o surgimento de um "mercado de cidades", no qual

as "cidades-modelo", como a espanhola Barcelona¹, ofertam modelos a serem reproduzidos em outras metrópoles, que, transformadas em empresas e espetáculo, pressionam seus cidadãos a fazerem parte deste processo. A cidade torna-se uma mercadoria posta à venda.

As políticas urbanas neoliberais vêm sendo formuladas no âmbito de uma economia simbólica que afirma visões de mundo, noções e imagens, aos quais acompanham as ações de reestruturação urbana. Operações para reconversão de territórios, grandes projetos urbanos e megaequipamentos culturais ou esportivos são acionados para soldar as forças sociais das cidades e são trazidos pela mão de coalizões de promotores urbanos que apresentam projetos de cidades ditos consensuais e competitivos (SÁNCHEZ, 2010, p.15).

Em nome da cultura, da ampliação de espaços públicos, da regeneração da cidade e de novas oportunidades "para todos", a política do espetáculo (ARANTES, 2012) busca legitimar intervenções urbanas que expulsam os menos favorecidos das áreas escolhidas para se tornarem arenas e de seu entorno, convertendo-as em regiões nobres. Entregues à iniciativa privada, em um processo que movimenta recursos milionários e grandes empresas internacionais, transformam-se em áreas onde predominam a arquitetura espetacular e a vigilância. Muitas vezes apontado como acidental, o processo de gentrificação de grandes áreas da cidade é um dos objetivos que mais interessa aos planejadores, já que promoveria uma higienização da cidade, ao afastar a população mais pobre para áreas distantes, e a valorização dos imóveis novos e dos que restarem.

_

¹ Barcelona tornou-se a terceira cidade mais visitada da Europa e a décima do mundo graças aos investimentos que recebeu quando entrou para a União Europeia (10 bilhões de pesetas entre 1986 e 1990), quase todos destinados à especulação financeira e imobiliária. Com isso, a Espanha e, principalmente, a cidade entraram definitivamente na rota dos grandes acontecimentos mundiais, com exacerbação midiática. Só em 1992, aconteceram a Olimpíada de Barcelona, a Feira Industrial de Sevilha, Madri Capital Cultural da Europa e o Quinto Centenário (SÁNCHEZ, 2012, p.31-33).

Mais que a escolha do espaço e o resultado final destas interferências, o interesse das grandes corporações é o processo de transformação e o capital envolvido. Se ao final do evento restarem megaestruturas inúteis ou de difícil manutenção, a demolição ou uma obra de ajuste para dar uma nova destinação àquele espaço também podem ocorrer como etapa "final" do empreendimento, já que movimentaria também grande volume de capital. Caso contrário, a destinação pode ser incerta. Mas estas cidades de exceção, inspiradas no estado de mesmo nome², segundo Carlos Vainer, configuram-se como:

[...] uma forma nova de regime urbano. Não obstante o funcionamento (formal) dos mecanismos e instituições típicas da república democrática representativa, os aparatos institucionais formais progressivamente abdicam de parcela de suas atribuições e poderes. A lei torna-se passível de desrespeito legal e parcelas crescentes de funções públicas do estado são transferidas a agências "livres de burocracia e controle político" (VAINER, 2011, p.10).

A cidade da exceção cria uma forma de governo em que se reconfiguram "as relações entre os interesses privados e estado", a qual – a fim de se conseguir "flexibilidade e agilidade aos processos decisórios, liberando-os definitivamente dos 'controles políticos e burocráticos' [...] – se conforma também como democracia direta do capital" (VAINER, 2011, p.12). E o autor salienta ainda que os megaeventos tornam plena e intensa a realização das cidades da exceção. Ou seja, os megaeventos são o álibi para justificar a transformação do espaço urbano e sua entrega a um novo "governo" temporário.

_

² Estado de exceção: "É uma situação oposta ao Estado de direito, decretada pelas autoridades em situações de emergência nacional, como agressão efetiva por forças estrangeiras, grave ameaça à ordem constitucional democrática ou calamidade pública. Caracteriza-se pela suspensão temporária de direitos e garantias constitucionais, que proporcionam a necessária eficiência na tomada de decisões para casos de proteção do Estado, já que a rapidez no processo de decidir as medidas a serem tomadas é essencial em situações emergenciais e, nesse sentido, nos regimes de governo democráticos - nos quais o poder é dividido e as decisões dependem da aprovação de uma pluralidade de agentes - a agilidade decisória fica comprometida.". Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Estado_de_exce%C3%A7%C3%A3o. Acesso: 07 jan. 2014.

Mas o que é um megaevento? Que força é esta capaz de entrelaçar-se com a cidade, modificar profundamente o espaço urbano e a vida de seus moradores, movimentar gigantescos volume de recursos e algum tempo depois, quando se apagam os holofotes do espetáculo, desaparecer deixando um legado de interrogações?

2. MEGAEVENTOS

A pesquisadora italiana Roberta Sassatelli (2004, p.11) salienta que nosso cotidiano divide-se entre o tempo do trabalho e o tempo do consumo, ou seja, quando não estamos trabalhando estamos sempre realizando algum tipo de consumo, não importa o que estejamos fazendo. Assim, se "nascemos para consumir, é também verdade que consumir significa e implica muito mais que satisfazer as próprias necessidades cotidianas mediante mercadorias". Para a autora, consumir é "uma prática social e cultural complexa" (SASSATELLI, 2004, p.16, tradução nossa), pensamento que vai ao encontro do de Mary Douglas sobre o consumo de bens, que teria o "duplo papel de provedores de subsistência e de marcadores das linhas das relações sociais" (DOUGLAS; Isherwood, 2006, p.104). Portanto, o consumo está intimamente ligado à teia das relações e representações sociais. Consequentemente, organizar e oferecer as mercadorias para suprir estes desejos assume contornos também complexos. É para preencher este espaço de tempo dedicado ao consumo que floresceram as Exposições Universais, megaeventos da modernidade, multifacetados, que, desde o início, se converteram em "lugares de peregrinação ao fetiche da mercadoria" (BENJAMIN, 2006, p.57), como detalharemos posteriormente.

Mesmo provocando enorme impacto urbano, promovendo grandes alterações no cotidiano das cidades, interferindo no imaginário das pessoas e

podendo se converter na centelha de movimentos sociais³, ainda não há consenso sobre o que é um megaevento. Pesquisadores de todo o mundo e de diversas áreas estão debruçados sobre este tema, mas não há unanimidade, já que, como cada autor leva em conta o contexto de seu país ao elaborar conceitos e tipologias, o que é megaevento aqui pode não ser no país vizinho. Em nosso levantamento, consideramos como principal característica dos megaeventos contemporâneos o seu impacto massivo na mídia, ou seja, um megaevento não se restringe ao tempo de sua duração, ele vai além. Começa muito antes de seu início e termina muito após seu encerramento. Por conta de suas reverberações, um megaevento se espraia por toda a sociedade em que se insere, sugestionando a coletividade, o que nos remete ao conceito de fato social. Para Émile Durkheim, o fato social é determinante nas alterações do cotidiano de uma coletividade, caracterizando-se por três vertentes: a coercitividade, relacionada a fortes padrões culturais do grupo que os indivíduos integram; a exterioridade desses padrões de cultura; e a generalidade, ou seja, os fatos sociais existem para a coletividade. Assim, os impulsos coercitivos de um megaevento acabam sendo suas próprias reverberações que acontecem em geral na mídia (FREITAS, 2011).

Para as pesquisadoras Malena Contrera e Marcela Moro (2008), o megaevento é "o espetáculo de massa, tem como cenário a cidade moderna e, principalmente, como berço de nascimento a metrópole e, posteriormente, a megalópole. O megaevento vem compor o espetáculo urbano". Se isso é fato, ambos parecem determinantemente interconectados ou, como afirma Freitas (2008), os megaeventos fazem parte do imaginário urbano, redesenhando a cidade e se inscrevendo na vida cotidiana. Esse estar presente na vida do dia a

-

³ No Brasil, em junho de 2013, insatisfeita com o aumento do preço das passagens de ônibus, a população deu início a uma série de protestos pelas ruas do país, onde se reuniram milhares de pessoas e se mesclaram outras questões sociais, como os altos custos dos estádios para a Copa de 2014. Os brasileiros pediram "padrão Fifa" para todos os serviços públicos.

dia contribui para que a cidade seja suporte comunicacional para a publicidade e o marketing, potencializando negócios em diversos segmentos.

Philippe Bovy, ao conceituar megaeventos, não se atém ao número de participantes nem ao seu impacto na mídia, mas dá especial destaque ao aparato que requerem. Para o pesquisador, os megaeventos são eventos temporários, com duração de dois dias a seis meses, que pressionam a logística da cidade ("como transporte, aeroportos, energia, acomodações, segurança, hospitalidade global, imagem da Cidade") e exigem que todas as estruturas efêmeras sejam entregues a tempo, sem possibilidade de adiamento. Além disso, estão sujeitos a uma grande cobertura midiática em nível mundial, convertendo as sedes em cidades mundiais (BOVY, 2009, 8-9).

Nosso levantamento bibliográfico e documental sinaliza que as Exposições Universais, ainda no século XIX, ao atraírem milhões de visitantes para conhecerem outros mundos, tecnologias e produtos, ofertaram o modelo dos megaeventos contemporâneos. Se nos eventos promovidos pelos governos temos um dos focos principais na construção e fortalecimento da marca-país, encontramos naqueles que são oriundos da iniciativa privada a pretensão de lançar ou ampliar outros produtos, como é o caso do Rock in Rio. Entretanto, acreditamos que, desde o seu surgimento, as ações de branding sempre caracterizaram os megaeventos.

A partir das narrativas sobre as transformações ocorridas em Barcelona, na Espanha, que se renovou ao sediar os Jogos Olímpicos de 1992, embora graves problemas também sejam apontados (ARANTES, 2012), os países entraram em disputa para sediar megaeventos, como Olimpíadas e Copa do Mundo. Além de oxigenar a economia e possibilitar a recuperação de áreas degradas das cidades, objetiva-se o fortalecimento da marca-país. Simon Butt (2010), a partir de declarações de pesquisadores do DeHaan Institute at The

University of Nottingham, ressalta possibilidades de erros e acertos dos paísessede destes megaeventos, que nem sempre serão um sucesso.

Eles dão um impulso para o desenvolvimento local, novos fluxos de receita, branding, inovação e espírito empreendedor, por outro lado, o custo maior, de gestão e impactos ambientais precisam ser levados em conta⁴" (BUTT, 2010, tradução nossa).

O texto de Butt (2010) destaca que megaeventos só trazem soluções para as cidades/países sedes se fizerem parte de uma estratégia de longo prazo, salientando que não há soluções rápidas e que as consequências podem se prolongar por muito tempo. Ou seja, os megaeventos não têm o poder de mudar a realidade se não fizerem parte de um projeto amplo de reformas urbanas e sociais. Butt (2010) realça ainda o grave problema dos mesmos erros se repetirem em eventos consecutivos, de um mesmo tipo, já que dados reais sobre os megaeventos não costumam ser revelados e partilhados pelos estados que os promoveram. Sobre estas dificuldades, o pesquisador italiano Andrea Ciaramella sobreleva que "os eventos parecem seguir uma aparente uniformidade, mas na realidade são múltiplas as variáveis que criam situações e resultados muito diferentes" (CIARAMELLA, 2009, tradução nossa).

Outro ponto a ser destacado é a dependência do apoio governamental, já que não é possível se realizar um megaevento sem um grande auxílio destes órgãos. Para Philippe Bovy, que pesquisa sobre megaeventos e planejamentos de transporte, "as maiores intervenções do setor público são voltadas para o desenvolvimento da infraestrutura esportiva, grandes melhorias e extensões do sistema de transporte. Para as operações, transporte e segurança são dois dos

⁻

⁴ "They give an impetus for local development, new revenue streams, branding, innovation and enterprise; on the other, major cost, management and environmental impacts need to be taken into account" (BUTT, 2010).

mais importantes 'pesos pesados' do setor público organizacional⁵" (BOVY, 2011, tradução nossa). O autor enumera questões que dependem do poder público:

- Apoio governamental geral (vistos, legislação trabalhista...)
- Aeroporto e Transporte Urbano
- Segurança em todas as escalas
- Projetos de instalações esportivas e de treinamento
- Projetos de instalações não esportivas tais como a Vila
 Olímpica, IBC/MPC, a Vila de Mídia, etc.
- Saúde, serviços médicos
- Proteção ambiental e sustentabilidade (BOVY, 2009, P.15).

Mesmo cercados de megapolêmicas, estes eventos atraem públicos gigantescos e crescentes, que, embora concebidos para o consumo de ideologias e produtos, tomam forma movidos pelo desejo de estar-junto (MAFFESOLI, 2010). Ao fraturarem o tempo e se abrirem ao sensível, aproximam-se da descrição do sociólogo Maurice Roche sobre a experiência de "viver" um megaevento:

[...] algo único, dramático e, literalmente, extraordinário. Ou seja, eles prometem modernidade, a ocorrência (e, ironicamente, também o controle) de carisma e aura em um mundo muitas vezes aparecendo como excessivamente racionalista e desprovido de dimensões como o mundo da vida cotidiana e sua mundanidade. Além disso, em seu calendário, os ciclos dos megaeventos ofertam modernidade, uma visão de previsibilidade e controle sobre o tempo, sobre o ritmo e a direção da mudança, num mundo onde as mudanças sociais, tecnológicas, ecológicas e outras, muitas vezes podem parecer "fora de controle". (ROCHE, 2000, p. 7-8, tradução nossa).

_

⁵ "Biggest public sector interventions are for sport infrastructure developments, major transport upgrades and system extensions. For operations, transport and security are two most important public sector organizational heavy weights" (BOVY, 2011).

⁶ "[...] of something unique, dramatic and literally extra-ordinary. That is, they promise modernity the occurrence (and, ironically, also the control) of charisma and aura in a world often appearing as excessively rationalistic and as lacking any dimensions beyond the everyday lifeworld and its mundanity. Also, in their calendar and cycles

Ainda sobre as características destes agrupamentos, David Le Breton discorre sobre o fato de que há lugares apropriados para a vivência das emoções, nos quais elas são toleradas sem interferência, espaços sociais que "acolhem a expressão de sentimentos que não poderiam ser abertamente vividos em outros lugares" (2009, p.148). Dentre outros, o autor destaca as representações teatrais e os estádios esportivos como dispositivos que "encorajariam igualmente uma livre expressão da emoção" (2009, p.148), como é o caso do nosso objeto de estudo. Chama nossa atenção o destaque dado por Le Breton (2009) ao fato de que o indivíduo representará suas emoções muitas vezes não estando em sintonia com o que o corpo está sentindo, mas compartilhando do afeto coletivo, o que é confirmado por Maffesoli, para quem "é próprio do espetáculo acentuar, diretamente, ou de maneira eufemística, a dimensão sensível, táctil da existência social" (1998, p.108).

3. A CIDADE COMO EXPERIÊNCIA CONTROLADA

Le Breton (2009) e Maffesoli (1998) já apontaram para a pregnância do sensível nos espaços espetaculares onde se realizam os megaeventos, o que, acreditamos, pode ser estendido também para as cidades que se convertem em espetáculo, como Barcelona, coincidindo ou não com suas fronteiras geográficas ou com muros que delimitam as arenas dos grandes eventos. Ou seja, mesmo não se podendo observar quais são os limites para a explosão emocional destes espetáculos, energizados pela mídia, sabe-se que o número de pessoas que de alguma forma será afetado pela sua realização é crescente e incontrolável, para o bem e para o mal.

mega-events offer modernity a vision of predictability and control over time, over the pace and direction of change, in a world where social, technological, ecological and other changes can often appear 'out of control'" (ROCHE, 2000, p. 7-8).

A possibilidade de comunicação que se abre com o público através das experiências sensoriais controladas oferecidas nas arenas dos megaeventos, para os quais ele já está predisposto, se torna moeda valiosa a fim de proporcionar momentos marcantes e inesquecíveis. E tomam conta destes espaços, a fim de intensificar o consumo de produtos e ideias,

O festival de música Rock in Rio tornou-se modelar neste aspecto. Só para a edição do festival realizada em 2013, a Dream Factory⁷, criou experiências inesquecíveis para 14 grandes marcas brasileiras oferecerem ao público da Cidade do Rock. O marketing de experiência surge como uma tentativa de abandonar a massificação e focar no indivíduo, ativando a "sensação que o cliente sentirá ao viver um momento especial proporcionado por uma marca e empresa". Ou seja, se no passado, por exemplo, o cliente recebia uma caneta como brinde, hoje pode receber uma viagem de balão.

E é na lógica da experiência sensível (e inesquecível) que as cidades se transformam e dão forma a espaços surpreendentes e espetaculares. Ainda que o objetivo sejam negócios, tenta-se através de novos espaços de sociabilidade, que mascaram uma lógica de controle, privatizadora e gentrificadora, encantar e seduzir. Sobre o poder da experiência, Maffesoli ressalta:

[,.] a relação que cada um estabelece com o grupo, a natureza, a vida em geral [...] ignora escrúpulos racionais, repousando essencialmente no aspecto nebuloso do afeto, da emoção da sintonia com o outro [...] que constituem o cimento essencial das tribos urbanas (MAFFESOLI, 2007, p. 203).

O autor, em O Ritmo da Vida (2007), ressalta o papel da experiência como cola do corpo social, fortalecendo ainda mais o papel das experiências, já

⁸ Disponível em: < http://blog.opovo.com.br/tudodenovo/experience-gift-voce-sabe-como-funciona/>. Acesso em: 08 jan. 2014.

148

⁷ Empresa especializada na criação de experiências com as marcas. (O Globo, Rio de Janeiro, p. 11, 18 set. 2013).

que atuariam em dois polos: na mesma medida em que seriam momentos individuais, exerceriam também o papel de formar grupos em torno de uma mesma emoção. Já Christine Greiner, para quem a percepção é o "princípio de toda e qualquer experiência" (2010, p.72), ressalta que "ter uma experiência é ser confrontado com um modo possível do mundo". A autora acrescenta que "o conteúdo da experiência e o conteúdo do pensamento são os mesmos", sendo que "a experiência perceptual é um modo de exploração do mundo (p.77)". Assim, como espaços intencionalmente experienciais, as arenas dos megaeventos promovem e proporcionam ensaios que irão repercutir também fora delas, já que apenas intensificam e concentram momentos que poderiam ocorrer em "mundos exteriores". As pessoas são atraídas aos milhares por esta mídia "viva, intensa e efêmera", presentificada nos megaeventos, que explode em imagens.

E é sobre estes mundos imaginais, que Michel Maffesoli, em A Contemplação do Mundo, salienta o ressurgimento da imagem, do simbólico, da imaginação e do imaginário, ou seja, reconhece "a profusão, o papel e a pregnância da imagem na vida social" (1995, p.89) que toma forma na pósmodernidade. Ressaltando a imagem como um "vetor de comunhão" (MAFFESOLI, 1995, p.94), o autor sobreleva o equívoco da desconfiança das imagens que dava sentido ao pensamento moderno, não cabendo para "apreender a hiperracionalidade da pós-modernidade" (MAFFESOLI, 1995, p.96), que traz de volta uma pluralidade, um retorno da emoção, da magia e da afetividade.

O segredo foi revelado. Assim, a experiência sensorial das cidades convertidas em espetáculo e negócio assume múltiplas funções. Nelas emoção e consumo se misturam, fervilhando imaginários e movendo as engrenagens do mundo, em direções imprevisíveis.

4. CIDADES-FÁBULA

Metrópoles como o Rio de Janeiro, que sedia neste início de século os mais importantes megaeventos esportivos, Copa e Olimpíadas, cada vez mais tentam se apresentar para o mundo como Cidades Globais. Há uma tentativa de reconfiguração imaginal destes espaços, com vias à sua materialização. Patrice Ballester sobreleva:

Qual o significado das grandes festas em escala global para as quais as grandes metrópoles se jogam hoje a uma concorrência feroz? Ele é duplo: lançar grandes projetos de reestruturação urbana em benefício das zonas desfavorecidas; promover a imagem da cidade – e da região e do país onde ela se encontrar – para consolidar sua posição na competição internacional (BALLESTER, 2011 p.48).

Ainda que outros objetivos – tais como a gentrificação estratégica, higienização do espaço urbano e os negócios milionários – também se misturem a esses, elabora-se, através de uma atmosfera onírica, repleta de construções espetaculares e possibilidades sensíveis, uma narrativa imaginal, onde pululam experiências surpreendentes.

A cidade-fábula, – aquela que se converte "por inteiro" em um evento, como as capitais europeias da cultura, ou ainda as que sediam megaeventos globais e vêm nesta oportunidade a chance de "renascer" imaginalmente por completo, mesmo que seja apenas para vender a cidade – materializam as reflexões Maffesolinianas de que a imagem "não tem que fazer qualquer injunção moral" (1995, p.98), pois "o próprio dessas 'fantasias' é precisamente serem ingovernáveis, desordenadas e um tanto selvagens" (1995, p.98). Ainda sobre o poder destas representações, Legros et al (2007) afirmam que "se a imagem não condiciona, evidentemente, a existência do objeto, ela permite, por outro lado, sua presentificação, apesar de sua ausência" (LEGROS et al, 2007,

p.20). Tal pensamento encontra fulcro em Pesavento, para quem "a imagem possui um fio terra com o seu referente, daí ser imagem de algo e não ser aquele 'algo' concreto' (2007, p.22). Sobre o papel das cidades-fábula, Pesavento acrescenta ainda:

Cidades sonhadas, desejadas, temidas, odiadas; cidades inalcançáveis ou terrivelmente reais, mas que possuem essa força do imaginário de qualificar o mundo. Tais representações foram e são capazes de até mesmo se imporem como as "verdadeiras", as "reais", as "concretas" cidades em que vivemos. Afinal, o que chamamos de "mundo real" é aquele trazido por nossos sentidos, os quais nos permitem compreender a realidade e enxergá-la desta ou daquela forma (PESAVENTO, 2007, p.11).

As cidades-fábula, como parte da estratégia de city marketing, promovem, sobretudo, a elaboração de narrativas, onde, de acordo com Sánchez (2010, p.464), transforma-se a imagem urbana através de uma linguagem sintética que dê conta da cidade.

O predomínio da linguagem visual parece ser uma das características marcantes na produção e na fixação das novas sínteses, acompanhadas de breves mensagens centrais, combustíveis-chave do sucesso publicitário. À abundância quantitativa das formas visuais — material publicitário, vídeos, fôlderes, exposições, web sites, mostras fotográficas —, corresponde um pequeno número de palavras tecnicamente ordenadas e repetidas como elementos de fixação. Os meios utilizados estão voltados a públicos dirigidos, potenciais "compradores" da cidade. Mas o bom relacionamento entre governo urbano e mídia se constituiu em fatos político central para o sucesso das campanhas promocionais e, por conseguinte, da política de comunicação da administração pública (SÁNCHEZ, 2010, p.464-465).

Se o mercado que anuncia a cidade recorre, principalmente, às imagens para tramar o espetáculo da cidade-produto, Sánchez (2010, p.468) salienta também o caráter redutor destas representações, que a reduzem a poucas imagens, que serão veiculadas exaustivamente pela mídia e em outros suportes possíveis, a fim de dar forma às cidades-fábula. Onde começa a cidade e onde

termina o evento? Ou vice-versa? A "orgia simbólica está mais do que nunca presente" (MAFFESOLI, 1995, p.103). Ao tratar do nosso tempo, o sociólogo francês afirma que "o problema não se refere mais às utopias em letras maiúsculas ou aos grandes sistemas racionais, mas às pequenas utopias intersticiais específicas das épocas emocionais" (MAFFESOLI, 1995, p.103), como aquelas das cidades-fábula e dos megaeventos, que se confundem.

5. CONCLUSÃO

A escritora Otília Arantes tem destacado que, "embora feiras e competições internacionais venham frustrando as expectativas quanto ao público (ARANTES, 2012, p.13)", esta receita tornou-se uma "fórmula mágica de se 'fazer' cidades" (ARANTES, 2013, p.13). Tenta-se encontrar sentido em discursos que falam de mercado, competição, crescimento, desenvolvimento, imagem, renovação, capital, investimento, transformação, renascimento e marketing, traduzindo-os em cidade-espetáculo, cidades pop-up, cidades-empresa, cidades ocasionais, da exceção e até em cidades-fábula, como propõe este artigo, para entender a lógica desta plástica imaginal que pretende fazer as cidades do século XXI.

Arenas gigantescas onde se aproveita a energia solar, a água da chuva, a força dos ventos, fomenta-se a cultura, o esporte e fervilham luzes coloridas e ecológicas, além de telões de última geração, convocam para experiências sensoriais com produtos e ideologias que deverão ser consumidos e eternizados, ainda que brevemente.

O presente artigo não discute as artimanhas utilizadas pelas grandes corporações para fazer as cidades do século XXI. O que nos interessa é a sua própria materialização e desvanecer, nos quais, acreditamos, a fábula acontece e constrói-se uma ficção alegórica que irá dar forma a um ensinamento, uma lição

sobre as maravilhas daquele espaço. O diálogo com o city-marketing é inegável, bem como a aproximação da ideia de megaevento, mas tomamos como cidade-fábula a narrativa imaginária sobre aquele espaço que se liga à proposta de fazer uma cidade a partir de uma estratégia sensível, pressionando sensorialidades a fim de dar forma a um espaço cujos pilares se fundam na experiência e na imagem.

Embora as cidades reais persistam, as cidades-fábula, que tomam conta do imaginário contemporâneo, transformam o mundo social em um jardim de espectros cujo sensível erige a fugacidade do urbano pós-moderno. Nelas, uma técnica iconófila (MAFFESOLI, 2010, p.116) cria espaços que explodem em imagens e experiências sensoriais, um mundo de aparências profundas, produtor de imaginários que movem as engrenagens do nosso tempo.

Referências

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Berlim e Barcelona: duas imagens estratégicas. São Paulo: Annablume, 2012.

BALLESTER, Patrice. Festas mundiais e estratégias metropolitanas: o Fórum Universal das Culturas 2004 em Barcelona. Revista Cidades, v. 8, n. 13, p. 411-442, jan/jun. 2011.

BENJAMIN, Walter. Passagens. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

BOVY, Philippe. Megaeventos: catalisadores para transporte mais sustável nas Cidades. 2009. Disponível em: http://www.mobility-bovy.ch/>. Acesso em: 10 jul. 2013.

_____. Mega-event organization and bidding: the case of transport. 2011. Disponível em: http://www.mobility-bovy.ch/. Acesso em: 10 jul. 2013.

BUTT, Simon. "Mega events" research leads to global website. 2010. Disponível em: http://www.nottingham.ac.uk/news/pressreleases/2010/june/megaevents.aspx. Acesso em: 01 jul. 2013.

CIARAMELLA, Andrea. I grandi eventi come strumento di marketing territoriale. In: L. Baiardi, M. Morena. Marketing Territoriale. Milano: Il Sole 24 Ore, 2009.

CONTRERA, Malena; MORO, Marcela. Vertigem mediática nos megaeventos musicais. 2008. Disponível em: http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/221/262. Acesso em: 10 dez. 2012.

DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. O mundo dos bens: Para uma antropologia do consumo. Rio de Janeiro, ed. UFRJ, 2006.

FREITAS, Ricardo Ferreira. Folia, mediações e megaeventos: breve estudo das representações do carnaval nos jornais cariocas. E-compós, Brasília, v.11, n.1, jan./abr. 2008. Disponível em: <www3.usp.br/rumores/artigos2.asp?cod_atual=242>. Acesso em: 01 jan. 2013.

_____. Rio de Janeiro, lugar de eventos, das exposições do início do século XX aos megaeventos contemporâneos. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho "Comunicação em contextos organizacionais" do XX Encontro da Compós, na UFRS, Porto Alegre, RS, em junho de 2011.

GREINER, Christine. O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações. São Paulo: Annablume, 2010.

LE BRETON, David. Antropologia das Emoções. In: Paixões Ordinárias: antropologia das emoções. Rio de Janeiro, Vozes, 2009.

LEGROS, Patrick et al. Sociologia do imaginário. Porto Alegre: Sulina, 2007

MAFFESOLI, Michel. A Contemplação do Mundo. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

_____. O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

_____. O ritmo da vida. Rio de Janeiro: Record, 2007

_____. No fundo das aparências. 4ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. In: Revista Brasileira de História, (53) jan.-jun., 2007.

ROCHE, Maurice. Mega-events modernity: olimpics and expos in the growth of global culture. Londres: Routledge, 2000.

SÁNCHEZ, Fernanda. A reinvenção das cidades para um mercado mundial. 2 ed. Chapecó, SC: Argos, 2010.

SASSATELLI, Roberta. Consumo, cultura e società. Bolonha: Il Mulino, 2004.

VAINER, Carlos. Cidade de Exceção: reflexões a partir do Rio de Janeiro. In: In: XIV Encontro Nacional da ANPUR 2011, Rio de Janeiro. Anais do Encontro Nacional da ANPUR, Rio de Janeiro: 2011.

CAPÍTULO 7

A FORMAÇÃO DAS IMAGENS DO FEMININO NA COSMOLOGIA DA UMBANDA E SUA MANIFESTAÇÃO NO IMAGINÁRIO BRASILEIRO¹

Florence Marie Dravet

1 APRESENTANDO OBJETO E MÉTODO

Apesar de dados ainda alarmantes sobre a desiguladade entre sexos em todo o planeta, o presente artigo não visa tratar de nenhum tipo de desigualdade no tratamento às mulheres. Propomos aqui apreender o modo de comunicação do feminino – isto é, não só das mulheres, mas do princípio feminino presente em diversas manifestações ritualísticas e na vida cotidiana de homens e mulheres de terreiro, no âmbito da tradição afrobrasileira. Com isso, pretendemos contribuir com as reflexões acerca da maneira como se constrói o imaginário sobre o feminino na sociedade brasileira.

Dos mitos à vivência, coordenações de coordenações (MATURANA, 1998) interligam as figuras do feminino entre si dentro e fora da comunidade em que vivem, e com o universo masculino, formando um enredo do feminino que pode ser narrado. Da comunicação transcendental vivenciada no terreiro à comunicação social dos participantes dentro e fora da comunidade, todas as relações são coordenadas entre si. Mas a vida biológica e física é tão complexa, indo incessantemente do caos à ordem e da ordem ao caos, que o espírito e as ideias (constituindo aquilo que Theilhard de Chardin chamou de noosfera) cumprem um forte papel de coordenação das relações coordenadas. Isso

_

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Imaginários e Imagens Midiáticas, do XXII Encontro Anual da Compós, na Universidade Federal da Bahia, Salvador, de 04 a 07 de junho de 2013.

significa supor que há dois níveis de coordenação das relações do feminino com o mundo, apreensíveis no universo das comunidades de terreiro: o nível transcendente, de caráter poético, que buscamos apreender por um lado através dos mitos e da liturgia, por outro lado através da conversa sobre a vivência dos participantes ao culto; e o nível social, de caráter mais pragmático, cujo sistema é decorrente do primeiro e pode ser apreendido pela observação etnográfica, mas que deixamos para uma fase posterior da pesquisa.

Olhar para o feminino no ambiente dos terreiros de Umbanda através da experiência do mito corresponde a uma necessidade de apreender o conhecimento em ciências humanas e sociais pelo viés de uma epistemologia que se constrói a partir dos paradigmas das culturas do Sul. "Epistemologias do Sul", diz Boaventura Santos (2005), necessárias frente à globalização hegemônica e dominante que também atinge o conhecimento.

O regresso das discussões sobre a legitimidade dos diferentes saberes e as comparações interculturais entre eles [ocorre] com os debates produzidos pela crítica feminista e pelos estudos pós-coloniais e pós-modernos. Mas a essa altura, a influência da racionalidade e da cientificidade ocidentais tinham já transformado a ciência moderna em ponto de referência central na avaliação das 'outras' culturas locais e sistemas de conhecimento. (2005, p.31)

É por essa razão que insistimos em continuar no caminho das epistemologias do Sul e de uma metodologia da ingenuidade e da serenidade (FLUSSER, 2005; HEIDEGGER, 1994). Em trabalhos anteriores, mostramos a possibilidade de se falar em paradigma mítico-mágico-poético da cultura brasileira. Mantendo essa mesma perspectiva, perguntaremos aqui o que os saberes espirituais e comunitários das religiões afrobrasileiras têm a nos ensinar sobre a construção do imaginário do feminino na sociedade brasileira. Como se coordenam as relações do feminino com o mundo no universo das comunidades de terreiro? É possível apreender o nível transcendental das relações do feminino ao mundo, dentro do terreiro? Pode-se afirmar que o nível social das relações do feminino com o mundo é determinado pelo seu nível transcendental?

Que relações se estabelecem entre as imagens do feminino no âmbito do terreiro e o imaginário do feminino tal como se constrói fora desse ambiente?

Buscar, no universo religioso da Umbanda e naquilo que podemos chamar de cosmovisão afrobrasileira, os elementos do feminino que podem constituir uma eticidade, fundamentando assim a reflexão sobre a condição da mulher é um dos desdobramentos principais que enxergamos para além deste artigo. Fazendo a hipótese da leitura afrobrasileira do feminino como força criadora e propulsora de novos paradigmas, pretendemos encontrar dentro da realidade das comunidades de terreiro o fundamento para forças que enriqueçam o imaginário em torno do feminino, seja ele percebido nas mulheres, nos homoafetivos e em todas as vítimas de discriminações sexistas.

É certo que existe uma tradição histórica de liderança feminina no Candomblé da Bahia e do Maranhão, menos presente na Umbanda que, por sua vez explora a figura arquetípica da pomba-gira como manifestação da presença feminina no terreiro. Mas é certo também que essas realidades genuínas sofrem transformações com o processo de masculinização do poder em que a sociedade brasileira se encontra há séculos. Nesse contexto, cabe a este artigo a tarefa de identificar os elementos genuínos do feminino e de entender como as relações tradicionais de complementaridade entre feminino e masculino se articulam.

Nosso método de pesquisa é fenomenológico e poético. Procedemos à observação, compreensão e interpretação do observado, porque nosso objeto é parte do mundo vivido e, enquanto vivência, não se presta a nenhum outro tipo de análise científica. Observamos a realidade do fenômeno comunicacional de coordenação do feminino dentro das relações universais e humanas, psicológicas e sociais no âmbito do terreiro de Umbanda como fenômeno vivido e não como algo idealizado. A esse propósito, Critelli (1996) afirma que a abordagem fenomenológica introduz o problema da perspectiva, que invoca necessariamente o caráter de mutabilidade e flexibilidade da verdade, vistas pela

fenomenologia como uma condição que os entes têm de se manifestar no horizonte do tempo, num incessante movimento de mostrar-se e ocultar-se; ao passo que, no eixo do pensamento metafísico, pressupõe-se que a verdade seja una, estável e absoluta, bem como sua via de acesso.

Segundo Husserl (1965), o próprio da abordagem fenomenológica é investigar o fenômeno voltando-se à "coisa em si" e à maneira como ela se manifesta, trabalhando no nível da descrição e não da análise ou da explicação. A fenomenologia procura conhecer, mas não explicar ou identificar relações causais. Para isso, considerando-se que, antes de haver uma realidade objetivada, há sujeitos que vivenciam essa realidade, a fenomenologia investiga a forma como as pessoas fazem a experiência do fenômeno. Abstrair-se da objetividade permite desfazer-se da carga de representação que se coloca entre o fenômeno e a percepção. Por outro lado, observar a vivência das pessoas permite evitar as idiossincrasias subjetivas da percepção do fenômeno por parte do investigador.

No caso desta pesquisa, a abordagem fenomenológica consistiu em, a partir do levantamento dos mitos e das entidades relacionadas ao feminino na ritualística e na liturgia da Umbanda, dentro da estrutura de um terreiro, interrogar os participantes acerca de sua vivência daqueles mitos e daquelas entidades, além de observá-los em situação. O elemento poético que destacamos como parte da metodologia se fez necessário na medida em que os mitos e as entidades da ritualística se constroem com base em uma linguagem poética que foi investigada. E como já o dissemos antes, para ser investigada, ela necessita de um aparato conceitual poético:

Para ser poético, pois, o pensamento precisa estar disponível e não préocupado por uma linguagem anteriormente definida, usada e representada. O pensamento poético distingue-se do pensamento científico não só no fato de buscar conceitos-poéticos, mas também na ordem lógica de sua construção. Pensar poeticamente é deixar a poesia conduzir o pensamento, ou seja, efetuar uma inversão no movimento de construção lógica do raciocínio, permitindo que a indefinição, a ambigüidade ou o paradoxo permaneçam por mais tempo e abram os campos da cognição através do sensível. A idéia de Serenidade é, nesse sentido, um método, um caminho para o pensamento poético pois ela permite o aguardar da criação do sentido da palavra dentro da atividade de pensar. (DRAVET, F. CASTRO, G., 2007, P.74)

O terreiro escolhido para realização da pesquisa é um terreiro de Umbanda de Brasília, cujo dirigente aceitou abrir as portas para a pesquisa e colaborar com materiais e informações relevantes. Os médiuns da S.E.T.R.D.² também foram informantes preciosos.

2 ÀS ORIGENS, AS SENHORAS DOS PÁSSAROS QUE SE OCULTAM NO ESCURO

Para abordar o nível místico e velado da presença do feminino no terreiro de Umbanda, começo com um mito Yorubá, transmitido oralmente, transcrito posteriormente³ e muito conhecido e que me foi várias vezes mencionado pelas Iniciadas do terreiro:

No começo do mundo, a mulher intimidava o homem desse tempo, e o manejava com o dedo mindinho. É por isso que Oyá (conhecida mais comumente nos cultos afro-brasileiros sob o nome de Yansã) foi a primeira a inventar o segredo ou a maçonaria dos Egúngún (os ancestrais masculinos), sob todos os seus aspectos. Assim, quando as mulheres queriam humilhar seus maridos, reuniam-se numa encruzilhada sob a direção de Yansã. Ela já estava ali com um grande macaco que tinha domado, preparado com roupas apropriadas ao pé do tronco de um igi (árvore), para ele fazer o que fosse determinado por Yansã por meio de uma vara que ela segurava na mão, conhecida com o nome de ísan. Depois de cerimônia especial, o macaco aparecia e desempenhava seu papel seguindo as ordens de Yansã. Isso se passava diante dos homens que fugiam aterrorizados por causa dessa aparição.

Finalmente, um dia, os homens resolveram tomar providências para acabar com a vergonha de viverem continuamente sob o domínio das mulheres. Decidiram então ir a Orúnmìlá (deus do oráculo de Ifá) a fim de consultar Ifá para saber o que poderiam fazer para remediar uma tal situação.

Depois de ter consultado o oráculo, Orúnmìlá lhes explicou tudo o que estava acontecendo e o que eles deveriam fazer. Em seguida, ele mandou Ogún fazer uma oferenda com galos na encruzilhada, ao pé da referida árvore, e levar uma roupa, uma espada, um chapéu usado, antes que as mulheres se reunissem. Dito e feito, Ogún chegou bem cedo à encruzilhada e

² A Sociedade Ecumênica do Triângulo e da Rosa Dourada é uma associação religiosa de caráter iniciático cuja matriz fundamental é a Umbanda mas que inclui em sua formação práticas e conhecimentos de outras religiões antigas e contemporâneas. Além de oferecer assistência à comunidade local, o templo oferece a seus adeptos formação e iniciação aos mistérios dos Orixás.

³ História do Odù-Éjì-Ologbon, transcrita por Elbein dos Santos (1969, p. 88)

fez o preceito com os galos de acordo com o que Orúnmìlá ordenou. Em seguida, ele pôs a roupa, o chapéu e pegou a espada em sua mão. Mais tarde, durante o dia, quando as mulheres chegaram e se reuniram para celebrar os ritos habituais, de repente, viram aparecer uma forma terrificante. A aparição era tão terrível que a principal das mulheres, Yansã, foi a primeira a fugir. Graças à força e ao poder que tinha, ela desapareceu para sempre da face da terra.

Assim, depois dessa época, os homens dominaram as mulheres e são senhores absolutos do culto aos Egúngún. Proibiram e proíbem sempre às mulheres penetrarem no segredo de toda sociedade de tipo maçônico. Mas, segundo o provérbio "é a exceção que faz a regra", os raros exemplos de sociedades secretas femininas às quais eram autorizadas a participar em território Yorubá continuaram a existir em circunstâncias especiais.

Isso explica por que Yansã-Oyá é adorada e venerada por todos na qualidade de Rainha e fundadora da sociedade secreta dos Egúngún na terra.

Yansã, depois de instituir o culto aos Egúngún⁴, fugiu e desapareceu para sempre da face da terra. Com a fuga, são sete pássaros que se escondem na noite: três pousaram na árvore do bem, três na árvore do mal e o sétimo permaneceu voando entre uma e outra.

Quando, à noite, o pássaro pia, os Iniciados aos mistérios das Senhoras dos Pássaros sabem: é preciso ofertar-lhes tudo o que foi ofertado durante o dia aos outros Orixás. E se o pássaro continuar piando, é preciso ofertar novamente. E novamente. Até que a noite volte a calar. Nenhum homem ousa se aproximar do local de culto às Senhoras dos Pássaros sem ter sido convidado. E se, eventualmente, tiver sido chamado, ele irá vestido de saia e com a cabeça coberta. Ainda assim, ao final, será castigado por sua ousadia. As mulheres também cobrem a cabeça e respeitam rigorosamente todos os preceitos das Senhoras dos Pássaros. Ninguém quer que o pássaro pouse em sua cabeça. Ninguém quer dever a elas. Porque aquilo que se oculta na noite é mistério e deve ser temido. Porque três pássaros pousaram na árvore do bem, três na árvore do mal e o sétimo ficou voando entre uma e outra.

É assim, através dessas palavras-imagens, que os mistérios se apresentam aos Iniciados nos cultos afro-brasileiros: sem maiores explicações. Mas não se

-

⁴ Alma dos mortos que se cultuam no terreiro, representando a ancestralidade dos homens.

trata apenas de palavras. São realidades. Do mais abstrato (a metáfora) ao mais concreto (a vivência), os Iniciados vão experimentando uma ética fundamentada na estética poética dos mitos. São-lhes contadas histórias que tomam vida na mais real das realidades: a ação e o movimento. Quando o pássaro pia, é preciso fazer algo; é preciso reagir, responder, cumprir preceito; é preciso também ter cuidado, respeito, cuidar de si e do outro. As forças da natureza externa dialogam com as forças interiores, em busca de harmonia.

Nessa ótica, o papel dos mitos é narrar a história desse diálogo, as muitas histórias de como o diálogo entre o mundo, a natureza e o ser pode se estabelecer. Seu aspecto metafórico, suas imagens, são signos nos quais tudo é colocado na forma de possibilidade, proposta, oferta. Cada um colhe e recolhe para si o que lhe é possível recolher. O sistema é verdadeira e perigosamente aberto. Verdadeiramente, porque não há dogma, não há palavra escrita para fundamentar nada que pretenda à verdade. Tudo é dinâmico e mutável, como o mito que de boca em boca, de vilarejo em vilarejo, de terreiro em terreiro vai sendo transmitido e vai sofrendo alterações. Verdadeiramente aberto às possibilidades de cada lugar, de cada dia, de cada grupo, de cada um. Perigosamente, porque nada é mais perigoso que a liberdade propiciada pelo aberto das possibilidades. Quando não há estratégia, não há dogma, não há política, não há finalidade, o que pode advir?

O que pode advir àquele que desrespeitar os preceitos das oferendas às Senhoras dos Pássaros? Àquele que deixar de temê-las? As respostas também não são dadas pelos mitos. Por isso, cada um é convidado a fazer essas perguntas para si mesmo e a tentar respondê-las, observando as circunstâncias de sua própria vida. O que nos cabe perguntar aqui, sobre os mitos e o culto das Senhoras dos Pássaros, diz respeito ao papel do oculto relacionado ao feminino no sistema afrobrasileiro de uma maneira ampla, já que esse culto é praticado na Umbanda e em outros segmentos religiosos de matriz africana do Brasil. Várias perguntas podem ser feitas a esse respeito: Por que a força feminina necessita

permanecer oculta? Qual o significado do fato de ocultar-se? Que tipo de poder e de força se depreende daquilo que se oculta?

Para responder a essas perguntas, seria necessário interrogar longamente os mitos, as metáforas, os símbolos e as imagens, mas também ouvir e observar aqueles que vivenciam o culto, seus praticantes entre sacerdotes e seguidores iniciados. Podemos, todavia, seguir algumas pistas iniciais.

Na simbologia afrobrasileira, as Senhoras dos Pássaros são representadas por uma grande cabaça formada de duas metades unidas, chamada Igbadu ou "a cabaça do universo". A metade inferior - o receptáculo - representa o feminino, enquanto a metade superior representa o masculino. O que há dentro não deve ser revelado. As duas metades não podem ser separadas em hipótese alguma. Separá-las seria romper com a ordem do mistério. Apenas o babalaô⁵ pode saber o que a cabaça esconde.

Para entender a relação entre os três elementos da cabaça, é preciso voltar à origem da criação do universo de acordo com a cosmologia Yorubá transmitida pelos mitos e tratar da relação entre os três princípios fundamentais: a geração, a fecundação e o gerado ou, em outras palavras, a mãe, o pai e o filho ou, ainda, o vermelho, o branco e o negro. Marcelo Costa Nunes, em seu livro Oyè Orixá (2009), expôs em detalhes a importância desses três princípios na cosmologia da Umbanda e no conhecimento dos Orixás.

No símbolo de Igbadu, a cabaça, o princípio da geração pertence ao poder feminino, mas só se completa com o princípio da fecundação que é masculino. É necessário que as duas metades formem uma só cabaça para que o mistério da criação ocorra, para que surja o elemento gerado, o filho, cujo princípio se encontra encerrado e protegido dentro da cabaça. Sem ambos os princípios reunidos do masculino e do feminino não há criação possível. E o que é mais curioso é que, no símbolo cosmogônico, não pode haver nenhuma supremacia

-

⁵ O sacerdote ou pai de santo em Yorubá.

de uma força sobre a outra: equilíbrio, harmonia, adequação, correspondência, união são os modos do encontro necessário entre os princípios da geração e da fecundação, entre a terra e a água, o fogo e o ar, a terra-fogo e a água-ar, sendo o primeiro par feminino e o segundo masculino, respectivamente, gerador e fecundador. No entanto, tanto os mitos como a História são repletos de narrações de luta de supremacia entre o poder dos homens e o das mulheres. Incessantemente um tem dominado o outro.

Na mitologia Yorubá, como vimos no mito acima, antes dos homens dominarem as mulheres, eram as mulheres que dominavam os homens, que os humilhavam, zombavam deles e determinavam a ordem social do culto. Várias sociedades de mulheres ocupam o imaginário relativo a um tempo mítico, ahistórico, em que elas detinham o poder. E, de fato, há relatos de sociedades femininas, inclusive de guerreiras em todos os lugares do planeta. Na história Yorubá, contam que houve duas sociedades secretas de mulheres poderosíssimas: a sociedade Elekô, conduzida por Obá e a Sociedade Geledê associada ao culto das grandes mães, Senhoras dos pássaros.

É por essa aparente contradição entre o equilíbrio necessário entre os dois poderes de um lado e o desequilíbrio manifesto nas lutas constantes entre o masculino e o feminino por outro, que fazemos a hipótese de que o oculto no mito das Senhoras dos Pássaros tem como função a garantia do equilíbrio entre as forças no nível cósmico. De acordo com os relatos dos Iniciados, o conhecimento do mito e o cumprimento da ritualística decorrente têm o poder de dar a certeza ao Iniciado de que o cosmos encontra de fato o equilíbrio e a ordem necessários – no caso, a união entre feminino e masculino – e de que, por isso mesmo, o Iniciado pode também buscar essa ordem dentro de si. No saber mitológico, há sempre uma correspondência direta entre o que se passa no nível cósmico e o que se passa dentro do homem.

O mistério em torno das Senhoras dos Pássaros parece indicar, portanto, que são elas as responsáveis por preservar a possibilidade dessa união. O fato

delas se esconderem garantiria então a manutenção de um conhecimento que só o segredo pode assegurar. Paradoxalmente, é no oculto e no silêncio que o conhecimento do fundamento é preservado. Saliente-se que o segredo e o voto de silêncio sempre foram formas de preservação do conhecimento. Do ponto de vista das teorias do imaginário, a força feminina permanece oculta porque tem o poder da terra e das trevas, o poder do mistério. O escondido é apontado por Durand (1997) como um arquétipo epíteto do regime místico da imagem, o regime da noite, do feminino, habitado pela mãe e pela mulher, que são arquétipos substantivos.

O pássaro pia para receber sua parte, pia para não ser esquecido, apesar de se esconder dentro do mistério da noite. Único lugar onde, depois da dominação das mulheres pelos homens sobre a terra, o feminino pôde ser mantido intacto, com seu poder de geração garantido. Talvez, se não fosse a fuga, os homens tivessem prendido e engaiolado os Pássaros. Mas, conforme narra o mito, Yansã, com seu poder e sua força, conseguiu escapar para nunca mais voltar sobre a terra. Foi assim que o poder feminino pode ser preservado e sua continuidade assegurada.

Além das Senhoras dos Pássaros, a cosmogonia afrobrasileira também narra mitos de vários Orixás femininos. Na Umbanda, cultuam-se seis: Nanã, Yewá, Obá, Yemanjá, Yansã e Oxum. Um olhar sobre a forma como são caracterizadas e cultuadas essas deusas também pode nos fornecer elementos sobre a construção do poder feminino nas religiões de matriz africana do Brasil e seus desdobramentos no imaginário coletivo.

3 OS ORIXÁS FEMININOS: APARIÇÕES DAS MATRIZES OCULTAS

Guardado o mistério dos Pássaros na escuridão, os Orixás manifestam alguns de seus aspectos nas suas aparições e atuações sobre a terra, junto aos homens e à natureza. Veremos aqui que os poderes guardados e simbolizados

pelos Orixás femininos se sintetizam em poder matricial original (Nanã), poder selvagem e guerreiro (Obá e Yansã), poder de geração (Yemanjá e Oxum), poder de sedução (Oxum e Yansã) e poder mágico (Ewá). Embora possamos determinar o tipo de poder correspondente a cada Orixá, é fato também que todos se encontram reunidos em todos os Orixás femininos, constituindo, talvez, uma só força que poderíamos chamar de força feminina do universo e que podemos explicitar como uma força que dá a vida, gera, transforma, ama e cria. A sedução sendo aqui o elemento necessário à continuidade do amor que permite a continuidade da vida, a geração, a criação e assim sucessivamente, formando um ciclo infinito de relações.

O termo aparição ganha aqui uma importância especial porque faz sentido dentro da perspectiva do oculto que desenvolvemos até aqui. De fato, não há diferença entre as Senhoras dos Pássaros e os Orixás femininos a não ser no fato de que aquelas se escondem, enquanto estas são aparições das forças escondidas; aparições nos próprios reinos da natureza, mas também na personalidade dos próprios iniciados. O processo iniciático afrobrasileiro consiste na vinculação explícita dos adeptos com um Orixá e, consequentemente, com os elementos da natureza regidos por ele. Por isso, todas as filhas e filhos de santo estabelecem relações peculiares com os Orixás, sentem-nos em suas aparições na natureza externa e na natureza interior. A rigor, podemos afirmar que as filhas e os filhos de santo dos Orixás femininos são, eles também, aparições do feminino oculto no mistério. Interrogamos os adeptos do terreiro e através deles pudemos identificar como se manifestam as forças do feminino dentro de cada um deles e em relação a cada Orixá. Pudemos também identificar relações entre essas manifestações e as grandes figuras do feminino que se apresentam de forma relevante na sociedade brasileira, compondo o imaginário sobre as mulheres: a mulher guerreira, a mulher sedutora, a mãe, a mulher histérica, a bruxa, etc. Assim, esperamos retratar o ciclo da força feminina, tal como a mitologia

Yorubá a narra e entender um pouco a formação de algumas das grandes matrizes do imaginário sobre o feminino no Brasil.

3.1 Fertilidade e poder de geração

Nanã é a grande deusa da fertilidade, a mãe-terra, também conhecida como a vovó ou a grande ancestral. Faz-se presente na lama, nos rios lodosos, no fundo dos lagos e nos ambientes encharcados, pois a mistura da terra com a água é símbolo de fertilidade. Enquanto ancestral original, Nanã representa o próprio princípio da fertilidade, pois ela mesma foi autogerada. Sendo assim, em seus mitos, Nanã não se embarassa com sentimentos e cuidados excessivos aos seus filhos. Ela simplesmente gera, dá a vida; é a procriadora. As filhas desse Orixá afirmam sentir uma tendência a atitudes ríspidas com os outros ao mesmo tempo em que dizem se sentir dotadas de uma grande segurança para enfrentar os problemas da vida.

Yemanjá – talvez a mais popular dos Orixás do Brasil pela importância do mar no povoamento do país – é a deusa do mar, sincretizada com Nossa Senhora dos Navegantes. É também a mãe de todos os peixes, ou a mãe espiritual de todos os homens. As filhas de Yemanjá, além de falarem do movimento incessante das marés que traz grande inconstância emocional em suas vidas, falam que gostam de cuidar das pessoas, de abrigar, cozinhar, zelar pelo bemestar dos outros.

Oxum, filha de Yemanjá e também muito popular no Brasil, é a grande geradora. Veste amarelo, mas é um Orixá vermelho, senhora da menstruação e do grande ciclo da geração feminina. Seu elemento é a água dos rios, representando o líquido amniótico onde os filhos são gerados. Sua força é a do amor. Todas as filhas de Oxum com quem conversamos dizem que dão grande importância a suas aparências, seus cabelos, suas roupas. Também buscam viver um amor profundo e duradouro. Oxum é passivamente bela. Por isso, os relatos

das filhas de Oxum são unânimes: todas sofrem por amor, se entregam e acabam chorando suas mágoas quando não são correspondidas.

O poder de geração reúne por si só três arquétipos: a geração original (Nanã – a Mãe-Terra, arquétipo da vovó), a geração espiritual (Yemanjá – a mãe de todos, arquétipo da grande mãe cuidadeira), a geração maternal (Oxum - a mulher-mãe).

3.2 Instintos e guerra

Não por acaso, os dois Orixás femininos mais relacionados à guerra, as portadoras de espada, são Obá e Yansã. Por vezes, Oxum também aparece como guerreira. Essas são também as Orixás que mais se aproximam da força feminina original em seu aspecto selvagem manifesto nos instintos da natureza e na agressividade ou força bruta. Obá, Yansã e Oxum são guerreiras, mas para cada uma delas, a guerra tem um significado diferente. Para Obá, a guerra é sacrifício, devoção, honra à própria palavra e às próprias determinações. Para Yansã, a guerra é impulso e movimento, ação destruidora que proporciona a reconstrução. Para Oxum, guerra é defesa, instinto protetor dos próprios filhos. Nos três casos, a força feminina é ativa e perigosa. Nada de fragilidade, vulnerabilidade, fraqueza associadas ao feminino.

Esses aspectos agressivos e guerreiros também se fazem presentes em Naña que não admite o elemento masculino em sua proximidade e desperta forças perigosas de vingança e destruição contra o masculino quando ele se aproxima indevidamente. As Orixás Yemanjá e Yewá também têm representações com espadas porque também recorrem a grandes forças vingativas de ira e destruição de tudo o que se opõe à sua vontade quando a oportunidade se apresenta.

Esse fato nos permite afirmar que todas as manifestações da feminilidade possuem seu aspecto selvagem e instintivo que desperta a força da destruição e

da reconstrução. De fato, se pensarmos em termos de opostos, criação e destruição se opõem e se completam e, dentro da perspectiva dialética não podem estar separados.

Se pensarmos agora em termos de arquétipos, a mulher guerreira é uma importante figura para a sociedade brasileira, onde muitas mulheres, não raro, têm que lutar sozinhas para manter suas famílias, criar seus filhos, pagar suas contas. Mais que a figura da mãe, a da guerreira é certamente hoje uma figura emblemática da feminilidade brasileira.

3.3 Beleza e sedução

O grande arquétipo da mulher brasileira é o da sensualidade e da beleza. Oxum e Yansã simbolizam esse aspecto da feminilidade. Nos mitos, todos os Orixás são apaixonados por elas. Ambas são belas, mas não pelas mesmas razões. Oxum porta a beleza e a graça da feminilidade que ama, gera e cuida. Yansã possui a beleza altiva e guerreira do movimento e do impulso que conduz à ação. Enquanto a beleza de Oxum é passiva, a de Yansã é ativa. Enquanto a força de sedução de Oxum é a sua graça física e seus adornos, o poder de sedução de Yansã está nas suas atitudes, no seu movimento constante, na sua volubilidade. Novamente, podemos estabelecer aqui relações de oposição e completude que fazem sentido: para que haja amor, é necessário que haja também guerra. Somente em um ambiente de conflito, a paz do amor pode ser encontrada. O poder de sedução de Yansã e o de Oxum são, nesse sentido, poderes complementares e necessários ao equilíbrio do amor; este não podendo permanecer apenas na paz e na passividade, necessita do movimento e do conflito. Há beleza na graça passiva e geradora de Oxum, uma beleza que seduz e convida ao amor pacífico. Há beleza também na altivez movimentadora de Yansã, uma beleza que seduz e convida à luta e à ação. Novamente, os conceitos se desdobram e dão lugar a fragmentos de complexidade, aparições de uma realidade complexa cuja totalidade se mantém oculta.

3.4 Magia e transformação

Chegamos aqui à aparição do feminino que talvez mais tenha gerado consequências sociais e culturais às mulheres e tenha contribuído para a formação da maior figura do imaginário brasileiro de que falaremos mais adiante: a pomba-gira, mulher-feiticeira. Yewá é o Orixá da magia e da transformação. Aquela que, sendo a aurora, preside às transições e a toda a criatividade. Yewá é, por isso, o Orixá regente da arte. Seu elemento misterioso é o formigueiro, a passagem escura necessária a toda criação. Nada nasce da luz, tudo é conduzido do ambiente escuro ao ambiente da luz e de volta do ambiente luminoso da vida ao ambiente escuro da morte. Segundo relatos, suas filhas são dotadas de intuição e poder de vidência e audição. Vêem aquilo que ninguém percebe, sabem sem conhecer aquilo que os outros não sabem por não conhecer.

Yewá é, por isso, a maior representante do poder das feiticeiras oculto nos pássaros da noite. Esse poder se divide entre bem e mal, mas conhece também o elemento de conexão entre um e outro: o sétimo pássaro que voa entre a árvore do bem e a árvore do mal. Esse aspecto da feitiçaria feminina é considerado pelos Iniciados aos mistérios dos Orixás o aspecto mais perigoso, ao mesmo tempo fascinante e assustador. Diante desse mistério, os homens dizem ter um grande cuidado e um desconhecimento que os deixa profundamente inseguros. Entre as mulheres, há aquelas que se sentem fascinadas e buscam maior contato e conhecimento e aquelas que, como os homens, guardam um receio tão grande que preferem não se aproximar nem em pensamento, muito menos pronunciando o seu nome.

É certo que o poder de feitiçaria da mulher e sua relação com o elemento selvagem é o aspecto do feminino que tem gerado mais reações na história das relações entre homens e mulheres e na vida social. A figura da bruxa no Ocidente e a repressão a que foram submetidas aquelas que apresentavam alguma semelhança com essa figura constituem o maior indício da dificuldade

que o elemento selvagem junto com o poder feiticeiro suscitam ao imagnário coletivo. Se, por um lado, no nível sagrado, esse poder é reverenciado, por outro lado, quando ele se manifesta na vida terrena, as reações são diferentes. Vejamos como isso se dá através da figura da Pomba-gira, na Umbanda.

4 O MAIS HUMANO: AS POMBAS-GIRAS – FEITIÇO, SEDUÇÃO, SEXUALIDADE

No âmbito, agora, da vivência humana do sagrado, nem tudo pode ser silenciado e ocultado. Para auxiliar na busca do equilíbrio nas relações entre feminino e masculino, tanto nas relações sociais do indivíduo, como em sua vivência interior ou sua psiqué, uma figura surge como imprescindível: a pombagira. A Umbanda – diferente do Candomblé – se caracteriza pela presença de entidades que estabelecem um elo de comunicação entre deuses e homens; são os chamados guias que no caso da força feminina são denominados pombas-giras. Em suas pesquisas, Birman (1991) explicou bem como se concebe a possessão dessas entidades na Umbanda:

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

No Brasil, há pouca literatura sobre as pombas-giras; no entanto, uma pesquisa de campo junto a pessoas não adeptas revela que a figura é muito presente no imaginário coletivo. Não há quem nunca tenha ouvido falar nela e quem não saiba alguma coisa a seu respeito. Geralmente, a menção à pombagira suscita reações de espanto nas pessoas, que podem se expressar através do riso e do deboche ou ao contrário de respostas monossilábicas ou do silêncio incomodado. O nome é imediatamente associado à imagem de uma prostituta,

uma mulher de vida livre, sedutora e perigosa. A rigor, toda mulher tem uma moça⁶, alguns homens femininos também a têm. Ela é uma espécie de companheira que garante a feminilidade.

Muitos relatam que a pomba-gira é capaz de influenciar homens e mulheres em suas atitudes. Ouvi várias pessoas falarem que "fulana anda com uma moça", por isso "fulana" é mulher de vários homens. Enquanto alguns temem a pomba-gira, a chamam de perigosa, influente, maldosa, capaz de feitiços e amarrações, outros se sentem fascinados pelo seu poder de sedução, pelo seu conhecimento de feitiçaria que lhe permite obter qualquer coisa em matéria de amor e relacionamentos.

A história da vinculação, no imaginário brasileiro, entre a pomba-gira e a prostituta começou a ser investigada (AUGRAS, 1989; BARROS, 2010; CONTINS, 1983 e 1985; CRUZ, 1987) porém, ainda merece mais desenvolvimentos e aprofundamentos. Segundo Augras (1989), a pombagira é pura criação brasileira:

A Umbanda parece ter promovido, em torno da figura de Iemanjá, um esvaziamento quase total do conteúdo sexual. Tal sublimação (ou repressão?) deu ensejo ao surgimento de nova entidade, pura criação brasileira, a Pomba Gira, síntese dos aspectos mais escandalosos que pode expressar a livre expressão da sexualidade feminina, aos olhos de uma sociedade ainda dominada por valores patriarcais (1989; 15).

O estudo dos cantos entoados em sua homenagem nos terreiros poderia constituir uma importante fonte de informação para a compreensão dessa figura. Também o estudo de seus vários nomes e das várias histórias de vida que cada uma carrega consigo: Maria Molambo, Maria Padilha, Sete-Saias, Pomba-gira Menina, Rosa Caveira, Pomba-gira Cigana, Madame Satana, etc. Cada uma com uma históra, cada uma com um poder diferente nas mãos, uma maneira de se portar, de se expressar, se movimentar. No terreiro, a depender do que se quer, invoca-se uma pomba-gira diferente.

-

⁶ Outra denominação cotidiana para pomba-gira.

O que nos interessa aqui é entender como ela se vincula, em um nível mais próximo da vida profana, com as forças arquetípicas presentes nas deusas e no oculto; e como essa relação é vivenciada pelos adeptos.

O primeiro ponto importante parece ser o fato de que, no terreiro de Umbanda, tanto homens como mulheres incorporam a pomba-gira, o que significa que sua força está além da diferenciação de gêneros. Ao falarmos da pomba-gira, estamos, portanto, falando do feminino e não das mulheres. Um feminino que, na cosmogonia afrobrasileira, é percebido como um tipo de força emotiva e intuitiva, instintiva e vinculada ao selvagem cujas características se desdobram em poder de geração, poder guerreiro, poder de sedução e poder de feitiçaria. Os mesmos poderes presentes nos Orixás e ocultos na noite, preservados pelo segredo, calados pela dominação masculina; e que, por isso mesmo, quando aparecem à luz do dia, incomodam. O próprio termo pombagira carrega consigo a história desse incômodo através de assonâncias e deslocamentos semânticos e:

Não parece haver dúvidas que o nome de Pomba Gira resulta de um processo de dissimulação, que primeiro transforma Bombonjira em Bombagira, depois, em Pomba Gira, recuperando assim palavras que possam fazer sentido em português. Pois a "gira", palavra de origem bantu (njila/njira, "rumo, caminho" segundo castro, 1938, p. 100) remetida ao português girar, é, como sabemos, a roda ritual da umbanda. E "pomba", por sua vez, além de ave, designa também órgãos genitais, masculino no Nordeste e feminino no sul. Até no nome aparecem a ambigüidade e a referência sexual. (AUGRAS, 1989, pp. 25-26).

O segundo ponto importante é que percebemos que a pomba-gira não é uma figura isolada que circula no mundo profano e sim a manifestação de um tipo de força considerada sagrada, parte de um sistema de relações coordenadas entre o transcendente e o social. Se isolamos a pomba-gira do seu sistema, ela se transforma em clichê social: a prostituta, a histérica, a bruxa. Se a mantemos em seu sistema, ela se faz portadora de todas as forças do feminino que nascem das origens com Nanã, a auto-gerada, que se manifestam nas belezas de Yansã e Oxum, no amor espiritual de Yemanjá, na força de transformação de Yewá, etc.

Obviamente, quando a figura sai de seu sistema cosmogônico complexo, ela passa a circular pelo mundo profano e se transforma num clichê. Talvez este clichê seja na verdade um aspecto da usura do mito, um aspecto que resistiu sozinho no mito enquanto outros foram degradados, e assim ele se apresenta descontextualizado, distante do seu papel original. Resta entender por que esse clichê adquire formas especificamente negativas do ponto de vista cultural e social.

Para isso, é necessário saber que a vivência da pomba-gira pelos adeptos de Umbanda se dá através da incorporação e diz respeito aos aspectos emocionais da vida dos homens e das mulheres do terreiro: seus sentimentos, suas relações amorosas, sua sexualidade, sua expressividade corporal e verbal. Alguns homens não gostam da incorporação da pomba-gira porque ela os remete a seu lado feminino que tendem a negar. Já outros relatam que amam ter a oportunidade de exteriorizar seu lado feminino, sorrir, falar, gargalhar e gesticular como mulher. De fato, a pomba-gira gargalha, canta, xinga, usa vocabulário xulo, às vezes vulgar, quebra todas as barreiras, os tabus, expressa aquilo que não se ousa expressar, dança e gira para tirar o corpo da imobilidade, incita ao movimento e à ação. Nesse sentido, ela pode ser considerada como um tipo dionisíaco do feminino. Gosta de zombar, debochar, rir de tudo aquilo que as civilidades impõem como limitação aos homens e às mulheres. Sendo assim, seu campo preferido de atuação é o dos relacionamentos amorosos e, mais especialmente, o da sexualidade dos homens e das mulheres. Reginaldo Prandi (1996) fala, por isso, que as religiões afrobrasileiras, e notadamente a Umbanda, são alvos de preconceito ao mesmo tempo em que fascinam por vários motivos históricos, mas também por revelarem "as faces inconfessas do Brasil".

Com Pombagira no plano de ritual que é desenvolvido para se atuar no governo do cotidiano, assegura-se o acesso às dimensões mais próximas do mundo da natureza, dos instintos, aspirações e desejos inconfessos, o que estou chamando aqui de as faces inconfessas do Brasil. O culto de Pombagira revela, de modo muito explícito esse lado 'menos nobre' da concepção popular de mundo e de agir no mundo entre nós, o que é muito

A pomba-gira atua, portanto, nas regiões da vida social onde residem os maiores tabus: o amor e a sexualidade. Voltamos ao início da nossa explanação descritiva: o oculto. O que é um tabu senão algo que se oculta? Talvez seja possível afirmar que os clichês simplificadores que fazem da pomba-gira uma figura negativa associada à prostituta, à mulher histérica e à bruxa perigosa são as máscaras sob as quais o feminino ama ocultar-se para melhor preservar o seu poder criativo, intuitivo, amoroso? Se ela gosta de rir e de jogar, faz pouco caso das civilidades e prefere a liberdade, se ela é movimento e ação, não surpreende que a pomba-gira jogue e ria com aquilo que mais desestabiliza o homem: sua sexualidade; com aquilo que talvez seja o maior desafio ao mesmo tempo espiritual e material do homem: o amor.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: A FORÇA DO QUE SE OCULTA

Para percebermos como se constrói o imaginário em torno do feminino na Umbanda, seguimos uma reflexão em três níveis: o mistério daquilo que se oculta na figura dos Pássaros da noite, as aparições do divino manifesto nas forças femininas da natureza (a lama, a aurora, o mar, os rios e cachoeiras, o fogo, o vento e os raios) e nos adeptos; e o mais humano, a figura da pomba-gira que se manifesta no corpo dos homens e das mulheres. Com isso, percebemos claramente os arquétipos do feminino como a mulher selvagem, a mãe, a mulher sensual, a mulher guerreira e a feiticeira. Mas surgiu sobretudo uma noção que talvez seja uma chave de compreensão para a força feminina tanto em seu aspecto transcendente e cosmogônico, como em seu aspecto material e manifesto, e diríamos até cotidiano: o elemento do oculto. Na cosmologia Yorubá, o paradigma feminino oculta-se para melhor se preservar em um universo paradigmático masculino, oculta-se também na Umbanda para melhor

atuar através do uso da máscara, do jogo e do deboche com a pomba-gira. Podemos dizer que ele se oculta também na sociedade atrás dos clichês. Embora nesse caso, o oculto se entenda mais como tabu do que como mistério.

Gostaríamos de concluir com uma questão epistemológica final para o campo da Comunicação: o conhecimento de uma tradição com seus elementos antropológicos e o conhecimento de práticas sociais em comunidades específicas, unido ao conhecimento de sensibilidades individuais que vivenciam experiências próprias de comunicação transcendental e social pode servir, de alguma forma, para que a ciência da comunicação avance? Pode essa abordagem e esse tipo de objeto constituir um olhar para a realidade, e, no nosso caso, para a pesquisa sobre o imaginário que auxilie novos olhares, com novos instrumentos e possibilidades teóricas? Acreditamos aqui que a pista das epistemologias do Sul, ou no nosso caso, da epistemologia poética, é importante para a ampliação do campo e o desdobramento de suas possibilidades.

Referências

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

BOAVENTURA DE SOUSA SANTOS (Org.) Semear outras soluções: os caminhos da biodiversidade e dos conhecimentos rivais. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2005.

COSTA NUNES, M. e ALVES, R. Oyé Orixá. Brasília: Casa das Musas, 2009.

CRITELLI, D.M. A analítica do sentido: uma aproximação e interpretação da real orientação fenomenológica. São Paulo: Educ/Brasiliense,1996.

DRAVET, F. e CASTRO, G. "A mediação dos saberes e o pensamento poético". Revista FAMECOS nº 32, Porto Alegre, abril de 2007.

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

ELBEIN dos SANTOS, J. Os nagô e a morte. São Paulo: Vozes, 2001.

FLUSSER, V. Língua e realidade. São Paulo: Annablume, 2005.

HEIDEGGER. Serenidad. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994.

HUSSERL, E. A filosofia como ciência do rigor. Coimbra: Atlântica, 1965.

MATURANA, H. Emoções e linguagem na educação e na política. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

PRANDI, R. Herdeiras do axé. São Paulo: Hucitec, 1996.

CAPÍTULO 8

NARRATIVAS MITOLÓGICAS NO IMAGINÁRIO DO EROTISMO GÓTICO

José Aparecido Oliveira

1 INTRODUÇÃO

A repressão da sexualidade na civilização ocidental tem uma longa história na qual relaciona toda e qualquer atividade sexual considerada desviante como tentação, queda ou influência demoníaca. Esse imaginário que associa a sexualidade fora dos padrões da reprodução acompanha o trajeto da iconografia e literatura religiosa durante séculos, fazendo surgir, sobretudo na literatura gótica e mais recentemente em diversos produtos midiáticos dela decorrentes, uma noção assimétrica que associa o desejo sexual à experiência de ter sido dominado por um sentimento maligno vindo de demônios, monstros ou vampiros.

Apesar da forte repressão e condenação da libido sexual feita pela moral cristã, que sempre apontou o desejo sexual como pecado – "queda" da essência divina, não cessou de haver no imaginário ocidental a noção de um erotismo capaz de fazer cair não apenas os mortais, mas os próprios seres divinos. Ter desejo sexual que não estivesse dentro dos padrões reprodutivos bem como heteronormativos, significava estar possuído por visões, memórias e desejos próprios de pessoas que foram assombradas.

A literatura gótica, que inspira também músicas, filmes, ensaios fotográficos e a publicidade, exprime as recentes transformações da sexualidade e do erotismo, principalmente se percebermos que o imaginário do amor ali representado possui forte conotação místico-religiosa – o objeto de desejo são

anjos ou vampiros, espécie de ampliação do amor idealizado, embora associado ao caráter maligno, tal como o espectro do desejo assombrado por monstros ou memórias (MILSCOLCI, 2011).

Longe da repressão sexual que recrudesceu a partir dos movimentos estudantis e feministas após os anos 1960, percebe-se agora não apenas a recuperação do imaginário desse erotismo assombrado, mas principalmente sua idealização, principalmente entre os jovens. É cada vez mais constante, em diferentes produtos midiáticos, a noção de um erotismo idealizado, fetiche poderoso para atrair e fazer cair aqueles a quem se deseja. Após séculos de repressão, esse imaginário é agora revisitado pela publicidade, literatura, cinema e música, mas a partir de outra conotação. Ter libido, sobretudo num corpo capaz de enfeitiçar, é estar dotado dessa capacidade fantasmagórica para atrair os outros. É como se um espectro pudesse acompanhar o indivíduo para dominar a pessoa desejada.

O objeto escolhido para analisar essas transformações consiste no vídeo da campanha publicitária do desodorante Axe Excite (no Reino Unido o produto leva o nome Lynx), veiculado fortemente nas emissoras abertas e fechadas de TV, rádio e, principalmente, na internet. Outra justificativa está no poder da publicidade em fomentar desejo e consumo baseando-se em seu potencial persuasivo e, também, em sua força em agregar diferentes discursos.

A matriz conceitual é a noção de imaginário, resgatada no seio das ciências sociais para dar conta daquilo que não possui assimetria com a realidade factual, mas que está associado com o dinamismo das manifestações simbólicas e emocionais, do universo onírico que povoa o mundo de fantasia e desejo do ser humano, imiscuindo-se em sua realidade social.

Como proposta metodológica, será utilizada a Hermenêutica de Profundidade (HP), referencial teórico-metodológico proposto por John B. Thompson. A partir dessa proposta, recorremos a uma genealogia dos textos

míticos que nos servem de base para compreender a concepção místico-religiosa que se operou no imaginário ocidental cristão para fundamentar a repressão moral da sexualidade. Encontramos o arquétipo da sexualidade idealizada entre deuses e mortais da Mitologia Grega, fundamento para a repressão moral no Antigo Testamento hebreu que serviu de base para a moral cristã. Também nos servimos da metodologia de análise de imagens em movimento de Rose (2002) para analisar o filme publicitário.

1.1 Aporte metodológico

A Hermenêutica de Profundidade permite analisar o contexto sócio-histórico e espaço-temporal do fenômeno pesquisado para, a partir daí, centrarse na compreensão e interpretação (THOMPSON, 1998). O autor vê o mundo sócio-histórico como um campo-sujeito construído pelas pessoas no curso rotineiro da vida, por meio de formas simbólicas, as quais define como um amplo espectro de ações e falas, imagens e textos. Ele resume a HP como o "estudo da construção significativa e da contextualização social das formas simbólicas. (THOMPSON, 1998, p. 363)

O processo metodológico da HP possui três etapas que não são necessariamente cronológicas, mas vistas por Thompson (1998) como distintas dimensões de análise. Preliminarmente, ocorre a Interpretação da Doxa, descrita pelo autor como um momento etnográfico que reconstrói a maneira como as pessoas percebem a realidade, um ponto de partida no trabalho hermenêutico voltado para o modo como os sujeitos entendem seu cotidiano. O risco dessa etapa é negligenciar as condições contextuais, tendo em vista que muitas pesquisas centram-se apenas no modo como os sujeitos percebem o fenômeno.

A primeira etapa é a análise sócio-histórica, na qual são reconstituídas as condições sociais de produção, circulação e recepção das formas simbólicas. É a

condição primordial para se aprofundar a pesquisa, em que se revelarão os campos de interação, as instituições sociais e a estrutura social... nas relações sociais que se materializam os processos de valorização simbólica de pessoas, objetos e práticas. (VERONESE; GUARESCHI, 2006, p. 88)

Na etapa da análise formal ou discursiva, parte-se do pressuposto de que os objetos e expressões que circulam nos campos sociais são formas simbólicas, construções complexas (textos, falas, imagens, ações, práticas, etc.). Diferentes enfoques de análises formais podem ser utilizados (análise semiótica, da conversação, sintática, da narrativa, de conteúdo, temática, de discurso, de imagem). Utilizamos, conforme já descrito, a análise de imagens em movimento, seguida da análise de conteúdo. É nesse ponto que a HP se aproxima de outras metodologias das ciências sociais, sempre relacionadas com as condições de produção ou de seu contexto histórico. Gill (2002, p. 246) afirma existir pelo menos 57 diferentes tipos de análise de discurso.

A última etapa é a interpretação/reinterpretação, um impulso à compreensão do mundo social e à construção de saberes de viés crítico e emancipatório. Partindo da análise formal, essa última distingue-se dela ao propor uma síntese, em que as formas simbólicas são compreendidas conforme as condições de sua produção e recepção. (VERONESE; GUARESCHI, 2006, p. 90)

Como parte desse contexto sócio-histórico, recorreremos a um breve exame da história das transformações da sexualidade e de como a religião operou como força repressora. Esse viés é útil para compreendermos as especificidades do imaginário desse amor idealizado cujo objeto de desejo são anjos ou vampiros.

1.2 Aporte conceitual

O conceito imaginário possui diferentes definições, dada a polissemia do termo e seu caráter transversal. Os enfoques e conceituações são diversos, chegando a ser contraditórios. O imaginário pode ser visto como tudo aquilo que não possui existência real, algo próprio da condição fantástica e ilusória, como a capacidade do indivíduo de construir uma dimensão fantástica com a qual ele pode se afastar da realidade e dela se proteger.

Autores como Barbier (1994, p. 16-20) distinguem três fases na história desse conceito desde a Antiguidade grega: uma fase de sucessão, outra de subversão e a contemporânea de autorização. A primeira caracteriza-se pela atualização do pensamento racional e pela potencialização da função imaginante do ser humano. O pensamento grego, após os pré-socráticos, impôs um dualismo entre real e imaginário, explicitado na dicotomia entre o inteligível e o sensível de Plotino e Platão, reforçada pela cristandade e pelo racionalismo cartesiano, que opõe ilusão e realidade.

A fase de subversão ocorreu apenas a partir do século XIX com a atualização do imaginário e a potencialização do real/racional. O reconhecimento do valor positivo do imaginário, tornando-se o único real, e a imaginação constituíram o caminho da realização (BARBIER, 1994, p. 17). Apesar de persistir a ambiguidade, o sonho é valorizado e a imaginação reina. A psicanálise freudiana afasta-se da dicotomia cartesiana e a noção de inconsciente é um dos abalos ao predomínio da razão.

É assim que a psicanálise tem procurado educar o ego. Essas duas descobertas — a de que a vida dos nossos instintos sexuais não pode ser inteiramente domada, e a de que os processos mentais são, em si, inconscientes, e só atingem o ego e se submetem ao seu controle por meio de percepções incompletas e de pouca confiança —, essas duas descobertas equivalem, contudo, à afirmação de que o ego não é o senhor da sua própria casa. Juntas, representam o terceiro golpe no amor próprio do homem, o que posso chamar de golpe psicológico (FREUD, 1976, p. 176).

A fase de autorização, marcada pelas contribuições de Bachelard (1965; 1998), Durand (1997; 1998) e Castoriadis (1995), apresenta um reequilíbrio da atualização e potencialização dos polos do imaginário e do real/racional. Após as duas primeiras fases de mútua exclusão, o imaginário estará autorizado a ser reconhecido. (BARBIER, 1994, p. 19)

Bachelard (1965), pioneiro dessa última fase, assevera a busca da imagem no seu nascedouro mediante uma investigação da imaginação material (imagens articuladas com a organização simbólica), método conhecido como fenomenologia da imaginação: "a imagem só pode ser estudada pela imagem, sonhando as imagens tal qual elas se reúnem no devaneio". (BACHELARD, 1965 apud BARBIER, p. 18)

Aluno e admirador de Bachelard, Durand (1998, p. 117) vê o imaginário como o conjunto de imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens e também 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. Mas é a noção de trajeto antropológico que condensa seu pensamento. Trata-se do movimento em que os símbolos, transitando entre motivações subjetivas e objetivas, ganham sentido; ou seja, as imagens se formam pela interação da subjetividade como o meio material e social. (SILVA, 2010, p. 248)

Já Castoriadis (1995, p. 13) define o imaginário como criação incessante e essencialmente indeterminada (social-histórica e psíquica) de figuras/formas/imagens. Aquilo que denominamos realidade e racionalidades são seus produtos. É visto como o teórico que melhor trabalha a problemática histórica do conceito de imaginário:

De um lado, ele vai muito fundo nos meandros de suas significações psicológicas e sociais e de outro lado, ele resiste à tentação da submersão e o liga ao real/racional, embora o distinguindo, mas dando ao imaginário o primeiro lugar na evolução da relação imaginário/real/racional. (BARBIER, 1994, p. 20)

1.3 Até os anjos cairão: interpretação da Doxa

A campanha cinematográfica internacional do desodorante Axe Excite é um vídeo criado pela agência inglesa BBH, com a direção de Rupert Sanders. O filme The fall (A queda), cujo slogan "Até os anjos cairão", traz sete modelos de renome internacional vestidas com asas que caem atraídas pelo perfume de um jovem. Filmado no centro histórico da cidade de Split, Croácia, o comercial tem como trilha sonora a canção "Sexy boy", do álbum Moon Safari de 1998, da banda francesa Air, versada, no entanto, em orquestra e coro dramático feminino. Composta por Roger Neill especialmente para a campanha Axe, o novo arranjo de "Sexy boy" recupera o imaginário da religiosidade católica, aliada ao tom erótico da versão original.

Garoto sexy, garoto sexy

Onde estão os heróis com corpos de atletas?

Onde estão os ídolos com barba malfeita e bem-vestidos?

Garoto sexy, garoto sexy

Em seus olhos de dólares

Em seus sorrisos de diamantes

Eu também um dia, serei belo como um Deus

Garoto sexy, garoto sexy

Apolo 2000, defeito zero, vinte e um anos

É o homem ideal, um encanto masculino

Mas é na produção cinematográfica que o vídeo The fall trabalha o imaginário místico e erótico que permeia a noção do divino atraído pela sensualidade humana. Os efeitos especiais são assinados pela supervisão de Cedric Nicolas (MAXPRESS, 2011). O vídeo, disponibilizado no YouTube em diferentes formatos (versões de 30, 60 e 90 segundos), contabilizou mais de 1,8 milhão de acessos, entre 24 de fevereiro e 27 de julho de 2011. Dentre as dezenas de comentários, muitos aprovam a qualidade técnica e o potencial erótico do filme, ao passo que inúmeros religiosos o desaprovam, ao associar o desejo dos anjos ao mito cristão da queda de Satanás.

No entanto, tais números parecem muito se comparados com os produtos midiáticos que reverberam o imaginário do amor idealizado entre humanos e seres angelicais (divinos ou não). Só para se ter uma ideia, o vídeo Judas, da cantora Lady Gaga, já teve mais de 190 milhões de acessos nas suas diferentes versões no Youtube, a maioria de mulheres entre 13 e 24 anos. No videoclipe, lançado em maio de 2011, Gaga (2011) interpreta uma Maria Madalena vampiresca em poses sensuais ao lado do personagem Judas. O cunho gótico é bem difundido na sensualidade que envolve temas religiosos. Associado ao atual fenômeno da literatura gótica e consequente adaptações cinematográficas de sagas como Crepúsculo, Fallen, dentre outras, o filme The fall apenas ressoa o fenômeno do romance gótico, gênero popular surgido no século XVIII com escritores como Horace Wapole, Joseph Sheridan Le Fanu, Mary Shelley, Bram Stocker, Oscar Wilde, Edgar Allan Poe, dentre outros.

1.4 Análise sócio-histórica: a idealização do amor e do corpo

Para compreendermos adequadamente o imaginário do romance gótico que perpassa a literatura, a cinematografia e a música, é necessário reconstituir as condições sociais de produção, circulação e recepção das formas simbólicas que estão presentes no imaginário da literatura gótica, bem como da relação entre sexualidade e religião.

Talvez o percurso mais ancestral que nos auxilie nesta questão esteja no imaginário erótico relacionado aos anjos. Dois universos literários podem nos auxiliar nesta recuperação: as narrativas míticas do Gênesis e a mitologia grega. Comecemos com o texto hebraico em Gênesis 6.1-2,4:

Como se foram multiplicando os homens na terra, e lhes nasceram filhas, vendo os filhos de Deus que as filhas dos homens eram formosas; tomaram para si mulheres, as que, entre todas, mais lhes agradaram.

Ora, naquele tempo havia gigantes na terra; e também depois, quando os filhos de Deus possuíram as filhas dos homens, as quais lhes deram filhos; estes foram valentes, varões de renome, na antiguidade (BÍBLIA SAGRADA, 1993).

No caso da mitologia grega, temos os heróis, filhos da relação entre deuses e humanos. Um deles é Teseu, herói ateniense que, em algumas versões do mito, nasceu após o deus Poseidon violentar sua mãe Etra, esposa de Egeu, na mesma noite em que ela o conheceu (COMTE, 1994, p. 34). Mas é Hércules (ou Héracles), filho de Zeus e da mortal Alcmena, a virtuosa esposa de Anfitrião, o maior de todos os heróis gregos. Para seduzi-la, Zeus assumiu a forma de Anfitrião enquanto este estava fora.

Nas duas narrativas míticas gregas temos a noção de que os heróis, notáveis por seus feitos, são provenientes de relações entre deuses e seres humanos, sem o consentimento dos últimos. É justamente esse caráter de tentação, de queda do divino ante os atributos sensuais do humano que a

narrativa bíblica associa os "valentes famosos da antiguidade" à violações das mortais por seres divinos. O texto hebraico, seguramente dependente das tradições míticas ancestrais que valorizavam o arquétipo do herói nas mitologias gregas, conserva o aspecto mitológico, mas confere-lhe uma condenação moral nos versos seguintes de Gênesis 6.5: "Viu o Senhor que a maldade do homem se havia multiplicado" (BÍBLIA SAGRADA, 1993). O dilúvio teria sido o castigo por essa tentação.

A partir de O livro dos vigilantes, obra apócrifa famosa e influente, sobretudo entre os cristãos, presente na versão mais antiga em 1 Enoque 6-11, também atestada em manuscritos aramaicos de Qumran (4QEnoque Aramaico), foi introduzida a noção da cisão no céu com o mito sobre anjos vigilantes que perderam sua glória por causa do desejo carnal, gerando os gigantes conhecidos como nephilim (decaídos), que incitam a violência, a cobiça e a luxúria (LAZARINI NETO, 2006, p. 7).

Com a condenação da moral judaico-cristã sobre o imaginário erótico divinizado, resta-nos perguntar sobre como a sexualidade foi vista na civilização ocidental. Marcada por ambiguidade, o problema surgiu com a dicotomia corpo-alma – conhecida como dualismo psicofísico, no século V a.C., com Platão. Para ele, a alma se une ao corpo por necessidade natural ou expiação de culpa, tornando-se prisioneira dele e passa a se compor de duas partes: uma superior – a alma intelectiva – e outra inferior – a alma do corpo. Essa alma inferior achase ainda dividida em duas: a irascível, impulsiva, localizada no peito; e a concupiscível, centrada no ventre e voltada para os desejos de bens materiais e apetite sexual. (ARANHA; MARTINS, 2003, p. 311).

O ascetismo dos monges na Idade Média reforçou a noção do corpo como sinal de pecado e degradação. A reforma protestante também retomou a visão do prazer como perigo, que devia ser contido por meio dos ideais ascéticos, colocando o trabalho como ocasião de purificação. Com a emergência da moral burguesa, o trabalho tornou-se não apenas um freio para o sexo, mas promoveu,

também, um processo de "dessexualização e deserotização do corpo" (ARANHA; MARTINS, 2003, p. 326).

Essa dupla repressão – da moral cristã e, depois, do capitalismo – é o que Foucault chama de "hipótese repressiva", na qual as instituições modernas nos compelem a pagar um preço – a repressão crescente – pelos benefícios que oferecem. Civilização significa disciplina, e disciplina, por sua vez, implica controle dos impulsos interiores, controle que, para ser eficaz, tem de ser interno. (FOUCAULT, 1981 apud GIDDENS, 1993, p. 27).

Giddens (1993), contudo, observa o florescimento da homossexualidade, masculina e feminina como outro elemento do livre-arbítrio sexual nessa criação da sexualidade plástica, vista aqui como um elemento transgressor do cotidiano. Para ele, as consequências para a sexualidade masculina são profundas e trata-se muito mais de uma revolução inacabada, gerando um novo campo sexual além do "ortodoxo" (GIDDENS, 1993, p. 38).

A emergência do que eu chamo de sexualidade plástica é crucial para a emancipação implícita no relacionamento puro, assim como para a reivindicação da mulher ao prazer sexual. A sexualidade plástica é a sexualidade descentralizada, liberta das necessidades de reprodução. Tem as suas origens na tendência, iniciada no final do século XVIII, à limitação rigorosa da dimensão da família; mas torna-se mais tarde mais desenvolvida como resultado da difusão da contracepção moderna e das novas tecnologias reprodutivas. A sexualidade plástica pode ser caracterizada como um traço da personalidade e, desse modo, está intrinsecamente vinculada ao eu. Ao mesmo tempo, em princípio, liberta a sexualidade da regra do falo, da importância jactanciosa da experiência sexual masculina (GIDDENS, 1993, p. 10, 38).

1.5 Idealização do corpo na sociedade capitalista

A histórica repressão sexual do neoplatonismo fez surgir, nas últimas décadas, outro extremo com a supervalorização da sexualidade. No século XX, os movimentos de emancipação da mulher e a revolução sexual impuseram

transformações na sexualidade e intimidade (GIDDENS, 1993), além de progressos na recuperação da dignidade e autonomia da mulher. Mas, com o livre-arbítrio sexual e a valorização do corpo, surgiram outros problemas. O corpo, conforme os anseios capitalistas, busca padrões estéticos que vão desde as atividades físicas, até as cirurgias plásticas:

Herdeiras da emancipação da mulher, as revistas para o público feminino, por exemplo, buscam 'libertar' a mulher dos papéis tradicionais de dona-decasa e mãe. Todavia, reforçam novos valores e papéis de uma economia globalizada — consumista, inclusive do próprio prazer — a partir dos três eixos editoriais mais consumidos pelas mulheres: sexo e relacionamento, moda e beleza, vida e trabalho (OLIVEIRA; ZANON; MUNIZ, 2007, p. 7-8).

Apesar da repressão sexual, manifestações culturais ao longo da história parecem demonstrar um viés de contestação. Enquanto a visão cristã reprimia a sensualidade, tida como a causa da queda dos anjos, não cessaram as possibilidades de alimentar as fantasias desse imaginário idílico e erótico, espécie de idealização do amor.

Todavia, foi no século XVIII, com o erotismo de alguns romances no gênero da literatura gótica, que esse imaginário foi alimentado. Mesclado com elementos do sobrenatural, o tom notívago e vampiresco, alguns textos, como A noiva de Corinto, escrito por Goethe em 1797, trouxeram as primeiras aparições de vampiros do sexo feminino na literatura. Já Carmilla, de Joseph Sheridan Le Fanu, teve viés lésbico, seguido de Drácula (1897), de Bram Stoker. Esses textos são os inspiradores de autores contemporâneos como Laurell Hamilton, com a série Anita Blake: caçadora de vampiros; Crônicas vampirescas, de Anne Rice e de Stephanie Meyer, da saga Crepúsculo, dentre outros. Parece-nos que o diferencial dos romances contemporâneos, que alcançaram bilhões em bilheterias e vendagem de livros, além de milhares de comunidades afins em

redes sociais na internet, é justamente a ênfase maior no aspecto eróticoromântico em detrimento do sobrenatural-terror daqueles que os precederam.

Agora nos séculos XX e XXI, é o cinema e a publicidade que recuperam o erotismo gótico. Como fenômeno próprio do capitalismo, a publicidade e também o cinema atuam como mecanismos produtor de desejos e propagador de visões e imagens que constituem a cultura da mídia, constituída pelos "símbolos, os mitos e os recursos que ajudam a constituir uma cultura comum para a maioria dos indivíduos em muitas regiões do mundo de hoje" (KELLNER, 2001, p. 9).

Diversas aproximações teóricas buscam dar conta do caráter persuasivo, volitivo, intertextual e retórico da publicidade, sua articulação discursiva carregada de intencionalidades e com enorme poder de fascínio. Ao, tecer texto, imagem e som, a publicidade condensa emoções, reúne arquétipos e volta ao imaginário coletivo "como um discurso dominante na construção de estilos de ser, de identificações e de representações identitárias (MAGALHÃES, 2005, p. 233).

A própria palavra propaganda¹ nasce com a religião e com ela adquire conotação negativa, sendo atualmente identificada com a pretensão retórica da política ou do mundo comercial. Espetáculo na religião ou agora nos interesses político-mercadológicos, o certo é que este "sempre foi parte da sociedade, a própria sociedade e seu instrumento de unificação", como nos mostrou Debord (1997, p. 3). Não importa o produto que se quer vender — o paraíso no céu ou o inferno na terra. Não basta apenas retórica e argumentação, mas também compreender a intertextualidade do discurso imaginário e seu potencial construir sonhos, desejos e reunir o imaginário presente no inconsciente coletivo. Daí sua forte ligação com o conceito de imaginário, entendido como o agrupamento de

_

¹ A mobilização consciente da mídia com o objetivo de mudar atitudes pode ser descrita como propaganda. Originalmente um termo religioso, inventado para descrever a propagação do cristianismo, a palavra "propaganda" adquiriu sentido pejorativo no fim do século XVIII, quando os protestantes usaram-na para descrever técnicas da Igreja Católica. Durante a Revolução Francesa, o termo foi adaptado à política (BRIGGS; BURKE, 2004, p. 107).

símbolos, devaneios, sonhos, desejos, etc., pois a publicidade age como um caleidoscópio para reunir essas imagens, condensá-las em planos e acomodá-las em um discurso retórico. Daí que "as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico" (DEBORD, 1997, p. 18).

A construção do imaginário individual se dá, essencialmente, por identificação (reconhecimento de si no outro), apropriação (desejo de ter o outro em si) e distorção (reelaboração do outro para si). O imaginário social estrutura-se principalmente por contágio: aceitação do modelo do outro (lógica tribal), disseminação (igualdade na diferença) e imitação (distinção do todo por difusão de uma parte). (SILVA, 2003, p.13)

1.6 Transcrição do vídeo Axe Excite: análise formal

O filme The fall inicia-se com um garoto observando no céu a queda de um anjo que despenca sobre a mesa de um bar. Observado por um grupo de curiosos (músicos, clientes, especialmente mulheres idosas), o anjo do sexo feminino ergue-se em meio aos destroços sob o olhar piedoso de uma idosa. Ao mesmo tempo, outros anjos vão caindo - um deles quase cai sobre um táxi conduzido por um assustado motorista, outro despenca entre prédios, levando na queda um varal repleto de roupas íntimas femininas, levantando-se sob xingamentos de uma senhora de meia idade. Um a um, os anjos são acompanhados por olhares curiosos enquanto seguem na direção de um jovem motociclista ao fim da praça. Dentre os observadores, curiosamente, está um idoso cego, seguido do espanto de outro senhor idoso em um telefone público, de onde se ouve um som que remete à linguagem extraterrestre. Os sete anjos (uma negra, uma morena, duas ruivas e as demais loiras) aproximam-se do jovem de feições caucasianas, provocando um revoar de pombos. Atraídas pelo perfume do jovem, os anjos começam a lançar suas auréolas douradas em direção ao chão, quebrando-as num sinal de recusa da divindade. Ao final, o jovem é visto, em seu quarto, usando o desodorante e olhando em direção ao alto.

Destaca-se o fato de boa parte das pessoas no vídeo serem de meia-idade ou idosas, considerável número de mulheres e apenas três crianças, em contraste com o único jovem, que atrai os anjos. Á exceção de uma morena e uma negra, todas as modelos que representam anjos são de pele branca. O filme não possui diálogos, apenas o xingamento da mulher e a expressão mama mia do taxista assustado. Duas cenas merecem destaque — a idosa que observa o primeiro anjo e o motorista. Ambos lançam olhares de piedade e lágrimas diante dos decaídos, numa clara referência à condenação cristã da sexualidade, ligando-a, quando fora dos fins reprodutivos, à inspiração maligna.

1.7 Interpretação/re-interpretação – considerações finais

Após esse percurso analítico-descritivo dos passos anteriores, chegamos ao percurso sintético da proposta da hermenêutica da profundidade. Nessa etapa, o mais importante é o aspecto referencial das formas simbólicas e o que elas dizem do mundo social (VERONESE; GUARESCHI, p. 89). Há o risco daquilo que Thompson (1998, p. 376) chama de "divergência entre uma interpretação de superfície e uma de profundidade", mas que pode ser minimizado com a interpretação das formas simbólicas a partir das condições sócio-históricas de sua produção e recepção.

Assim, parece-nos que o vídeo The fall, da campanha publicitária do desodorante Axe Excite, atua de forma a recuperar o imaginário de amor erótico idealizado, recorrente na história da humanidade desde os tempos clássicos, em que a satisfação incompleta do amor e do erotismo se remete a uma instância que transcende a realidade primária. Logo, essa arcaica idealização do amor para um plano místico, reforçada com a literatura gótica pré-romântica e que no

presente explode em livros, filmes e clipes musicais, remete-nos às noções de sincronicidade de Jung e illud tempus de Eliade, em que as condições como espaço e tempo são abolidas, passado e futuro fundem-se para dar lugar ao presente (BARROS, 2010, p. 131, 133).

Outro aspecto importante no aspecto erótico desse imaginário é a sexualidade. A literatura gótica é marcada por um erotismo contestatório à repressão sexual não apenas por reintroduzir o aspecto místico da união entre humano e decaídos, mas também por seu viés homossexual. Esse amor místico do imaginário gótico funciona como válvula de escape para sentimentos e desejos reprimidos historicamente. Em uma sociedade conservadora e repressora, não haveria outra forma de representar práticas sociais discriminadas e demonizadas. Concordamos com Giddens (1993, p. 55) sobre a recusa de ver certas manifestações culturais de forma pejorativa.

O consumo ávido de novelas e histórias românticas não era em qualquer sentido um testemunho de passividade. O indivíduo buscava no êxtase o que lhe era negado no mundo comum. Vista deste ângulo, a realidade das histórias românticas era uma expressão de fraqueza, uma incapacidade de se chegar a um acordo com a autoidentidade frustrada na vida social real. Mas a literatura romântica era (e ainda é hoje) também uma literatura de esperança, uma espécie de recusa. Frequentemente rejeitava a ideia da domesticidade estabelecida como o único ideal proeminente.

Partindo desse enfoque e evitando atacar apressadamente fenômenos midiáticos, parece-nos mais plausível aprofundar as pesquisas a respeito do imaginário ligado às manifestações artísticas que retomam aspectos eróticos/românticos da literatura gótica, buscando mensurar adequadamente como o imaginário é retomado e trabalhado nos livros, filmes, músicas e demais produtos culturais. Nesse caso, o clipe reverbera um imaginário ancestral, recorrente na literatura e subjacente às pulsões e desejos, que, embora reprimidos, acompanham a humanidade desde seu surgimento, funcionando como estratégias para canalizar desejos reprimidos.

Referências

A BÍBLIA SAGRADA. A. T. Gênesis. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rev. e atual. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

AIR: sexy boy. Moon Safari. Caroline, 1 CD, 1998. Tradução Terra cifras

AXE excite the fall. Direção de Rupert Sanders. MJZ Editor/Company Bill Smedley @ Work. 2010. Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=TlyC945TehQ. Acesso em: 21 abr. 2011.

ARANHA, Maria Lúcia de Arruda; MARTINS, Maria Helena Lopes. Filosofando: introdução à filosofia. 2. ed. rev. atual. São Paulo: Moderna, 1993.

BACHELARD, Gaston. A poética do devaneio. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BACHELARD, G. La poétique de la rêverie. Paris: PUF, 1965.

BARBIER, René. Sobre o imaginário. Em Aberto, ano 14, n. 61, jan./mar. 1994. Disponível em: http://www.rbep.inep.gov.br/index.php/emaberto/article/viewFile/908/814. Acesso em: 12 ago. 2011.

BARROS, Ana T. M. Comunicação e imaginário: uma proposta mitodológica. Revista Intercom, São Paulo, v. 33, n. 2, p. 125-143, jul./dez. 2010.

BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. Uma história social da mídia: de Gutemberg à internet. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

CASTORIADIS, Cornelius. A instituição imaginária da sociedade. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

COMTE, Fernand. Os heróis míticos e o homem de hoje. São Paulo: Loyola, 1994.

DEBORD, Guy. A sociedade espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

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

DURAND, Gilbert. O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: Difel, 1998.

FOUCAULT, M. The History of sexuality. Vol. 01. Harmondsworth: Pelican, 1981.

FREUD, Sigmund. Uma dificuldade no caminho da psicanálise (1917). In Edição Standard Brasileira das obras completas de Sigmund Freud – Volume XVII. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda., 1976.

GAGA, Lady. Judas. Álbum Born This Way. Interscope Records. 2011. Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=wagn8Wrmzuc&feature=fvsr. Acesso em: 14 jun. 2011.

GILL, Rosalind. Análise de discurso. In: BAUER, M.; GASKELL, G. Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

GIDDENS, Anthony. A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. São Paulo: Unesp, 1993.

JACKS, Nilda. A publicidade vista pela academia: tendências dos anos 90. In: RAMOS,

Roberto (Org.). Mídia: textos e contextos. Porto Alegre: PUCRS, 2001.

KELLNER, Douglas. A cultura da mídia. Bauru, EDUSC, 2001.

LAZARINI NETO, Antonio. O mal: transformações do conceito na tradição judaico-cristã. Revista Theos, 2. ed. 2006. Disponível em http://www.revistatheos.com.br/Artigos%20Anteriores/Artigo_02_03.pdf>. Acesso em: 14 maio 2011.

MAGALHÃES, Izabel. Análise do discurso publicitário. Revista da ABRALIn, v. 4, n. 1-2, p. 231-260, Dez. 2005. Disponível em:

http://www.abralin.org/revista/RV4N1_2/RV4N1_2_art8.pdf. Acesso em: 14 jun. 2011.

MAXPRESS. AXE lança campanha cinematográfica para o lançamento de Excite. 5 jan. 2011.Disponível em

http://www.maxpressnet.com.br/Conteudo/1,390231,AXE_lanca_campanha_cinematografica_para_o_lancamento_de_Excite,390231,3.htm. Acesso em: 12 jun. 2011.

MISKOLCI, Richard. Frankestein e o espectro do desejo. Cadernos Pagu, n. 37, 2011.

OLIVEIRA, J.; ZANON, L.; MUNIZ, J. A imagem feminina nas revistas nova e ouse: um estudo do discurso especializado na construção do estereótipo da mulher. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL SOBRE A ESCOLA LATINO-AMERICANA DE COMUNICAÇÃO CELACOM, 11. Pelotas, RS, 2007. Disponível em http://encipecom.metodista.br/mediawiki/images/1/1a/GT3-_10-_A_imagem_feminina_varios.pdf >. Acesso em: 4 fev. 2009.

ROSE, Diana. Análise de imagens em movimento. In: BAUER, M.; GASKELL, G. Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

SILVA, Gislene. Imaginário coletivo: estudos do sensível na teoria do jornalismo. Revista Famecos, Porto Alegre, v. 17, n. 3, p. 244-252, 2010.

SILVA, Juremir. As tecnologias do imaginário. Porto Alegre: Sulina, 2003.

THOMPSON, John B. Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Petrópolis: Vozes, 1998.

VERONESE, M. V.; GUARESCHI, P. A. Hermenêutica de profundidade na pesquisa social. Revista Ciências Sociais Unisinos, n. 42, maio/ago. 2006. Disponível em http://www.unisinos.br/publicacoes_cientificas/images/stories/pdfs_ciencias/v42n2/art01_veroneze.pdf> Acesso em: 19/ jul. 2011.

CAPÍTULO 9

A IMAGEM EM DERIVA: DA DICOTOMIA ENTRE IMAGEM SIMBÓLICA E IMAGEM TÉCNICA

Juliana Tonin

O presente artigo tem por objetivo pensar as noções de imagem simbólica e imagem técnica à luz do pensamento de Gilbert Durand¹. O objetivo é abrir um espaço de diálogo sobre a pertinência, possibilidades ou mesmo sobre a validade de se estabelecer tal diferenciação epistemológica sobre a imagem e tentar compreender os princípios que emanam e fundamentam essas diferentes conceituações.

Antes de tudo, é preciso destacar que Gilbert Durand não aborda o conceito de imagem técnica. Tampouco explora esse tipo de imagem em profundidade, identificando suas características e desenvolvendo um estudo sobre ela. Contudo, somando-se passagens de algumas de suas obras, ele faz comentários sobre o que considera a "simples imagem", ou imagem vídeo. Seria a imagem resultado dos modernos processos de produção, circulação e recepção audiovisuais. Optou-se por substituir a noção de simples imagem de Gilbert Durand pelo conceito de imagem técnica (Flusser) por uma questão de familiarização terminológica nos estudos da Comunicação e por se considerar que seu desdobramento é bastante similar tanto em relação ao seu significado (o que é) como em suas características (como é).

Os conceitos de imagem simbólica e imagem técnica poderiam ser representados como "duas imagens" da imagem. A partir dessas definições,

_

¹ Gilbert Durand, autor, entre outras obras de *Estruturas Antropológicas do Imaginário*, faleceu em 8 de dezembro de 2012, na França. Em 2013, no Ceaq, Sorbonne, Paris V e em outras Universidades do interior da França, principalmente as que possuem centros de pesquisa sobre o Imaginário, estão sendo organizados vários Colóquios em sua homenagem.

representam-se dois momentos da imagem, ou duas formas de ver ou analisar a imagem. De um lado, estariam as imagens simbólicas que, a partir de um viés filosófico e/ou antropológico, poderiam ser imagens carregadas de sentido, bem como imagens endógenas, imagens da arte, enfim, delimita-se um universo de imagens com "pregnância simbólica".

De outro lado, estariam as imagens técnicas que, a partir de um olhar técnico e/ ou sociológico, muitas vezes conceitua-se a partir de seu suporte técnico e descarta-se seu caráter simbólico, como se fossem outras imagens.

Em extremo, e como forma de ilustração do que ocorre com frequência na forma de pensar a imagem, é o caso do autor e mestre escolhido para a reflexão deste artigo, há a consideração de que a imagem técnica é uma imagem completamente descarregada de simbolismo. Este texto pretende dialogar sobre essa questão, sobre a inquietação acerca da dicotomia entre essa maneira de se pensar a imagem.

A imagem é o elemento fundamental nas estruturas do imaginário. Através dela o homem cria, pensa, vive. Para Gilbert Durand, a imagem é inerente ao homem. Pensar o aspecto simbólico da imagem é considerar que o homem só criou a primeira imagem porque tinha uma imagem que foi racionalizada para virar outra imagem.

Para Durand² a consciência dispõe de duas maneiras de representar o mundo (1988, p.12):

- 1- Direta: a própria coisa parece estar presente na mente;
- 2- Indireta: quando o objeto, por qualquer motivo, não pode se apresentar "materializado" (ex. lembranças da infância).

-

² O aprofundamento das noções acerca do pensamento do autor podem ser vistas em TONIN, Juliana. O Imaginário Infantil na Publicidade Contemporânea: O Amor é a Melhor Herança, Cuide da Criança. **Dissertação de Mestrado**, PUCRS, 2004.

É este segundo caso que interessa a Durand. Nele o objeto ausente é "re(a)presentado" à consciência por uma imagem, no sentido amplo do termo,
ressalta. Dentro desta "re(a)presentação" ela pode adquirir uma disponibilidade
em diferentes graus, pode estar adequada totalmente, pode se manifestar de
maneira branda como uma presença perceptiva, assim como estar totalmente
inadequada, caso no qual um signo permanece privado do significado. Este
signo privado de significado, o signo longínquo, conforme escreve, seria o
símbolo (DURAND, 1988, p. 12).

Para pensar os símbolos como pertencentes à categoria do signo é preciso depreender, antes de tudo, que aqueles o ultrapassam. Um signo apenas precede a presença do objeto que representa. E, mais ainda, pode ser categorizado:

- arbitrário: quando é indicativo, quando remete a uma realidade significada que, mesmo ausente pode ser representada (ex. a idéia de perigo representada pela caveira com duas tíbias cruzadas);
- alegórico: quando evoca uma realidade significada dificilmente apresentável e acaba figurando somente uma parte do que significa (ex. a idéia da justiça).

Os símbolos, por sua vez, apresentam-se quando o significado não é mais absolutamente apresentável, e o signo não pode mais se referir a um objeto sensível, mas a um sentido. E, para apreender esse sentido, é necessário o acionamento da imaginação simbólica.

Durand afirma que é através dela que o homem conquista um "equilíbrio vital", ou seja, eufemiza a morte, coloca uma máscara diante desta terrível figura. Ele usufrui, também, de um "equilíbrio psicossocial", no qual o papel da imaginação seria, conforme a psicanálise clássica, o "amortecimento" entre o impulso e sua repressão. Sem contar no "equilíbrio antropológico" propiciado pela instauração do homem como ser simbólico, devido ao "humanismo ou

ecumenismo da alma humana" e, por fim, a "infinita transcendência" que se coloca como valor supremo (1988, pp. 100-106).

O símbolo, assim, seria "a recondução do sensível, do figurado, ao significado; mas, além disso, pela própria natureza do significado, é inacessível, é epifania, ou seja, aparição do indizível pelo e no significante". Contudo, paradoxalmente, o símbolo tem valor apenas por si próprio, pois a "re-(a) presentação" simbólica não se confirma pela apresentação daquilo que ela significa. Não consegue figurar a transcendência, apenas apresenta uma imagem simbólica que transfigura uma representação concreta através de um sentido eternamente abstrato. Ele é, portanto, "uma representação que faz aparecer um sentido secreto, ele é epifania de um mistério" (DURAND, 1988, pp. 13-15).

Sintetizando, é possível afirmar que o símbolo seria uma espécie de alémsigno que se apresenta à consciência como uma imagem no grau extremo de supressão da significação.

Estaria compreendida a noção de símbolo não faltasse expor ainda o aprofundamento estimulado por Durand ao afirmar que é possível operar nele uma divisão. Ele contém duas dimensões: uma visível e outra indizível e indivisível. A parte visível seria a do significante concreto. Que, por sua vez, conforme as idéias de Paul Ricouer, explicitadas por Durand, subdivide-se em três partes. Matemática básica, uma metade tripartida:

Primeira parte: cósmica (retira do mundo a sua figuração);

Segunda: onírica (fundamentada nas lembranças, nos gestos que emergem dos sonhos);

Terceira: poética (utiliza-se de linguagem impetuosa, portanto, mais concreta).

A parte indizível e indivisível, a outra metade do símbolo, seria a reunião de um significante e de um significado infinitamente abertos. Isso o diferencia mais uma vez do signo, pois este propõe um significado limitado a um significante infinito. Também o diferencia da alegoria, pois esta traduz um significado finito através de um significante também delimitado. O significante, no símbolo, é o único que pode ser conhecido e remete amplamente a todas as espécies de qualidades não figuráveis, até a antinomia. Como exemplo, o autor evoca os sentidos divergentes contidos no signo-símbolo fogo. Ele pode remeter tanto ao "fogo purificador" como ao "fogo sexual" ou até mesmo ao "fogo demoníaco e infernal". Já o significado (concebível, mas não representável) pluraliza-se em todo o universo concreto, mineral, vegetal, animal, astral, humano, "cósmico", "onírico" ou "poético". Assim se explica, segundo Durand, a possibilidade multíplice da designação do "sagrado", da "divindade": pedra elevada, árvore gigante, águia, serpente, um planeta, Jesus, Buda, Krishna, etc (DURAND, 1988, p. 16).

O significante, ao se repetir numa única figura, pode englobar os atributos mais contraditórios. O significado, transbordando-se sobre todo o universo sensível, manifesta-se repetindo incansavelmente o "ato epifânico". São estas características que imperam duplamente na imaginação simbólica e marcam de maneira específica o signo simbólico, além de constituir a flexibilidade do símbolo (DURAND, 1988, pp. 16-17).

O símbolo é um signo que remete a um indizível e invisível significado, sendo obrigado a encarnar concretamente essa adequação que lhe escapa, pelo jogo das redundâncias míticas, rituais, iconográficas que corrigem e completam inesgotavelmente a inadequação (DURAND, 1988, p. 19).

Para Gilbert Durand, o caráter comum entre o significado e o significante, passível de ser analisado, é a redundância. Através do poder de se repetir é que o

símbolo ultrapassa indefinidamente a sua inadequação fundamental. Esta repetição não é tautológica, mas aperfeiçoadora. Ela é redundância de gestos, de relações linguísticas e de imagens materializadas por uma arte. A redundância de gestos constitui a classe dos símbolos rituais (ex, o padre cristão que abençoa o pão e o vinho). A das relações linguísticas é significativa do mito e de seus derivados, pois um mito "é uma repetição de certas relações, lógicas e linguísticas, entre ideias ou imagens expressas verbalmente" (1988, p. 17).

As imagens, por sua vez, consideradas pelo autor como tudo o que se poderia chamar de "símbolo iconográfico", são constituídas de múltiplas redundâncias: "cópia' redundante de um lugar, de um rosto, de um modelo, mas também representação pelo espectador daquilo que o pintor já representou tecnicamente". Para Durand há variação na intensidade simbólica de uma imagem pintada. Ela pode veicular mais ou menos sentido. Explana que um "verdadeiro ícone" é instaurador de sentido.

O problema está na imagem, a simples imagem, aquela que, segundo ele, se perverteu, tornou-se ídolo, fetiche. Esta é a imagem que se produz atualmente. Ela fecha-se sobre si mesma, apresenta uma recusa de sentido, não passa, segundo Durand, de uma "cópia" inerte do sensível (1988, pp. 18-19).

Gilbert Durand, notável estudioso do imaginário e referência contemporânea para seu entendimento, amplia o sentido da imagem dando a ela muito mais que um papel coadjuvante na história. Leva-a para as profundezas do sentido jamais apreendido, para aquele lugar que custam palavras para expressar.

O problema parece residir, no entanto, na "produção midiática da imagem", ou, como definimos aqui, na imagem técnica. Durand não gosta desta imagem. Ele escreve que ela é a responsável por um "sufocamento" do imaginário, pois impõe um sentido a um espectador passivo e anestesia a criatividade individual da imaginação (2001, pp. 118-120).

Gilbert Durand não avança nas explicações sobre a imagem técnica. Convém compreender, acima de tudo, que quando se trata desta imagem, é um ponto de vista. Contudo, uma rápida passagem (aqui) pela sua obra O Imaginário, precisamente quando retoma as correntes que auxiliaram na derrocada do iconoclasmo ocidental, podem auxiliar a compreender, sobre a imagem e o símbolo, o que é essencial e pode auxiliar na reflexão.

A imagem começou a retomar sua importância a partir das correntes hermenêuticas: redutoras e instauradoras. Seu primeiro movimento rumo à salvação deu-se com as hermenêuticas redutoras. Trata-se da psicanálise de Freud, do funcionalismo de Dumézil e do estruturalismo de Lévi-Strauss. O mérito desta corrente foi, nas palavras de Durand, fazer com que a atenção da ciência se voltasse para o denominador comum da comparação: o reino das imagens, o mecanismo pelo qual se associam os símbolos e a pesquisa do sentido mais ou menos velado das imagens, ou hermenêutica (1988, pp. 41). O demérito, por sua vez, advém do fato de redescobrirem o papel da imagem, mas de reduzir a simbolização a um simbólico sem mistério.

A descoberta do inconsciente por Freud mostrou que o psiquismo humano não funcionava somente através de uma percepção imediata das coisas e de um encadeamento racional das ideias, mas através de imagens obscuras, imagens irracionais do sonho, da neurose, da criação poética. A manifestação da imagem, para Freud, representaria um intermediário entre um inconsciente não manifesto e uma tomada de consciência ativa, explica Durand. Por esta consideração é que a imagem consegue retomar o caráter de símbolo, pois o significante ativo conduz a um significado obscuro. O problema fundamental desta valorização estava, no entanto, na tentativa de Freud em reduzir a imagem a indicador de vários estágios da pulsão única e fundamental, a libido (2001, pp. 35-36).

André Piganiol e Georges Dumézil são as principais figuras do funcionalismo. Neste enfoque são apresentados trabalhos etnográficos que representaram uma critica a Freud, pois mostravam que o simbolismo edipiano

não passava de um episódio cultural bem localizado no espaço e no tempo. Eles exploravam a mitologia, a poética simbólica das sociedades primitivas, para responder a que remetiam os símbolos por eles pensados, e que de certa maneira fundamentavam seus comportamentos e pensamentos. Entretanto, esse método valia-se da linguística para realizar tal pesquisa. Como as línguas são diferentes e os grandes grupos linguísticos irredutíveis uns aos outros, o simbolismo passava a ser reduzido à sociedade que o continha, ou seja, ele não era passível de generalização, sua natureza era diferencial e a significação atribuída não ultrapassava a significação sociológica (1988, pp. 48-50).

Foi Lévi-Strauss quem conseguiu ampliar relativamente o método de Dumézil, retirando o enfoque lexical e semântico e redirecionando-o sobre a fonologia estrutural. Buscando, assim, uma espécie de relação entre as coisas. O estruturalismo, para Durand, é a possibilidade de decifrar um conjunto simbólico, um mito, reduzindo-o a relações significativas. Não se faz necessário passar deste conceito para jogar esta vertente para o saco das reducionistas. São duas as questões derradeiras feitas por Durand: como distinguir estas relações? E como estabelecer relações não-arbitrárias, ou seja, constitutivas, que possam ser dadas como leis? Para ele nem estruturalismo, nem funcionalismo conseguiram ir além da redução do símbolo ao seu contexto social, semântico ou sintático, conforme o método utilizado (1988 pp. 53-55).

Seria possível dizer que a redução sociológica é o inverso exato da redução psicanalítica, mas procede da mesma exclusiva. Para a psicanálise, o inconsciente é uma verdadeira faculdade sempre 'plena', e simplesmente plena do potencial energético da libido. (...) Para o sociólogo, ao contrário, o inconsciente 'está sempre vazio', 'tão estranho para com as imagens como o estômago para com os alimentos que o atravessam'; ele se limita a 'impor as leis estruturais', e a estruturação integra em suas formas simples as imagens, os semantemas veiculados pelo social (DURAND, 1988, pp. 55-56).

Na concepção do autor estas correntes hermenêuticas reduzem o símbolo a signo. A transcendência do simbolizado é refutada em prol de um

aminguamento a um simbolizante explicitado. Apenas consideram ser possível um "efeito de transcendência" devido à opacidade do inconsciente (1988, p. 56).

Contudo, paralelamente a estes desdobramentos, Ernest Cassirer, Carl-Gustav Jung e Gaston Bachelard ampliam o olhar e compõem a sinfonia das hermenêuticas instauradoras.

A obra de Ernest Cassirer, segundo Durand, funcionou como inspiradora para a obra de Jung, Bachelard, Merleau-Ponty e, inclusive, dele mesmo. Devese a Cassirer a consideração de que o homem só tem ação na realidade por meio de suas criações simbólicas.

Para Cassirer o objeto da simbólica não seria uma coisa analisável, mas uma fisionomia, "uma espécie de modelagem global, expressiva, viva, das coisas mortas e inertes. É esse fenômeno inelutável para a consciência humana que constitui essa imediata organização do real" (DURAND, 1988, p. 58). Assim, o pensamento não poderia intuir objetivamente uma coisa, mas integrá-la num sentido, o que Cassirer nomeia de "pregnância simbólica". Assim, esse pensador, ao mesmo tempo em que revela a impotência constitutiva do pensamento, desvela o poder do sentido, o que sugere que, à consciência, nada é simplesmente apresentado, mas sempre representado, explica Durand.

As coisas só existem através da 'figura' que lhes dá o pensamento objetificante, elas são eminentemente 'símbolos', já que só se mantêm na coerência da percepção, da concepção, do julgamento ou do raciocínio pelo sentido que as impregna (DURAND, 1988, pp. 58-59).

A partir destas considerações o homo sapiens passa a ser considerado um animal symbolicum. Contudo, Durand assinala que Cassirer conseguiu mostrar o dinamismo do símbolo, mas de certa maneira hierarquizou as formas da cultura e do simbolismo. Tudo por considerar o mito como algo esclerosado, que perdeu sua vocação poética. E defender a ciência como a objetificação por excelência,

como a questionadora dos símbolos, possuindo, assim, um maior poder de pregnância simbólica. Isto, para Durand, são os exemplos que apontam para as limitações contidas na obra de Cassirer (1988, p. 59).

Carl-Gustav Jung, sendo influenciado por Cassirer, apresentou uma das teorias mais profundas em relação ao poder das imagens, conforta-se Durand. A imagem, para Jung, seria um símbolo multívoco que remeteria a alguma coisa, mas não se reduziria a ela. Assim é que surge a expressão arquétipo: "forma dinâmica, uma estrutura que organiza as imagens, mas sempre ultrapassa as concretudes individuais, biográficas, regionais e sociais da formação das imagens" (1988, p. 60). Esta forma arquetípica, em si mesma vazia, é fornecida pelo inconsciente ao consciente, para se tornar sensível neste, através do auxílio das representações, conexas ou análogas (1988, p. 60).

Conforme aponta Durand, com Jung o homem não pertenceria ao mundo das causalidades físicas, pertenceria também ao da emergência simbólica, um mundo de criação simbólica constante através da pluralização da libido. Ele teria uma consciência clara, em parte coletiva, englobando a conduta, os costumes, os métodos, as línguas inculcadas na psique pela educação, e o inconsciente coletivo, a libido, uma energia composta de arquétipos. Para Jung, a imagem faria parte da autoconstrução do homem, da individuação da psique. E o símbolo seria uma mediação, pois equilibra, esclarece a libido inconsciente pelo sentido consciente que lhe dá. Porém, não é um processo que limita a consciência, mas que a amplia, uma vez que a imagem veicula uma intensa energia psíquica (1988, p. 63).

Entretanto, o ponto limitado do pensamento de Jung seria a confusão entre arquétipo-símbolo e individuação, explora Durand. Pois existem símbolos conscientes que não são individualizantes, e a imaginação simbólica não tem apenas uma função sintética objetivando este processo de individuação (1988, p. 63). Durand atesta que, enquanto Freud teve uma concepção restrita do simbolismo reduzindo-o à causalidade sexual, Jung teve uma concepção

excessivamente ampla da imaginação simbólica e a concebeu somente em sua atividade sintética, moral. Jung desconsidera, segundo Durand, a morbidez de certos símbolos e imagens: "Jung parece confundir estranhamente, num otimismo do imaginário, a consciência simbólica criadora da arte e da religião e a consciência simbólica criadora dos simples fantasmas do delírio, do sonho, da aberração mental" (1988, p. 64).

Seria a partir das idéias de Gaston Bachelard, segundo Durand, que se especifica este bom e mau uso do símbolo. O universo simbólico dividir-se-ia em três, conforme utilizações diferenciadas. Os dois primeiros seriam o setor da ciência e do sonho, da neurose. Durand esclarece que, no primeiro, todo símbolo deve ser banido para que o objeto seja preservado. No segundo, o símbolo se desfaz, se reduz a uma sintomática. São momentos nos quais os símbolos devem ser expulsos.

A terceira segmentação, por sua vez, seria a da linguagem humana, uma linguagem poética, ao mesmo tempo língua e pensamento. Essa linguagem permite uma encruzilhada entre uma revelação objetiva e um enraizamento desta revelação na parte mais obscura do indivíduo (DURAND, 1988, p. 65). É precisamente neste ponto que Durand explicita o grande mérito da divisão proposta por Bachelard, ele conseguiu pensar a imagem na função de servir para iluminar a própria imagem (2001, p. 57).

Assim, o homem dispõe inteiramente de dois e não de apenas um meio de transformar o mundo, de duas numenotécnicas: de um lado, a objetificação da ciência, que pouco a pouco domina a natureza; de outro, a subjetivação da poesia que, através do poema, do mito, da religião, acomoda o mundo ao ideal humano, à felicidade ética da espécie humana (DURAND, 1988, p. 66).

Enquanto a psicanálise e a sociologia orientaram-se para uma redução do inconsciente, seja interpretando os sintomas oníricos, seja interpretando as sequências mitológicas, Bachelard desvelou a presença de um "sobreconsciente poético" (expresso por palavras e metáforas) e do devaneio, um sistema de expressão mais leve e menos retórico que a poesia. Seguindo palavras de Durand, não importa se é devaneio livre ou "devaneio das palavras" do leitor de poemas, contanto que se mantenha iluminado por uma consciência desperta, deste lado das trevas do sonho (1988, p. 66).

Para Durand, Bachelard consegue explicitar o cerne do mecanismo do símbolo, cujo funcionamento essencial é uma "recondução instauradora" em direção a um ser que se manifesta através, e apenas através, da imagem singular. Ele atribuiu à imagem o sentido de ser uma semente que permite a criação daquilo que é visto, restaurando-a em sua plenitude. O conjunto destas imagens plenas de dinamismo reforça a concepção de Durand acerca do imaginário, pois ele seria o dinamismo criador, a amplificação poética de cada imagem concreta (1988, p. 68).

A genialidade de Bachelard, esbanja Durand, foi sua compreensão de que a ultrapassagem dos iconoclasmos só seria possível através da ampliação das noções simplificadas e confusas atribuídas anteriormente ao mergulho onírico. Enfocando numa espécie de ingenuidade da linguagem poética, num "espírito de infância", o momento onde o encantamento permite uma significação própria das coisas, onde não se é sujeito além da ação de simplesmente maravilhar-se com estas coisas, Bachelard conseguiu compreender a experiência da consciência na poesia e libertar as imagens de sua clausura. Porém ainda não é através dele que se pode explorar a totalidade do imaginário. Porque a totalidade, para Durand, seria pensá-lo em relação aos velhos mitos, aos ritos, religiões, magias e neuroses (1988, p. 74). Bachelard reintegrou potências imaginativas no cerne do ato da consciência e forneceu a Durand a caneta para seguir o aprofundamento/ aperfeiçoamento do estudo sobre o imaginário o que

acabou gerando, como se sabe aquela que se pode considerar sua obra capital, a Estruturas Antropológicas do Imaginário.

As premissas do autor em relação ao conhecimento – sempre indireto, figura uma transcendência e denota uma compreensão epifânica –, permitem o entendimento de que a imagem é o substrato, é a figura que permite ao homem conhecer, constituir, acumular, acomodar, mostrar, transformar, criar, recriar, mover, transcender, ocultar o mundo em que vive e a si próprio. Para Durand, enfim, "as imagens não valem pelas raízes libidinosas que escondem, mas pelas flores poéticas e míticas que revelam" (2002, p. 39).

Para Durand, principalmente, a imagem é a essência do imaginário. E a partir do imaginário, Durand define o trajeto-antropológico, a troca existente entre as "pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas" que advém do meio cósmico e social. Este trajeto é uma forma de estudar o simbolismo, o imaginário, tendo o a priori de que o pulsional oscila ao meio material e vice-versa.

(...) afinal, o imaginário não é mais que esse trajeto no qual a representação do objeto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito, e no qual, reciprocamente, como provou magistralmente Piaget, as representações subjetivas se explicam 'pelas acomodações anteriores do sujeito' ao meio objetivo (DURAND, 2002, p. 41).

No instigante As Estruturas Antropológicas do Imaginário o autor expõe uma filosofia do imaginário, um estudo "filo-sócio-antropológico", englobando, da maneira mais ampla possível, todas as categorias com suas inter-relações, imbricações e exclusões que perpassam a construção/formação do imaginário. O autor considera o imaginário uma rede de articulações, categorias, denominações, elementos que derivam das intimações objetivas e suas verificações no meio cultural. São elas: o signo, o esquema ("schème"), o arquétipo, o símbolo, o mito, a estrutura e o Regime.

O signo, nas concepções de Durand, ultrapassa o puro sentido semiológico, é algo mais do que um sinal contingente de um significado. O esquema é a imagem sob uma generalização dinâmica e afetiva, é formador da "factividade e a não-substantividade" geral do imaginário. "Faz a junção entre os gestos inconscientes da sensório-motricidade, entre as dominantes reflexas e as representações" (2002, p. 60). Os esquemas formam as bases da funcionalidade da imaginação numa encarnação concreta e precisa, e não num nível puramente teórico. Simplificando, o próprio autor sustenta as definições de esquema de Piaget e Bachelard, esta sendo "símbolo motor" e aquela, "símbolo funcional". Os esquemas determinam, em contato com o meio natural e social, os arquétipos. Durand considera as definições de Jung atribuindo o sentido destes de "imagem primordial", de "estádio preliminar, a zona matricial da ideia". Todavia é preciso salientar que Durand, como ele mesmo diz, não adere aos conceitos da "metafísica das origens", tampouco aos "sedimentos mnésicos acumulados", pois considera que a ideia não tem primazia sobre a imagem, a ideia é:

(...) tão-somente o comprometimento pragmático do arquétipo imaginário num contexto histórico e epistemológico dado, (...) o que seria então dado 'ante rem' na ideia seria o seu molde afetivo-representativo, o seu motivo arquetipal, e é isso que explica igualmente que os racionalismos e os esforços pragmáticos das ciências nunca se libertem completamente do halo imaginário, e que todo racionalismo, todo sistema de razões traga nele os seus fantasmas próprios (DURAND, 2002, p. 61).

Para ele os arquétipos constituem o ponto de junção entre o imaginário e os processos racionais. Esta definição o faz sublinhar que imagens muito diferenciadas pelas culturas ligam-se aos arquétipos e, nesta união, superpõem-se diversos esquemas. O símbolo assume então mais importância à medida que imbrica sentidos múltiplos. O arquétipo estaria no caminho da ideia e da substantificação, enquanto o símbolo no caminho do substantivo, do nome e

muitas vezes do nome próprio. Pelo caráter de comprometimento concreto, denota extrema fragilidade, pois, como exemplifica o autor, enquanto o esquema ascensional e o arquétipo do céu permanecem imutáveis, o simbolismo que os demarca transforma-se de escada em flecha voadora, em avião supersônico ou em campeão de salto. Definido em A Imaginação Simbólica, o símbolo seria "a recondução do sensível, do figurado, ao significado; mas, além disso, pela própria natureza do significado, é inacessível, é epifania, ou seja, aparição do indizível, pelo e no significante". Contudo, o autor revela a existência de um paradoxo na própria definição, pois a representação simbólica não pode se confirmar pela apresentação pura e simples do que ela significa, por isso, nas palavras dele, o símbolo tem valor apenas por si próprio: "(...) a imagem simbólica é transfiguração de uma representação concreta através de um sentido para sempre abstrato, (...) o símbolo é a epifania de um mistério" (1988, p. 15).

A dinâmica dos símbolos, esquemas e arquétipos manifesta o mito. O impulso de um esquema transforma a dinâmica em narrativa, em um esboço de racionalização, donde "os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias" (2002, p. 63). A explicitação de um esquema ou grupo de esquemas é o mito, aliado à ideia e ao nome formando o sistema filosófico. É uma organização dinâmica que se solidifica em um sistema estático, no qual se pode verificar espécies de "protocolos normativos das representações imaginárias" definidos e agrupados em torno de esquemas originais que são as estruturas. A estrutura, a forma "implica um dinamismo transformador", e isso remete a duas coisas: por um lado, as formas são dinâmicas, passíveis de alterações, modificações, transformações de um dos termos e constituem "modelos' taxionômicos e pedagógicos que servem comodamente para a classificação", mas podem servir, "dado que são transformáveis, para modificar o campo imaginário". A estrutura é uma forma transformável, motiva todo o agrupamento de imagens e está suscetível de se agrupar numa estrutura mais englobada, a qual Durand intitula Regime. A filosofia do imaginário proposta pelo autor nada mais é do que a verificação de pontos em comum em diferentes estruturas que compõem dois regimes antagônicos, o diurno e o noturno. Entre símbolos, arquétipos, mitos e esquemas, busca o que advém do campo puramente individual e o que é determinado pelo meio natural e social, sempre considerando que, em se tratando de uma ciência do homem, nada possui autonomia completa e múltiplas inter-relações ad infinitum determinam que nada pode ser determinado, enrijecido, compartimentalizado.

Pensando desta maneira, a partir da noção de imaginário, de trajeto antropológico, de troca entre pulsão e meio, haveria imagem técnica, ou melhor dizendo, haveria uma imagem que poder ser vista pelo seu aspecto exterior, mecânico, ou simplesmente, fora do homem, pertencente à máquina (e sob o domínio da máquina)?

Do ponto de vista do imaginário, após essa longa digressão pelas correntes do simbólico, lançam-se as inquietações: existe imagem simbólica e imagem técnica ou apenas imagem? Qual seria o ponto de vista técnico da imagem? Seus suportes e características? É preciso reforçar que o conceito de imagem técnica trazido aqui para diálogo é o que remete a uma valoração da imagem que a opõe ou distancia de uma análise de seus aspectos simbólicos.

O longo percurso das correntes que auxiliaram na retomada da imagem no ocidente evidenciaram claramente o poder do simbólico. Mas a questão que convém perceber nessa trajetória e convém explorar quando se trata de estabelecer uma cisão conceitual no cerne da imagem, é a localização deste poder. Onde está o simbólico, na imagem ou no homem? Ao que parece, um dos maiores reconhecimentos das correntes instauradoras foi o de poder substituir o sapiens pelo symbolicus.

Em última instância, existe verdadeiramente a imagem simbólica? Toda imagem, mesmo a técnica, é cria de um imaginário e está enraizada em um mito. Ouer se goste ou não do mito.

Analisar as imagens pós-modernas, sejam elas quais forem, como técnicas e desprovidas de simbolismo, não seria fazer ressoar as vozes do iconoclasmo? Imagens técnicas e sem simbolismo, o que elas dizem sobre nós?

As questões se multiplicam. A proposta é o diálogo, a possibilidade de respostas, de outras formulações. O objetivo deste texto foi o de explorar o pensamento de Gilbert Durand acerca do simbólico e do não simbólico e o de compartilhar sinceras inquietações sobre uma dicotomia que parece guardar segredos profundos sobre nosso modo de ser e de pensar a imagem na contemporaneidade.

Referências

DURAND, Gilbert. A Imaginação Simbólica. São Paulo: Cultrix, 1988.

______. As Estruturas Antropológicas do Imaginário. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

______. Introducion à la Mythodologie. Mythes et sociétés. Paris: Albin Mitchel, 1996.

______. La sortie du XXe. Siècle: introduction à la mythologie. Figures mythiques et visages de l'oeuvres. Paris, CNRS Editons 2010.

_____. O Imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

CAPÍTULO 10

O AGENDAMENTO DO IMAGINÁRIO E O IMAGINÁRIO DO AGENDAMENTO

Juremir Machado da Silva

1 FORMAÇÃO DAS ÁGUAS

O que pode haver de comum entre a chamada "hipótese do agendasetting", tema do campo da mídia, e o conceito de "bacia semântica" da antropologia do imaginário do francês Gilbert Durand? Em princípio, nada. Num exame mais acurado ou numa aproximação mais construída, possivelmente são muitos e curiosos os cruzamentos. Tudo é questão de fluência e de acumulação, de escoamento e de relevância, de centralidade e de confluências, de tematização e de organização das águas e dos conceitos.

Em ambos os casos, a questão principal pode ser: como algo flui e se consolida no espírito das pessoas? Como algo passa da sua condição líquida para uma solidez transitória? Se a consolidação de um imaginário não pode ser uma operação racional e mecanicamente planejada, será o agendamento um procedimento meramente editorial? Uma investigação cartesiana dessa temática obrigaria a uma apresentação minuciosa dos conceitos de agenda-setting e de bacia semântica. Seria necessário resumir a origem, a trajetória, a história e o enraizamento teórico desses termos. De onde vieram? Como surgiram? O que significam?

Se o agendamento não diz o que falar, mas sobre o que falar, o imaginário não diz como pensar, mas sobre o que pensar? Como não se trata aqui de um exame de qualificação nem de um exercício de demonstração de rigor escolar, essa parte obrigatória em trabalhos estudantis, dissertações e teses, será deixada

de lado. Queimada essa etapa, abre-se o caminho para uma hipótese ad hoc: e se o imaginário, na sociedade de mídia, for um agendamento? De onde se desdobram outras possibilidades: e se o imaginário for um enraizamento provisório regado por águas que jorram das mídias com maior ou menor intensidade? E se quase todo imaginário atual for midiático, um agendamento em parte planejado pelas técnicas jornalística e em parte inesperado na medida em que nem sempre o esperado se enraíza, acumula e cresce?

Os campos acadêmicos vivem dos seus rigores na tentativa de estancar os escoamentos transgressivos. Tudo deve ser definido. Por vezes, as definições parecem clamar por uma irrigação clandestina. Por exemplo: e se a verdadeira análise de conteúdo for a análise de discurso? E se a chamada análise de conteúdo metodologicamente afirmada não passar de uma listagem de assuntos agendados sem exame real e aprofundado dos conteúdos (discursos)? As cercas conceituais tentam impedir os transbordamentos. Tentam funcionar como diques capazes de evitar o encontro de águas de disciplinas e de tradições diferentes, complementares, antagônicas. Há a exigência de marcas de gênero. A citação é obrigatória. Por quê? Como inventário do que já foi dito? Como legitimação pela autoridade do autor citado? Nesse caso, quem legitima o autor citado? Outra citação? E assim sucessivamente? A citação é o duelo do gênero faroeste. Tudo deve caminhar para ela. E se a citação for uma marca irracional de gênero vista como uma marca de racionalidade, rigor e legitimação?

A citação é racional quando acontece para que ninguém diga como novo o que já é velho. É polêmica quando se recorre a ela como mecanismo de autoridade. Por que o pensamento do citado vale por si e o mesmo não acontece com o pensamento de quem o cita? Quem tem a autoridade de legitimar? Os pares. Por que legitimam preferencialmente o citado e não quem o cita? O que tem a ver a citação com imaginário e agenda-setting? Simples: é outra forma de entrar na questão: como acontece o agendamento do imaginário? Ou: como se produz o imaginário do agendamento? No caso, o agendamento e o imaginário

dos pesquisadores. Existem técnicas, normas, procedimentos e conceitos que agendam o imaginário.

Feita essa ilustração provocativa com a intenção de inundar o espaço intelectual com águas contaminadas por dúvidas teóricas, epistemológicas e metodológicas, o foco volta a ser, de certo modo, mais saudável: o que agenda o imaginário contemporâneo? A resposta parece evidente – a mídia –, mas é perigosamente circular: o que agenda o imaginário da mídia? São perguntas relevantes e sinuosas. Neste texto, contudo, talvez seja mais correto perguntar: como se dá o agendamento de um imaginário? E como funciona o imaginário do agendamento? Quem agenda quem? Quais são os procedimentos incontornáveis do agendamento e do imaginário? Quais são as etapas do agendamento e do imaginário sem as quais o líquido não se solidifica?

O agenda-setting é visto como hipótese para não ter o caráter fechado de uma teoria. Uma teoria, porém, é sempre hipotética. Só as doutrinas são fechadas. Essa afirmação ganharia legitimidade com uma citação de Edgar Morin. Por que fazê-la, salvo por reconhecimento ao já pensado, se o argumento é autossustentável? Mais um exemplo da guerra conceitual que alimenta o campo da produção intelectual a ponto de produzir redundância. Chamar uma teoria de hipótese é somente isso: redundante.

Seriam imaginário e agendamento redundantes?

2 TERMOS DO AGENDA-SETTING

A hipótese do agenda-setting é mais uma tentativa de se responder a uma velha questão da teoria da comunicação: o que a mídia faz com a gente? Há, obviamente, um pressuposto: a mídia faz algo com os seus públicos. O quê? Se para alguns a mídia faz o que bem entende dos seus destinatários, no agenda-setting ela é mais sutil: dá a pauta. Serão as pessoas capazes de pensamentos

originais sobre os assuntos fornecidos pela mídia? Serão os receptores capazes de fazer algo com a mídia para além do que ela deseja que seja feito? Nesta sociedade hipercapitalista o desejo do consumidor costuma coincidir estranhamente com o desejo do produtor e fornecedor de objetos a consumir. Só se deseja o que deve ser desejado. A agenda do consumo não produz negação.

Como se dá o agendamento de bens simbólicos? O agendamento do consumo de bens culturais passa por uma manipulação do imaginário dos consumidores? Ao dizer sobre o que se deve falar a mídia garante o essencial: a focalização daquilo que conta, o que conta para ela.

Nas teorias da manipulação, a mídia é todo-poderosa. Nas teorias da recepção, o destinatário é paradoxalmente mais forte. O agenda-setting parece buscar um ponto de equilíbrio, uma saída honrosa para o público. Um leitor curioso pode perguntar: o que dizemos dos assuntos que a mídia nos manda abordar? Temos como alterar essa pauta? Se a mídia consegue nos fornecer a lista de assuntos a tratar, por que não consegue nos impor o seu conteúdo?

Enquanto todas as respostas não aparecem, cabe abordar os mecanismos de constituição dessa pauta fornecida pela mídia aos seus destinatários. Segue uma síntese das categorias da hipótese do agenda-setting a partir das formulações de Maxwell E. McCombs e Donald L. Shaw (apud HOHLFELDT, 1997, Revista Famecos, p. 48-9):

Acumulação: capacidade que a mídia tem de dar relevância a um determinado tema, destacando-o do imenso conjunto de acontecimentos diários;

Consonância: apesar de suas diferenças e especificidades, os mídias possuem traços em comum e semelhanças na maneira pela qual atuam na transformação do relato de um acontecimento que se torna notícia;

Onipresença: um acontecimento que, transformado em notícia, ultrapassa os espaços tradicionalmente ocupados a ele. O acontecimento de polícia pode ser abordado em outras editorias dos meios de comunicação;

Relevância: quando um determinado acontecimento é noticiado por todos os diferentes mídias, independente do enfoque que lhe seja atribuído;

Frame Temporal: o período de levantamento de dados das duas ou mais agendas (isto é, a agenda da mídia e a agenda pública, por exemplo);

Time-lag: é o intervalo decorrente entre o período de levantamento da agenda da mídia e a agenda do público, ou seja, como se pressupõe a existência e um efeito da mídia sobre o público;

Centralidade: capacidade que os mídias têm de colocar como algo importante determinado assunto;

Tematização: está implicitamente ligado à centralidade, pois é a capacidade de dar o destaque necessário (sua formulação, a maneira pela qual o assunto é exposto), de modo a chamar a atenção. Um dos desdobramentos deste item é a suíte de uma matéria, ou seja, múltiplos enfoques que a informação vai recebendo para manter presa a atenção do receptor;

Saliência: valorização individual dada pelo receptor a um determinado assunto noticiado;

Focalização: é a maneira pela qual a mídia aborda determinado assunto, utilizando uma determinada linguagem, recursos de editoração.

Essas etapas ou categorias podem encontrar um interessante paralelo com as fases do imaginário. Vale a pena estender algumas pontes entre esses territórios.

3 AS ÁGUAS DO IMAGINÁRIO

São relativamente conhecidas dos estudiosos da cultura contemporânea as seis fases estruturais da chamada bacia semântica de Gilbert Durand (1996, p. 89-90).

- 1 Escoamentos: diversas correntes, às vezes ressurgência da mesma bacia semântica passada, formam-se em um determinado meio cultural.
- 2 Divisão das águas: os escoamentos se reúnem em partidos, em escolas, é o tempo das querelas.
- 3 Confluências: uma corrente constituída tem necessidade de reconhecimento e do apoio das autoridades e de personagens influentes.
- 4 O nome do rio: o mito ou uma história reforçada pela lenda esboça um personagem real ou fictício que denomina, tipifica e encarna a bacia semântica como um todo.
- 5 Organização dos rios: uma consolidação filosófica e racional se constitui. "É o momentos dos segundos fundadores, dos teóricos" (p. 90). Nesta fase, ocorrem, com frequência, os exageros de certas características da corrente.
- 6 Esgotamento dos deltas: "Formam-se, então, os meandros e as derivações. A corrente do rio, enfraquecida, se subdivide e se deixa captar pelas correntes vizinhas.

4 ENCONTRO DAS ÁGUAS DO AGENDAMENTO E DO IMAGINÁRIO

Pensar também é fazer cruzamentos, estudar a zona de intersecção, examinar o encontro das águas, analisar a fronteira entre elementos que se tocam, confundem-se, fundem-se e completam-se, mas, de alguma maneira, permanecem diferentes e únicos. O imaginário é um agendamento involuntário que se consumou temporariamente.

O que é imaginário? Como se consolida um imaginário? Um imaginário é agendamento espiritual e antropológico específico feito de acumulação, consonância, onipresença, relevância, temporalidade, sintonia de agendas, centralidade, tematização, saliência e focalização.

O que é um agendamento? Como se consolida um agendamento? Um agendamento é um imaginário cristalizado a partir de algumas metáforas: escoamentos, divisão das águas, confluências, nome do rio, organização dos rios e esgotamento dos deltas. Agendamento é fluxo contínuo de informações, um rio que não para de correr e de formar acumulações. Os escoamentos (diversas correntes encontrando-se) levam à consonância e onipresença. A relevância gera controvérsias, escolas, tendências e interpretações, redundando em divisão das águas e confluências (novas alianças e leituras em comum).

O nome do rio (mito consumado) e a organização dos rios (narrativa hiperbólica constituída) relacionam-se com centralidade ("capacidade que os mídias têm de colocar como algo importante determinado assunto"), temporalidade (período de formação, escoamento e confluência das águas), tematização (maneira de destacar um assunto) e focalização (linguagem de acesso ao rio). O imaginário (apropriação hiper-real) é essa saliência ("valorização individual dada pelo receptor a um determinado assunto noticiado") do agendamento.

Todo imaginário é um estado em constante transformação: gasoso, líquido, sólido. Quando um imaginário se consolida, por saturação das águas, logo começa o esgotamento dos deltas (derivações, subdivisões, novos escoamentos). O agendamento tem seu tempo de duração. A saliência não se mantém infinitamente alta.

O imaginário, porém, é um agendamento paradoxal: não se pode ter certeza do curso das águas nem do momento em que se dará a acumulação, o represamento, a onipresença, a formação temporal do rio cuja saliência se fixará como uma aura. O imaginário, como os deltas, está exposto a perigos. A grande armadilha paradoxal do imaginário é a sua canalização: a condução das águas por processos calculados, racionalizados e manipulados de agendamento. A tendência dos cursos de água selvagens é resistir por transbordamento a essas

canalizações e induções. As forças da natureza, contudo, são cada vez mais domesticadas por mecanismos poderosos de agendamento.

O imaginário caudaloso constitui-se, cada vez mais, como uma margem. Um agendamento na borda do rio. A pesquisa é como uma nascente que pode, no curso da sua fluência, alimentar-se de muitas fontes antes de se fortalecer com dados de campos. Um pequeno filete de água pode transformar-se num rio voluptuoso fazendo ecoar o poeta:

Não sei muito acerca dos deuses, mas creio que o rio/É um poderoso deus castanho — taciturno, indômito e intratável/Paciente até certo ponto, a princípio reconhecido como fronteira/Útil, inconfidente, como um caixeiroviajante./ Depois, apenas um problema que ao construtor de pontes desafia (Eliot, 1981, p. 217).

O pesquisador de imaginário, intelectual, curioso, leitor de mundos adepto da complexidade e praticante da simplicidade, articulador de prospecções, realizador de a aventuras e analista de sonhos, entre a comunicação e a cultura, é esse construtor de pontes à beira do rio.

Um semeador de águas.

Referências

Baudrillard, Jean. Tela total - mito-ironias da era do virtual e da imagem. Porto Alegre: Sulina, 1999.

BACHELARD, Gaston. A poética do devaneio. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BERGER, Peter e LUCKMANN, Thomas. A construção social da realidade. Petrópolis: Vozes, 2006.

BORGES, Jorge Luis. Obras completas. Buenos Aires: Emecê, 1974.

Debord, Guy. A Sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

CASTORIADIS, Cornelius. A instituição imaginária da sociedade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

DE FLEUR, Melvin L. Teorias de Comunicação de Massa. Rio de Janeiro: Zahar, 1971.

Derrida, Jacques. Margens da filosofia. Campinas: Papirus, 1991.

— Escritura e diferença. São Paulo: Perspectiva, 1979.

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

— Campos do Imaginário. Lisboa: Piaget, 1996.

ECO, Umberto. Viagem na irrealidade cotidiana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. eliot, T.S. Poesia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

Feyerabend, Paul. Contra o método. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

Heidegger, Martin. Ensaios e conferências. Petrópolis: Vozes, 2002. Essais et conférences. Paris: Gallimard, 1990.

hohlfeldt, Antônio. "Os estudos sobre a hipótese do agendamento". In: Revista Famecos. Porto Alegre: Edipucrs, nº 7, novembro de 1997, p. 41-52.

Kuhn, Thomas. A Estrutura das revoluções científicas. São Paulo: Perspectiva, 1982.

LACAN, Jacques. RSI. Le Séminaire. 1974/1975.

LEGROS, Patrick et alii (org.). Sociologia do imaginário. Porto Alegre: Sulina, 2007.

Lyotard, Jean-François. O Pós-moderno. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

Maffesoli, Michel. O Conhecimento comum. Porto Alegre: Sulina, 2008.

Morin, Edgar. O Método 3: o conhecimento do conhecimento. Porto Alegre: Sulina, 1999.

MORIN, Edgar. Estrelas: mito e sedução no cinema. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

Silva, Juremir Machado (da). As Tecnologias do imaginário. Porto Alegre: Sulina, 2003.

WOLF, Mauro. Teorias da Comunicação. Lisboa: Presença, 1997.

CAPÍTULO 11

IMAGINÁRIO RELIGIOSO NA MÍDIA ELETRÔNICA

Malena Segura Contrera

Jorge Miklos

1 SOBRE IMAGINÁRIOS

O termo "imaginário" sempre abrigou em si uma complexidade ímpar, tanto pela natureza plástica e por vezes paradoxal do que se propõe a designar, quanto pelo fato de que alguns importantes autores de nossa área o têm utilizado com sentidos bem diversos. Por um lado, essa profusão de acepções poderia ser considerada interessante desde que cada autor que utilizasse o termo designasse claramente como concebe o imaginário. Como isso aconteceu apenas em raros casos, temos de fato um problema teórico. De um lado podemos alinhar à visão proposta por Gilbert Durand, amplamente apresentada em sua Teoria do Imaginário, os autores que transitam pelos estudos do Mito e da História das Religiões, cujas análises centram-se no caráter originário dos processos imaginativos humanos, concebendo que o imaginário pré-existe às condições concretas de vida de uma sociedade, considerando a existência de uma memória arquetípica que permeia toda a cultura herdada por essa sociedade. Essa compreensão do imaginário é de certa forma herdeira da teoria junguiana que propõe a existência de um inconsciente coletivo e dos arquétipos como elementos centrais da dinâmica psíquica humana.

Autores que comungam dessa posição são, além de Gilbert Durand, Edgar Morin, Mircea Eliade, Joseph Campbell, Junito de Souza Brandão, Dietmar Kamper, etc. A essa escola de pensamento pertencemos nós, os presentes autores.

Permanecendo no objetivo de traçar rapidamente uma distinção inicial quanto à genealogia do conceito de imaginário, temos a segunda linha de pensamento, não necessariamente oposta a essa em uma série de aspectos, mas que se distingue bastante do ponto acima apresentado, ou seja, defende centralmente que o imaginário nasce unicamente das experiências concretas vividas por uma sociedade, privilegiando uma análise mais sociológica e semiótica do fenômeno, sem considerar a relevância do caráter arquetípico do imaginário, partindo então dessas bases teóricas para analisar a constituição das relações simbólicas que constituem esse imaginário. A essa linha podemos associar a pesquisa de C. Castoriadis, E. Durkheim, K. Mannheim, M. Weber e a de outros autores que herdam da Escola de Frankfurt e da Teoria Crítica o olhar mais atento às relações de força sociais que permeiam esse imaginário (P. Legros, F. Monneyron, J-B Renard, P. Tacussel: 2007).

Consideramos que esses dois grandes troncos teóricos não sejam excludentes e sejam, muito pelo contrário, complementares em muitos casos, mas a maneira como concebem a origem da relação entre imaginário e sociedade define em grande parte o olhar com o qual irão buscar nessa relação o que interessa — a análise da prevalência do imaginário às relações sociais e aos fenômenos da consciência ou a prevalência das relações sociais concretas ao imaginário.

É necessário dizer que é na linha de pensamento que considera a existência do inconsciente coletivo e a força da ação dos arquétipos culturais que julgamos encontrar as ferramentas mais adequadas ao enfrentamento do nosso objeto: as relações entre mídia eletrônica e imaginário religioso.

Acerca dessa proximidade, Eliade pontua claramente que:

Pero hay que decir también que al principio todo universo imaginario era — para decirlo con un término poco afortunado— un universo religioso. Y digo «poco afortunado» porque, al emplearlo, sólo pensamos ordinariamente en el judeo-cristianismo o en el politeísmo pagano. La autonomía de la danza, de

la poesía, de las artes plásticas es un descubrimiento reciente. En los orígenes, todos estos mundos imaginarios tenían una función y un valor religiosos (ELIADE, 1980, p. 97).

A esta origem também se refere Edgar Morin, muito embora de maneira a buscar mais como se configuraram os processos imaginativos para a espécie humana do que interessado nas narrativas originais que desse período brotaram. Ele é um dos autores que mais claramente apresentam a ideia de que todo o pensamento humano é exercício do imaginário, propondo em O método 4 uma tipificação dos sistemas de ideias que habitam a Noosfera, ressaltando o fato de que, no entanto, estamos tratando de desdobramentos da linguagem, esta sim, intrinsecamente nascida e carregando em seu bojo sua natureza imaginária. Em outro momento, Morin propõe que "os fenômenos mágicos são potencialmente estéticos e os fenômenos estéticos são potencialmente mágicos" (1988, p.98), ressaltando a raiz comum entre as palavras imagem e magia, logo, imaginário e magia.

Morin, ao falar sobre a cultura e seu caráter imaginário, ressalta a importância da narrativa e de sua natureza espaço-temporal para a constituição e desenvolvimento da cognição humana (1988, p. 123), bem como a incapacidade do cérebro humano de distinguir ficção e realidade, apontando para o fato de que em ambas o processo imaginativo prepondera. E, tal qual Eliade, é claro em afirmar que o imaginário humano nasce com o objetivo de religar o homem ao mundo, buscando uma reparação para a separação primordial advinda da irrupção da consciência, uma religação.

Na perspectiva de Cassirer (2005, p. 23), a imaginação permite ao homem mergulhar em um terreno específico de irrestrita criatividade. Imaginando, o homem refaz a ponte perdida com o seu cosmos.

Assim sendo todo imaginário abriga um núcleo religioso primário, mas é preciso perceber que o que entendemos por religiosidade se aproxima da noção

básica do religare, ou seja, a busca da religação do homem com o mundo, com os outros homens, com a dimensão transcendente da alma humana. Tal como Flusser propôs, religiosidade aqui é considerada "nossa capacidade para captar a dimensão sacra do mundo" (2002, p. 16). Relacionando religiosidade às vivências interiores do espírito humano, Flusser afirma que é ela que confere profundidade ao mundo, contrapondo essa noção à de superficialidade.

Nesse sentido é que podemos afirmar que todo imaginário carrega em si uma natureza religiosa, ainda que não identificada com nenhum sistema dogmático necessariamente. Daí a possibilidade, a quase vocação dos imaginários de evocarem reações religiosas que, como demonstra a História das Religiões, quase sempre vêm acrescidas de dogmatismo e de espírito e interesses institucionais. Esse é exatamente o caso do imaginário que a mídia eletrônica abriga, e a cibercultura o faz de um modo muito peculiar¹.

Dessa forma é fácil compreender que quando tecnorreligiosidade e espetáculo se encontram novos formatos de expressões religiosas, mais ou menos esvaziados de sentido e de sacralidade, eclodem no espaço mediático e virtual. Os velários eletrônicos são, hoje, um exemplo de elementos de transição das práticas rituais religiosas para as práticas que compõem o espetáculo mediático, e as velas e os velórios virtuais, um exemplo da radicalidade da abstração da experiência concreta e do crescente poder simbólico-religioso da mídia eletrônica.

¹ Em pesquisa recente (Mediosfera: 2010), apontamos para o fenômeno do culto à tecnologia, discorrendo mais detalhadamente sobre os mecanismos pelos quais a tecnorreligiosidade se constrói.

E a moeda traz a luz:

Revière (1997) considera que a eficácia do rito depende do conhecimento e uso correto dos quatro elementos básicos de composição: manipulação dos símbolos sagrados; formato constituído por hierarquias e regras de atuação e posicionamento; vínculo, ou seja, identidade entre os membros e a sensação de pertencimento que nutre a solidariedade e a cumplicidade e a construção da realidade desencadeando uma única vivência de sentido em todos os membros da comunidade.

Um exemplo emblemático acerca de um gesto dos rituais arcaicos que sobrevive sob as mais diversas formas é o gesto de acender velas. Presentes na maior parte das religiões, acender velas é uma operação simbólica das mais antigas, e remonta há milênios:

No início desta história as velas não existiam como as conhecemos. Por volta do ano 50.000 A.C. havia uma variação daquilo que chamamos de velas, criada para funcionar como fonte de luz. Eram usados pratos ou cubas com gordura animal, tendo como pavio algumas fibras vegetais, apresentando uma diferença básica em relação às velas atuais, de parafina: a gordura que servia de base para a queima encontrava-se no estado líquido. Mesmo antes do ano 50.000 A.C. este tipo de fonte de luz era usada pelos homens, conforme pinturas encontradas em algumas cavernas. Há menções sobre velas nos escritos bíblicos datando do século X A.C. Um pouco mais recentemente, no ano 3.000 a.C, foram descobertas velas em forma de bastão no Egito e na Grécia. Fontes de pesquisa afirmam que, na Grécia, as velas eram usadas em comemorações feitas para Artemis, a deusa da caça, reverenciada no 6º dia de cada mês, e representavam o luar. Um fragmento de vela do século I D.C. foi encontrado em Avignon, na França. Na Idade Média as velas eram usadas em grandes salões, monastérios e igrejas.²

Sempre como portadoras da luz, trazem em si a associação simbólica com o espírito que, mais tardiamente, será também associado aos deuses celestes do raio e do trovão, até que, enfim, a luz seja associada simbolicamente à eletricidade.

² http://www.arq.ufsc.br/arq5661/trabalhos_2003-2/iluminacao_artificial/historiadasvelas.htm. Acesso em 10.março. 2014.

Terrin (2004) observa que, numa sociedade cada vez mais dessacralizada, os ritos seculares e profanos assumem uma centralidade cada vez maior, de forma que poderíamos questionar inclusive sua natureza verdadeiramente rito e considerar que, contemporaneamente, o que vemos replicar aqui e ali seriam simples ritualidades, práticas que, apesar de suas origens arcaicas, perderam-se de suas raízes simbólicas, transformando-se em práticas na realidade profanas, no sentido apresentado por Mircea Eliade.

Um exemplo emblemático dessas ritualidades são os atuais velários eletrônicos que estão substituindo o tradicional trio da cera, pavio e fogo. O acionamento das velas é pela inserção de moedas e, quanto maior o valor depositado, maior o tempo de duração das "chamas", que mimetizam a oscilação da chama do fogo. Alguns velários possuem um módulo de voz, para reprodução de mensagens diferentes (orações), acionadas por sorteio no momento da inserção de moedas. A luz da vela elétrica é cronometrada e acionada pelo dinheiro. Esse equipamento é denominado de velário digital.



Figura 1. Velário Digital da Igreja Nossa Senhora Auxiliadora em São Paulo. Foto tirada pelos autores.



Figura 2 Velário Digital da Igreja Nossa Senhora Auxiliadora em São Paulo. Foto tirada pelos autores.

Impossível não perceber que se perde a materialidade perecível da vela (emoposição à luz do espírito), sua chama, seu calor, seu cheiro, o gesto de dar a ela o fogo pelas mãos humanas. No lugar do gesto e dos símbolos perdidos, entra a moeda a se depositar. Nesse caso, o único símbolo que sobrevive, devorador de todos os outros e também sempre relacionado ao sagrado, é o dinheiro, como bem demonstra Waldemar Magaldi (2009).

A monetarização do sagrado cumpre seu papel histórico de uma maneira bem contemporânea: oferecendo uma mimética simplista do gesto rito, tudo devidamente eletrificado.

Acenda sua vela em um clic

Outra modalidade é a vela virtual. Os velários virtuais disponibilizados na web são um deslocamento ainda mais radical no sentido de afastamento da tradição, afinal, no caso da vela virtual, até a localidade física é dispensada, isto é, não é necessário o deslocamento físico para acender uma vela.

virtuais São muitos OS velários disponibilizados na rede. Os Basílica de disponibilizados pelo site da Aparecida (http://www.portalvale.com.br/cidades/aparecida/turismobasilica.php) e pelo site do Frei Galvão (http://www.santuariofreigalvao.com/servicos/vela-virtual.html) são os mais acessados.

Analisando propriamente o velário do site de Aparecida é possível perceber como o gesto rito de acender as velas se transforma com a tecnologia digital. No inicio do programa da vela virtual, há um formulário no qual é necessário preencher com nome, e-mail, cidade e digitar em até 255 caracteres as intenções da vela. Há ainda a opção de indicar alguém, sendo necessário informar nome e e-mail do indicado.

Preenchido o formulário inicial e clicando numa espécie de "fósforo virtual", a vela é virtualmente acesa. O programa informa ao devoto que esse gesto o une a todos que comungam daquela fé e informa que a vela que foi acesa pelo devoto permanecerá acesa durante sete dias. O sistema também informa um código de acompanhamento através do qual o devoto pode durante esses sete dias acessar sua vela e acompanhar a queima virtual da vela. As palavras-chaves aqui são "une a todos que comungam", sugerindo que o usuário recrie por si mesmo a dimensão afetiva que deveria ser provocada pela experiência, recorrendo aos processos de teleparticipação, projeção e identificação, já bem conhecidos da Cultura de Massas.

Também é possível acessar o velário virtual e visualizar todas as velas acesas pelos devotos, que aparecem sempre em ordem cronológica da mais recente as mais antigas, caso se queira monitorar a vida daqueles a que você se "une". Conforme os sete dias são transcorridos o tamanho da vela vai diminuindo, simulando a sua gradual queima, até que no sétimo dia a parafina

virtual se esgota e o fogo virtual cessa. São mais de 3000 velas acesas por dia, por devotos de todo o Brasil e do mundo, totalizando sempre mais de 20000 velas acesas ao todo no velário. Esses não são dados de um fenômeno insignificante, dando evidências de que a vela virtual é mesmo um sucesso.



Figura 3 http://www.a12.com/santuario-nacional. Acesso em 10.março.2014



Figura 4 http://www.a12.com/santuario-nacional. Acesso em 10.março.2014

Enterros sem corpos

A morte é sabidamente a ocasião frente a qual as culturas de todo o mundo mais respondem com rituais. E. Morin (1988b) aponta que é a morte que de fato faz irromper a consciência e com ela as primeiras formas de representação, claro está, em contextos que inauguram o que viemos a conceber como rito. Os ritos funerários são sabidamente os ritos que mais demandam respostas universais, similaridades, complexidades. O caso dos ritos de morte dos índios Bororo, do planalto central do estado de Mato Grosso, no Brasil³, conhecidos como um dos ritos funerários mais complexos dentre as culturas conhecidas no mundo, evidencia a necessidade humana de elaborar simbolicamente os momentos de crise, e, em especial, o momento da morte. A

_

³ Mais informações sobre os rituais de morte dos índios Bororo podem ser encontradas nas pesquisas de Sylvia Cayubi Novais, como por exemplo, no link: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012006000100009

amplitude e complexidade da natureza dos ritos foge ao objetivo da presente reflexão, até porque já tratamos dessa questão em escritos anteriores (1985, 2010).

Terrin (2004) considerada que o rito abarca diversos âmbitos: teológico, fenomenológico, histórico religioso, antropológico, linguístico, psicológico, sociológico, etnológico e biológico. O fato de o rito ser interpretado segundo cada uma dessas dimensões faz com que sua definição possa abraçar o conceito mesmo de cultura. Etimologicamente, rito advém do latim ritus, que indica ordem estabelecida. Na perspectiva das religiões, a ordem cósmica universal estabelecida pelos deuses é o fundamento de todo o universo.

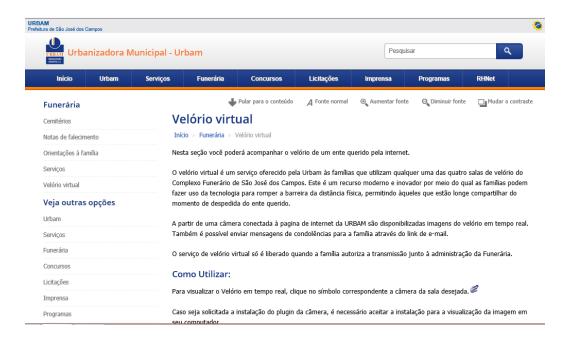
O rito coloca ordem, classifica, estabelece as prioridades, dá sentido do que é importante e do que é secundário. O rito nos permite viver num mundo organizado e não caótico, permite-nos sentir em casa, num mundo que, do contrário, apresentar-se-ia a nós como hostil, violento, impossível (TERRIN, 2004, p.19). O conceito "rito" inclui qualquer atividade realizada de forma padronizada, formalizada e repetida.

A morte precisa ser ritualizada. Porém da mesma forma que ocorre com as velas que se digitalizam e se virtualizam, os ritos funerários também sofrem os efeitos da virtualização. São cada vez mais frequentes velórios virtuais, transmitidos pela Internet, comprovando que a rede mundial de computadores tornou-se uma ferramenta comunicacional fundamental de existência e manutenção das atividades religiosas da sociedade atual.

As imagens do velório virtual são transmitidas em tempo real por meio de várias webcans atualizadas automaticamente no browser, apresentando apenas um ou vários pontos de vista do caixão, de acordo com o gosto da família. Podese também enviar mensagens eletrônicas que serão entregues aos familiares presentes no velório. Até os pêsames são virtuais e podem ser dados em tempo real. Ao lado das imagens ao vivo da cerimônia, que pode inclusive não ter

nenhum familiar presente, sendo assim totalmente virtual (só o próprio morto está de corpo presente), o amigo ausente tem um programa para encaminhar emails. O internauta que estiver assistindo ao evento ainda pode encaminhar suas condolências à família por um endereço de e-mail. As mensagens são impressas por funcionários do cemitério e entregues na hora aos familiares em luto ou encaminhadas diretamente por email a esses familiares, de acordo com o combinado.

Muitas familiares podem fazer uma visita virtual à sepultura do ente querido. Na hora combinada, uma câmera é instalada na frente do jazigo. As imagens ficam em uma página a que só tem acesso, por senha, quem contratou o serviço, e cabe aos familiares distribuir essa senha ao mailing de amigos com quem desejam compartilhar esse momento. Os familiares podem escolher quais flores querem ver na sepultura. Há também uma floricultura on- line para os que desejam enviar flores ao funeral; as flores são encomendadas pelo computador e pagas com boleto bancário ou cartão de crédito.



Fonte: http://urbam.com.br/sitenovo/funeraria/velorio-virtual.aspx

Uma rápida busca pela ferramenta Google do termo "velório virtual" já dimensiona a popularidade dessa prática, que contempla perfeitamente o ideal asséptico da morte como acontecimento espetacular da cultura mediática.

O que o telejornal e a televisão no geral já haviam logrado fazer, que é apresentar a morte como espetáculo virtual asséptico, tem aqui no velório virtual uma modalidade tanto mais grotesca quanto se considerar que o morto em questão não é um anônimo das estatísticas policiais, mas um parente, um amigo, um conhecido.

Possivelmente nem mesmo J. Baudrillard, quando atestou o imperativo do simulacro na sociedade mediática, a troca de toda realidade pelo hiper-real, com sua natureza programática tecnológica, teria imaginado que o programa tecnoburocrático que transforma toda a dor em protocolo chegaria a esse ponto. Aqui temos literalmente o que Baudrillard chamou de assassinato do real, extermínio:

"Extermínio significa que nada resta, nenhum traço, nem mesmo um cadáver. O cadáver do Real – se existe algum – não foi descoberto, e não será encontrado em parte alguma. E isto porque o Real não apenas está morto (como Deus está); ele pura e simplesmente desapareceu. Em nosso próprio mundo virtual, a questão do real, do referente, do sujeito e seu objeto, não pode mais ser apresentada" (BAUDRILLARD, 2001, p. 68).

Talvez por isso o corpo morto soe tão imoral à nossa época, ele não pode mais ser apresentado, como enfim não pode mais ser apresentado tudo que fuja às exigências do hiper-real e de sua simplificação.

Agora já podemos morrer sem incomodarmos ninguém, nossos parentes e amigos podem mesmo continuar suas rotinas de televiver nas redes sociais virtuais enquanto participam, por consideração, do nosso velório virtual.

Referências

BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. In: Enciclopédia Einaudi, s. 1. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

BAUDRILLARD, J. A ilusão vital. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2001.

______.Telemorfose. R. de Janeiro, MAUAD, 2004.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

CONTRERA, M. S. O mito na mídia. S. Paulo, Ed. Annablume, 1995.

_____. Mediosfera – meios, imaginário e desencantamento do mundo. S. Paulo, Ed. Annablume, 2010.

ELIADE, M. La prueba del laberinto – Conversaciones con Claude-Henri Rocquet. Madrid, Ediciones Cristandad, 1980.

FLUSSER, Vilém Da Religiosidade – A literatura e o senso de realidade. S. Paulo, Escrituras, 2002.

LEGROS, P., MONNEYRON, F., RENARD, J-B., TACUSSEL, P. Sociologia do Imaginário. Porto Alegre, Ed. Sulina, 2007.

MAGALDI, W. Dinheiro, saúde e sagrado. São Paulo, Eleva Cultural, 2010.

MIKLOS, J. Ciber-religião – a construção de vínculos religiosos na Cibercultura. São Paulo, Ed. Ideias e Letras, 2012.

MORIN, E. O paradigma perdido – a natureza humana. Lisboa, Ed. Europa-América, 1988a.

O homem e a morte. Lisboa, Ed. Europa-América, 1988b.

_____.Cultura de massas no século XX. 2 vols. São Paulo, Forense-Universitária, 1990.

REVIÈRE, C. Os ritos profanos. Petrópolis, RJ., Vozes, 1997.

TERRIN, A. N. O ritual: antropologia e fenomenologia da ritualidade. São Paulo, Paulus, 2004.

TURNER, Victor W. O Processo Rito: Estrutura e Antiestrutura. Petrópolis: Vozes, 1974.

CAPÍTULO 12

INTERTEXTUAL IMAGES AND POLITICAL IMAGINARIES: FELLINI/ NICHETTI

Marguerite Waller

Maurizio Nichetti's films cue us with literally thousands of intertextual filmic references to consider the diversity of signifying and cognitive possibilities of cinema itself. Cinema history is to Nichetti, if you will, what dreams and sketches were to Fellini—a vast audio-visual reservoir, coming from, as a character in *Luna e l'altra* (1996) puts it, "qui sa dove" [who knows where]. His films try to make this resource available to viewers as well. In this essay I offer a brief, but evocative, example of how and to what ends, Nichetti's *Luna e l'altra* engages 8 1/2, making Fellini's landmark film available, not as a canonical work by a great auteur, but as a cinematic analytic particularly well-adapted to addressing the socio-political challenges of neofascism and anti-immigrant xenophobia facing Italians in the 1990s.

One of the two protagonists in *Luna e l'altra*, "Angelo," played by Nichetti, works as the uniformed concierge, or *bidello*, in a boy's elementary school in a northern Italian city, which could be Milano. Angelo works by day for the school's principal and vice principal, unreconstructed *fascisti* still loyal to Mussolini in 1955, the year in which the film's story is ostensibly set. After hours he plays the flute with a neighborhood band of aging *partigiani*, who rehearse the old songs of the Resistance (*Bella ciao*, *Bandiera rossa*), which they perform at the funerals of their comrades. The Angelo figure complexly references both versions of Fellini's young Guido, the uniformed schoolboy who ditches school to visit Saraghina and the school-uniformed flute player who

becomes the last human image we see in the haunting final sequence of Fellini's 8 1/2.

All three figures, but Nichetti's most overtly, recall the anachronistic French aristocrat, Capitaine de Boeldieu, in Jean Renoir's anti-war classic, *La grande illusion* (1937). From the battlements of a German prisoner of war fortress, de Boeldieu (Pierre Fresnay) plays a folk tune on a toy flute in order to create the diversion that allows two of his fellow French officers—a lower-middle-class mechanic and the scion of a Jewish banking family—to escape the fortress/prison and cross the frontier into neutral Switzerland. Fellini's concluding sequence in *81/2* is a stylistic tour-de-force (Miller 2008), but it also represents the major conceptual and emotional breakthrough (or breakout) of Guido the adult film director. Mario Sesti's documentary *L'ultima sequenza*, about the original, darker ending of *8 1/2*, strongly underscores the inseparability of the aesthetic brilliance of the sequence from how and what this concluding sequence signifies (Sesti 2003).

2 GUIDO'S GREAT ESCAPE

Fellini's entire 34-shot sequence, richly rewards close analysis, but here let me offer just a few observations about how its elements interlock with one another and with the film's final image. The sequence begins with a cut from the last shot of the startling sequence in which Guido appears to have crawled under a table and fired a bullet into his temple in order to avoid the aggressive questions of a crowd of journalists at a press conference. The film cuts from a close up of the head of Guido, the "dead" auteur, to a long shot of the huge rocket-launching pad that Guido has had built for his film. Guido (uninjured) now orders the crew to take the launch structure down. The suicide appears to have been one of Guido's fantasies, an epiphany that his film project will not

work. Such a distinction between mental and physical events, though, is not supported by the film. Fellini does not use any of the usual devices to differentiate between "reality" and "fantasy," between what "happens" and what Guido "thinks." The 33 shots following the close up of the dead Guido's head may, in fact, be read as an exploration of what the "death of the author" implies for, and demands of, cinematic language. (The entire sequence is available on YouTube at https://www.youtube.com/watch?v=95PBPTap7yE) A not insignificant part of this exploration, as we shall see below, is the recollection by Guido's companion, the dour French critic "Daumier," of the abdications of literary authorship performed vis-à-vis French poetry by Rimbaud and Mallarmé.

Guido's ever-changing position within the frame, caused both by his own movement and by the moving camera, quickly sets the current of significant images adrift from any empirical geography or predictable relation. It is within this indeterminate space that Guido instructs the workmen to strike the launch structure, originally conceived as the centerpiece of his film. An immense matrix of scaffolding on which a miniature model of a phallic rocket ship would have been superimposed via special effects, the launch structure is a perfect, if ironic, visual metaphor for the metaphysics of transcendence implicit in Guido's auteurism. The possibility of neutral seeing (and consequently of transcendental escape/control) presents itself, Donna Haraway (1991) has argued, only when we lose track of the limits of our perceptions, the frames and mediations that structure our knowledges (187).2 The tendency of Western thought to organize itself around just such a neutral, unmediated principle of intelligibility (logocentrism) has been extensively explored by French philosopher Jacques Derrida, and the tendency to gender this principle male (phallogocentrism) is discussed pervasively in current feminist theory (Irigaray 1985, Spivak (1983), Butler 1993).

But Guido must do more than deconstruct the matrix of his sovereign male subject position. He and the camera, both moving from screen right to screen left, discover first, the kind of rough-hewn giant spool used to transport electrical cable, and then an old sailor (called, simply, marinaio) who had tapdanced for Guido's entourage earlier in the film. By cleverly exploiting focal length, camera angle, and perspective, the photography makes the round shape of the giant spool in the foreground balance the looming launch pad, still visible behind it. Though (or because) only an effect of the camera, this momentary appearance of equilibrium between linearity and circularity, between transcendence and umbilical connection,3 seems to motivate Guido's next move. He greets the sailor, then turns his back on him, waves a listless farewell and walks away, more or less toward the camera. The appearance of the sailor links Guido's project with that of one of Fellini's earliest and most pervasive sources of imagery and conceptual (dis)orientation, Dante's Commedia (Iannucci 2004). Guido becomes an avatar of no less a figure than Dante's Ulysses, the false counselor of *Inferno* XXVI, who did not remain at home, once he had returned to his wife and son in Ithaca, but set sail again with his band of aging sailors, seducing them westward, past the pillars of Hercules, to eventual shipwreck at the base of the island of Purgatory.4 Guido has "failed" to follow the Ulyssean trajectory, to lead his characters and/or his film crew "al mondo" sanza gente" [to the unpeopled world] (Inf. XXVI 117). His film about a group of humans fleeing an apocalypse, who escape from earth via rocket ship, will not be made. This "failure" may suggest to us, if not to Guido, that the deconstruction of the director as maestro constitutes an opening, a Dantesque via, toward a different kind of subjectivity, and, consequently, toward a different way to create and to understand cinematic images.

For the moment, though, a low-angle medium close-up of Daumier looms over the scene, just as the launch pad, (with which Daumier's body creates a visual "rhyme") had moments earlier. This image temporarily short circuits a

positive reading of Guido's rather callous dismissal of the *marinaio*. Though Daumier says that Guido has done the right thing and has no reason to regret pulling the plug on the science fiction film, the Frenchman is the wrong character to be saying this, and he is saying it for the wrong reasons. A binarizing authoritarian, Daumier can imagine only silence, in the form of Mallarmé's blank page, or Rimbaud's departure from Europe, as the alternative to an authorial mastery of modern *disordine*, a disorder he prefigures Jean Baudrillard in attributing to the loss of the referent: "We are smothered by images, words, and sounds that have no right to exist, coming from and bound for nothingness" (Fellini 1963; Baudrillard 1983).

He makes these pronouncements just after he has shoehorned his lanky body into the claustrophobic interior of a smallish black car, perhaps the same black car from which Guido, in the film's opening sequence, dreamed of his escape. Now Daumier's nihilistic discourse appears to force Guido back into the constraining "machina".5 As Daumier talks, a despondent Guido inserts himself into the driver's seat, and the shot metamorphoses into a two-shot of Daumier, screen left, seen through the car's windshield and Guido, screen right, seen through the open window on the driver's side. As the two men sit, becalmed in a motionless vehicle, the shot metamorphoses again into a high angle close-up of Guido's face, split exactly in half, one side seen through the open window (screen right) and the other side, the side toward Daumier, behind glass (screen left). A character in its own right, the vehicle, like its passengers, is facing screen left.

In Western film language, for whatever reasons of convention and culture, the left side of the screen and motion from right to left across the screen tend to signify "wrong," "weak," "disempowered," while the right side of the screen and movement from left to right usually signify "good," "right," "strong" (Doane 1991, 28-29; Sharff 1981). Dante's Ulysses anticipates Western cinema

in this regard. His voyage away from Jerusalem to the east and out through the pillars of Hercules to the west, caused his ship to "turn its poop to the morning... always gaining on the left" (volta nostra poppa nel mattin... sempre aquistando dal lato mancino" (Inferno XXVI: 124-125). In this sequence, then, Guido's and Daumier's relative screen positions suggest that Daumier is somehow not trustworthy, not "right." Guido is in a relatively better position, but wrongly oriented in the left-facing car. The car's window glass, ingeniously used both as a barrier and to split the screen, locates this moment of Guido's crisis as both collective and individual. The contrast between the totally enclosed, visually obstructed Daumier and Guido next to the open window is quickly succeeded by the image of Guido himself, half enclosed and obstructed, half open to the outside of the car.

Maurice, the magician from the "extra-sensory" Asa Nisi Masa scene, disrupts this intriguing two-shot, appearing suddenly in a shot that could technically be called a "reverse shot." This reverse shot, though, highlights rather than conceals the discontinuity between the two moments.6 Seen from inside the car, Maurice, outside, darts first to Daumier's side, displacing him both visually and aurally, then leaps around to Guido's side, where he announces, "Siamo pronti per comminciare" [We are ready to begin] and offers his congratulations to the despondent director. Catching sight of a procession of the film's significant figures, coming precisely out of nothing, il vuoto, and moving left to right, Guido, still in the car, tries to verbalize a sudden new feeling of freedom and happiness. Like Dante the pilgrim at the end of *Paradiso* he finds that these feelings cannot be translated into words, or that he, at least, does not know how to verbalize them ("Non so dire"). This does not translate into unmeaning, into having "nothing to say," as one of the press conference journalists puts it. The meaningfulness of what cannot be spoken or written in words, or projected onto a motion picture screen, lies at the heart of what has just changed for Guido.

Filmmaker and theorist Stefan Sharff describes the effect on the audience of sequences, like most of those in 8 1/2, made up of carefully orchestrated multi-angular shots: "It is as if many ephemeral points of view are floating somewhere in suspension, ready to be gathered by the viewer. Each succeeding shot both illuminates its predecessor and begs for comment from the next one, at the same time cumulatively creating a composite view" (1981, 198). In other words, the same image refers both backward and forward, with the effect of creating images in the mind's eye that cannot be shown per se on screen. These are conceptual images, what Gilles Deleuze has called "thought images" as distinguished from "movement images" (Deleuze 1986). Sharff goes on to say that for this to happen, the viewer must be deprived of the rationality of a central point of view (the cinematic equivalent of Daumier's lucidity) and in its place offered a spiral of triangulations. This description corresponds well, not only with the language of the film we have been watching, but also with what Guido seems now to be internalizing in a new way. Suddenly (or finally), as he gives up all pretense to his directorial mastery and centrality, to being able to find his way out of his *confusione*—via a salvific Claudia Cardinale, literal escape from earth in a spaceship, or the resolution of his many problematic relationships the confusion becomes transformed into the richest and most wonderful of resources. The film has been, and will be, about the process or practice of making a film that, on every level, even that of its arabic numeric title, does without the kind of centered structure, or principle of intelligibility that, in the decades since 8 1/2 was made, a broadening spectrum of theorists have come to associate with imperial, colonial, patriarchal Western culture.7 His will be a cinematic/epistemological/ spiritual practice that depends upon not solving the problem of positioning. Unlike Ulysses, who convinces himself and his followers that their socially constructed "epic" identities and goals will endure in a world devoid of society (il mondo sanza gente), Guido realizes that, even "here," he does not know, and cannot know, "who" he is and from "where" he is

looking. Welcoming this not-knowing will become both the beginning and the goal of his navigation of a sea of relations that are neither mappable, nor iterable. His inability to "say" anything, misperceived by the uncomprehending critic in the suicide sequence as having "nothing to say," enables him to enter a nonexlusionary, interactive, open-ended universe of relations.

What follows includes a concerted remapping of cinematic space to accommodate a multi-angular, completely relational cinematic language in which the viewer, too, is deprived of the "rationality" of a central point of view, a language that does not, and cannot, aspire to representational truth, to moral purity, or to any other form of transcendent, moral/ethical signification.8 It is a cinematic space that, as the rhizome of Gilles Deleuze and Félix Guattari, and more specifically the metaphor of the "hyperfilm" proposed by Millicent Marcus both suggest, is infinitely extensible and relational (Deleuze and Guattari 1987; Marcus 2002).9 To evoke this space, Guido and Maurice collaborate on metamorphosing the directionality and function of the phallic space launch structure. Inverting Guido's dream of transcendence (and its translation into a film about a group of people who literally leave the earth's gravitational field). the structure becomes, like Satan's body at the end of Inferno, a giant staircase and a birth canal, facilitating the descent and rebirth of the large cast of 8 1/2, with the significant exception of the salvific but now superfluous Claudia (Cardinale), and her religious counterpart, the Roman Catholic "cardinale".10 (The cardinal points are also, of course, the directions north, south, east, and west used to map the "real" space of Euclidean geography.) As the procession of figures reaches the ground, they move screen right to screen left, seemingly oriented in the "wrong' direction. This time, though, the right to left movement culminates in a circle, a geometrical form that confounds left and right. The circle has subtly been included as a significant image from early in the sequence, first in the form of the cable spool, then in the automobile steering wheel out of which Maurice seems to have erupted. Now, as the film's characters link hands

and begin to run along the low wall of a circus ring, they perforce run both right to left (what we see), and, by implication left to right, performing, in the eyes of some spectators, an uncanny facsimile of a Buddhist ritual of reincarnation (Testa 2003).11

Only after Guido abdicates the position and role of ringmaster, joining the series of moving images, does this circular movement visually come into its own, however. Suddenly the camera breaks the 180-degree rule, crossing the axis, moving from inside to outside the circle. From this camera position, the procession of stars, extras, friends, foes, wife, lover, memories from the past, fantasy figures, and figures from everyday life, move, with reference to the picture frame, from screen left to screen right.12 "Such a change in perspective," Sharff writes, works "as if the viewer is moved behind the screen" (emphasis mine). He continues, "It plays havoc with the order of screen directions. When front and back are cut together, left becomes right and viceversa. The audience could become disoriented; hence the rule of 'not crossing the axis,' strictly adhered to in Hollywood and elsewhere." On the other hand, crossing the axis "can also liberate the image from the 'rationality' of a central point of view" (Sharff 1983, 154).

What does it mean to "move behind the screen" in this particular context? Fellini's roving and inclusive camera has already left almost no nook of photographable space unexplored. Sets, lights, even the space of the "real" musicians playing the music that the clown musicians and the schoolboy Guido appear to be playing, have all come into the frame, including them all in the relational logic of multi-angularity. In the process, though, the "real" musicians have become just as "diegetic" as the clown musicians, and, conversely, there has always been another crew and another set of lights illuminating and photographing the crew and lights we see on screen.13 It is from this infinite regress of reframings, no one of which—and no sequence of which—can

represent the filmmaker's metamorphosis, that crossing the axis finally rescues the flow of images. We can begin to see the framings at work and to read across them—frames that position figures screen left (the "wrong" or "weak" side), screen right (the "right" or "dominant" side), center screen (often a particularly objectifying position), within high angles that diminish, low angles that enlarge and enhance, eye-level angles that seem "normal." Framing out these frames supports the habit of reading movement from right to left in negative ways and movement left to right in positive ways. All such readings create the impression, furthermore, that somewhere off-screen there is a "director" in the auteurist sense of an unframed framer, who can create and control images in the face of the deluge of signifiers of which Daumier is so terrified.14

Here, crossing the axis puts the camera outside the circus ring, revealing by doing so that the apparent right to left movement of the characters is an artifact of the camera's position within the circle. From any point outside the circle, the characters will appear to move screen left to screen right. When we put the two images together, we do not sense a contradiction but receive a third, completely mental image of the characters moving neither right to left nor left to right, but in a circle—counterclockwise. That is, neither image is "true," but neither one is false, either, and they are equally important in subverting the frames of homogeneous space and linear time, restoring even these frames—Euclidean geometry and chronological temporality—to the flow of figures (including viewers and director) that would otherwise be boxed within, and subordinated to, them.15

What, though, about the figure of the uniformed schoolboy flute player? As Sharff stresses in his discussion of multi-angularity, multi-angular slices of space-time refer back to the images before them as well as forward to what follows them. The portrait of the middle-aged, male maestro, who has not been able to love anyone from his self-isolating position of mastery, implicates as

well the portrait of the artist as a young boy who experiences his visit to Saraghina as transgressive." 8 1/2 includes even (or especially) the fundamental category of gender, with its infinitely troubling politics, among the inherited frames that cinema need not accept. It is telling that immediately following the Saraghina sequence, 8 1/2 disrupts gender categories on an extradiegetic level. The semi-circle of accusatory priests who punish the delinquent Guido are all played by old women, whose masquerade underscores the nonontological performativity of gender. In the final shot of 81/2 even the figure of the director as a young boy, playing on, and directing with, the most attenuated of phallic symbols, the piccolo flute, leaves the frame. Once the spot of light trained on the boy goes dark, the center of the circus ring where the boy was standing—the very principle of centering—loses its last vestige of privilege. Our eyes are, in fact, drawn to the periphery of the ring by the lights remaining on its perimeter. Without a privileged center, even (or especially) the image of the child who was father of the man moves into the off-screen figural space I have been describing. Appropriately, if ironically, the boy walks screen right—the "positive" direction, in terms the conventional Western film language that is being abandoned. After him goes the material *mise-en-scène*, the circus ring, which appeared to support these images, but which now retains no more (or less) ontology than they. And finally there is nothing left to see in any pictorial, representational sense. There is just a breath, a spiritus, of air flowing horizontally through the miniature, hollowed-out phallus imaged by the diminutive piccolo flute (Watson 2002).

The signifiers on the ornate title card that comes on screen after the fade to black, "81/2 conceived and directed by (*ideato e diretto da*) Federico Fellini." have, by this point, been completely problematizied. The nature, significance, and position of "Federico Fellini" and his unnamable film can be realized, if at all, only in relation to viewers and viewings, who are, themselves, part of the relational flow.16 The haunting melody by Nino Rota,17 associated in the film with Guido's earliest, but still in no way "innocent" or "privileged" childhood,

gives way, in turn, to the credits which name all those, visible and invisible, whose inter-relationships have brought this film into being. If little Guido is a creation of a gendered family matrix, his image is also the creation of the cast, crew, and "director" (including all of their relationships) who have brought this figure to the screen. Conversely, the coalescence of the particular group of people who have materialized the film's Guidos was itself occasioned by the decision to make a film. And so on. The orchestration of the final sequence, the title card, and the liminal space of the film's credits "between" the film and what lies beyond it, allows the spiral of triangulation to extend itself indefinitely.

3 NICHETTI AND THE SPACES IN-BETWEEN

In a wholly relational universe, in which figures and positions are "known" in terms of nonhierarchical interrelations and interactions, it is pointless to try to trace genealogies. When Luna e l'altra appeared, though, critics did their best to give Maurizio Nichetti's treatment of "l'ombra," [the shadow] a genealogy in Western philosophy (Nichetti 1996). What they missed was the interaction between Nichetti and Fellini. In many ways, Luna e l'altra picks up where 8 1/2 leaves off. Like the maestro Guido, Luna, an elementary school *maestra*, appears to survive her own on-screen death. Like the adolescent Guido, Angelo, the concierge at Luna's elementary school, wears a uniform and plays the flute. Though the film mimes the Western realist aesthetic right down to Luna's authentic fifties shoes, it also diegetically incorporates recreations of the animated shadows of Disney's "Sorceror's Apprentice" sequence in Fantasia (1939) and Peter Pan (1953), a recreated sequence from anarchist French filmmaker Jean Vigo's Zéro de conduite (1933), a RAI test pattern, a feminized version of the end of Casablanca (1941), and a plethora of other synecdochal images, invoking literally hundreds of films, with which it interacts in novel multi-angular configurations. A brief description of its

trajectory and *modus operandi* will help set the stage for a reading of its final sequence—a brilliant companion to the final sequence of 81/2.

The Luna of the film's title is the sole female teacher in a boy's elementary school, her position hyperbolizing the situation of women who find themselves in the patriarchal Eurocentric academy. Luna is also Neapolitan, and thus doubly marginalized, as both female and an "immigrant," working in the hostile ambience of racist, sexist northern Italy.18 As the film opens, a dedicatory ceremony renaming the school in her honor discloses that Luna has apparently lost her life while saving the lives of her students and colleagues. A conspicuously phallic bust of Luna is unveiled, dissolving into a scene of her teaching in her classroom in what we take to be a posthumous flashback to the events that have lead up to the memorial dedication. In fact, though, the film's narrative leads to an entirely different ending from the one implied by the beginning.

After a geography lesson alluding to Italy's former colonies in Africa, Luna rehearses with her class what is known about an unexploded German bomb, still buried, ten years after the war, somewhere in the schoolyard. As she evokes Italy's double role as both colonizer and colonized, occupier and occupied, Luna herself appears as both oppressor and oppressed. Maintaining military discipline in the classroom, she is, in turn, disciplined by the school's deeply racist, and intensely sexist principle and vice principal, who leer at her body while burdening her with extra work. (The discourse and body types of these two figures cannot help but suggest to mid 1990s Italian viewers the activities of Umberto Bossi, founder of the xenophobic secessionalist *Lega Nord* and Gianfranco Fini, president of the neofascist *Alleanza Nazionale*. The two allied to co-author the 2002 anti-immigrant Bossi-Fini law.) At home, in the cramped basement apartment Luna shares with her father, the pattern repeats itself. Luna's father is hyperbolically Neapolitan, a restless, discontented

Ulysses, who gloomily passes his time building miniature ships and inserting them in glass bottles instead of helping with the housework. Disliking the North as much as Luna does, he complains bitterly about her defensive mimicry of gray-suited northern orderliness, while she is exasperated by his irresponsibility.

One night, Luna's shadow separates itself from her body and decides to strike out on its own. Ombretta, as the shadow calls herself, is identical in appearance to Luna, but performs all that Luna "herself" has had to repress in order to present a coherent persona within the system of hierarchizing binary subject positions that opposes and subordinates South to North, daughter to father, females to male authority figures, students to teachers. It is Ombretta who disposes of the schoolyard bomb (shaped like a little rocket, evocative of the miniature model spaceship slated to play a central role in Guido's abandoned film), which is accidentally dug up during an Arbor Day ceremony that Luna was tasked with organizing. Cradling the baby-sized phallic bomb in her arms, Ombretta carries it out of the schoolyard and into a sidewalk urinal—where it explodes that casual sign of male entitlement and appears to blow her up as well. The explosion, though, like Guido's suicide, leaves Ombretta, who has no phallocentric ontology to be exploded, unscathed. She then decides to reunite with Luna and persuades her to run away with Angelo, the concierge, whom she has already conveniently seduced. She also urges Luna to seize the opportunity of her apparent demise to abandon her oxymoric subject positions.

Though the action of the film is set in 1955, in the aftermath of World War II, Luna's situation also prefigures that of the African *immigrati* whose presence in 1990s Italian society scholars and theorists have recognized as creative of novel temporalities and spatialities, (Matteo 2001: Parati 1997: Ponzanesi 2005: Verdicchio 1997)) The heterogeneous histories and geographies of the *immigrati* metamorphose Italian history and culture both retrospectively and prospectively, profoundly altering what we take to be cultural "identities" and relationships.

Parati argues, further, that they are successfully breaking through the selfenclosure of European philosophical and cultural systems. In her essay, "Strangers in Paradise: Foreigners and Shadows in Italian Literature," she concurs with African-Italian author Pap Khouma that the *immigrati* and the texts and films they are creating from the immigrant experience "become . . . the 'narrow door' that opens European/Italian literary tradition to non-Western traditions"(175).19 An important corollary is the intervention in the discourses of nationalism and identity made by these people and texts. They open a dimension that is not "extra" national, as in "extracommunitari" (the Italian term for immigrants) but rather "inter-national"—"both within the margins of the nation space and in the boundaries in-between nations and peoples" (Parati 175, citing Bhabha 1990, 4). Luna's shadow (l'altra or l'al tra—the "other" of the title or its homonym the "to the between" —references both the immense shadows that 8 1/2 cinematographically associates with Guido's memories of childhood (Storaro 2003) and the use made of the term "shadows" in some Italian immigration literature to refer to immigrants, particularly women. Nichetti's film, like Fellini's, refutes the ontological deprivileging of the figures and spaces edited out by dominant cultural frames or the amnesias of the "present" moment. Though not an immigrant himself, in Luna e l'altra, Nichetti accepts the immigrants' gift of an alternative to Euro-Italian political and epistemological frames, be they right or left wing, and guides us through the "narrow door" that Parati hypothesizes, using but also troping the realist aesthetic that has served to privilege Western epistemology.20

The final sequence of the "unofficial" narrative that constitutes all but the opening scene of *Luna e l'altra* celebrates a complete metamorphosis of the film's conceptual universe. Luna and Angelo have become circus performers, presenting an act in which they have both bodies and shadows and in which they and their shadows perform independently and interactively. In an earlier version of this act, Angelo, costumed in orientalizing turban and harem pants and

situated to the left of a curtained stage, performed as if he were substantial, while Ombretta, on the stage, screen right, played a shape-shifting shadow whose effortless transformations from ballerina to greyhound to swan Angelo, as the nonshadow figure, apparently (at least from the point of view of the circus audience and within the frame of the performance) controlled. We, the film spectators, are fully aware at this point that Ombretta has choreographed the performance, but the performance that she choreographs still mimes the body as originary and the shadow as secondary and dependent (though this hierarchy is contradicted by the shadow's position on the right-hand side of the screen). By contrast, in the final sequence neither figure plays the other's shadow, and no one directs. Both Luna and Angelo appear as both substance and shadow, and the shadow Luna and Angelo remain onscreen even after the live action couple disappear.

At the beginning of this final sequence, Luna and Angelo emerge from the shadow-theater stage, moving screen left (the "wrong" way"), into a pool of light (reminiscent of the spotlight on Fellini's flute player) that transforms them into full-color, live-action figures. Their shadows, however, remain screen right (the "dominant" side) on stage and act independently of the two live-action figures, who appear to be the live actors' emanations. The two pairs of figures then catch each others' attention and begin to interact with each other across the space between on-stage and off-stage. The two spaces of this "split screen" thus create a third space, the space of the performers' interactions, a space that would be destroyed, or fail to emerge, if one pair of figures dominated (or "directed") the other. The fact that the circus audience is now put in a position to see and enjoy this space is significant, for, though such a space was suggested to the discerning film spectator in Luna's and Angelo's earlier performances, it was hidden from the circus spectators, who were in a position to see only the live-action male figure apparently directing the "shadow" female figure.

Thus, like the final sequence of 81/2, the final sequence of *Luna e l'altra* deprivileges the literal, "live-action" figures that realism privileges, restoring them to a flow of images, all of which are relational and ontologically figural. But Nichetti's film shows not only these literal figures, but the unlit shadows into which Fellini's young flutist disappeared. In order to do so, though, it must alter the geometry of 8 1/2's final sequence. If, in Nichetti's film, relation has already replaced referentiality (the centered system of thought that stabilizes and ontologizes signifiers) then there must be a minimum of two foci, each held in the other's orbit by the relational interaction between them. Each of these two foci, is, of course, also constituted by both self and other. Relational subjectivity can be figured by a minimum of four images. (See below)



Refiguring bodies and shadows, Source: still, Luna e l'altra, 1996

In the final few moments of Nichetti's film, the live action figures are freeze-framed while the shadows continue to wave to the audience. The title of the film is then super-imposed on the freeze-framed figures, and, a moment later, they disappear. At this point, the shadows freeze, then disappear as well,

following which the credits roll over a black screen. It is highly significant that this ending takes the place of the phallic, reified bust that cynically commemorates Luna's "sacrifice" in the film's opening. The visual play of freeze framings (film's uncanny way of combining stasis and process, invented by Truffaut for the final shot of *Les quatre cent coups* [1959) suggests that the reified identities and events that make up official, nationalist historiography are both delusional and self-destructive. When one side of the screen is cut off from the generative space of relation, the whole show soon disappears into a kind of semiotic black hole (hilariously figured earlier in the film by a group of circus performers, gathered around a television set, gazing intently at a RAI test pattern).

Nicely riffing on Leonardo da Vinci's use of the circle and the square in his famous drawing of the Vitruvian man, Nichetti's film has also superimposed the perpendiculars of the shadows' stage (into which young Guido disappeared) onto the curves of the circus ring.21 It is this subtle geometry that demarcates the heterogeneity yet compatibility of the live action couple and the shadow couple. The difference between shadow and "real" is mapped as a nonEuclidean, nonpolarizing relation, fractally repeated by the internal division of each couple into male and female. Images and shadows, like gender categories (which, as in 8 1/2 are included in the matrix or flow of nonontological figures), do not exist without each other. It is how they give each other existence, how they co-exist and interact with each other, that become the theoretical, aesthetic, and ethical questions.22

Returning to the question of how *Luna e l'altra* and 8 1/2 themselves interact, one might say that Nichetti's film puts itself, not in a binary, Oedipal relationship to Fellini's, but "near by" so that the two may be caught up in each other's gravitational pull. "Near by" is Trinh-T. Minh-ha's apt description of the relation between her film *Reassemblage* (1982) and the settings that have

given her its images: "I do not intend to speak about/Just speak near by" (Trinh 1992, 96). Her film does not claim to represent or interpret (as would a referential aesthetic) the West African people, architecture, music, speech, work, and games it engages. Yet the interaction that produces the film is legible and lively. Likewise the interaction between 8 1/2 and Luna e l'altra models a nonhierarchical, interactive, dialogical "reassemblage," full of meaning and productive of knowledge, precisely because it takes place outside (or otherwise away from) the repressive, exclusionary logic of phallogocentrism.

WORKS CITED

Anderson, Benedict. 1983. Imagined Communities. London, New York: Verso.

Baudrillard, Jean. 1983. Simulations. New York City: Semiotext(e) Inc.

Bordwell, David and Kristin Thompson.2001. *Film Art: An Introduction*. Sixth Edition. New York, etc. McGraw-Hill.

Butler, Judith. 1993. Bodies That Matter. New York and London: Routledge.

Deleuze, Gilles. 1986. *Cinema 1: The Movement-Image*. Trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, Gilles and Félix Guattari. 1987. "Rhizome." In *A Thousand Plateaus*. Trans. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Derrida, Jacques. 1982. "Plato's Pharmacy." In *Dissemination*. Trans. Barbara Johnson, 63-171. Chicago: The University of Chicago Press.

Doane, Mary Ann. 1991. "Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator." In *Femmes Fatales*. 17-32. New York and London: Routledge.

Fellini, Federico. 1963. 8 1/2. Black and white. Cinemascope. Angelo Rizzoli. Dist. Cineriz, Francinex. Also available on DVD, The Criterion Collection, 2001.

Iannucci, Amilcare. 2004. *Dante, Cinema, and Television*. Toronto, Buffalo, London: The University of Toronto Press.

Irigaray, Luce. 1985. *Speculum of the Other Woman*. Trans. Gillian C. Gill. Ithaca, NewYork: Cornell University Press.

Haraway, Donna. 1991. "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective." In *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. 183-201. New York: Routledge.

Lefebvre, Henri. 1991. *The Production of Space*. Trans. Donald Nicholson-Smith. Malden, MA, Oxford, Melbourne, Berlin: Blackwell.

Marcus, Millicent. 2002. "Fellini's Ginger and Fred: Postmodern Simulation Meets Hollywood Romance." In *Federico Fellini: Contemporary Perspectives*. Ed. Frank Burke and Marguerite R. Waller, 169-187. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.

Matteo, Sante and Stefano Belluci, eds. 1999. *Africa Italia: Due continenti si avvicinano*. Santarcangelo di Romagna: Fara Editore.

Miller, D.A. 2008. 8 ½ (BFI Film Classics). London and New York: Palgrave Macmillan. Milo, Sandra. 2001. Interview. On Disc Two of 81/2. The Criterion Collection. DVD.

Naficy, Hamid. 2001. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.

Nichetti, Maurizio. 1989. Ladri di saponette. Color. Bambù Cinema e TV. Videocassette.

_____. 1991. Volere volare. Color. 100 min. Bambù s.r.l.-Penta Film S.p.A. Dist.

Milano: Pentavideo s.r.l. Videocassette.

. 1996. Luna e l'altra. Color. Bambù. Videocassette.

_____. 2001. *Honolulu Baby*. Color. 90 min. Silvio Sardi, CIDIF-RAI Cinema. Dist. DVD Italia. Videocassette

Parati, Graziella. 1997. "Strangers in Paradise: Foreigners and Shadows in Italian Literature. In *Revisioning Italy: National Identity and Global Culture*. Ed. Beverly Allen and Mary Russo. 169-190. Minneapolis, London, University of Minnesota Press.

Ponzanesi, Sandra. 2005. "Outlandish Cinema—Screening the Other in Italy." In *Migrant Cartographies.: Cultural Travelers and new Literatures in Postcolonial Europe*. Ed. Sandra Ponzanesi and Daniela Merolla. Lanham, MA: Lexington Books.

Sesti, Mario. 2003. L'ultima sequenza/The Last Sequence. Italy. 53 mins.

Sharff, Stefan. 1981. Course in Film Theory, Columbia University.

—. 1982. *The Elements of Cinema: Toward a Theory of Cinesthetic Impact.* New York: Columbia University Press.

Shohat, Ella and Robert Stam. 1994. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*: London and New York: Routledge.

Spivak, Gayatri. 1983. "Displacement and the Discourse of Woman." In *Displacement: Derrida and After*. Ed. Mark Krupnick, 169-95. Bloomington: Indiana University Press.

Storaro, Vittorio. 2001. Interview. On Disc Two of 81/2. The Criterion Collection. DVD.

Trinh T. Minh-ha. 1992. Framer Framed. New York and London: Routledge.

Verdicchio, Pasquale. 1997. Bound by Distance: Rethinking Nationalism through the Italian Diaspora. Madison, Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press; London: Associated University Presses.

Waller, Marguerite R. 2002. "Whose Dolce vita Is This Anyway? The Language of Fellini's Cinema." In *Federico Fellini: Contemporary Perspectives*. Ed. Frank Burke and Marguerite R. Waller, 107-120. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.

_____. 2012. "The Postcolonial Circus: Maurizio Nichetti's Luna e l'altra." In *Postcolonial Cinema Studies*. Ed. Sandra Ponzanesi and Marguerite Waller, 157-171. London and New York: Routledge.

_____. 2012. "Sexualities and Knowledges in *Purgatorio* XXVI and *Inferno* V." In *Desire in Dante and the Middle Ages*. Ed. Manuele Gragnolati, Tristan Kay, Elena Lombardi, and Francesca Southerden, 128-150. London: Modern Humanities Research Association and Maney Publishing.

Watson, William Van. 2002. "Fellini and Lacan: The Hollow Phallus, the Male Womb, and the Retying of the Umbilical." In *Federico Fellini: Contemporary Perspectives*. Ed. Frank Burke and Marguerite R. Waller, 65-91. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.

Notes

1 Though Fellini destroyed the sequence originally shot as the ending of 81/2, Mario Sesti had been able to reconstruct, through the photographs of Gideon Bachman and interviews with surviving members of the cast and crew, a sketch of an emotionally somber

scene in which the figures from Guido's life are all seated in a claustrophobic railroad dining car, implicitly heading toward nothingness. The circus ring sequence evolved, according to Fellini, from a publicity trailer he was shooting after he thought the film itself was finished. He substituted the new ending just weeks before the film opened the 1963 Venice Film Festival (Sesti).

- 2 Haraway describes the "god trick" of seeming to see everything from nowhere as an "unregulated gluttony" of vision, intuitively coming up with the same metaphor (eating) for phallogocentric seeing that Fellini used in the original ending of 8 1/2 (Haraway 189).
- 3 See Van Watson's discussion of umbilical connection in Fellini's films in "Fellini and Lacan: The Hollow Phallus, the Male Womb, and the Retying of the Umbilical."
- 4 In an interview on the Criterion DVD of *81/2*, Sandra Milo, who plays Carla, Guido's mistress, talks at length about her sense of Fellini as a Ulysses figure: "I would sometimes compare him privately to Ulysses, the great traveler who went off exploring and exploring. His [Fellini's] was a long journey, too, through people and stories to acquire knowledge" (*81/2* DVD).
- 5 According to Sesti, Fellini disliked cars, was a terrible driver, and eventually stopped driving altogether.
- 6 Sharff defines this as a "shot taken by a camera positioned opposite (about 180 degrees) from where the previous shot was taken" (181). David Bordwell and Kristin Thompson explain that the shot/reverse shot pattern usually affirms spatial and temporal consistency: "The breakdown of the scene's space is completely consistent.... We understand the characters' locations even when they are not in the same frame." (266)

7 Mathematics, as an openly artificial, completely relational, and unauthored symbolic system, offers Fellini a significant alternative to verbal language. "81/2" might be seen as an elegant variation of the use of "Untitled" for works of visual art whose creators want to distance their work from the metaphysics of reference. There have been numerous attempts to read Fellini's numeric title allegorically, to give it a referent, but it would defeat the purpose if any of these potential referents were to be taken as its "true" or "ultimate" meaning.

8 This may be usefully distinguished from Hamid Naficy's description of the "hybrid" style of exilic and diasporic filmmakers. Guido is not oscillating between two or more ontologies at this point; he is letting go of a Western ontological imperative.

9 Marcus describes Fellini's "hyperfilm" as "the unitary, ongoing creative project that links the artist's biography to his cinematic corpus at a relatively high level of abstraction, where the author's life in filmmaking comes to coincide with the film of his life. The term 'hyperfilm' is not meant to suggest...the construction of an elevated or heightened film that hovers above Fellini's works like a Platonic ideal. This virtual film may be defined as a series of points where mytho-biography and meta-cinema converge, where the progress of Fellini's fictionalized story comes to signify the creative struggles of the filmmaker at any given stage in his aesthetic itinerary. The most transparent example, of course, is 81/2..." (170). I think Marcus is using them the terms "heightened" and "elevated," not to suggest a hierarchy, but to invoke a different kind of space, a space for which I am using the equally inadequate "outer" without wanting to imply a center/margin configuration.

10 In *Inferno* 34, the figure of Satan ultimately becomes a "scale," a stairway, which has to be descended by Dante and Virgil in order for them to ascend into the new space of *Purgatorio*. References to the "labor and difficulty" of negotiating this passage, Virgil's panting, and the precisely described turning upside down of Dante's and Virgil in order to emerge from the hole they are passing through also metamorphose Satan, and Inferno more generally, into a maternal womb and birth canal. For a more detailed reading of this aspect of Satan see my "Sexualities and Knowledges: *Purgatorio* 26 and *Inferno* 5."

11 I am indebted to Carlo Testa for suggesting the Buddhist parallel (and possible influence) at the "Felliniana" conference. Cihan Gundogdu has also called my attention to the Buddhist *bhavacakra*, or circle of life image central to Tibetan Buddhist practice.

12 Sharff describes "crossing the axis" as follows: "If we draw a line (axis) through the main action of a scene, any camera position on one side of the line will preserve screen direction. If a car is traveling left to right and the camera were to CROSS THE AXIS and shoot from side B, the car would appear to travel right to left. Crossing the axis is a beginner's "no-no" because the results can be ambiguous. However, any number of great directors have proven that they can preserve our sense of a single direction despite the opposite movements" (176).

13 Bordwell and Thompson define diegesis as "the world of the film's story." It includes voices, sounds, and sound effects "presented as originating from a source within the film's world" (430).

- 14 I play here upon the title of filmmaker Trinh T. Minh-ha's book *Framer Framed*, a series of interviews and filmscripts illuminating her theory and practice as a filmmaker.
- 15 I use the term "homogeneous spatiality in the senses developed by both theoretician of space, Henri Lefebvre in The Production of Space, and theoretician of "nation," Benedict Anderson in *Imagined Communities*.
- 16 The "title" card's position at the end, rather than the beginning of the film operates, that is, like the gaze into the camera of the young girl in *La dolce vita* (1960). See my argument in Waller 2002.
- 17 Appropriately, Western music, like Western mathematics (with which it is closely related) is an explicitly self-referential, relational system.
- 18 The literature on the south/north immigration in Italy is extensive and complex. A treatment of this phenomenon and its implications that is particularly close to Nichetti's own is to be found in Pasquale Verdicchio's *Bound by Distance: Rethinking Nationalism through the Italian Diaspora* (1997). I offer a more extensive reading of Luna a l'altra in relation to issues of migration, postcolonialism, and neofascisn in "The Postcolonial Circus: Maurizio Nichetti's *Luna e l'altra*" (2012).
- 19 In *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, Robert Stam and Ella Shohat talk about films from around the world that try to "unthink" the "Eurocentric logic that has valorized the West as the world's center of gravity, as ontological 'reality' to the rest of the world's shadow." (2)
- 20 After *Luna e al'altra* Nichetti literally leaves Europe for a "place on the furthest edge of the known world" in *Honolulu Baby* (2001).
- 21 Nichetti referenced this image once before, in *Volere volare* (1992) where the Nichetti character, having been transformed into an animation, hides in plain sight by superimposing himself on a reproduction of da Vinci's Vitruvian man.
- 22 The film suggests that there are, in fact, far more than two genders. Even Luna herself seems to embody two entirely different versions of "female." Similarly, masculinities proliferate throughout the film, ranging from the Mussolini-obsessed school administrators to two men of small stature who run the circus—in collaboration with a bearded woman.

CAPÍTULO 13

PERCURSO DE UMA IMAGEM DA MEDUSA: ASPECTOS DA BELEZA DO ROSTO FEMININO QUE SE INSINUAM NAS "FACES MEDUSADAS" CONSTRUÍDAS PELA MODA

Maria Ogécia Drigo Daniela Andrade Jara

1 INTRODUÇÃO

O rosto humano começou a ser estudado pelo seu potencial de gerar significados por meio do seu formato, sinais ou marcas, com a fisiognomonia. Conforme Courtine e Haroche (1988), essa pseudociência, em sua função prática está acompanhada, desde os seus primórdios, de regras de civilidade, que propõem enobrecer o homem pela aprendizagem de boas maneiras, para assim refinar a gestualidade corporal. Tal conhecimento se assenta sobre a arte da linguagem em sociedade, que não se restringe à fala, mas envolve também a linguagem do corpo. O elo entre a fisiognomonia e a civilidade vincula a exterioridade do homem a atributos internos, como o psiquismo ou o caráter da pessoa. O rosto, independente desses estudos, pode ser considerado como fonte de manifestação da personalidade e de expressão coletiva e cultural, ao incorporar os significados impregnados em uma pintura, uma cicatriz, um enfeite etc., sendo que, por meio desses mesmos artifícios, também é possível dissimular, mascarar.

O rosto está no centro das percepções de si, assim como da percepção do outro, na interação social e política e enquanto imagem, nestas interações, clama por um olhar mais especializado. Como explica Maffesoli (2005), as imagens são dotadas de um dinamismo que reforça a experiência comum, ou seja, elas

não são neutras nas relações sociais e especificam uma época, convidam à contemplação. O rosto com seu potencial para gerar sentidos impregna as relações no cotidiano e podem ser intensificadas, via representações visuais, presentes na arte, nas mídias em geral, bem como na moda.

Há relações entre o processo de construção do rosto e a moda. No contexto da moda - a qual se constitui objeto de estudo na comunicação, pela linguagem que constrói com potencial para revelar aspectos de interações sociais-, realizamos o recorte da nossa pesquisa. Antes mesmo de falarmos em moda, o homem já executava pinturas corporais e faciais como forma de linguagem e, portanto, de comunicação. Segundo Flügel (1966), a busca das razões pelas quais o ser humano começou a cobrir seu corpo, que culminou na invenção das roupas, aponta para três vertentes: o pudor, a proteção e o enfeite. Sua investigação, que considera diversos estudiosos, enfatiza a questão do enfeite, do ornamento.

As pesquisas antropológicas demonstram, conforme Flügel (1966), que entre as raças primitivas existem povos que não usavam roupas, mas não dispensavam os enfeites. Os adornos corporais iam além da pintura, podiam também ser marcas ou cicatrizes. Eles eram usados em rituais, caças e disputas. A pintura facial era um artifício para tornar o rosto mais agradável e desejável, tanto que esta técnica sempre esteve muito presente em rituais de embelezamento e cerimoniais que marcavam a formação de casais.

Para Flügel (1966), nos processos de interação, o olhar incide, em geral, primeiramente, sobre as roupas e as formas que elas sugerem. A atenção às partes mais expostas, como as mãos e o rosto, é inevitável.

A moda pode ser vista como um sistema concreto de signos, ou como linguagem que, segundo Lipovetsky (2009, p.24), "com sua estrutura dinâmica reforçou o direito implícito da 'bela aparência". Para Lipovetsky (2009), esta transita entre a expressão de massa e a individual, ou seja, ela impulsiona os

desejos narcísicos, fazendo deles uma estrutura constitutiva e permanente, que encoraja a representação-apresentação. A moda, portanto, conforme Lipovetsky (2009, p. 43), "tem ligação com o prazer de ver, mas também com o prazer de ser visto, de exibir-se ao olhar do outro." Ou ainda, como, para Lipovetsky (2009, p. 43), "primeiro grande dispositivo a produzir social e regularmente a personalidade aparente, a moda estetizou e individualizou a vaidade humana, conseguiu fazer do superficial um instrumento de salvação, uma finalidade da existência".

O rosto, por sua vez, para Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 790), "não é para si mesmo, é para o outro (...) a parte mais viva, mais sensível (sede dos órgãos dos sentidos) que, quer queiramos, quer não, apresentamos aos outros". Ele se interpõe entre o eu e o outro. Assim, o rosto é uma espécie de fronteira e, enquanto tal, deve cumprir seu papel, mas paradoxalmente deve sutilmente autorizar o outro. Ele é infinitamente mais revelador do que o resto do corpo. Juntos, a moda e o rosto são para ser vistos, para se apresentarem ao outro.

Mas, que rosto feminino a moda constrói? Quais aspectos destes são incorporados a novos padrões de beleza feminina na contemporaneidade? Neste artigo, propõem-se verificar as características das "faces medusadas" presentes nos produtos vinculados à moda, que podem ser incorporadas à beleza do rosto feminino. Para tanto, será apresentados fragmentos da história da beleza, aspectos do mito da Medusa e análise de uma representação visual da Medusa, de duas destas faces que denominamos "medusadas" por reportar o intérprete à "Medusa Murtola" e ao mito da Medusa, via semiótica peirceana.

2 FRAGMENTOS DA HISTÓRIA DA BELEZA

Eco (2010) elabora uma história da beleza na cultura ocidental, passando em revista as coisas que as pessoas consideraram belas, no curso de milênios,

baseando-se em documentos vindos da arte e de imagens do cinema de consumo, da televisão e da publicidade ao aproximar-se da modernidade. Nesta história, a beleza não é algo absoluto e imutável, mas que se modifica segundo o período histórico e o local, bem como envolve a beleza física - do homem, da mulher, da paisagem-, a beleza de Deus, ou dos santos, ou das ideias. Há diferentes modelos de beleza coexistindo numa mesma época e outros que se reportam a épocas diversas.

Em linhas gerais, seguem alguns aspectos desta história, enfatizando a beleza da mulher. Segundo Eco (2010), o ideal estético na Grécia antiga estava associado a outras qualidades, como o justo, à medida, à conveniência, ou seja, estava vinculado ao termo kalón, que como afirma Eco (2010, p. 41), "é aquilo que agrada, que suscita admiração, que atrai o olhar". No caso do corpo humano, conforme Eco (2010, p. 41), "assumem papel relevante também as qualidades da alma e do caráter, que são percebidas mais com os olhos da mente do que com aqueles do corpo".

No entanto, a beleza, conforme Eco (2010, p. 85), "começa a aparecer no mundo quando a matéria criada se diferencia por peso e por número, circunscreve-se em seus contornos, ganha figura e cor, ou seja, a Beleza fundase na forma que as coisas assumem no processo criativo".

A beleza feminina, por sua vez, caminha da beleza da pastorinha à da mulher angelical. A mulher renascentista, por sua vez, cuida do seu corpo valendo-se da arte da cosmética e dedica-se com atenção à cabeleira, bem como exalta o corpo com produtos dos ourives. Com os acontecimentos históricos da Reforma e a mudança dos costumes, entre os séculos XVI e XVII, há uma transformação progressiva da imagem feminina: a mulher torna-se dona-de-casa, educadora, administradora.

No início da segunda metade do século XIX, conforme Eco (2010, p. 330), "sob o lema da Arte pela Arte impõe-se a ideia de que a Beleza é um valor

primário a ser realizado a qualquer custo, a tal ponto de que muitos viverão a própria vida como obra de arte". Neste período há valorização da vestimenta com o dandismo.

Com o simbolismo, a natureza passa a ser vista, como explica Eco (2010, p. 346). "como um bosque de signos onde as cores, os sons, imagens e coisas referem-se uns aos outros, revelando afinidades e consonâncias misteriosas". Seara profícua para a noção de epifania que, para Eco (2010, p. 353), "é um êxtase, mas um êxtase sem Deus: ela não é transcendência, mas a alma das coisas desse mundo, é um êxtase materialista".

Segue a beleza vitoriana, período que vai dos movimentos de 1848 à crise econômica do final do século, definido geralmente pelos historiadores como "idade da burguesia". A estética vitoriana é proveniente da inserção da função prática no domínio da beleza. "A Beleza acaba por coincidir não mais com o supérfluo, mas com valor: o espaço anteriormente ocupado pelo vago, pelo indeterminado, agora é preenchido pela função prática do objeto" (ECO, 2010, p. 363).

A beleza romântica, que expressa um estado d'alma, presente na beleza onírica dos surrealistas e no gosto macabro do kitsch moderno e pós-moderno toma o espaço da beleza vitoriana. Em seguida, vem a beleza colorida e exuberante, com a Art Nouveau, substituída por uma beleza funcional, que propicia uma síntese entre qualidade e produção em massa, que reconcilia arte e indústria, com a Art Déco.

Com a beleza orgânica, que segue a romântica, com a qual há recuperação da ideia de lugar natural integrando-o ao artefato humano, bem como o rompimento com o cânone da idade vitoriana: a distinção nítida e tranquilizante entre interior e exterior. Seguem a beleza vinculada ao objeto e depois às máquinas.

A nova beleza, a do objeto, segundo Eco (2010, p. 377), "é reprodutível, mas também transitória e perecível: deve induzir o consumidor à substituição

rápida, por consumpção ou desinteresse, distribuição e consumo das mercadorias". A ideia de que uma máquina pode ser bela é recente e, para Eco (2010), uma estética das máquinas iniciou há um século e meio.

No século XIX, quando as novas estruturas metálicas começaram a agradar, nasce uma beleza "industrial" e, no século XX, para Eco (2010, p. 394), "inicia-se a estação definitiva da estética industrial: a máquina não deve esconder mais a própria funcionalidade sob os ouropéis da citação clássica (...), pois doravante afirma-se que a forma segue a função, e mais bela será a máquina quanto mais capaz for de exibir a própria eficiência".

Por fim, a beleza das mídias ou a beleza do século XX, que para Eco (2010) pode tomar o período que vai até os anos de 1960, está na convivência da beleza da provocação com a beleza do consumo.

A beleza da provocação tem como propósito, segundo Eco (2010, p. 417), a construção de olhares diversos, capazes de "usufruir do retorno a modelos arcaicos ou exóticos, ao universo do sonho ou das fantasias, às visões sugeridas pela droga, à descoberta da matéria, à reprovação desvairada de objetos de uso em contextos improváveis, às pulsões do inconsciente". A beleza do consumo, por sua vez, pode ser vista nas pessoas que se vestem conforme os cânones da moda — usam jeans ou roupas assinadas -, maquiam-se segundo modelos dados pelas revistas, pelo cinema, pela TV. Os mass media não apresentam mais nenhum modelo unificado, nenhum ideal único de beleza, neles, segundo Eco (2010, p. 428), há "sincretismo total, do absoluto e irrefreável politeísmo da beleza". Neste contexto, buscamos especificidades do rosto feminino em "faces medusadas" construídas pela moda.

3 A MEDUSA E UMA DE SUAS REPRESENTAÇÕES VISUAIS

O mito da Medusa é tratado tanto em textos de Hesíodo e Homero como em obras do período romano. Em Teogonia (VIII a.C.), um poema de Hesíodo que

narra a genealogia dos deuses, conforme Vernant (1991), consta que Medusa, filha dos monstros Forcis e Ceto, irmã das monstruosas Graias e das imortais Euríale e de Estenó, vivia no ínclito Oceano. Ela era um monstro, não em forma apenas de cabeça, mas com um corpo que foi possuído por Poseidon e decapitado por Perseu.

Segundo Brandão (1990), Medusa era a mais bela guardiã do templo de Atena. Sua beleza era acrescida por seus lindos cabelos, o que a tornava sedutora, despertando a cobiça dos deuses e dos homens. Dentre eles, Poisedon, o deus dos mares, que a violentou motivado por um desejo incontrolável e frustrado devido à recusa da jovem. Atena, ao saber do ocorrido, sentiu-se aviltada pelo desrespeito a seu templo e voltou sua cólera sobre Medusa, punindo-a com um perpétuo exílio ao templo de Apolo; e ainda, impôs-lhe uma terrível metamorfose que culminou em um aspecto aterrorizante. Seus cabelos foram convertidos em serpentes venenosas e seu olhar adquiriu o poder de petrificar os homens. Dessa forma, Medusa e suas duas irmãs passam a ser denominadas Górgonas e tornam-se impetuosas, terríveis e apavorantes. "Estes monstros tinham a cabeça enrolada de serpentes, presas pontiagudas como as do javali, mãos de bronze e asas de ouro, que lhes permitiam voar. Seus olhos eram flamejantes e o olhar tão penetrante, que transformava em pedra quem as fixasse" (BRANDÃO, 1990, p. 238).

Muitos foram petrificados por olhar para Medusa. Perseu, com a assistência de Hermes e Atena, que ofereceram objetos mágicos para garantir-lhe invisibilidade e velocidade, bem como uma bolsa especial para colocar a cabeça decapitada e um escudo de bronze polido da deusa Atena, aceitou o desafio de derrotá-la. Enquanto as irmãs Górgonas dormiam, Perseu, sem olhar diretamente para Medusa e guiado pelo escudo espelhado, desferiu um golpe fatal e lhe cortou a cabeça, que foi colocada pela deusa Atena em seu escudo, usado como arma para derrotar e petrificar seus inimigos.

Após analisar a literatura disponível e inúmeros documentos, Vernant (1991, p. 50) afirma que a presença de Medusa encarna "o medo em estado puro, o terror como dimensão do sobrenatural. Este medo, com efeito, não é uma decorrência nem algo motivado, como o que provocaria a consciência de um perigo". Trata-se, portanto, de um monstro insólito e estranho, sendo que sua cabeça marca o limite entre os vivos e os mortos. Antes dela, a palavra articulada, a luz; depois dela, o mundo das palavras incompreensíveis, da noite. O que causa medo não é a máscara em si, mas a alteridade que ela nos apresenta, onde nada mais é humano. Nas palavras de Vernant (1991, p. 105-106):

Quando encaramos Górgona, é ela que faz de nós o espelho no qual, transformandonos em pedra, contempla sua face terrível e se reconhece no duplo, no fantasma que nos tornamos ao enfrentar o seu olho. Ou ainda, para exprimir em outros termos esta reciprocidade, esta simetria tão estranhamente desigual entre o homem e o deus, o que a máscara de Górgona nos permite ver, quando exerce sobre nós o seu fascínio, somos nós mesmos no além, esta cabeça vestida de noite, esta face mascarada de invisível que, no olho de Górgona, revela-se a verdade de nosso próprio rosto.

Considerando-se que o terror ou o medo da morte precisam ser vivificados, posto em evidência, como uma forma de proteção, então, as representações de Medusa, como a Medusa Murtola, obra atribuída a Caravaggio (FIG. 1), revisitada por inúmeros produtos midiáticos, cumpre este papel.



Figura 1- Medusa Murtola de Caravaggio (1597)

4 A MEDUSA MURTOLA SOB UM OLHAR SEMIÓTICO

Na perspectiva da semiótica peirceana, as representações visuais são signos cujo potencial significativo pode vir à tona com três tipos de olhar: o contemplativo, o observacional e o generalizante, que apreendem os aspectos qualitativos, os referenciais e os simbólicos nelas latentes. O primeiro olhar trata das cores, das formas, das texturas ou dos jogos estabelecidos com estes elementos que compõem a linguagem visual; o segundo busca vínculos com existentes e o terceiro traz à tona os aspectos de lei, ou norma, ou regra, compartilhados culturamente. No processo interpretativo elencamos efeitos possíveis que germinam destes aspectos fundantes do signo.

Iniciemos com as qualidades atreladas às cores, formas e texturas ou ao jogo destes aspectos, proeminentes na obra (FIG.1). Uma mancha circular se destaca entre formas ondulantes, serpenteantes. Segundo Chevalier e Gheerbrant, (2008, p.250), tal forma pode ser associada "ao culto do fogo, dos heróis, da divindade". A coloração esverdeada, com pouca luz, lembra o verde do mofo, da putrefação, cor de morte, portanto. Rodeada por formas serpenteantes, a forma circular, em alaranjado terroso, sem luz própria, intensifica a ausência de vida. O conjunto destes aspectos provoca no intérprete sensações atreladas à morte, ao pavor. Os filamentos avermelhados intensificam tais efeitos, pois o vermelho é noturno, sombrio e fúnebre. Conforme Chevalier e Gheerbrant, (2008, p.944), o vermelho escuro, "eminentemente sagrado e secreto, é o mistério vital escondido no fundo das trevas e dos oceanos primordiais". Diante desta imagem, o intérprete pode permanecer em contemplação, sob o efeito funesto, sombrio, engendrado no jogo de cores, formas e texturas.

No entanto, a face humana apavorante e apavorada grita e faz com os aspectos qualitativos se amenizem, ou seja, faz com que não sejam percebidos

num primeiro olhar. Uma cabeça decapitada que ainda sangra torna-se o vetor do processo interpretativo. A atenção do intérprete se volta para os detalhes, que sendo altamente referenciais, evocam associações que permitem resgatar inúmeros aspectos convencionais, compartilhados na cultura, que agregam novos significados à imagem.

Os olhos arregalados, as sobrancelhas escuras e realçadas por uma fronte enrijecida, a boca desenhando um grito de pavor e o sangue escorrendo pelo pescoço são detalhes que remetem o intérprete a um acontecimento horripilante: uma decapitação. Simbolicamente, a cabeça é a sede do espírito, logo, a posse da cabeça de alguém (decapitado) implica a posse da sua alma. Ela também era considerada um troféu de guerra. A cabeça simbolizava, segundo Chevalier e Gheerbrant (2008, p.152), "a força e o valor guerreiro do adversário, indo incorporar-se aos do vencedor, e a degolação ainda garantia a morte deste mesmo adversário".

Os olhos que são destinados à percepção do mundo à volta, mas, além disso, podem também mostrar e desvendar mistérios como as paixões da alma, ou imergir no que é relativo ao interior e ao profundo, na imagem, por estar arregalados e sem brilho, sem vivacidade, passam a sensação de que estão desligados do corpo, como olhos retirados do corpo. Olhos mortos ou olhos captados quando se estarrecem diante da morte iminente. Nestes momentos, os aspectos qualitativos — os tons esverdeados escuros, o alaranjado terroso e as formas arredondadas - podem se tornar proeminentes e reforçar o pavor que envolve a decapitação ou a morte.

Serpentes que parecem brotar do interior da cabeça ocupam o lugar dos cabelos. Elas se entrelaçam, embrenham-se umas sobre as outras e à medida que uma aparece, a outra desaparece, num movimento continuo de ir e vir. A serpente tida como algo obscuro, misterioso e enigmático, nesse caso, parece brotar do interior do cérebro, logo, alegoricamente, vem como algo que escapa da consciência e da razão, algo que vem do subterrâneo e aflora das camadas

mais profundas do inconsciente. A serpente é imbuída de uma força andrógina, podendo assumir características femininas ou masculinas, o que aumenta a ambiguidade da imagem.

Rápida como o relâmpago, a serpente visível sempre surge de uma abertura escura, fenda ou rachadura, para cuspir morte ou vida antes de retornar ao invisível. Ou então abandona os ímpetos masculinos para fazer-se feminina: enrosca-se, beija, abraça, sufoca, engole, digere e dorme. Esta serpente fêmea é a invisível serpente- princípio que mora nas profundas camadas da consciência e nas profundas camadas da terra. Ela é enigmática, secreta: é impossível prever-lhe as decisões, que são tão súbitas quanto suas metamorfoses. Ela brinca com os sexos como com os opostos, é fêmea e macho; gêmea em si mesma, como tantos deuses criadores que em suas primeiras representações sempre aparecem como serpentes cósmicas. (CHEVALIER E GUEERBRANT, 2008, p.815)

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2008, p.791), a face humana é também mutante e efêmera, tem seus ciclos e marcas do tempo, e ao mesmo tempo reage e expressa os sentimentos e, mais ainda, de certa forma, tenta abarcar a totalidade do indivíduo. Neste caso, a face humana parece expressar o horror diante da morte. O intérprete da imagem, sob o efeito da constatação, observa atentamente os detalhes que descrevem, com uma imagem, o horror diante da morte. Sob efeito de choque, o intérprete pode desviar o olhar da imagem, ou ainda, ao atentar para o título da obra, Medusa Murtola ou do autor, Caravaggio, outros significados latentes na imagem podem ser reavivados.

O intérprete, com um olhar especializado, que tem vivência e conhecimento sobre arte e mitologia, pode identificar a obra, como sendo do período Barroco, cuja autoria foi recentemente atribuída à Caravaggio. Assim, os significados já construídos envolvendo a arte e a mitologia podem vir à tona. As reflexões que seguem a partir destes significados correspondem a novos interpretantes para a obra. Segundo Argan (2004, p. 213), para Caravaggio, "fazer pintura era pôr-se diante da realidade e enfrentá-la e reagir, descobrindo o sentido de seu próprio ser- ou de sua presença no mundo- pela irremovível presença do outro: um enfrentamento e um choque diretos com a realidade".

O artificio de opor a escuridão à claridade autenticou sua expressão artística dramática. Seus cenários eram sombrios e as cenas eram construídas

com os modelos e objetos inseridos na obscuridade. A luz geralmente vinha de uma fonte direcionada e precisa, na maioria das vezes gerada do canto superior esquerdo da obra, e, de certa maneira, colocados em cena como se fosse num palco teatral. Caravaggio conduziu seu trabalho norteado pelo desejo de representar a realidade sem nenhuma idealização. Segundo Vodret (2010), o trabalho do pintor se assemelha muito ao universo da fotografia e revela a intenção em representar o instante do fato, um instante preciso do drama, como se fosse um congelamento da imagem.

Os traços do rosto andrógino da Górgona – a Medusa - são semelhantes aos do artista. Deste modo, Caravaggio assume sua face monstruosa dando vazão a seu universo interior, com uma composição com a cabeça decapitada sobre um escudo, o escudo da deusa Atena. Segundo Chevalier e Gueerbrant (2008, p.387), o escudo representa uma arma, porém é "passiva, defensiva e protetora, embora às vezes possa ser até mortal". Assim, ele poderia ser ornamentado com figuras sedutoras e paisagens agradáveis que representariam a proteção daquele que o porta, ou ao contrário, poderia apresentar para o rival uma figura tenebrosa com a intenção de despertar o medo e com isso funcionar como uma arma psicológica, enfraquecendo-o. Possuir a cabeça decapitada da Górgona significava tornar-se possuidor de seus poderes de petrificação e ser portador de uma arma mortífera.

Conforme Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 476), de um lado, "a medusa simboliza a imagem deformada do eu que se petrifica de horror ao invés de esclarecer na medida justa". De outro, a petrificação está relacionada à imagem de culpa pessoal. A culpa paralisa, e diante dela é preciso coragem e um olhar frio e objetivo para suportá-la. Perseu derrotou a Medusa justamente por não encará-la. Diante dela, usou seu escudo polido como espelho e rapidamente a decapitou. O espelho carrega a simbologia da revelação da verdade. A deusa Atena foi presenteada com sua cabeça para adornar um escudo e proteger-se de qualquer ataque.

Assim, a petrificação, simbolicamente, equivale à reflexão sobre uma culpa íntima, que quando demasiadamente valorizada pode valer-se de um medo paralisante, diante da consciência em falta. Olhar para Medusa e encontrar em seu olhar a própria confissão teria o efeito de um remorso exagerado e paralisante. Isto nos leva a entender que a Medusa representa a imagem desfigurada do eu, ou ainda da psique, a insuportável visão do inconsciente.

A petrificação simboliza o castigo infligido ao olhar indevido. Ela resultaria ou de uma ligação que permanece depois da falta cometida -o olhar que se fixa_ ou de um sentimento de culpa excessivo - o olhar que paralisa; ou ainda do orgulho e da cobiça o olhar possessivo. A petrificação simboliza o castigo do descomedimento humano. (CHEVALIER E GUEERBRANT, 2008, p.716)

Retomando o mito, vale enfatizar que, ao atrair os olhares de Poseidon, Medusa atraiu também a ira da deusa Atena, que se sentiu aviltada por sua beleza. Escolhendo como castigo uma metamorfose em que Medusa encarnaria uma face animalesca que paralisaria quem lhe dirigisse o olhar, o castigo recaiu também sobre os admiradores. Medusa torna-se então uma "mulher" inacessível. Os olhares que antes a cobiçavam, agora sofreriam um castigo mortal e mesmo a sedução do ato de olhar tornou-se arriscada. O perigo de morte oferecido pela Górgona é comparável à ameaça sedutora de sua primeira aparência, cujos cabelos sensuais exerciam um poder de fascinação sobre os homens, aspecto semelhante à paralisação. O universo mitológico é recheado de episódios em que a beleza e a sensualidade, associados ao feminino, são o pivô das tramas. Neste enredo, o poder ameaçador da beleza e da sensualidade de Medusa pode ser associado ao domínio de um monstro, ou mesmo de uma arma.

Este potencial significativo caminha para os produtos midiáticos, de modo geral. Há inúmeras reproduções desta obra na internet e há também produtos vinculados à moda que agregam aspectos desta imagem. Assim, os significados já construídos podem ser reavivados, bem como novos significados podem ser construídos. Vejamos como estes caminham no universo da moda.

5 AS "FACES MEDUSADAS" NA MODA

O olhar contemplativo capta na representação visual - (FIG. 2) - uma variação de tons acinzentados. As bordas da imagem são mais escuras e há uma região clara, em forma oval, no centro, e uma mancha clara na lateral. Da parte central – como um ponto de partida – emergem linhas espiraladas. Ao contemplar a representação visual, sob o efeito destes aspectos qualitativos, principalmente pelo jogo claro/escuro, o intérprete tem a sensação de estar diante de algo sombrio, estranho, paralisado.

Ao atentar-se para a representação visual e valer-se de aspectos referencias, o intérprete constata que se trata de uma modelo, numa foto que toma o seu rosto e parte do ombro desnudo. A face e os ombros estão iluminados. O rosto se forma com uma textura fina, homogênea e sem brilho. Nos traços do rosto predominam linhas retas que contrastam com a sinuosidade dos cachos e o seu olhar (paralisado) está voltado para quem a observa. Apesar do apelo das partes mais iluminadas, os cabelos protagonizam a cena, são volumosos e ondulados e parecem se mover livremente, com vida própria.



Figura 2 – Editorial out.2012 – i-D Magazine Fonte - FFW FASHION FORWARD. Disponível em: < http://ffw.com.br/noticias/tag/gisele-bundchen>. Acesso dia 28 out.2013

Estes aspectos possibilitam associações que trazem à tona novos significados à imagem. Para Chevalier e Gueerbrant (2008), os cabelos carregam consigo simbolismos ligados às virtudes humanas ou mesmo à morada da alma. O movimento espiralado dos cachos pode reavivar no intérprete os aspectos simbólicos vinculados à evolução, emanação, desenvolvimento e continuidade, fecundidade e movimento.

Um olhar especializado pode identificar a modelo Gisele Bündchen, fotografada para um editorial de moda da i-D Magazine, edição do outono de 2012, que celebrava as supermodelos. Para Luigi Mureno, criador do conceito da edição, Gisele "é o que todos querem ser e parecer hoje". Mureno descreve a sedução da imagem de moda provocada pela estrela que, para Lipovetsky (2009), é um produto engendrado numa fábrica de sedução, o star system. A celebridade ou estrela atrai os olhares do público pela sua beleza que, tal como explica Lipovestsky (2009, p. 249), "exige encenação, artificio, refabricação estética: os meios mais sofisticados, maquiagem, fotos e ângulos de visão estudados, trajes, cirurgia plástica, massagem, são utilizados para confeccionar a imagem incomparável, a sedução enfeitiçadora das estrelas".

A estratégia do editorial, para construir ou pôr em evidência a beleza, no caso, está no uso da obra de Caravaggio e o mito da Górgona Medusa, consequentemente. Na foto, a modelo está iluminada diante de um fundo escuro, que remete ao padrão de iluminação teatral desenvolvido por Caravaggio. A pose, por sua vez, como que paralisada, remete à Medusa. Sem roupas e adereços ou mesmo com uma maquiagem especial, a luz ameniza qualquer linha de expressão, fazendo com que os serpenteados dos cabelos roubem a cena. Os cachos livres partem da cabeça como as serpentes que se entrelaçam na Medusa Murtola. A pele translúcida, homogênea, parece uma cobertura fina e lisa que desenha formas fixas e imóveis. Na foto, a modelo parece paralisada para assim paralisar, encantar, seduzir quem lhe dirige o olhar, tal como a Górgona Medusa.

Mas, os cabelos serpenteados também chamam a atenção na representação visual (FIG.3).

A representação visual (Fig. 3) apresenta tons de amarelo intensos, a cor cinza e tons cor-de-rosa, claros e outros vibrantes.. Há linhas horizontais que desenham faixas contínuas, como fitas dispostas lado a lado e atadas por uma estrutura, como escamas.

No entanto, as "serpentes" amarelas chamam a atenção do intérprete e norteiam o caminhar do olhar sobre a representação visual. Trata-se de uma mulher, em uma postura adequada às fotografias de moda. A modelo exibe pele clara, como uma camada fina, os olhos e a boca como formas bem delineadas e em tons cor-de-rosa, vibrantes.



Figura 3- Ilustração de Ignasi Monreal Fonte - IGNASI MONREAL. Disponível em: http://www.ignasimonreal.com/larga-vida-a-la-alta-costura/. Acesso em: 28 out.2013.

Os cabelos são serpentes que deslizam sobre a cabeça da modelo e se acumulam sobre os ombros. Uma delas, com a cabeça amparada sobre o corpo de outras serpentes, que se entrelaçam sobre os ombros, mostra na boca escancarada, a cor da maquiagem dos olhos da modelo. Outra, que deslizou pelo corpo, se apoia sobre a mão esquerda da modelo.

A modelo mostra um casaco formado por tiras brilhantes, em tecido similar a vinil, todas atreladas por um aviamento de fivelas contínuas. A textura e o tom cinza sugerem escamas, pele de animal, pele de cobra. Ela usa um cinto largo, parecido com um cinturão de lutadores. O acessório apresenta figuras florais, cobertas com tachas prateadas, com o número vinte, em algarismos romanos. Uma das mãos está apoiada sobre o cinto, que exibe, em seu dedo indicador, um anel de pedra amarelada.

Que significados vêm com estes aspectos referenciais elencados? Serpentes substituem os cabelos da mulher. Para Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 814), a serpente representa uma face obscura do homem, uma face de pouco controle, ou seja, ela "encarna a psique inferior, o psiquismo obscuro, o que é raro, incompreensível, misterioso". A cor amarela, como símbolo de perigo, torna a modelo, de cabelos de serpente, mais avassaladora, perigosa.

O anel, assim como o cinturão, simbolizam vínculos, compromissos, votos, bem como, conforme Chevalier e Gheerbrant (2008, p.245), "proclama a força e os poderes dos quais seu portador está investido". Agregado a esse simbolismo, o dedo portador do anel, que é o indicador, segundo Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 237), "é o dedo do juízo, da decisão, do silêncio, isto é, do autodomínio". Assim, a modelo sinaliza, se mostra para o intérprete, como uma mulher sedutora (perigosa) e capaz de se autodominar. Ela pode trazer à tona as camadas mais profundas do seu inconsciente e dominá-las, pois as "serpentes" deslizam suavemente e se aconchegam sobre a cabeça e em parte do corpo.

O anel, de formato similar ao olho da serpente e na cor ocre, reforça a união com o simbolismo que envolve este animal. O número vinte, em algarismos romanos, no cinturão, remete o intérprete a outros significados, pelo fato de que ele representa o Juízo, no Tarô; a perfeição, na cultura maia, com exemplos. O fundo da representação visual é cinza e a roupa está sombreada também em cinza. Esta cor evoca o renascimento ligado ao inconsciente, o emergir, como nos sonhos em que percebemos, como explica Chevalier e Gheerbrant (2008, p.248) uma "espécie

de névoa acinzentada (...), que precisa ser elucidada e clarificada pela tomada de consciência", o que reforça que o processo de autodomínio está em movimento.

Um olhar especializado identifica a representação visual como de autoria de Ignasi Monreal, artista e ilustrador gráfico. Nascido em Barcelona, em 1990, Ignasi se projetou através de publicações em revistas de moda como: Haper's Bazaar, Vogue e V Magazin. A representação visual (FIG. 3) é uma das produções do artista para a revista V Magazine Spain, que compõe uma interpretação da Semana de Moda de Milão, no outono de 2012. Trata-se de uma ilustração para o desfile da grife italiana Versace, na qual o artista retoma a identidade da marca, manifesta pelo logo (FIG. 4), que tem o mito da Medusa como referência.



Figura 4 – Logotipo Versace
Fonte - Mundo das marcas. Disponível em:
http://mundodasmarcas.blogspot.com.br/2006/07/versace-o-luxo-italiano.html>. Acesso em: 16 set. 2013.

Ignasi propõe uma medusa fiel ao sentido da marca. A imagem da mulher evoca poder, sensualidade e perigo. A cabeça da modelo, inclinada para o lado em que uma das cobras esta em posição de ataque, mostra que ela percebe o perigo. No entanto, seus gestos, seu olhar, mantêm sintonia com o perigo iminente. Se ela não petrifica quem a observa, tal como a Medusa, pelo menos, sugere que ela mantém o autoconcontrole. Chevalier e Gueerbrant (2008, p. 155) anunciam o cabelo como sede da alma e arma feminina, sendo assim, "como a cabeleira é uma das principais armas da mulher, o fato de que esteja à mostra ou

escondida, atada ou desatada é, com frequência, um sinal da disponibilidade, do desejo de entrega ou da reserva de uma mulher".

No caso, a mulher se mostra ao outro e anuncia o perigo que vem com a sedução, que pode paralisar, petrificar, uma vez que os cabelos estão à mostra e tornam-se "verdadeiras" serpentes. Neste aspecto, vale buscar fundamentação em Lipovetsky (2000), que trata da condição feminina e identifica três possibilidades distintas de concebê-la, no transcorrer dos tempos.

A primeira mulher é desprezada e diabolizada. A segunda mulher, para atender os ideais masculinos de esposa sublime, precisa assumir o papel de 'rainha do lar'. Apesar de ser glorificada e idealizada, a segunda mulher continuou à margem da sociedade, sem poderes econômicos, políticos e intelectuais. A aura de poder feminino é restrita ao "imaginário" e aos "discursos da vida doméstica", conforme Lipovetsky (2000, p.235). A aptidão da mulher está na elevação do homem, em sua competência em cuidar dos filhos e estar nos bastidores de grandes acontecimentos sendo, portanto, apesar de frágil, a força propulsora das conquistas masculinas.

A terceira mulher emerge alicerçada por fatores como: "desvitalização do ideal da mulher no lar, legitimidade dos estudos e do trabalho femininos, direito ao voto, 'descasamento', liberdade sexual, o controle da procriação" (LIPOVETSKY, 2000, p. 236). A terceira mulher rompe com o percurso - casamento, filhos e tarefas menores -, e torna-se imprevisível.

Lipovetsky (2000) enfatiza que o poder feminino "obseda a imaginação masculina", pois está vinculado a mitos, aventuras que se desenrolam envolvendo figuras femininas monstruosas. Ao associarmos aspectos da primeira mulher à feminização do poder ou à terceira mulher, na verdade, encorpamos o ideal da mulher ambiciosa e monstruosa. Perfil feminino que deverá manter-se no propósito de alcançar as mais altas esferas do poder e

libertar-se dos estereótipos que desmerecem sua capacidade, já que estes postos, em grande parte, e cada vez menos, resistem sob o domínio masculino.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos rostos apresentados, os olhos são formas; a boca, forma e textura, e a pele, pura textura. O rosto feminino, que pode se atualizar no cotidiano, deve ser uniforme, sem imperfeições e aderir a proporções artificiais, visto que pode ser alterado o volume dos lábios, por exemplo. A indústria cosmética, por sua vez, produz cremes para clareamento da pele, produtos para aumento dos lábios e para tornar os cabelos densos, resistentes e moldáveis. A sensualidade, dada pelo volume dos lábios e os serpenteados dos cabelos, parece construída.

Não parece prudente esboçar um ideal de beleza para o rosto feminino, no entanto, a partir da segunda metade do século passado, há um movimento da beleza em sintonia com a tecnologia, o que pode ser apurado com pesquisas que se valem de imagens das mídias e que tentam mostrar a preponderância de uma beleza que se funda com a tecnologia. Seria então a "beleza tecnológica", ou a beleza, no caso, do corpo humano, que se rende à tecnologia.

A moda, ao resgatar aspectos vinculados à sedução e ao controle (por seduzir/paralisar o outro), mostra que a consolidação da terceira mulher, como autocriação feminina, retoma aspectos da força misteriosa da primeira mulher. A pele lisa e homogênea, esbranquiçada, o rosto paralisado e munido de um olhar que não permite que o outro nele se espelhe são características da beleza para o rosto feminino que as "faces medusadas" insinuam.

Referências

BRANDÃO, Junito. Mitologia Grega. Petrópolis: Vozes, 1990.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2008.

COURTINE, J.C; HAROCHE, C. História do rosto: exprimir e calar as suas emoções (do século XVI ao início do século XIX). Lisboa: Teorema, 1988.

ECO, Umberto. História da beleza. Rio de Janeiro: Record, 2010.

FLÜGEL, John Carl. A psicologia das Roupas. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1966.

LIPOVETSKY, Gilles. O Império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. A terceira mulher: a permanência e a revolução do feminino. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MAFFESOLI, Michael. No fundo das aparências. Petrópolis (RJ): Vozes, 2005.

SANTAELLA, Lúcia. Semiótica Aplicada. São Paulo: Pioneira Thompson Learning, 2002.

VERNANT, Jean- Pierre. O universo, os deuses, os homens. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VIGARELLO, Georges. História da beleza: o corpo e a arte de se embelezar do renascimento aos dias de hoje. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

VODRET, Rossella. Caravaggio: the complete works. Milan, Silvana Editoriale, 2010.

CAPÍTULO 14

PINTURA E CINEMA – QUESTÕES DE REPRESENTAÇÃO

Mirian Tavares

Tudo que não invento é falso.

(Manoel de Barros)

1 DA PINTURA AO CINEMA

Quando o cinema surge no final do Século XIX recorre, inevitavelmente ao modo de representação do mundo fixado pela pintura. Modo este que foi sendo alterado ao longo do tempo e que, na altura da invenção do cinematógrapho, variava entre as preocupações com a luz do Impressionismo e a tentativa de construção de um discurso sobre a realidade imposto pela pintura Realista. O cinema vai, portanto, absorver as questões que estavam presentes nestes dois movimentos artísticos e ainda incorpora, na formação da sua nascente linguagem, os princípios da fotografia que já atingira a maioridade por aqueles tempos.

De reprodução inocente da realidade, construída por imagens denotadas, ou como quer Barthes, em "estado adâmico", o cinema rapidamente se converte em discurso e cria uma linguagem própria que a distancia de seu estado especular. A imagem especular só existe na presença de sua unidade geradora, não funcionando como substituto, ou seja, não existindo enquanto signo. A arte não é um mero espelho, ela converte o mundo em signos e significados distintos. Entre as experiências realizadas pelos movimentos de vanguarda e a nascente indústria cinematográfica, os filmes adquirem um estatuto de linguagem.

Apesar das vanguardas históricas se interessarem pelo cinema, procurando desvendar a potencialidade do novo meio, discurso cinematográfico par excellence é aquele que foi produzido pela grande indústria norte-americana desde o chamado cinema primitivo (1895-1929) e que concebeu um modo de representação a que Burch vai chamar de M.R.I - Modo de Representação Institucional. O cinema norte-americano é, sem dúvida, uma grande e rentável indústria. Tanto que na época da quebra da bolsa, em 1929, enquanto a maioria das empresas falia, a indústria cinematográfica conseguiu não só sobreviver, como enriquecer os seus produtores. Um cinema marcadamente industrial e voltado para o entretenimento mas que não deixou de encantar os críticos e futuros realizadores dos Cahiers du Cinema - através da sua política do auteur, deram crédito a uma boa parcela dos filmes americanos.

Os *Cahiers du Cinéma* destacaram dentro da massa indistinta do cinema industrial, um grupo de realizadores a quem eles consideravam autênticos autores. Seus eleitos seriam génios que conseguiam criar seus próprios filmes, deixando neles a marca de sua genialidade, e não se submetendo aos moldes convencionais dos outros filmes produzidos em Hollywood. Não negando a genialidade dos eleitos pelos *Cahiers*, só posso acrescentar que o verdadeiro autor é pura ficção. Dentro do esquema de produção dos filmes americanos, somente tem o controle absoluto de seu filme, aquele que também conseguir produzi-lo. Alguns, como Hitchcock, conseguiram se libertar do sistema de produção hollywoodiana e produzir os próprios filmes. Mas enquanto viveram sob a égide do sistema, apesar de possuir uma liberdade maior, eles tiveram que se submeter a esse sistema.

2 UMA LINGUAGEM EM CONSTANTE MUTAÇÃO

A marca registada do cinema americano era o *happy end*. Mas, como todas as fórmulas, esta também sofreu desgastes e com a mudança do próprio mundo, exterior à tela, em que o sonho dourado do fim da II Guerra foi sendo

substituído por outros terrores mais quotidianos, como a Guerra Fria, a morte de Kennedy, a Guerra do Vietname e a batalha atómica que ia corroendo as certezas do futuro. No cinema aparece o Neorrealismo, a *Nouvelle Vague*, experimentos que antes estavam limitados a alguns autores acabam por alterar a decupagem clássica, que, rapidamente, absorve um pouco de tudo para recuperar seu público perdido.

O Modo de Representação Institucional começa a sofrer fraturas e estas fraturas funcionam como catalisador para um outro modo de representação, mais próximo das novas cinematografias que aparecem um pouco por toda a Europa e resto do mundo – um outro modelo de cinema, o chamado filme de arte, herdeiro da tradição das vanguardas e da tentativa de se desconstruir o discurso imposto por Hollywood. Um discurso que caminha em direção ao "controle total da realidade criada pelas imagens – tudo composto, cronometrado e previsto" (Xavier, 1984:31). Parte-se do discurso da opacidade para o discurso da transparência: o cinema reconhece que a não reproduz a realidade, mas que é um discurso sobre a realidade, e que o mascaramento da existência deste discurso serve para reforçar um modelo institucional, que começa a abrir falência em meados dos anos 50.

3 ENTRE A PALAVRA E A IMAGEM

A tentativa de apreensão do discurso imagético sempre foi problemática. De um lado temos a palavra, "l'instrument de l'intellect, de la raison discursive et abstraite" e do outro a imagem, "le véhicule naturel des affects, des mythes et du pathétique, bref du «sentiment» ..." (Barthes, 1993: 952). Algumas imagens, como as produzidas pela publicidade, enunciam o seu caráter retórico, outras, como o cinema do M.R.I, procuram ocultar a mensagem que subjaz o texto fílmico. O que não invalida que procedimentos retóricos estejam presentes no cinema, também discurso e também construído de maneira teleológica, prevendo uma futura compreensão e apreensão da mensagem, ou mensagens, que veicula.

É importante perceber que a necessidade de desvendar completamente a imagem, de encontrar uma interpretação iluminadora é típica da modernidade. O que não pode ser interpretado, não pode ser dominado, e o homem-intelecto tem que apreender o mundo de uma maneira racional. Domado o inefável, destrói-se o mito e tudo fica no terreno do compreensível. A exigência da interpretação na modernidade, decorre também da necessidade de se compreender o novo, que surgiu com as vanguardas, e que não é facilmente digerível.

Se o homem moderno quis acabar com os mitos, ler tudo à luz da razão, chegou a um momento em que a própria desmistificação foi mistificada. "O momento da desmistificação da desmistificação pode, assim, ser considerado o verdadeiro momento da passagem do moderno ao pós-moderno" (Vattimo, 1992: 49). Voltamos aos mitos, mas eles agora estão revestidos com uma aura tecnológica. O cinema, que surgiu na tarda-modernidade, ajudou a construir, ou reforçar, mitos que vão sendo reciclados a cada filme. Há quem acredite que o cinema perdeu sua essência2 e se aproxima cada vez mais da arte do período, do clima de uma era que abandonou as grandes questões e já não pensa em dominar racionalmente o mundo, aceitando que, por trás de tudo, existe o caos.

A linguagem do cinema vai sendo construída sob um duplo eixo discursivo, de um lado a imagem e de outro o texto, que tende a evocar a sua relação com o real. Ou pelo menos, com as imagens que se assemelham e se referem ao mundo que existe para além do ecrã. O cinema, desta forma, consolida uma ideia que a pintura já tentara sedimentar: a de que as imagens podem ser cópias, mais ou menos perfeitas, da realidade. Conforme Noël Burch, o século XIX presencia o surgimento de tecnologias variadas que vão desembocar no aparecimento do cinematógrapho. Cada uma delas era um novo passo em direção a uma recriação da realidade, "até a realização de uma ilusão perfeita do mundo perceptivo". O século burguês apropria-se da fotografia (e

posteriormente do cinema), que acaba por substituir o sistema de representação do espaço surgido no Quattrocento. (Burch, 1995, pp. 21-4).

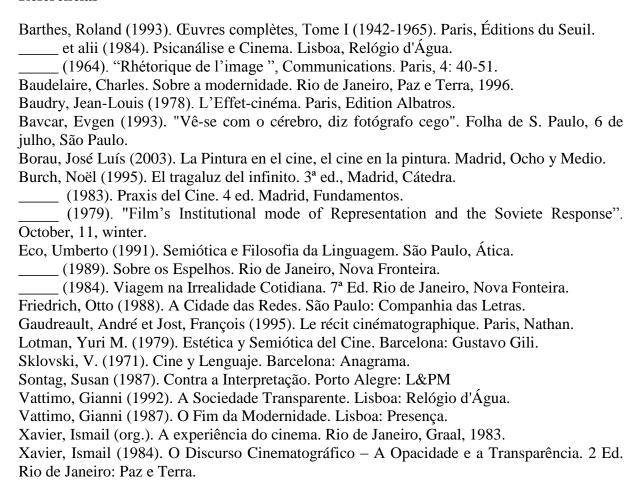
Ao incorporar o modelo da perspectiva renascentista que se converteu no cânone ocidental e que se propagou como sendo a forma correta de se representar o mundo e as coisas do mundo, a câmara cinematográfica reproduz e reforça um determinado discurso, aquele que se afirma capaz de reproduzir o real, satisfazendo a um princípio atávico que não resiste ao medo da destruição e do caos. Ao reconstruir o espaço do mundo como espaço cénico controlado e regulado, o cinema atrai para si os olhares que se projetam naquelas imagens e têm, pelo menos na curta duração da diegese, a ilusão de que seus pés estão bem assentes na terra e o desejado equilíbrio foi, finalmente, reencontrado.

4 ENTRE O REAL E A IMAGEM

"Le temps de l'image est venu!", disse Abel Gance nos anos 20, saudando o cinema que conseguia, a seu ver, inundar o mundo de imagens que refletiam a realidade e que, ao mesmo tempo, permitiam aos artistas criarem universos particulares e verossímeis. Estamos mais do que nunca mergulhados nas imagens que atropelam nossos olhos a todo instante. O momento atual em que nos encontramos exige dos nossos sentidos uma atenção constante. Ver é, também, interpretar. Diante de um oceano de imagens, é preciso saber em que direção devemos navegar, necessitando portanto de alguma orientação. Orientar não significa impor, mas dar alternativas e conduzir a uma possível interpretação. O cinema encontra-se hoje noutro momento, atravessado por novos textos e contextos, pela realidade da imagem digital – vivemos na era da super informação. O homo-sapiens evoluiu, na escala das espécies, para o homo-consumus, e o desejo converteu-se no desejo por objetos que, aparentemente, suprem a falta de tudo – a sensação de eterna incompletude. E a imagem em movimento transforma-se, a cada dia, assumindo, muitas vezes, o lugar do objeto representado. E assim, cada vez

mais percorremos um caminho que nos leva de uma imagem à outra. E o real é apenas um capítulo desta história.

Referências



CAPÍTULO 15

MUNDUS IMUNDUS: IMAGENS DO LIXO EM TRÊS FILMES BRASILEIROS

Monica Martinez

1 INTRODUÇÃO

O humano é um ser partido e esta condição reflete-se em suas sociedades, culturas e, por extensão, nas representações midiáticas feitas delas e de si mesmo. Este artigo investiga como o tema lixo foi tratado em três filmes produzidos em momentos históricos distintos, recorte que abrange quase um quarto de século. Por meio deles, mergulhamos na esfera do imaginário, o lugar de manifestação dos desejos, ansiedades e temores do ser humano (DURAND, 2012). "Entra-se no reino do imaginário no momento em que as aspirações, os desejos, e os seus negativos, os receios e os terrores, captam e modelam a imagem, com vista a ordenarem, segundo a sua lógica, os sonhos, os mitos, as religiões, as crenças, as literaturas, ou seja, precisamente, todas as ficções" (MORIN, 1980: 74).

Essa condição fragmentada do ser humano não é nova. De fato, do ponto de vista histórico, ela remonta à transição do período paleolítico (do grego palaiós, antigo, e lithos, pedra, compreendido entre cerca de 2,5 milhões a.C. até 10 mil a.C.) para o neolítico (do grego néos, novo), quando os bandos de coletores e, posteriormente, caçadores começam a se fixar na terra, passando a cultivar vegetais e criar animais com artefatos feitos de pedra polida. Os nômades que se tornam agricultores e pastores dão início ao processo de

urbanização que culmina em nossa era, quando a maior parte da população brasileira vive nas cidades e não mais no campo¹— parte de um processo mundial com tremendo impacto nas esferas da tecnologia, da comunicação e da ecologia.

Para o mitólogo estadunidense Joseph Campbell, os desafios desta passagem devem-se ao fato de que nos povos caçadores não havia diferenciação das funções sociais, salvo quanto ao sexo e idade, pois "cada indivíduo era tecnicamente um mestre de toda a herança cultural (...), ser adulto consistia em ser um homem total" (CAMPBELL, 1992, p. 326). Já em sociedades mais complexas "ser adulto consiste em adquirir, primeiramente, uma certa arte ou habilidade especial e só então a capacidade de suportar ou sustentar a tensão resultante (idem). Segundo ele, "uma tensão tanto psicológica quanto sociológica – entre a própria pessoa (como uma mera fração de um todo maior) e os outros com treinamento, capacidade e ideais totalmente diferentes, que constituem os outros órgãos necessários do corpo social" (ibidem). Daí a distinção das mitologias dos caçadores e dos agricultores. A ênfase dos primeiros estaria no indivíduo - o xamã busca o conhecimento do sagrado e do profano a partir de visões pessoais, solitárias – enquanto a das culturas agrícolas está em integrar o indivíduo a um contexto comunitário ordenado e estabelecido o sacerdote comunga com o grupo a partir de ritos pré-estabelecidos (CAMPBELL, 1992).

O psiquiatra suíço Carl Gustav Jung (1875-1961) sugere que naquela fase não havia dicotomia entre o pensar e o fazer. "A verdade é que os homens do passado não pensavam nos seus símbolos. Viviam-nos, e eram insconscientemente estimulados pelo seu significado" (JUNG, 2008:101). Essa concepção muda com a emergência da filosofia na Grécia antiga, quando o eixo

¹ Segundo dados do censo 2010 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), a população brasileira atualmente se distribui na proporção de 84,4% (urbana) e 15,6% (rural).

começa gradualmente a se deslocar da ação no mundo para reflexões cada vez mais abstratas sobre ele. Estas rupturas epistemológicas são aqui sintetizadas a grosso modo em três momentos diferentes. O primeiro é a contraposição do pensamento dos pré-socráticos gregos Parmênides (ca. 530-460 a.C.) e Heráclito (ca. 540-470 a.C.). "Parmênides concentra sua atenção na identidade, imobilidade, perenidade e unidade das formas inteligíveis — aquilo que é e permanece (...)" (KÜNSCH, 2010, p. 4). Já Heráclito, além de pensar o devir, a mudança e o movimento, prefere refletir sobre a não-contradição entre os opostos por meio de aforismos, como "o que proclama que 'Deus é dia e é noite, inverno e verão, guerra e paz, saciedade e fome'. Ou esse outro: 'O mesmo é em nós vivo e morto, desperto e dormindo, novo e velho; pois estes, tombados além, são aqueles, e aqueles de novo, tombados além são estes" (idem).

Outro momento de ruptura seria expresso pelo bispo cristão Agostinho (354-430). "A divisão que Aristóteles via na teoria do conhecimento de Platão, entre dois mundos, o sensível e o inteligível, Agostinho a pratica, ao estabelecer entre Deus e o mundo um abismo intransponível, e ao defender a idéia de que o "mundus est imundus" (KÜNSCH, 2010, p. 10).

Finalmente, uma terceira ruptura epistemológica, mais recente porém provavelmente a mais citada nos estudos de comunicação, seria a representada pelo francês René Descartes (1596-1650) — conhecido pelo aforisma Cogito Ergo Sum, do latim, Penso, logo existo. Tido como um divisor de águas no pensamento moderno, em sua obra Discurso do método (DESCARTES, 1996) ele questiona a hegemonia do pensamento escolástico medieval e propõe a compreensão dos fenômenos a partir da análise (fragmentação do objeto), seguida da síntese (o reagrupamento racional das partes) e da sistematização das conclusões para extrair princípios fundamentais do material observado. Por

extensão, o método cartesiano é entendido como uma ruptura entre a razão e a emoção (DAMÁSIO, 1996).

Temos, portanto, aqui bases importantes e ainda vigentes do pensamento ocidental contemporâneo, baseado na permanência (Parmênides), na separação do mundo material e metafísico (Agostinho via Platão) e na supremacia da lógica sobre a emoção (Descartes).

Outra alteração significativa ocorre na transição das sociedades de bases agrícolas para as industriais, quando a promessa das benesses futuras não provém mais da "devoção do agricultor – curvando-se humildemente diante da vontade do calendário e dos deuses da chuva e do sol – mas (da) mágica do laboratório, foguetes espaciais voando onde outrora foi lugar dos deuses" (CAMPBELL, 1992, p. 231). Essa dissolução está presente na comunicação contemporânea, uma vez que o valor mágico ou a fé atribuída aos deuses foi deslocado para a esfera da ciência e da tecnologia: "Frankenstein talvez seja a imagem mais emblemática desse encantamento tecnológico, dessa fé na eletricidade e na tecnologia que dela se mantém (CONTRERA; BAITELLO jr: 2010, p. 6).

A saga humana – das cavernas pré-históricas à conquista do espaço virtual - evidentemente possui relação direta com o sistema de representações do ser humano em relação a si mesmo, a sua sociedade, ao seu ambiente (MACHADO, 2006; 2007; LOTMAN, 1984), ao cosmos e à esfera midiática (CONTRERA, 2010). Em seu aspecto mutante, o conceito de semiosfera relaciona-se com o de mórficos biólogo inglês Rupert Sheldrake campos proposto pelo (SHELDRAKE, 1993; 1996; 2005), que pode ser definido como campos de informação coletivos que dão forma (do grego morphe) à natureza, incluindo a humana, por meio de repetições ou, como o biólogo prefere, hábitos. Uma vez que a repetição de novos hábitos pode causar alterações estruturais, estes padrões estão em constante mutação.

Essas mudanças de concepções, e suas consequentes representações de mundo, podem ser percebidas também nos três filmes analisados a seguir, que reconstroem simbolicamente as relações entre o ser humano contemporâneo e o lixo na recente história brasileira.

2 O MESMO TEMA EM TRÊS FILMES DIFERENTES

Este artigo analisa a representação do lixo no imaginário brasileiro a partir de três filmes: Ilha das Flores, do diretor gaúcho Jorge Furtado (1989), Boca de Lixo, do cineasta paulista Eduardo Coutinho (1992) e Lixo Extraordinário (2010), da cineasta britânica Lucy Walker, co-dirigido pela pernambucana Karen Harley e pelo carioca João Jardim.

2.1 Ilha das Flores, do diretor gaúcho Jorge Furtado (1989): um filme-ensaio

Dirigido pelo cineasta gaúcho Jorge Furtado², Ilha das Flores, de 1989, é baseado em roteiro original do diretor (FURTADO, 1988). A história deste curta de ficção (12 minutos) é narrada pelo ator global Paulo José: tomates cultivados por produtor rural são comprados por vendedora de cosméticos para o preparo do almoço da família. Um tomate passado é descartado e acaba no lixão gaúcho

_

² Ilha das Flores ganhou vários prêmios internacionais, entre eles o Urso de Prata para curta metragem no 40° International Filmfestival, Berlim, Alemanha, em 1990 (CASA DO CINEMA DE PORTO ALEGRE, 2013). A projeção no cinema levou o diretor a trabalhar como roteirista para a TV Globo a partir de 1990, escrevendo miniséries e especiais, como o Memorial de Maria Moura (1994). No cinema, dirigiu longa-metragens como O homem que copiava (2003), seu maior sucesso de público (mais de 600 mil espectadores nos cinemas).

de Ilha das Flores, onde é disputado por famílias empobrecidas após ser considerado impróprio para alimentação animal.

O filme expressa a visão autoral e ensaística do diretor. A duração curta e, recentemente, a disponibilidade em bancos de imagens como o YouTube, além da montagem em estilo videoclipe, tornaram a obra bastante popular em escolas. Ajudou também o caráter didático, com os conceitos sucintos e bem-humorados ("Lixo é tudo aquilo que é produzido pelos seres humanos [...] e que, segundo o julgamento de um determinado ser humano, num momento determinado, não tem condições de virar molho" (FURTADO, 1988).

Foi produzido em 1989, um ano essencial para a compreensão do século XX devido à queda do muro de Berlin, símbolo do fim da Guerra Fria entre os EUA e a URSS (HOBSBAWN, 2008). No Brasil, ocorre a eleição do primeiro presidente eleito por voto direto após o Regime Militar (1964/1985), Fernando Collor de Mello, que seria deposto em 1992 por corrupção política. No governo Collor houve corte dos subsídios para o cinema e o período que se convencionou chamar de retomada só se daria no ano de 1995 com Carlota Joaquina, da diretora Carla Camurati (LABAKI, 2006).

Enquanto o mundo discute o processo de globalização, o filme é fundamentado na luta de classes e no materialismo para explicar a desigualdade social. Alguns conceitos sociais expressos são tratados de forma irônica, como o de família: "(...) a comunidade formada por um homem e uma mulher, unidos por laço matrimonial, e pelos filhos nascidos deste casamento" (FURTADO, 1988).

A noção de lixo é expressa pelo viés sanitário: "O lixo atrai todos os tipos de germes e bactérias que, por sua vez, causam doenças. As doenças prejudicam seriamente o bom funcionamento dos seres humanos" (idem). O roteiro justifica,

a partir do odor, o motivo que levaria os resíduos a serem postos à margem da sociedade: "Além disso, o lixo tem aspecto e aroma extremamente desagradáveis. Por tudo isso, ele é levado na sua totalidade para um único lugar, bem longe, onde possa, livremente, sujar, cheirar mal e atrair doenças" (ibidem).

O documentário é centrado na concepção de o ser humano estar no topo da cadeia evolutiva, uma vez que a comparação com animais, em particular os porcos, é feita de forma negativa. Ela se contrapõe a visões sistêmicas como a do biólogo austríaco Karl Ludwig von Bertalanffy [1901-1972] (1975) e a visões ecológicas que estavam se desenvolvendo naquele momento histórico, como a de ecofilosofia do filósofo norueguês Arne Naess (1912-2009), que entende que o ser humano é um fio da teia da vida (Naess, 1989). Noção que deu origem ao movimento de ecologia profunda, que parte da premissa de que os problemas mundiais não podem ser resolvidos de forma tecnocêntrica. A ecofilosofia de Naess dialoga com a visão integrativa do cientista britânico James Lovelock (2000), de que "a superficie inteira do planeta Terra, incluindo a vida, é uma entidade autorregulada" (2000: ix), como qualquer outro ser vivo.

2.2 Boca de Lixo, do diretor paulista Eduardo Coutinho (1992): paradigmas revistos

Eduardo Coutinho é conhecido pelo filme Cabra Marcado para Morrer (1964) — baseado no assassinado de um líder camponês em 1962 —, cujas filmagens foram interrompidas pelo governo militar e finalizadas vinte anos depois, em 1984. A partir de 1975, ele passou a trabalhar no programa Globo Repórter, da TV Globo, desenvolvendo a prática de produções documentais.

Em 1992, dirige Boca de Lixo³, de 50 minutos, sobre o cotidiano dos catadores do lixão de São Gonçalo, em Niterói (RJ)⁴.

Coutinho busca personagens com alto potencial narrativo. Uma equipe faz pesquisa prévia, produzindo relatórios e imagens para a seleção. Em seguida, entra em cena a escuta do cineasta, sensível e aberta à alteridade, onde o tempo e a visão do outro são respeitados, num diálogo coloquial (MARTINEZ, 2012, p. 111-112). A combinação produz a percepção para o telespectador de acontecimentos (SODRÉ, 2004) que se produzem ao contato com a câmera (LINS, 2004: 39), daí a sensação de se assistir a imagens frescas e espontâneas.

Do ponto de vista ambiental, a Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento, a Eco-92, realizada em junho no Brasil, coloca o tema nas pautas nacionais e internacionais, embora o complexo jogo de interesses econômicos não se renderia facilmente à ideia de priorizar ações autossustentáveis de médio e longo prazos em detrimento de lucros imediatos. O impeachment do então presidente, Fernando Collor de Mello, aponta simbolicamente o despertar da nação para o exercício do regime democrático.

Neste contexto, o cineasta Eduardo Coutinho apresenta o cotidiano da vida no lixão a partir da história de vida dos catadores. A abertura revela imagens clássicas das coberturas apressadas do jornalismo televisivo: abutres sobrevoando o lixão enquanto um caminhão despeja lixo fresco, que é rapidamente selecionado por seres humanos de mãos nuas.

_

³ Boca de Lixo foi Grand Prix no V Encontro de Cinema da América Latina de Toulouse (França, 1993), ganhou o prêmio de melhor documentário no Vídeo-Fil-Vídeo de Guadalajara (México, 1993) e o prêmio de melhor produção jornalística no Festival de Leipzig (Alemanha, 1993), entre outros (LINS, 2004: 195).

⁴ O documentário foi rodado em três etapas ao longo do primeiro semestre de 1992: dois dias em janeiro, oito dias em abril e em julho, quando foi registrada a projeção da primeira edição do filme para os catadores (LINS, 2004).

As primeiras cenas mostram indivíduos cobrindo os rostos, fugindo das câmeras. "O que o senhor ganha (...) para mostrar a gente?", diz um adolescente. Se nas sociedades primevas alguns grupos se recusavam a ser fotografados porque a ação lhes roubaria a alma, a comunidade do lixão tenta conter a exploração de algo que se tornou um dos itens mais valiosos do capitalismo contemporâneo: a imagem. Não querem ser devorados pelo aparato midiático (BAITELLO, 2005), ser julgados como inferiores aos porcos e galinhas que criam alimentados com produtos encontrados no lixão.

Logo começa a mediação, ainda tímida, por meio das falas que buscam justificar a legalidade da vida naquelas condições: "Todo mundo aqui está trabalhando, não tem ninguém roubando"; "Minhã mãe criou nós todos aqui"; "É melhor que trabalhar em casa de família". Estas recusas/justificativas iniciais são uma chave importante para a compreensão do filme, uma vez que revelam o rompimento de um paradigma do diretor: "Este filme, diferentemente dos outros, não tem a menor pesquisa de espécie alguma" (COUTINHO, 2008d)⁵.

No encontro seguinte, o cineasta inicia a aproximação baseado em cópias de imagens feitas na visita anterior, que resulta na identificação de personagens interessantes pela própria comunidade (COUTINHO, 2008d), porém sem a função de estimular a memória dos entrevistados (LINS, 2004: 89). As cópias funcionam, antes, como um passaporte para entrar no universo dos catadores. O clima de confronto inicial abre aos poucos espaço para a possibilidade do encontro.

Personagens com habilidades narrativas vão se delineando e é com eles que o cineasta realizada entrevistas aprofundadas (MEDINA, 1990; MORIN,

_

⁵ A quebra do método do cineasta deve-se ao fato de que a primeira parte de filmagem foi realizada no decorrer de um dia e meio, com verbas que haviam sobrado de um vídeo que o cineasta estava rodando para uma produtora educativa e cultural.

1973). Daí emergem histórias como a da catadora pernambucana Cícera, que mora numa casinha de taipa, com fogão à lenha e aparelhos de rádio e televisão, cuja filha tem o sonho de ser cantora sertaneja e solta a voz na filmagem. "A pessoa na frente da câmera se autoencena" (COUTINHO, 2008d), mas "você não pode confiar em tudo o que eles dizem" (...), pois "eles estão dizendo (isso) para preservar a autoimagem deles" (COUTINHO, 2008c). Esta garota cantando Sonho por Sonho, sucesso do cantor popular Zé Augusto, seria o prenúncio de outras cenas memoráveis, como o cantor de Frank Sinatra do filme Edifício Master (2002).

A parti daí, surgem caranguejeiros, pessoas que já conseguiram eliminar o trabalho dos atravessadores, mães de famílias que não usam métodos contraconceptivos e pretendem acolher a progênie que Deus mandar, mulheres com o pé machucado por terem pisado em agulhas provenientes de lixo hospitalar, mecânicos desempregados, domésticas que preferem o lixão às casas de famílias — "o que a classe média é incapaz de entender" (COUTINHO, 2008c), mas também aquelas que prefeririam estar empregadas em residências, onde "se almoça e aqui só se janta". Neste universo vivo, contraditório e pulsante, não há respostas fáceis nem padronizadas, uma vez que o cineasta não registra o lixão como o máximo da decadência humana. "Eu quero saber o que eles pensam do lixão, não o que nós pensamos — não na perspectiva do intelectual que sabe, mas (...) a visão do lixão como estratégia de vida comum. Esta é a chave do que eu faço: o que eu penso não vale nada, eu tento entender o que pensa o outro a partir de sua vida. É este esforço que me move" (idem).

Nesta visão compreensiva da realidade (KÜNSCH, 2008), o mundo não emerge como puramente bom nem mau. Ela reflete a injustiça social, mas há os momentos de relaxamento, as peladas de futebol dos meninos, os filósofos locais como o baiano Enock Pereira dos Santos, de 70 anos. Ex-agricultor, ex-

trabalhador da construção civil e muitas outras ex-profissões, ele é chamado no lixão de Papai Noel devido aos cabelos e barbas longos e brancos. Enock se diz: "um naturalista, acredito na natureza". Coutinho questiona: "Em Deus não?", ao que ele responde: "É a mesma coisa. Se a gente está pela natureza, tem de seguir por Deus". Essa visão de mundo que não se fundamenta na contradição de opostos, como defendia Heráclito, também está na base de muitas filosofias orientais.

"O lixo faz parte da vida", diz Enock, subvertendo a ordem implícita do senso comum ao dizer que o lixo "é o final do serviço, é dali que tudo começa". No contexto da psicologia junguiana (VON FRANZ, 2008, p. 230), podemos entender o lixo como uma das sombras reprimidas da sociedade, localizada no subconsciente social ou, do ponto de vista físico, excluída nas periferias das cidades. Neste cenário, a fala de Enock simboliza o potencial positivo e integrador do lixo rejeitado pelos habitantes das grandes cidades, em sua visão mecanicista e fragmentada da realidade. Nas décadas seguintes após a realização deste documentário, a sociedade brasileira avançaria pouco neste quesito, estando ainda longe de implementar coletas de lixo seletivas eficazes.

Coutinho não endossa transformador Finalmente, papel do 0 documentário na vida do indivíduo. Ao entrevistar Jurema, personagem que inicialmente não queria ser filmada, "ela disse uma frase maravilhosa, que (...) ninguém entende: 'Por que a gente está dizendo isto? Alguém vai me ajudar por causa disso?'. Eu deixei de propósito para afirmar a inutilidade de acreditar que um filme vai mudar a vida daquela pessoa" (COUTINHO, 2008d). Tanto que, quase ao final, o filme apresenta a exibição do documentário à comunidade. Mas, em seguida, as imagens mostram novamente seres humanos a catar lixo, encerrando-se com imagens de animais, como urubus. Simbolicamente, é como se o lixão e seus personagens, que haviam sido despertados por meio da câmera para refletir sua cotidianidade, voltassem ao estágio dormente inicial e ao tempo cíclico dos mitos.

2.3 Lixo Extraordinário, da cineasta britânica Lucy Walker (2010): catadores-estrelas

Filmado ao longo de dois anos (agosto de 2007 a maio de 2009), Lixo Extraordinário registra do início ao fim um projeto de Vik Muniz, artista plástico paulista radicado em Nova York (EUA). O registro é feito a partir do cotidiano de catadores em um dos maiores aterros sanitários do mundo, o Jardim Gramacho, localizado na periferia do Rio de Janeiro.

O filme tem duração de 99 minutos e é bilingue (alternando o português e o inglês por meio das falas ou das legendas). A direção é da cineasta britânica Lucy Walker⁶, cujo primeiro documentário baseado em histórias de vida foi Devil's Playground (Parque do Diabo), sobre o período de experimentação em que adolescentes da comunidade Amish passam fora de suas famílias para decidir se permanecem ou deixam a comunidade. Quanto aos codiretores, a pernambucana Karen Harley e o carioca João Jardim já haviam trabalhado juntos outro documentário sensível, Janela da Alma, que aborda a visão.

Dezoito anos separam Boca de Lixo (1992) de Lixo Extraordinário (2010) e muita coisa aconteceu no país e no mundo neste período. Uma das principais no Brasil foi a gradual estabilização do processo democrático, com duas

_

⁶ Com produção executiva do cineasta paulista Fernando Meirelles, foi indicado ao Oscar de melhor documentário em 2011, tendo recebido vários prêmios em 2010, entre eles o de público de melhor documentário no Sundance e no Festival de Berlim, bem como o Prêmio Itamaraty de Melhor Documentário da Mostra Internacional de São Paulo.

liderenças de diferentes classes sociais e partidos políticos dirigindo o país por dois mandatos cada um⁷.

Na contramão da recessão mundial que atingiu desde 2008 os Estados Unidos e a Europa, o país experimentou um boom à brasileira. Tanto que em 2012 o Brasil seria considerado pelo Fundo Monetário Internacional como a 7ª. Economia do mundo (FMI, 2013). Um dos fatos mais notáveis destas duas últimas décadas foi a ascensão social ocorrida no período 2003 a 2011, quando 39,6 milhões de brasileiros deixaram a linha da pobreza e ingressaram na chamada nova classe média, tornando-se consumidores de bens de consumo e trocando os serviços públicos pelo serviços de melhor qualidade oferecidos pelo setor privado, como educação e planos de saúde (NERI, 2011). Contudo, a desigualdade social ainda é imensa: o país ocupa o 84º. lugar no índice de desenvolvimento humano (IDH) do Programa das Nações Humanas para o Desenvolvimento (PNUD, 2012).

A primeira cena deixa claro que se trata de uma história de sucesso: o protagonista, Vik Muniz, sendo entrevistado pelo apresentador brasileiro Jô Soares – o encontro simbolizando o êxito midiático. As coloridas imagens de carnaval com as respectivas mulatas desnudas e o áudio mais alto de todo o filme conectam o espectador internacional com o esteriótipo do Brasil, como o país da folia e da diversão.

Marcada a geografia da comunicação (SILVA, 2011), os personagens que surgem gradualmente afirmam a opção narrativa, com elementos clássicos da estrutura mítica (CAMPBELL, 1997; LIMA, 2009; MARTINEZ, 2008). Na

_

⁷ O primeiro foi o sociólogo e cientista social Fernando Henrique Cardoso (1995-2002), de família carioca tradicional, do PSDB (Partido da Social Democracia Brasileiro). O segundo foi o ex-metalúrgico e exsindicalista Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2010), migrante nordestino pernambucano e um dos fundadores do PT (Partido dos Trabalhadores), sendo que este último conseguiu eleger uma sucessora, a presidente Dilma Roussef (2011-atual).

perspectiva da Jornada do Herói, e na tradição do self made man estadunidense, o enredo mostra o morador de um bairro periférico da capital paulista no início dos anos 1980 que venceu os desafios — como a crise brasileira e a migração para outro país —, atingiu sucesso na sua área por meio do trabalho árduo e honesto e contribuiu socialmente ao ajudar a mudar a vida de um grupo de pessoas com o mesmo material que usam todos os dias — o lixo.

As imagens de arquivo mostram-no dando uma palestra no início de sua carreira, contando que ele tentou apartar uma briga, levou um tiro na perna e o atirador, que tinha boa condição social, o compensou com a quantia em dinheiro com a qual ele comprou a passagem internacional em 1983. As cenas seguintes mostram sua conexão pessoal com o lixo: ele revisita o local do primeiro trabalho nos EUA, um supermercado, onde cuidava dos dejetos do açougue.

Ao contrário de Coutinho, Muniz acredita na ação transformadora da realidade. Neste sentido, faz uma abordagem evolucionista (DARWIN, 2010) baseado na ideia de que a vocação pessoal inata — o daimon dos gregos (HILLMAN, 1997) — pode ser limitada pelas forças sociais (EAGLETON, 2012). As ações empreendidas pelo protagonista serão representadas como transformadoras em vários níveis: o pessoal (em si mesmo e nos outros, em particular nos integrantes da comunidade do lixão), o profissional (a própria noção da arte) e o humanitário (o espectador, ao ver o filme). Trata-se, portanto, de uma narrativa de transformação, que busca ampliar a consciência (LIMA, 2009, p. 444) dos envolvidos, de forma a aumentar sua visão sobre a questão (CAMPBELL, 1990), possibilitando a adoção de novas posturas a partir da realidade visualizada. Ressalta-se que o filme não é uma peça midiática isolada, mas parte de um projeto de comunicação integrado, que tem como pedra fundamental um produto com alto valor de mercado — as obras de arte

idealizadas pelo protagonista feitas de forma colaborativa com a comunidade representada.

A transformação do protagonista é a chave do filme. No início há a percepção do outro esteriotipada, quase para inglês ver. De seu estúdio no Brooklyn, em Nova York, Muniz avalia com a esposa a possibilidade de realizar o projeto no Jardim Gramacho, o maior lixão do mundo em volume recolhido por dia⁸: as imagens do Google Earth que veem mostram um ponto final na Baia de Guanabara. "São viciados em drogas. É o fim da linha. O que não é bom vai para lá, incluindo as pessoas", diz Muniz. Já ele é o Messias, o salvador. Em uma das falas iniciais, se define como "Eu sou o artista brasileiro – eu detesto falar isso – mais em voga no exterior".

A primeira visita ao lixão endossa esta visão de alteridade: "O cara falou 'estão filmando para o mundo animal", diz Muniz, rindo da fala de um catador. Mas ele se surpreende logo de início: "Eu não vejo pessoas deprimidas. Parecem orgulhosas do que fazem". De fato, as imagens revelam os catadores explorando montanhas de lixo, porém não mais de forma tão crua como em Boca de Lixo: não há mãos nuas pegando alimentos e levando-os à boca. O lixo procurado ali é o que pode ser convertido em dinheiro, principalmente latas de alumínio e plásticos.

Os personagens selecionados são os que estabelecem contato espontaneamente. A primeira é Isis Rodrigues Garros, cinco anos de lixão, mãe de família que perde o rumo da vida e a guarda da filha após a morte do filho pequeno. Os seguintes são as lideranças da Associação de Catadores do Jardim Gramacho (ACAMJG): Zumbi, do conselho deliberativo, menino de classe média baixa que perde o pai aos 9 anos de idade e começa a trabalhar com a mãe

⁸ Segundo o filme, são 200 toneladas por dia ou 70% de toda coleta do Estado do Rio de Janeiro.

no lixão. Os sonhos começam a ser delineados: Zumbi é um entusiasta da coleta de livros e gostaria de criar uma biblioteca para a comunidade. O vicepresidente da ACAMGJ, Valter dos Santos, catador há 26 anos, representa no filme o homem sábio: a coleta de uma única "latinha é importante, porque 99 não é 100 e é essa que vai completar. A luta é grande, mas a vitória é certa". Sebastião Santos, o Tião, será imortalizado representando a pintura de "A Morte de Marat" (1793), do pintor francês Jacques-Louis David (1748-1825). Neste processo de seleção não basta a habilidade narrativa: Muniz busca personagens com histórias fortes, mas que também sejam fotogênicos. É o caso dos traços fortes de Irma – a responsável pela alimentação do lixão – e de Magna, cujo marido perde o emprego e o casal passa a trabalhar no lixão, embora omitam a informação aos conhecidos por vergonha. O casting é completado com Suelen, 18 anos e dois filhos, que trabalha no lixão desde os 7 anos e incorpora ao filme a tradicional fala: "(É) melhor que estar se prostituindo, estar trabalhando dignamente".

A partir daí, começa a elaboração das obras propriamente ditas, com o artista responsável pela idealização e os escolhidos pela realização. Uma frase de Muniz na apresentação do projeto para a equipe, no estúdio montado no lixão, sintetiza o processo: Numa exposição, o espectador "se aproxima e vê o material. Ele se afasta e vê a ideia. O momento em que a coisa se transforma em outra é o mais bonito (...), é mágico". Ao ver o lixo sendo modelado na forma de objeto de arte, Zumbi exclama: "Isso aí não é lixo, é material reciclável, é dinheiro – muito dinheiro". A frase sinaliza que, desde o filme do Coutinho, houve certa evolução social neste segmento, graças a fatores como o desenvolvimento das próprias cooperativas e a divulgação midiática de projetos de autossustentabilidade, que causou uma mudança na percepção do campo

⁹ Valter perde a batalha contra o câncer durante as filmagens e ao final o filme faz referência ao falecimento.

(SHELDRAKE, 1996), refletindo-se em uma autoimagem mais positiva que os catadores fazem de si.

A transformação dos personagens também é evidenciada. Irma fala: "A gente às vezes se põe muito pequeno e as pessoas lá fora acham a gente tão grande". Com a renda do projeto devido à venda das obras de arte, ela montará um negócio, mas voltará ao lixão por causa das "saudades". Zumbi monta sua sonhada biblioteca comunitária. Magda separa-se e vai trabalhar numa farmácia, para ter mais tempo de ficar com o filho. Suelen tem um terceiro filho e o pai dela passa a sustentá-la para que fique em casa cuidando das crianças. Isis completa um curso de secretariado e se casa. A ACAMGJ monta um centro de ensino comunitário, que provavelmente será importante no fechamento do lixão que, depois de vários adiamentos (COSTA, 2012), ocorre em junho de 2012 (LIMA, 2012). Não fica claro, contudo, se a associação tornou-se de fato um porta-voz da comunidade na esfera midiática, uma vez que ela não tem voz nas notícias apresentadas no jornal O Globo.

Na cena final, Vik Muniz reflete sobre as mudanças que passou: "Podia ser eu, as histórias que essas pessoas contam. (...) Eles são belos, apenas não tiveram sorte". Sobre a questão do lixo, pondera que como não tinha nada teve de comprar muita porcaria para livrar-se do complexo de pobreza — e que agora que pode ter tudo ele quer uma vida mais simples. Finalmente, ele reflete sobre a questão da vinculação: "Eu não contava que me envolveria com as pessoas com as quais eu trabalharia". É a impossibilidade de acompanhar um dado grupo de pessoas ao longo de um determinado tempo sem criar relações com elas.

Na cena final é Tião Santos o entrevistado de Jô Soares. Com humildade, mas firmeza, ele pede permissão para corrigir o famoso apresentador em público: "Posso fazer uma correção? A gente não é catador de lixo, é catador de

material reciclável. O lixo é aquilo que não tem reaproveitamento. O material reciclável sim". Seguem palmas da plateia.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Faz-se aqui duas reflexões. A primeira: não foi objetivo deste trabalho em nenhum momento fazer juízo de valor sobre os filmes analisados, uma vez que se entende que os três refletem, em alguma medida, a realidade social e histórica a partir da qual foram produzidos, bem como a visão autoral de seus respectivos diretores. Contudo, ressalta-se a importância desta diversidade ideológica, sobretudo no contexto de sociedades em fase de transição do processo democrático – como o período de análise de quase um quarto de século do primeiro para o último filme revela (1989-2010).

A segunda é a importância dos estudos que fazem interface entre a Comunicação e a Ecologia, Ecologia da Comunicação (ROMANO, 2004; MENEZES, 2009) ou, como o cientista uruguaio Victor Silva Echeto chama em espanhol, das ciencias de la basura. Ele lembra que o teórico da comunicação tcheco-brasileiro Vilém Flusser concebia as ciências do lixo, entre elas a psicanálise, a antropologia e a ecologia. Para Echeto, além dos aterros físicos dos lixões estão os epistêmicos, "que desafiam o olhar dogmático e disciplinar da ciência (...) Considerar uma ecologia da imagem visual, neste contexto, exige refletir sobre essas ciências lixo" (ECHETO, 2012). Afinal, para Flusser, as imagens técnicas são um espaço de conexão entre o material e o imaterial, entre o visível e o invísível (idem; FLUSSER, 2008).

¹⁰ Do original: "se encuentran esos basurales epistémicos, que desafían la mirada dogmática y disciplinaria de las ciencias. Plantearse una ecología de la imagen visual, en ese contexto, requiere reflexionar sobre esas ciencias de la basura".

No contexto de uma ecologia da comunicação e da cultura, Echeto questiona se as ciências teriam o potencial de dar nova dignidade ao lixo (ECHETO, 2012). De uma forma muito profunda, esta ressignificação do lixo, expressa na análise destes três documentários, envolveria uma transformação no próprio significado simbólico que o ser humano atribui a si mesmo e a sua mediação com os outros, com a natureza e com o cosmos. Se na área da Comunicação a questão ainda é aberta, o diálogo transdisciplinar com outras áreas do conhecimento, como a Arqueologia, pode sugerir um caminho. É o caso dos estudos sobre as "terras pretas de índio" (TPI) da região central do Amazonas (LIMA, 2008), que podem ser consideradas um exemplo da convivência equilibrada entre o ser humano e o meio ambiente. De origem antropogênica, elas foram geradas ao longo do tempo pelo depósito de matéria orgânica devido à ocupação de grupos pré-históricos nos trópicos úmidos amazônicos. Neste sentido, o resultado da ocupação humana não se caracteriza como lixo, mas sim como um nutriente que alimenta a vida.

Referências

BAITELLO, Norval. A Era da Iconofagia: ensaios de comunicação e cultura. São Paulo: Hacker, 2005. BERTALANFFY, Ludwig Von. Teoria Geral dos Sistemas. São Paulo: Vozes, 1975. CAMPBELL, Joseph. O Herói de Mil Faces. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1997. _ As Máscaras de Deus: mitologia primitiva.São Paulo: Palas Athena, 1992. ; MOYERS, Bill. O Poder do Mito. São Paulo: Palas Athena, 1990. **CASA** DE **CINEMA** DE **PORTO** ALEGRE. Disponível em: < http://www.casacinepoa.com.br/os-filmes/produ%C3%A7%C3%A3o/curtas/ilha-das-flores>. Acesso em: 14 jan 2013. CHARDIN, Pierre Teilhard de. O Fenômeno Humano. São Paulo: Cultrix, 2007. CONTRERA, Malena S. Mediosfera - meios, imaginário e desencantamento do mundo. 1a. ed. São Paulo: Editora Annablume, 2010. ; CONTRERA, M. S.2010BAITELLO JUNIOR, Norval . A dissolução do outro na comunicação contemporânea. Matrizes - Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo, v. 4, p. 3, 2010.

- COSTA, Célia. Encerramento do Aterro de Gramacho é adiado para domingo. O Globo. 31 de maio de 2012. Disponível em: http://oglobo.globo.com/rio/encerramento-do-aterro-de-gramacho-adiado-para-domingo-5077972. Acesso em: 1 fev 2013.
- COUTINHO, Eduardo. A entrevista como a arte do encontro no documentário. Parte 1 (2008a). Casa do Saber, Rio de Janeiro, 15 set 2008. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=hneAOHHCszA. Acesso em: 30 jan 2013.
- _____. A entrevista como a arte do encontro no documentário. Parte 2 (2008b). Casa do Saber, Rio de Janeiro, 15 set 2008. Disponível em: < http://www.youtube.com/watch?v=jbJi_S_St88>. Acesso em: 30 jan 2013.
- _____. A entrevista como a arte do encontro no documentário. Parte 3 (2008c). Casa do Saber, Rio de Janeiro, 15 set 2008. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=ReVHCQoplro. Acesso em: 30 jan 2013.
- _____. A entrevista como a arte do encontro no documentário. Parte 4 (2008d). Casa do Saber, Rio de Janeiro, 15 set 2008, disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=vhmIE_K_V1o. Acesso em: 30 jan 2013.
- DAMÁSIO, António R. O Erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- DARWIN, Charles. A Origem das Espécies. São Paulo: Folha de S.Paulo, 2010.
- DESCARTES, René. Discurso do Método. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- DURAND, Gilbert. As Estruturas Antropológicas do Imaginário. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- EAGLETON, Terry. Marx Estava Certo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- ECHETO, Victor Silva. En torno a la teoria de la imagen visual y de los imaginarios: las cajas negras de la comunicación y la post-vida de las imágenes. Líbero. São Paulo, v. 15, n. 30, p. 47-52, dez. 2012.
- Encyclopædia Britannica Online. "Vladimir Ivanovich Vernadsky". Disponível em: http://www.britannica.com/EBchecked/topic/626269/Vladimir-Ivanovich-Vernadsky. Acesso em: 15 Jan 2013.
- FLUSSER, Vilém. O universo das imagens técnicas. São Paulo: Annablume, 2008.
- FMI. Fundo Monetário Internacional, World Economic Outlook Database, January 2013. Disponível em: http://www.imf.org/external/pubs/ft/weo/2013/update/01/index.htm. Acesso em: 2 fev 2013.
- FURTADO, Jorge. Casa de Cinema de Porto Alegre. Disponível em: < http://www.casacinepoa.com.br/os-filmes/roteiros/ilha-das-flores-texto-original>. Acesso em: 14 jan 2013.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. 3. ed. São Paulo: EDUSP, 2000.
- HILLMAN, James. O Código do Ser: uma busca do caráter e da vocação pessoal. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997.
- HOBSBAWN, Eric. A Era dos Extremos: o breve século XX 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- JUNG, Carl C. O Homem e Seus Símbolos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- KÜNSCH, Dimas A. Do conceito de um deus perfeito e único a teorias que não dialogam: Comunicação, epistemologia e compreensão. Anais do XIX Encontro da Compós, PUC-RJ, Rio de Janeiro, RJ, junho de 2010.
- _____. Teoria Compreensiva da Comunição. In: KÜNSCH et all. Saber, Arte ou Ciência: questões de teoria e epistemologia. São Paulo: Plêiade, 2008.
- LABAKI, Amir. Introdução ao documentário brasileiro. Rio de Janeiro, Francis, 2006.

LIMA, Edvaldo Pereira. Páginas Ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura. 4ª. edição. São Paulo: Manole, 2009.

LIMA, Helena Pinto. História das caretas: a tradição Borda Incisa na Amazônia Central. 2008. Tese (Doutorado em Arqueologia) - Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/71/71131/tde-22092008-125315/. Acesso em: 5 fev 2013.

LIMA, Ludmilla de. Aterro Sanitário de Gramacho enfim é desativado. O Globo. 3 de junho de 2012. Disponível em: < http://oglobo.globo.com/rio20/aterro-sanitario-de-gramacho-enfim-desativado-5107897>.

LINS, Consuelo. O Documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

LÓTMAN, Iúri. On the semiosphere. Tradução de Wilma Clar. Sign Systems Studies, 2005, 33(1): 205–229. Disponível em: http://www.ut.ee/SOSE/sss/Lotman331.pdf>. Acesso em: 15 jan 2013.

LOVELOCK, James. Gaia: A New Look at Life on Earth. Oxford/UK: Oxford University Press, 2000.

MACHADO, Irene (Org). Semiótica da Cultura e Semiosfera. São Paulo: Annablume/Fapesp/, 2007.

_____. Semiosfera: um novo domínio de idéias científicas para o estudo da cultura. (4-1-2006). Disponível em: < http://www.pluricom.com.br/forum/semiosfera-br-um-novo-dominio-de-ideias>. Acesso em: 15 jan 2013.

MARTINEZ, Monica. Jornada do Herói: estrutura narrativa mítica na construção de histórias de vida em jornalismo. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2008.

_____. Jornalismo literário, cinema e documentário: apontamentos para um diálogo entre as área. Revista Comunicação Midiática, v.7, n.2, p.98-116, maio/ago. 2012.

MEDINA, Cremilda de Araújo. Entrevista: o diálogo possível. São Paulo: Ática, 1990.

MENEZES, José Eugenio de Oliveira. Rádio informativo e ecologia da comunicação: o Jornal da CBN como cenário de vinculação sociocultural. In: MARQUES, Angela et alli (Orgs.). Esfera Pública, Redes e Jornalismo. Rio de Janeiro: E-Papers, 2009, p. 273-285.

MORIN, Edgar. O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia. 2ª. Edição. Lisboa: Moraes Editores, 1980.

_____. A entrevista nas Ciências Sociais, na rádio e na televisão. In: MOLES, Abraham A. Et alii. Linguagem da cultura de massa. Petrópolis, Vozes, 1973.

_____. O Enigma do Homem. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

Naess, Arne. Ecology, Community and Lifestyle: Outline of an Ecosophy. Cambridge/UK: Cambridge University Press, 1989.

NERI, Marcelo. A Nova Classe Média: o lado brilhante da base da pirâmide. São Paulo: Saraiva, 2011.

PNUD (PROGRAMA DAS NAÇÕES UNIDAS PARA O DESENVOLVIMENTO). Ranking do IDH Global 2011. Disponível em: http://www.pnud.org.br/atlas/ranking/IDH_global_2011.aspx?indiceAccordion=1&li=li_Rank

ing2011. Acesso em: 2 fev 2013.

ROMANO, Vicente. Ecología de la Comunicación. Hondarribia: Editorial Hiru, 2004.

SHELDRAKE, Rupert. Patterns & Mysteries: curso, abr 2005. Notas de Aula.

_____. A Presenca do Passado: Ressonância Mórfica. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

_____. O Renascimento da Natureza: o reflorescimento da ciência e de Deus. São Paulo: Cultrix, 1993.

SILVA, P. C.2011SILVA, Paulo Celso da . El desarrollo sostenible en Latinoamérica: la importancia de la educación. Un aporte a la geografía de la comunicació. Revista Encuentros, v. 8, p. 87-98, 2011.

SODRÉ, Muniz. A Narração do Fato: notas para uma teoria do acontecimento. São Paulo: Editora Vozes, 2009.

VON FRANZ, Marie Louise. O Processo de Individuação. In: JUNG, Carl C. O Homem e Seus Símbolos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

WEBER, Max. A ética protestante e o espírito do capitalismo. São Paulo: Thompson Learning, 2001.

FILMOGRAFIA

BOCA DE LIXO. DIREÇÃO DE EDUARDO COUTINHO. RIO DE JANEIRO, 1992, 50 MINUTOS.

ILHA DAS FLORES. DIREÇÃO DE JORGE FURTADO. PORTO ALEGRE: CASA DE CINEMA DE PORTO ALEGRE, 1989, 12 MINUTOS.

LIXO EXTRAORDINÁRIO. DIREÇÃO DE LUCY WALKER, CO-DIREÇÃO DE JOÃO JARDIM, KAREN HARLEY. BRASIL/REINO UNIDO, 2010, 99 MINUTOS.

CAPÍTULO 16

IMAGENS SINTÉTICAS E IMAGENS QUÂNTICAS: O BELO, O SUBLIME E A INDIFERENCIAÇÃO

Potiguara Mendes da Silveira Jr.

Diego Pereira Rezende

Após as diferenciações e exclusões produzidas pela modernidade, o século 20, entre vanguardas e reviravoltas científicas, não pôde evitar a emergência de ambiguidades que acabaram promovendo uma diluição das fronteiras entre arte, filosofia e ciência. Ele chegou ao fim e nos vemos, novamente, diante de uma imensidão cosmológica ainda desconhecida. Diferentes autores têm proposto diferentes modos de entendimento deste novo ambiente, mas parece que todos concordam que ele não se deixa mais descrever mediante as formulações válidas até os anos 1980.

Neste contexto, o filósofo italiano Mario Costa (1936-) diz que a categoria básica da estética tradicional, a forma, foi substituída pela categoria de fluxo. E mais, que nos tornamos capazes de controlar o "absolutamente grande", a condição simultânea de prazer e desprazer, de encantamento e impotência, que caracterizam o sublime, de Immanuel Kant (1724-1804). Então, o excesso que origina a manifestação do sublime – que, de início dizia respeito à retórica (Longino, século I EC) e depois passa à natureza e ao âmbito geral da arte – atualmente seria representado pela tecnologia digital que possibilita uma simultaneidade a distância. Teríamos, assim, um sublime tecnológico resultante do controle que foi socializado e planificado mediante dispositivos tecnológicos que o produzem e o oferecem à contemplação (COSTA, 1995, p. 23).

O propósito deste trabalho é, primeiro, investigar a articulação, descrita por Costa, do sublime tecnológico com as imagens sintéticas. Esta articulação tem como referência a ideia da domesticação do sublime, segundo a qual o que gera o sentimento do sublime não é mais um objeto da natureza, como acreditava Kant, mas um produto da técnica. Segundo, de acordo com a concepção vetorial formulada por MD Magno (1938-), tecer considerações sobre as imagens quânticas, cujo funcionamento é (não binário [0/1], mas) ternário, em superposição de 0 e 1. Isto, no intuito de verificar se, efetivamente, as imagens quânticas, e mesmo as sintéticas, constituem uma objetivação do sublime, como afirma Costa. Esta verificação se justifica pelo fato de que seus modos de construção (digital ou quântico) parecem não eliminar o processo de indiferenciação, descrito por Magno, presente na experiência do sublime.

1 IMAGENS SINTÉTICAS: DE KANT ÀS TECNOLOGIAS DIGITAIS

Na Crítica da Faculdade do Juízo, de 1790, Kant distingue o belo do sublime. Segundo ele, o belo concerne à forma do objeto, que consiste na limitação, já o sublime, contrariamente, pode também ser encontrado em um objeto sem forma, na medida em que "seja representada ou que o objeto enseje representar nele uma ilimitação" (KANT, 1993, p. 90, § 2). Enquanto o belo comporta diretamente um sentimento de "promoção da vida", sendo vinculado a atrativos e a uma faculdade de imaginação lúdica, o sentimento do sublime é um prazer que surge só indiretamente, produzido pelo sentimento de uma momentânea inibição das forças vitais, no qual o ânimo não é simplesmente atraído pelo objeto, mas "alternadamente também sempre de novo repelido por ele" (idem).

A partir destas definições, Mario Costa escreve:

O que é "absolutamente grande¹" (a infinidade, ou a infinita potência da natureza) gera um sentimento negativo de terror ou de impotência, um sentimento que é contrário ao interesse dos sentidos, mas, a um só tempo, um sentimento de maravilha, admiração e estima: o sublime consiste em viver simultaneamente esses dois sentimentos contrastantes; o prazer pelo sublime não é possível senão mediante um desprazer (...) o prazer do sublime nasce do simultâneo reconhecimento do "absolutamente grande" que nos transcende e da superioridade da destinação racional das nossas faculdades cognitivas (COSTA, 1995, p. 22).

Portanto, segundo ele, o que Kant descreve como sublime não causaria apenas prazer, mas uma espécie de assombro prazeroso, de sossego misturado ao espanto (BURKE apud COSTA, 1995, p. 21). Mas, para Costa (1995, p. 23), a técnica parece fazer definhar a possibilidade do sublime, objetivando-o (tornando-o objeto, um objeto sem forma, ou melhor, uma disposição da alma que nasce não da forma do objeto, mas da relação da alma com a situação-objeto) e ofertando-o à contemplação — não mais individualista e casual, mas socializada e planificada. Gerando, assim, uma nova forma de sublime: o sublime tecnológico.

Esta noção está em sintonia com o que Martin Heidegger, em seu famoso texto A questão da técnica, de 1953, quer analisar: a essência da técnica – que não seria de forma alguma algo técnico. Segundo ele, a técnica não é um simples meio, mas uma forma de desencobrimento. A palavra técnica é proveniente do grego τέχνη, que não constitui apenas a palavra do fazer na habilidade artesanal, mas também do fazer na grande arte e das belas-artes (HEIDDEGER, 2002, p. 17). O decisivo da τέχνη, entretanto, não reside no fazer e manusear, nem na aplicação de meios, mas no desencobrimento, trata-se da forma de desencobrimento da técnica que desafia o ser humano a explorar a natureza, "tomando-a objeto de pesquisa até que o objeto desapareça no não-objeto da disponibilidade" (idem, p. 22).

¹ Jacques Derrida problematiza o porquê de o sublime ser grande e não pequeno, ou seja, por que o absolutamente grande do horizonte da pequenez não proporcionaria também o sentimento do sublime? (COSTA, 1995, p. 20).

O que Costa denomina sublime tecnológico não tem relação com qualquer princípio de personalidade, de criatividade e de expressividade, pois não se trata de fazer exprimir um artista qualquer, e sim, ao contrário, de figurar impessoalmente a ideia da potência humana: "pôr em obra uma objetividade sublime que, sem pertencer a ninguém, auxilie como acréscimo na vida espiritual de todos" (COSTA, 1995, p. 57). Artista, então, não é mais aquele que exprime a si mesmo e os significados humanos, e sim aquele que cria um dispositivo capaz de tornar sensível a nova situação tecnológica do sistema nervoso planetário² e a presença do organismo planetário ultra-humano³. A essa nova forma de sublime, Costa adscreve três noções fundamentais: a fraqueza do sujeito, a domesticação tecnológica do absolutamente grande da natureza e o domínio da terribilidade⁴ da tecnologia.

Partindo de tais questões, a noção de sublime tecnológico será articulada às imagens sintéticas já que estas se apresentam pela primeira vez na história da imagem como entidades em si e por si completas, ostentando em seu aparecimento uma incontroversa declaração de existência e independente de sujeito e de objeto (COSTA, 1995, p. 47). Estas imagens produzem imediatamente um sentimento de mortificação da sensibilidade e da imaginação, ou seja, "a imaginação apreende a imagem sintética, mas não a compreende graças à tendencial infinitude de sua essência⁵" (idem, p. 50). Elas se apresentam

_

² Termo de Marshall McLuhan que abrange "a 'investigação neurocultural' que estuda o impacto das tecnologias sobre o sistema nervoso humano, a consideração das mídias eletroeletrônicas como 'extensões' do sistema nervoso central, as problemáticas da implosão e da comunicação instantânea a distância, as noções de interdependência eletrônica e de 'aldeia global'" (idem, p. 29).

³ Termo de Teilhard de Chardin que, nos anos 1920, disse que a direção evolutiva de nossa espécie tendia para a constituição de um organismo humano planetário, denominado por ele como "ultra-humano". Teilhard pensava a partir da *rede* de comunicação radiofônica e televisiva de sua época: "esses instrumentos materiais, inelutavelmente vinculados uns aos outros no seu aparecimento e no seu desenvolvimento, não são outra coisa que as feições de uma espécie particular de super-cérebro" (CHARDIN apud COSTA, 1995, p. 28).

⁴ Capacidade de converter a ameaça mortal de uma expropriação radical do humano em uma provocação que leve à definição de uma nova espiritualidade intelectual (COSTA, 1995, p. 41).

⁵ De acordo com a concepção kantiana, a *apreensão* pode ir até o infinito, o incomensurável, o imenso; já a *compreensão* é limitada, impotente, medida.

em três ideias fundamentais: o distanciamento da razão⁶ em relação ao pensamento instrumental, a domesticação⁷ do sublime e a realização da potência humana⁸.

Voltando à concepção original kantiana, segundo Costa, o sublime deriva daquilo que "mortifica a nossa natureza física e sensível, e que humilha a nossa imaginação, apresentando-se como enorme, imenso, colossal, excessivo, assombroso, inaudito, terrível, terrificante" (idem, p. 48). Como descreve Kant:

O excessivo para a faculdade da imaginação (até o qual ela é impelida na apreensão da intuição) é, por assim dizer, um abismo, no qual ela própria teme perder-se; contudo, para a ideia da razão do suprasensível não é também excessivo, mas conforme a leis produzir tal esforço da faculdade da imaginação: por conseguinte, é por sua vez atraente precisamente na medida em que era repulsivo para a simples sensibilidade (KANT, 1993, p.104, § 2).

Sendo assim, o que não pode ser abarcado numa única intuição por ultrapassar a capacidade da imaginação de captar uma unidade intuitiva, segundo Imaculada Kungussu (1996, p. 3), força a imaginação a um esforço tanto violento quanto infrutífero, que, chegado a seu máximo, esbarra em seus limites com a razão, levando esta a compensar o insucesso da imaginação.

2 O SUBLIME, A PSICANÁLISE E A INDIFERENCIAÇÃO

Diante dessas proposições filosóficas, busca-se outro ângulo para considerar o tema. Tomaremos, portanto, na psicanálise, a concepção vetorial que MD Magno apresenta para fazer a distinção entre belo e sublime. Ele se baseia no conceito de "pulsão de morte", mas agora ultrapassando o escopo

⁷ O objeto que gera o sentimento do sublime já não é mais da natureza, mas um produto da *técnica* (idem, p. 53). ⁸ Efetuação de um projeto de "alteridade auto-subsistente", atestando o mais completo alcance da espécie humana (idem, p. 54).

⁶ "A humilhação da sensibilidade e da imaginação provoca, como resposta, a exaltação da *razão*, na medida em que esta se distancia das modalidades empíricas da *apreensão*, domina todo incomensurável fenomênico e afirma a superioridade da própria natureza suprassensível" (COSTA, 1995, p. 51-52).

freudiano que a circunscrevia ao que ocorre no psiquismo. O conceito puro de Pulsão (sem o "de morte") é ampliado para tudo que há. Isto, no intuito de colocá-lo em consonância com a difusão planetária das tecnologias informacionais. A Pulsão é, então, apresentada conforme uma Lei: o que há deseja não haver, ou seja: "Haver deseja não-Haver" (MAGNO, 2013). Ela é uma força constante que se desloca no sentido de sua própria e total extinção, isto é, em direção ao não-Haver (que, como o nome já diz, não há).

Se Haver quer não-Haver e este não há, o Haver "retorna" sobre si mesmo em uma infinda repetição. Desejar, pois, é desejar não-Haver, ou seja, desejar é desejar o Impossível Absoluto (pois não-Haver não há, embora seja desejado de dentro do Haver). Assim, as demais impossibilidades com que os humanos, no exercício de seu movimento desejante, se deparam nas rotinas do Haver são apenas impossíveis modais, já que podem vir a se realizar dependendo de condições de tempo, de investimento financeiro etc. Esta realização se dá mediante a criação de artifícios – isto é, de Próteses, outro conceito importante da psicanálise – para que se tornem disponíveis.

Além disso, para a Nova Psicanálise⁹, existe uma diferença radical entre Haver e Ser: "Haver não tem rosto, é um choque que temos diante do estar aqui. Quando Haver começa a ter rosto, começamos a falar desse rosto – e aí chamamos de Ser" (MAGNO, 2013, p. 28). Ser é o regime da filosofia. O regime da psicanálise é o do Haver, que é muito maior do que o universo e do que os possíveis universos paralelos, pois Haver é o que há:

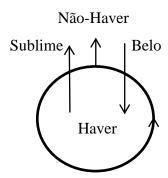
Como não sabemos o que é, fazemos deste Haver a causa de um delírio infinito, que é a história de toda a produção da humanidade, de toda a nossa

⁹ Criada em 1986, por MD Magno, e renomeada *NovaMente*, em 1998. Propõe uma teoria genérica da comunicação denominada *Transformática*.

fixão¹⁰, desde a mitologia mais grosseira de uma tribo primitiva à mais refinada teoria da física quântica (idem, p. 30).

Assim como escreveu Freud, em 1932, em carta a Albert Einstein, "mas toda ciência não termina numa espécie de mitologia?" (FREUD, 2010, p. 429), começamos de modo delirante a inventar maneiras de Ser para o que Há.

Partindo disso, Magno traça um esquema vetorial para mostrar a referência oposta entre o belo e o sublime:



O belo – ou sua outra face, o horrível – é decadente, declinante do não-Haver, e depende dos recursos disponíveis para cada um em sua estada no Haver (Magno, 1998). Ou ainda: é o não-Haver capturado que se torna resistência, fixação, formação¹¹. Não se trata aí nem de sujeito, nem de objeto, e sim de formações. Se alguma coisa pode ser apelidada de sujeito na estrutura de nossa condição, seria uma projeção em abismo que se coloca entre Haver e não-Haver – e isto não encontra objeto de espécie alguma:

Digamos que o Belo, segundo essa perspectiva, pudesse ser dito por nós como sendo a experiência de alguém (...) perante outra formação do Haver, a qual se apresenta para a primeira formação como metáfora, decantação, em declínio, do

1

¹⁰ Ficção.

^{11 &}quot;Por formação entende-se toda e qualquer forma, ordenação, articulação ou estrutura que há, das partículas e anti-partículas a uma ordenação simbólica (humana) qualquer, do código genético e dos ecossistemas vivos a todo tipo de técnica, língua, conhecimento ou arte. Ou ainda, toda e qualquer forma comparecente como matéria, vida ou artefato, para usar os termos das teorias da complexidade e da auto-organização" (MEDEIROS, 2008, p. 4).

não-Haver – que é o Belo absoluto –, mas em conformidade com as resistências da formação observante (idem, p. 70).

Nossas belezas, para Magno, não são senão formações hauridas do Primário (aquilo que é dado: autossoma e etossoma) e do Secundário (cultura, simbólico, linguagem). Porém, diferentemente dos demais seres vivos, há também para as pessoas a disponibilidade do Originário. Este, sim, para além do Primário e do Secundário, é capaz de subverter e relativizar todas as formações de gosto, que são as que ocorrem quando um artista cria certa formação que nos seduz de maneira a achar que ela é o grande "objeto" de nosso desejo, o qual, segundo a Lei pulsional que vimos acima, é o não-Haver (que não há).

Porém, quando tratamos do sublime, o vetor se inverte. Não se trata mais da decadência do não-Haver em uma formação, mas de elevar as formações ao lugar do não-Haver:

É aí que encontro certa experiência que, para mim, ainda que provisória, temporária, instantânea, reverte o vetor. Encontro-me diante de uma situação que, ao invés de me prender de maneira a curti-la enquanto formação, ao invés de capturar a mim, o meu toque, a minha observação, minha visão, minha audição, diante dessa formação me devolvo imediatamente para o não-Haver desejado (idem, p.75).

Portanto, no caso do sublime, ao contrário das formações sintomáticas, fixadas e resistentes do Haver, na vetorização em direção ao lugar do não-Haver, o Belo Absoluto coincide com o Horrível Absoluto, assim como o Supremo Bem e o Supremo Mal – ou seja, eles se indiferenciam. Há uma indiferenciação do valor e do gosto que, estes, são apenas sintomáticos (ou seja, primários e secundários).

Podemos, então, dizer que a experiência do sublime (enquanto desejo, isto é, vetor de Haver a não-Haver) – como a do belo no ato de sua produção, aliás (só que em outro sentido vetorial) – é de indiferenciação. Nesta, as diferenças se

equivalem em um processo que não cessa de se extrapolar, transbordar, romper, exceder as medidas em busca de uma exposição que não há, ou, como diria Kant (1993), em busca da exposição aparente do Nada. A diferença, portanto, entre belo e sublime está na experiência do sentido do vetor — o primeiro de não-Haver para Haver, e o segundo de Haver para não-Haver —, pois, em ambos, temos a possibilidade de indiferenciação do valor e do gosto em relação às formações em jogo tanto na experiência do sublime quanto na criação do artista.

3 O BINÁRIO E O QUÂNTICO: O INCONSCIENTE É PRÉ-OPOSITIVO

Vistas segundo esta perspectiva, as imagens sintéticas estão no âmbito do possível, do modal. A polaridade é mantida no funcionamento de seu circuito: a presença de uma carga elétrica representa o número 1 e sua falta, o número 0. E mesmo as recentes pesquisas envolvendo imagens produzidas por máquinas quânticas, nas quais há a superposição de 0 e 1, não conseguem transpor a lógica opositiva uma vez que a exposição dessas imagens continua dependendo dela. Estas máquinas têm como unidade básica não mais o bit, mas o q-bit, que, este, potencializa cálculos mais complexos e um armazenamento muito maior das informações.

Descritas por físicos da Universidade de Maryland e do National Institute of Standards and Technology (NIST), nos Estados Unidos, as imagens quânticas são pares de padrões visuais complexos, contendo grande quantidade de informação conectada pelas leis da física quântica. O controle nas flutuações das propriedades do feixe de luz propicia a detecção de objetos de luz muito fraca, a produção de imagens ampliadas de melhor qualidade e raios laser muito mais precisos do que os atuais (revista Science, 2008). Estes computadores são um desafio para os cientistas, pois os protótipos existentes (criados pela empresa

canadense D-Wave) ainda não ultrapassam a eficiência de diversos mecanismos contidos nos computadores clássicos¹². Recentemente, uma equipe de físicos brasileiros demonstrou que o emprego de uma técnica alternativa para recuperar a informação armazenada em partículas de luz, os fótons, dobra a capacidade de transmissão de dados nesses sistemas, o que poderá acelerar o aperfeiçoamento da computação quântica¹³.

No entanto, como descreve Magno (2013), esses computadores ainda estão pensando como Nicolau de Cusa: pensam em termos de coincidentia oppositorum. E não é assim que o Inconsciente pensa. O Inconsciente opera justamente no movimento contrário. Não considera que os opostos se juntem no mundo, pois não há oposição se juntando no Haver, e sim que o pensamento do Inconsciente é basicamente pré-opositivo (MAGNO, 2010). Ele "pode se tornar oposição", mas isto já "na manifestação decadente do mundo" (MAGNO, 2013, p. 70). Por outro lado, Magno diz que os computadores quânticos poderão viabilizar um novo pensamento – já instaurado por Freud na passagem do século XIX para o XX – quanto ao que hoje entendemos como Mente¹⁴.

Toda construção teórica busca descrever mediante determinada abstração algo ou algum fato que a ultrapassa. Se, por um lado, ela pode trazer modos de entendimento antes não disponíveis, por outro, não deixa de reduzir a potência do que descreve. A dificuldade está sempre em dizer o que é da ordem do indizível do(s) fato(s) – isto é, o que é da ordem do Haver, e não do Ser – em palavras, fórmulas, formatos, isto é, em fazer transposições seguindo ideias de posição... Como, então, descrever sem reduzir ou desfigurar demais aquilo que é abordado?

_

Disponível em: http://oglobo.globo.com/tecnologia/uma-corrida-quantica-pelo-computador-do-futuro-11471165#ixzz2sHPtkRG3. Acesso em: <12 mar 2014>.

Disponível em: http://www.inovacaotecnologica.com.br/noticias/noticia.php?artigo=brasileiros-dobram-capacidade-informacao-computadores-quanticos&id=010110140124. Acesso em: <12 mar 2014>.

¹⁴ Para a nova psicanálise, a *Mente* é equivalente ao Haver, sem fronteiras entre dentro e fora.

Kant buscou emoldurar suas ideias dentro do emaranhado filosófico de conceitos, como "sensível" e "razão", e nomeou sublime aquilo que, de algum modo, extrapolava os moldes das ideias. Com isto, acabou por criar (o que não deixa de ser) outro conceito, o qual busca expor isso que transpõe, rompe, excede, o próprio entendimento de conceito. Já o movimento de Freud, ao criar a psicanálise, foi de instaurar uma espécie de HIV psíquico (MAGNO, 1998, p. 69) que exterminasse nossa imunidade, nossas resistências, fixações, sintomas e nos deixasse disponíveis para transformações. É a esta disponibilidade que Magno dá o nome de indiferenciação, cujo processo, ou evento, não tem compromisso com polaridades, polissemias ou ambivalências, as quais são apenas modos e tendências das coisas, das formações, interessadas que estão em resistir e sobreviver enquanto formações. A indiferenciação é um processo que ocorre (quando ocorre) em função da HiperDeterminação que, para além das determinações e sobredeterminações, resulta do empuxo da Diferença Absoluta (porque ineliminável e impossível de ser transposta) entre Haver e não-Haver¹⁵.

A objetivação do sublime nas imagens sintéticas, de acordo com Costa, é promovida pelo aperfeiçoamento das tecnologias digitais, porém, a experiência do sublime, formulada por Magno, não é domável por algum meio tecnológico. Ela não depende de tecnologia específica, uma vez que ocorre no processo de indiferenciação. Concluímos, portanto, reforçando que o sentido vetorial da experiência do sublime aponta para o oposto radical do Haver e acontece quando estamos diante de uma situação que nos direciona imediatamente a este oposto, ao não-Haver, ao Impossível Absoluto. Nesta situação, nossos sentidos não são capturados para a admiração de uma formação enquanto formação criada. Assim, não é o caso de uma objetivação (o sublime objetivado) ofertada em uma

¹⁵ Este evento acontece em uma posição onde estamos à beira de *nada*, embora ainda dentro de *tudo*, estamos à beira do não-Haver, do abismo, do *Cais Absoluto* (termo retirado de Fernando Pessoa). E, nesta posição, *indiferenciamos* tudo, não aplicamos *valor* ou *gosto* sobre o que está diante de nós (MAGNO, 2013, p. 60).

contemplação socializada e planificada, como afirma Costa, mas sim de uma provisória elevação de determinada formação que nos remete instantaneamente à referência de todos os desejos, ao não-Haver.

A Grande Obra é justamente aquela que nos deixa oscilando entre os dois vetores: descendo até o objeto e o curtindo como grande barato de nosso desejo – caso do belo –, ao mesmo tempo que nos joga fora, ao não-Haver (caso do sublime). Passamos, então, de belo a sublime e de sublime a belo, do horrível ao sublime e do sublime ao horrível... Desse modo, tudo está valendo na vetorização. O que interessa, portanto, de acordo com esta perspectiva, é a *experiência* do sentido do vetor: a diferença entre *belo* e *sublime* está situada vetorialmente entre Haver e não-Haver.

Referências

BOYER Vincent. MARINO Alberto M. POOSER Raphael C. LEET, Paul D. Entangled Images from Four-Wave Mixing. Publicação online: http://www.sciencemag.org. 2008.

COSTA, Mario. O sublime tecnológico. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1995.

FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HEIDEGGER, Martin. A questão da técnica. In: Ensaios e Conferências. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão e outros, Petrópolis, Vozes, 2002.

KANGUSSU, Imaculada. Inexprimível: a herança do "sublime" na filosofia de Walter Benjamin. Disponível em:

http://www.academia.edu/858967/INEXPRIMIVEL_a_heranca_do

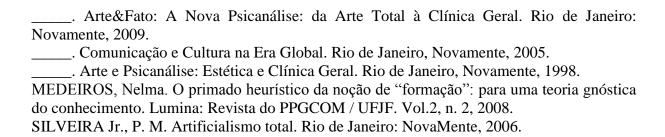
sublime na filosofia de Walter Benjamin>. Acesso em: <2 fev 2014>.

KANT, Immanuel. Crítica da faculdade do juízo. Tradução de V. Rohden. Rio de Janeiro: ForenseUniversitária, 1993.

MACHADO, Arlindo. Máquina e Imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

MAGNO, MD. ZIG/JAC: MAG - Razão de um percurso. Falatório 2013, Seção 2. Cf: http://www.novamente.org.br.

_____. O Halo bífido do Inconsciente. TranZ: Revista de Estudos Transitivos do Contemporâneo, edição 5, dezembro 2010. Acessar: http://www.tranz.org.br/5_edicao/TranZ10-Magno.pdf



CAPÍTULO 17

SOME VECTORS ON THE IMAGINAL TRAJECTORY

Samuel Mateus

1 INTRODUCTION

"Poseidon sat at his desk doing figures. The administration of all waters gave him endless work (...). What irritated him the most – and it was this that was chiefly responsible for his dissatisfaction with his job — was to hear of the conceptions formed about him: how he was always riding about through the tides with his trident. When all the while he sat here in the depths of the world-ocean, doing figures uninterruptedly, with now and then a trip to Jupiter as the only break in the monotony — a trip, moreover, from which he usually returned in a rage. Thus he had hardly seen the sea — had seen it but fleetingly in the course of hurried ascents to Olympus, and he had never actually traveled around it (...). Poseidon became bored with the sea. He let fall his trident. Silently he sat on the rocky coast and a gull, dazed by his presence, described wavering circles around his head" (Kafka, 1995: 402).

In a small piece of prose named Poseidon, Kafka offers us an example of the close relationship between society and literature. Here Poseidon, the Great god of the Seas of Greek mythology is portrayed as a resentful manager of the waters, one clerk on the dull administration of the oceans, a simple servant of the seas. His job consists mainly in the business account of the waters where an infinite numbers and figures have to be estimated. He does not even know the Oceans, nor has he traveled the sea since rarely he went out of his office. In fact,

in this kafkian version, Poseidon became uninterested in the sea and has abandoned his most iconic symbol, the trident. Where is the mighty Poseidon, the God of the Sea, the Earth-Shaker and lover of many consorts like Amphitrite and father of countless children such as Theseus? In this prose we are far from the mythic and classical imaginary of Poseidon. In fact, we face a revolution in the mythology and the social imaginary of the God of the Sea.

Kafka offers us, thus, an example of the powerful dynamic of the imaginary and the formations and deformations between new and old imaginaries. The demythologization concurs with the remythologization. Understanding this plural interaction on the imaginary enable us to accept that mythic capacity of construction of meaning and world renovation (Barros, 2012: 103). The imaginary is a plural concept and a set of divergent, sometimes opposed- notions. He is the battlefield of a conflict between an arché (order) and caos (disorder), between concurring perspectives on the living world, between symbolic images and stereotypical images. From one side, we have the potential to settle and attempter the images; from the other side, the potential to transform and contest. The imaginary follows the Myth of Gaia, the deity who battle caos through arché, the divinity of dreams (oneiric images) and fecundity who at the same time nourishes and devours her offspring. Like Gaia, the Imaginary make the opposites to coincide. It takes a paradoxical form in a perpetual fight between symbolic pregnancy of images and their deconstruction or symbolic deflation.

What needs to be appreciated is the transition of these two dimensions, in other words, we must attend to the plasticity of the concept of imaginary (particularly relevant in today's societies). It can, for instance, entitle a personal imaginary but also a collective one. It can refer to prescientific conceptions and at the same time to religious beliefs (the Christian imaginary), political

ideologies (the Communist imaginary) or artistic productions (The Star Wars imaginary for example). The only common referent is the connection to images and symbolic figurations. Nevertheless, may it be seen as phantasy, dream or unreality, may it be considered as a broad category encompassing the totality of things imagined (imaginary summing up all the imaginations), these kind of approaches exposes themselves to the same critique: both perspectives, by deficit or by excess, depreciate the imaginary (Barros, 2010: 126). Comparing it to a simulacrum or attributing the imaginary to all kinds of image results in the same conceptual vacuum.

2 TWO MAIN GENERAL PERSPECTIVES ON THE IMAGINARY

Actually, we can distinguish two central standpoints in the understanding the imaginary. One, present in Pascal and Sartre, which reduces the symbolic charge of images in the name of an abstract rationality and where the imaginary is assimilated with imagination (Mateus, 2013: 40). It conceives imagination as a productive faculty that alienates man, anesthetizing its rational capabilities. It describes the mode how consciousness and imagination blend to create an unreal, made-up, world. While perception considers the object as an existent, the imagination, tells Sartre (2004: 125), puts it as necessarily something absent, therefore, something non-existent to consciousness. Consequently, the imaginary is rooted on the conscience of nothingness (néant). Moreover, it refers to the static ensemble of contents produced through imagination (seen as a faculty) carrying the tendency to acquire a certain autonomy and by recurrence tends to form a coherent aggregate (Wunenburger, 2003:12).

The other main perspective claims a symbolic overcharge where images take man into other realms. In this case, reality is enriched through the

formation, trans-formation and de-formation of images. "We always think of imagination as the faculty that forms images. On the contrary, it deforms what we perceive; it is, above all, the faculty that free us from immediate images and changes them" (Bachelard, 2011: 1). Imaginary's imagining action is, then, an open and poetic ability humans have that enables them to see beyond immediate reality. "In first place, images, far from being passive nocturnal residual perceptions, present themselves as representations containing a potential to signification and energy capable of transformation" (Wunenburger, 2003: 19). In this tradition the imaginary is associated with an autopoietic dimension that open itself to successive innovation, decomposition and recomposition. The imaginary as a general poetics and as a constant fabrication.

It is this late perspective on imaginary that will be developed throughout this chapter. It argues a communicational approach to the concept is needed In order to assess the multiple trajectories of the imaginary. The imaginary is no seen as a collection of images but as a symbolic organization of society's images. He is a series of images but also a series of relations to images (Barros, 210: 129). It mobilizes verbal but also iconic codes to convey meaning and disseminate it. Endorsing Wunenburger's definition (2003: 10), we call the imaginary all the mental or material productions based on visual images (illustration, photography, cinema, etc) and verbal images (metaphors, narrative, etc) that form a coherent and dynamic symbolic realm.

It is because the imaginary is am complex of relations that he is such an interesting concept to communication theory. Trying to draft a communication theory to the Imaginary, we will intersect the imaginary with publicity and use the term Imaginal. The Imaginal consists in the possibility of an open, complex, plural, public and eclectic collective imaginary. We argue imaginal is composed

by a variety of diverse imaginaries, so we must think about just how those dissimilar imaginaries are juxtaposed together in society.

The imaginal is - like communication- central in the symbolic reproduction of societies and must be faced as a sphere where people become attached and involved in relational processes. Having in mind these premises we will discriminate some of the vectors or markings involved in imaginaries' juxtapositions and social motions we call the imaginal trajectory.

3 A COMMUNICATIONAL THEORY ON THE IMAGINARY

The influence of Descartes took many authors to conceive the imaginary from a rigid and inflexible angle¹, when the concept, as showed by Gilbert Durand (1995), has to be seen as malleable and pliable concept. In fact, there is a close association between the imaginary and the symbolic, the imaginary and the lived experience or the imaginary and culture. Every image contains a representative dimension as well as an emotional or affective dimension. "The imaginary is closer to the perceptions which affect us than to the abstract notions that inhibit the affective sphere" (Wunenburger, 2003: 10). The Imaginary comprises of a variety of symbolic operators to express emotions, ideas, values, affections. It is a realm of complex representations whose creative dynamics and semantic pregnancy are effective ways to individual and collective praxis.

The imaginary as a dynamic system working on the organization of images, as an imaginal revelation of social world's thickness and intricacy. This is why Henry Corbin (1964) argues the imaginal faculty as a capacity to disclose reality, to reach it beyond its figurations or images and see the invisible traits.

_

¹ Castoriadis (2006) takes the imaginary as an infra-structure and as a major force of revolutions. But because he gives it such a prominent role in the social action, Castoriadis does not concede any autonomy to the imaginary.

The imaginal not as an extension of imagination. But as a mid-realm between the intellectual and the sensible or between the rationalization and the affections.

It encompasses the dynamic organization of the symbolic grounding of all human activity: the imaginal seen as an itinerary, a path of images comprising the rational and the emotional, the knowledge and the feeling the images-text (visual or linguistic), the works of imaginations but also the (re-)creational uses of plural imaginaries by individual and collective agents. The imaginal as a vigorous agency of reality, a creative practice of imaginary's diversity. So, the imaginal relates to an active imaginary where individuals jointly partake in the circulation of sensible forms (cf. Sodré, 2009: 24). The imaginal world point to, therefore, a communicational dimension where the plurality of the imaginary takes place. Space of collective inheritances and performativity, it assumes a form of gigantic symbolic dam, a communal background from which a common and shared life may be erected.

From a communicational perspective we can better understand how the imaginary may today be promoting new and original social relations while a frozen (and stationary) view of the imaginary as a sum of various imaginations may no longer be meaningful. Take, for instance, the social affections transacted by people in social media, media particularly suitable to deal with symbolic images and where an eminent sociability is slowly emerging. The imaginal points, not to a stock of representations but especially to a social conscience and to a partaken reality. Imaginal forms in permanent communicational transit and, consequently, in perpetual appropriation, remaking, decomposition and recomposition. The imaginal is an active imaginary (Sodré, 2009), a lieu of confluence and meeting. We can now realize how a communicational perspective on the imaginary send us, as well, to the affinity between publicity and imaginary. Since the imaginal world is a world of encounter between the

sensible and the rational but also between individuals, since it is home of concourse and negotiation between contending meanings, the imaginal directs us to the public problem of society. The imaginal is a public imaginary as long as it is assumed it functions as a collective and strategic imaginary, as a site of a continuous de-territoritalization and re-territoritalization. The imaginal are those public imaginaries, those active imaginaries where the potential to community is always in debate and (re-)generation.

The imaginal as a domain where publicity and the imaginary meet, a common event of a social imagining. It crosses many fields (knowledge, cultural, social and religious practices, beliefs, etc). The imaginal has a complex definition nonetheless, its images have a social efficacy. The communicational phenomenon makes possible the public promotion and circulation of countless imaginaries, affecting them, transforming them, performing them. The publicity of communication that "puts in common" (the latin communio) may be thought as an attempt to give a meaning to the world and the imaginal, while encompassing the symbolic motion of different imaginaries, is a key factor in this process. Indeed, the concept of imaginary is inseparable from the mental or material works enabling each conscience to build the sense of its life, actions or experiences (Wunenburger, 2003: 29). The value of a notion like the imaginary but mostly, the opportunity to ponder the social and public uses of the imaginary.

Taking further a communicational approach to the imaginary, the imaginal encloses, accordingly, the imaginary's constructions of image-texts and how they are used, shared and re-created in meaningful(symbolic) activities. We can observe the role of communication in the public definition of the imaginary, for instance, attending to the case of the celebrity culture. This "culture"

comprehends a social imaginary based on the idea of superstar has evolved since the early 20th century to become a central example of the power of imaginary in contemporary societies. Although the imaginary of celebrity accompanies man through the times (take for example, Herostratus, that arsoned the Temple of Artemis, in 365 BC, in order to see its name immortalized), the contemporary celebrity imaginary descends in many ways from the enormous power of media (mainly, television in 20th century and internet in 21th century). We can say celebrity is just one of the numerous imaginaries that circulate in contemporaneity. It is mainly based on the communicative dimension of society's imaginary.

4 THE IMAGINAL TRAJECTORY: PUBLICITY, SENSIBILITY, INTENSITY

Gilbert Durand (2008) used to employ a very curious and useful notion: trajet anthropologique. The anthropological trajectory described a bijective influence or a symbiotic correspondence between elements of two sets. By that notion Durand understood "the incessant exchange that exists in the imaginary between subjective and assimilative impulses and objective intimations emanating from the cosmic and social environment" (2008: 38). It labeled a reciprocal genesis where symbols, moving between subjective and objective motivations, gain sense. Images are formed by the interaction of individual with the material and social environment.

Inspired by this idea, we will be talking about an Imaginal Trajectory which is the path of a moving and supple plurality of imaginaries, travelling along publicity (in the sense of publicness) in the immense field of communication and mediatization. It defines the conjunction of individual and

collective forces in the modelling, formation and transformation of images-texts, of symbolic images, and the appropriation of its uses in different practices. The imaginal trajectory concept deals with the possibility to acknowledge a collective and intersubjective process where open and volatile imaginaries collide in the junction of intellectual and sensory representations. The image as a true gateway to signification (and communication) where linguistic and iconic representations are juxtaposed as dynamic parts of the same process of signification.

Communications is frequently dealt as if it was a purely natural, physical phenomenon: a transposition of meaning from a sender to a receiver. In the informational model (for example, Shannon and Weaver's), communication is the process of transferring data from one part to another through space or time. In this transmission model, the imaginary tends to be assimilated to imagination: a mental production where images are mere vehicles to convey the intended meaning. Contrasting to this standard and measurable model of communication, the imaginal presupposes a unity of signification in the imaginary's productions. Because there is a message, that does not necessarily make a communication. Images are not just carriers of meaning but a unity of meaning themselves. Imaginary's symbolic image is not a linguistic function but an act. The symbolic is made through human praxis. The body or the material world are, for instance, agents of symbolization. Durand (2008) alerts us to the fact that symbolization must be thought outside language, beyond the concept. While language wants to mediate a communication, Bachelard explains (2011), the symbol directly communicates. The image-symbol may extract from the visible an invisible sense. In this case, the symbolic image precedes the concept. It contains an excess that invites us to contact a hidden or absent meaning dimension (Wunenburger, 1995: 16). So, the symbolic present in the ever floating and endlessly flowing of the imaginal - seen as complex and mutual imaginaries present in society- is revealed.

This suggests we apprehend the imaginary as an imaginal course, ever in motion, in de-formulation and reformulation on the rich communicational tissue of societies. The imaginary as a web of meanings, therefore, of relations between individuals: that is the imaginary as an evolving communicational realm.

Considering the imaginary as a double bijective response - subjectivity and objectivity, individual and collective, iconic and verbal- takes us to a dynamic and communicational perspective. So we call the imaginal the always under construction and renovation structures of society's symbolic organization. The imaginal as a something which can only be followed by its trail, by its many figurations and representations. From a communicational study of the imaginary we would say we can see the imaginal by its traces, that is, by the numerous frames that each imaginary leaves. Since the imaginary is given in a continuum (as an Imaginal) and it is in constant motion, mutation and transfiguration, we can approach it only through its evidences. From a communicational point of view it is best to apprehend Imaginary's plurality in contemporary societies through a segmentation of the different positions each Imaginary occupies in the Imaginal continuum. That's why we refer to an Imaginal trajectory: to the orbit each single imaginary takes on society's the public life.

Compared with psychology, philosophy, hermeneutics or literature, for example, communication studies are particularly suitable to appraise the Imaginary since it is only through the movement of the symbolical images that we realize the imaginary. Communication studies, it is believed, can better trace how public imaginaries evolve in society. Its liability and trans-disciplinary

nature represent a major advantage to follow the path, the course and the many routes each single social imaginary can take. Given the communicational nature of the Imaginary, the communication sciences surely detain a privileged position to capture as a still photograph the consecutive sequences of its motion, or the Imaginal (considered primarily as Imaginary's movement).

There are, at least, three key factors of the Imaginal trajectory. They are to be perceived as vectors or major forces shaping the succession of the Imaginary in Society. Vectors are here taken on the sense of molecular biology: a vector is a DNA molecule used as a vehicle to artificially transport foreign genetic material into another cell where it can be replicated². So, in the case of the Imaginary, its vectors function as stimulators or influences on the Imaginal trajectory and that can be used to disseminate or replicate imaginary's activity.

The first vector has already been mentioned: Publicity.

The Imaginal trajectory is substantially swayed by common partaking. Let's mention the ancestral necessity to share experience and the contemporary communicative practices that are grounded in this compulsion: social media, digital social networks but also the television or the press. The constitution of a web of interrelated individuals is what drives publicity, a social dimension of communality (or, to say it better, community³) and the common world.

Publicity as a vector of the Imaginal's trajectory means the order among different social imaginaries. They all circulate on society and it is this capacity of imaginaries to make themselves conspicuous that requires us to consider them in conjunction to publicity. We observe with strong acuity in communicative processes, a robust imaginal, and panoply of imaginaries permeating societies

-

² To those interested in biochemistry there are four main types of vectors: plasmids, viral vectors, cosmids, and artificial chromosomes.

³ Take as example, Facebook's "community of users".

striving for public recognition. We can number the literary imaginary, or the scientific imaginary but also a Christian or a Jew imaginary for example, but there are, of course, many others.

More, publicity enables us to think about the public process of the social constitution of imaginaries, not just in a historical manner (the medieval imaginary, the baroque imaginary) but also in synchronic manner, i.e. on the confluence of dissimilar imaginaries at the same time. It is this synchronicity that lies behind many of contemporary social manifestations (the live television, the media events as Mandela's Funeral). Synchronicity implies the absolute time where past and future collide on the present. As if time suffered a concentration and all society converged into something that cannot be foreseen or even provoked. Publicity tends to synchronize society's activities (ex: the Olympic Games constitute a perfect example of a public event where, thanks to its mediatization, the collective attention converges). Publicity, thus, contributes to the Imaginal course multiplying a common time-space and proving a common context to communication. In consequence imaginaries get to be participated, adopted and shared.

The second vector on the Imaginal movement we want to discuss is Sensibility.

Some theories on the communication highlight the sensory in the relation between communication and society. Sodré (2006: 70) claims sensible strategies can bring to media and politics more fruitful hypothesis about transformations of personal and collective identities. Martin-Barbero (2005), argues for the reintroduction of the mediations of sensibility on the technical rationality. Bringing these communicational perspectives to the Imaginary, we can recognize an aesthetical reasoning what Maffesoli (2005) calls "sensible reason"

(raison sensible). In the sensibility vector of the Imaginal's trajectory we find aesthetics to be a major influence on the social development of the Imaginary's plurality. The Imaginal relates to aesthetics in the fact that both the sensibility is no just a material form of the imaginary; it is also a potency to be in common, an irrepressible power that nourishes social life. The Imaginal is modeled by this collection emotion the sensible arises and the spontaneous sentiment of a belonging community. It is in this sense that the image serves as pole of aggregation. In respect of video-text, television, sociability at the distance of a computer, touristic events or some dress codes (ex: punk, emo, etc), we discover on its base an imaginal sharing (Maffesoli, 2007: 112). The imaginal world is thus composed of an aesthetics capable of bind people together. The sensibility vector acts in the way of a magnet to which individuals respond on a much emotional basis. Maybe we can even think the Imaginal's trajectory involves a movement of its own, a kind of motion that cannot prevent itself of becoming an emotion. Motions gives rise to emotions. So, the Imaginal is also aesthetics and the sensible is one of its driving forces.

Stemming from the sensibility we encounter the third vector: Intensity.

The binding aesthetics that encompass is developed in the construction of social ties. The imaginal reflects a great concentration of collective images, publicly available to a joint partake. It acts as a symbolic strength reuniting people around different imaginaries. By the successive juxtapositions of imaginaries, the imaginal makes the present seem interminable, its intensity diffusing through the reality of a common body.

Intensity must be understood mainly as a tension, ie. a balanced relation between strongly opposing elements or a interplay of inconsistent elements. Like society, and even the idea of publicity, the imaginal is composed of dissenting imaginaries. In other words, it is characterized by strained relationships or interplay of potential contradictory elements. Let's not forget the Imaginal is the name we call to the succeeding positions each imaginary occupy on the global context of a public and social sharing of symbolic images. So, each imaginary exists in tension with one another. It is not rare to see this internal competition to a given imaginary trying to gain supremacy over other (ex: the soviet imaginary during Cold War). Over time, a given imaginary can be putted aside by another. Think how the domestic imaginary (the house-wife and mother of children being its supreme images) has given place to a professional imaginary where women look for self-realization on work at expenses of raising a family (the women's suit and high heeled shoe). It's easy to see this tension in the imaginal just by looking into the images-text of some of the television series (like Sex and City, HBO, 1998).

So, in intensity we see how instability is an inherent attribute to the Imaginal. Barros (2012: 98) alerts us to imaginary's instable ontology. In effect, the imaginal has a wobbly surface; it manifests itself when symbolic waves spin its own density, when conflicting images-text fight for supremacy. Intensity as growing tension, as regulation of clashing elements.

But here is another sense of intensity. It is not just a building tension between the interplay of imaginaries (many of them heightened by mass media). In the Imaginal intensity means also

a mutual arena where individuals are exposed to the same symbolic images and bear the same consequences. Intensity, in this case, tells a social matrix or an emotional environment. Maffesoli says the imaginary comports an atmosphere (2001: 75), some sort of an aura. When we discuss Imaginal's intensity vector, we are highlighting a spiritual force or a mental construction

that, although may not be tangible, it surely is perceptible and acknowledgeable by individuals.

Returning to the Star Wars imaginary, there us a surplus, an aura only individuals taking part in the several conventions around United States can explain and where the movie character's masks bring a special ambiance, an intensity and singularity to the participants. As if in these events, the imaginal's trajectory slowed down and for a while became fixed, still, intense. However, it is clear it is not the Star War imagetics that produce the imaginary. In fact, it is the opposite. An Imaginary's existence determines the presence of a set of images. But the image is not the support, the instrument or the trigger; it is the result of the Imaginary (Maffesoli, 2012: 76).

Intensity indicates a tension but also an intension that is also some form of vibrancy, a common thrill or a synchronized pulsation. The intensity vector functions, in the Imaginal Trajectory, as a collective vision where images are the beginning of common practices. Affections become effective and emotions swarm around overcoming the rational or verbal argument. The intensity vector is crossed by a tuned discourse, a harmony line given, not by audio stimulus but by the sharing of symbolically pregnant images-text.

5 CONCLUSION

The imaginary, while a domain of publicity, sensibility and intensity, is always communication. While being a world as public commitment and space of circulation of image-texts, the imaginal world happens in a social trajectory, inbetween the circulation of signs. So, the imaginal trajectory covers all the little dispositions, all the given insertions of different imaginaires. As a

communicational act, the imaginary may best be apprehended in its displacements.

That's why we sought in this paper to advance some notes in order to build a map or the curve of the imaginal trajectory. The three vectors presented above – publicity, sensibility and intensity - although not fully yet developed, may be useful tools to improve one of the possible mappings in one of the many trajectories the imaginal world gives rise. The prolegomena to this charting of the plural imaginary, as it is quite clear, was initiated in a very particular way of thinking an epistemology of the imaginary. Indeed, the approach to it differs from the hermeneutical, phenomenological, literature, psychological or sociological ones, in that it summons communicative practices. It deals with communication, not as a collateral issue, but as a central and autonomous theme in the questioning of the imaginary and, above all, of its imaginal trajectory. Communication is taken not only as a central aspect in the theories of the imaginary; it is also taken as a remarkable method of assessing the imaginary. Since the imaginary is, in its symbolic essence, communication, the communicational perspective brings to the imaginary studies the possibility to gauge the concept in its innate dynamism, mutational, conflicting features. It must be add, communicational perspective of the subject can potentially disclose the communality, partaking and vibrant dimensions. In other words, a communicational approach enables us to consider the imaginal trajectory through its publicity, sensibility and intensity vectors.

The imaginal trajectory argument is not an ontological one. Nor does he configure an objective social phenomenon. Though it may be conceived through individual or collective lenses, the idea of an imaginal world and its trajectories is a critical one. It certainly stems from the power of contemporary media and its iconic, simulacral images (3D modelling, for instance). And it is presented as a

tool to shape future critical investigations in the way people experience the imaginary through different (mediatized) forms. Yet, it is always an atmosphere, a collective ambiance of mutual feeling. The imaginal trajectory reflects a relational quality by referring to those symbolic images that emerge in intersubjective transactions. This is, so to speak, the bijective or symbiotic correspondence Durand envisioned with its trajet anthropologique.

And here we conclude where we began. A communicational theory on the imaginary must attend to communication: to the ceaseless exchange and the reciprocal genesis of symbolic (verbal and iconic) activity. Consider the imaginal trajectory is one of the possible methodological attitudes we dispose to mark the full path of the Imaginary regarded as a plural and communicational notion.

As Kafka's Poseidon seems to imply, the imaginary has many faces. Since it is not a monolithic concept, we must devise it in its own motion, that is, in the uses and adaptations societies do in the course of the imaginal world.

References

Bachelard, Gaston (2011), Air and Dreams: An Essay on the Imagination of Movement, Dallas Institute Publications, [1943]

Barros, Ana Taís Portanova (2010), «Comunicação e Imaginário – uma proposta mitodológica», Intercom, v.33, n°2, pp-125-143

Barros, Ana Taís Portanova (2012), « Communication et Imaginaire: savoirs archaïques, pratiques contemporaines », Sociétés, 1, n°115, pp.95-104

Castoriadis, Cornelius (2006), L'Institution Imaginaire de la Société, Paris, Éditions du Seuil [1975]

Corbin, Henry (1964), Mundus Imaginalis or the Imaginary and the Imaginal, acedido em Janeiro de 2014 em http://www.hermetic.com/bey/mundus_imaginalis.htm

Durand, Gilbert (1995), A Imaginação Simbólica, Lisboa, Edições 70 [L'Imagination Symbolique, 1964]

Durand, Gilbert (2008), Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire, Paris, Dunod [1969]

Kafka, Franz (1995), The Complete Stories, Schocken Books Inc

Maffesoli, Michel (2001), «O Imaginário é uma Realidade», Revista Famecos, n°15, pp.74-81 Maffesoli, Michel (2005), Élogue de la Raison Sensible, Paris, La Table Ronde [1996]

Maffesoli, Michel (2007), Au Creux des Apparences – pour une éthique de l'ésthétique, Paris, La Table Ronde [1990]

Martin-Barbero, Jésus (2005),« Razón técnica y razón política: espacios/tiempos no pensados», revista Ciencias de la Comunicación, no.1

Mateus, Samuel (2013) «The public imaginal: prolegomena to a communicational approach of the imaginary», Comunicação, Mídia e Consumo, vol.10, n°29, pp.31-50

Sartre, Jean-Paul (2004), The Imaginary - A phenomenological psychology of the imagination, London and New York, Routledge, [1940]

Sodré, Muniz (2006), As Estratégias Sensíveis: afeto, mídia e política, Petrópolis, RJ, Editora Vozes

CAPÍTULO 18

MEMÓRIA CULTURAL E COLECTIVA DE IMAGENS E SONS-PROCESSOS DE RECUPERAÇÃO CÍVICA E EDUCACIONAL DO PATRIMÓNIO MEDIÁTICO COMO PATRIMÓNIO CULTURAL

Vítor Reia-Baptista

1 INTRODUÇÃO

Por muito estranho que possa parecer, as sociedades, as ciências e as tecnologias que nelas se desenvolvem também podem perder a memória, exactamente como acontece com alguns de nós, ou porque envelhecemos e não conseguimos regenerar mecanismos de hetero-reconhecimento e por vezes nem mesmo de auto-reconhecimento, ou porque não nos conseguimos distanciar suficientemente dos nossos conhecimentos para os podermos contextualizar numa perspectiva mais holística e universal. Não será tanto pelo facto de os cientistas, tal como os restantes mortais, também poderem ter «memória curta», mas bem mais provavelmente porque as ciências e as tecnologias delas oriundas facilmente se espartilham nos seus nichos específicos e, por vezes, estanques de saber e de aplicação. Tal fenómeno, pode acontecer em qualquer ramo das ciências, mesmo que sejam de educação ou de comunicação, o que por só si já representa um formidável contra-senso, bastando para tal que os suportes tecnológicos dos registos da produção individual e colectiva de conhecimentos se isolem na sua aparente auto-suficiência, a qual, do ponto de vista da evolução comunicativa, se tomarmos em consideração o desenvolvimento tecnológico do último século, tem-se mostrado poder ser assaz redundante, mas também redutora e, por vezes, até mesmo errónea e ineficaz na preservação dos conhecimentos processuais da construção e da comunicação dos saberes.

Se a perda de memória implica para qualquer indivíduo danos de consequências trágicas, ainda que inconscientes, muitas vezes irrecuperáveis no que respeita à sua identidades pessoal e cultural, a possível perda da memória colectiva das sociedades representará seguramente danos cuja abrangência não podemos sequer antever.

Assim sendo, temos desde já a obrigação de perscrutar alguns dos possíveis riscos de perda desse bem colectivo, por vezes incrivelmente escasso, logo, de extremo valor. E para o fazermos, deveremos também desde já enunciar e sistematizar algumas das principais características dos processos de comunicação cultural enquanto fenómenos de memorização e de aprendizagem colectiva.

Tal como afirma Lovelock, no exercício da sua irreverência científica e inquietude teórica, «raramente» o cientista pode olhar à distância, no espaço e no tempo, para a ciência de modo a ver como ela se move:



The Ages of Gaia", Lovelock, J. 1988.

"Emiliana huxleyii, known by her friends as Emily, is one of the more important members of the biota. Blooms of these phytoplankton cover large areas of ocean; their presence powerfully affects the environment through their capacity to facilitate the removal of carbon dioxide from the air and their production of dimethyl sulfide (which acts to nucleate clouds over the oceans)."

Vejamos então como se movem alguns aspectos da comunicação cultural e como, essencialmente através de processos audio – visuais de registo, de difusão e de aprendizagem, temos deles preservado a nossa memória colectiva, transformando-os, eventualmente, em duradouro património cultural e, consequentemente em elementos indutores de literacia.

2 A COMUNICAÇÃO AUDIO – VISUAL COMO PATRIMÓNIO CULTURAL.

As sociedades modernas em que vivemos têm por vezes sido caracterizadas como exemplos cada vez mais apurados do que também se tem chamado um certo modelo de «sociedade do espectáculo»². Esse crescente apuramento de modelos de «espectacularidade» não é de modo algum alheio a um acelerado e estonteante desenvolvimento tecnológico de diversas práticas comunicativas, bem como de múltiplos registos dessas mesmas práticas de comunicação cultural, no mais amplo sentido do termo, ou seja, enquanto processo de criação e de multiplicação de um enorme património de registos das mais diferentes culturas comunicativas. E no entanto, paradoxalmente, esta «sociedade do espectáculo» corre um verdadeiro risco de se tornar numa sociedade sem memória não souber identificar, se interpretando, contextualizando e preservando os seus inúmeros e acelerados registos que podem, pura e simplesmente, destruir-se mutuamente num processo de autofagia funcional/tecnológica e memorial/contextual.

-

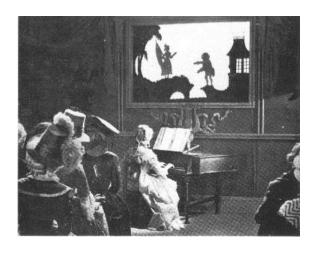
¹ Lovelock, 1988, p. 2.

² Debord, 1967.

Vejamos, assim, o que se passa com a evolução de uma parcela significante dos processos de comunicação cultural — a comunicação audio — visual, ou seja o conjunto de processos e de fenómenos em que são especialmente significantes os mecanismos de sincronização entre formas de expressão essencialmente auditivas, por um lado, e visuais, por outro.

Alguns dos primeiros mecanismos de sincronização entre elementos auditivos e visuais que conhecemos poderão estar relacionados com as formas de representação simbólica que terão tido lugar nas civilizações mais antigas, orientais e ocidentais e que poderão ter assumido formas complexas de expressividade, conjugando dança, mímica, voz, fala, canto, ...

Das antigas civilizações orientais chegaram-nos, posteriormente, diferentes vestígios desses mecanismos através de múltiplas formas de representação artística, uma das quais, geralmente designada por «sombras chinesas», que talvez possa ser apontada como exemplo paradigmático do género «audiovisual», veio dar origem aos elementos ecrã e plateia, no seu interrelacionamento espacial e luminotécnico tal como o conhecemos ainda hoje.



«Sombras Chinesas», fotograma de LA MARSEILLAISE, de Renoir, 1938, reproduzindo em imagens animadas, inseridas nos fotogramas, a peça de sombras chinesa do século XVII, Le $Pont \ Cass\'e^3$.

Quanto às civilizações mais ocidentais, aparente mais próximas dos nossos modelos modernos, voltam a ser as formas clássicas de representação dramática que nos fornecem os mais seguros indícios dessa interligação, como sugere H. D. Kitto no seu capítulo intitulado 'Lyrical Tragedy'⁴, podendo depois ser detectados ao longo de toda a história das actividades dramáticas e teatrais mecanismos cada vez mais sofisticados de interligação auditiva e visual, restando apenas identificar o momento, a época, ou o contexto em que essa interligação é transposta das formas de representação com intervenção directa do corpo e da voz dos actores como intermediadores de significados, para formas de intermediação mecânica. Numa outra esfera cultural, diferente da que se refere ao eixo oriental-ocidental, designadamente a afro-americana, encontramos alguns exemplos preservados no tempo e mais próximos, temporalmente, dos nossos contextos modernos, o que nos permite identificar alguns desses mecanismos na sua eventual função transitória, como faz Kacke Götrick ao analisar, exactamente, os diferentes mecanismos dramatúrgicos e cénicos de transição entre as formas tribais, dos ritos Apidan no seio das populações Yoruba da África Ocidental, para as formas dramáticas modernas das sociedades africanas⁵. Dessa observação constatamos facilmente ser a máscara um dos mecanismos mediadores mais importantes.

³ Waldekranz, 1976, pp. 72-73.

⁴ Kitto, 1939, pp. 1-29.

⁵ Götrick, 1984.



«Gambari Woman», máscara Yoruba dos ritos teatrais Apidan e Ibadan, fotografada em 1982 por Kacke Götrick.

A máscara está igualmente presente nos inícios das formas de representação gregas, já também como mecanismo mediador e até mesmo difusor, uma vez que a acentuada abertura bocal servia de «megafone» para projectar a voz dos actores até ao público⁶.



«Máscara de Tragédia», Grécia, aprox. 500-400 a.c.7.

Aliás, numa perspectiva evolutiva bastante etnocêntrica, mais concretamente indo-europeia, alguns historiadores do teatro situam o único eixo de evolução teatral numa linha que ligaria as culturas chinesa, indiana e grega⁸, muito em função dos artefactos mais conhecidos e que ligam as tradições dramática e teatral a uma tradição evolutiva de mecanismos de ilusão narrativa, oral, musical e performativa, ou seja, auditiva e visual. No entanto, pese embora o facto de algumas das sociedades que veiculavam estas formas de comunicação

⁶ Petterson, 1971, p. 2.

⁷ Ibidem, p. 12.

⁸ Ib., p. 10.

cultural terem tragicamente quase que desaparecido, ainda é possível encontrar algum tipo de mecanismos semelhantes noutras culturas animistas sobreviventes, como é o caso de algumas populações nativo-americanas que ainda persistem.



«Máscara de Caçador», nativo-americana⁹.

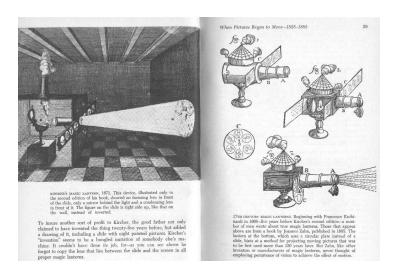
Alguns destes elementos transportam consigo, obviamente, uma importante carga simbólica de espiritualidade e de magia. É também este simbolismo mágico, que aqui está explicitamente presente, que vamos reencontrar noutros suportes tecnológicos, já não de forma explícita nem necessariamente com grande carga espiritual, mas mesmo assim com uma razoável dose de «magia».

Sincronismos Audio - Visuais e Linguagens Fílmicas.

Saltando no tempo e buscando um outro exemplo de sincronização audiovisual com características de algum desenvolvimento tecnológico mais próximo das actuais formas de mediação cultural, vamos encontrá-lo já na segunda

⁹ Ib., p. 11.

metade do século XVII, com o desenvolvimento e a popularidade da «Lanterna Mágica», cujas funções pioneiras do que viria a ser o cinema e, obviamente, a televisão, ou o computador multimedia, foram abordadas numa perspectiva mundial por Rune Waldekranz¹⁰ e no caso português por Alves Costa¹¹.



«Lanterna Mágica», modelo de Kircher, 1671, à esquerda e modelos de Eschinardi, 1666 e Zahn, 1685, 12

Os suportes rectangulares de vidro transparente, onde eram pintados os quadros ilustrativos dos assuntos a mostrar, que iriam deslizar frente à luz de uma vela no interior da lanterna, para além de antepassados da película, ou filme, de celulóide, são, principalmente, verdadeiros antecessores dos diapositivos fotográficos e das formas que assumem os seus visionamentos em público, ou seja, os diaporamas.

¹⁰ Waldekrantz, 1976.

¹¹ Costa, 1986.

¹² Macgowan, 1965, pp. 28-29.



«Diapositivos» em lamelas deslizantes de vidro, para lanterna mágica, aproximadamente de 1755. ¹³

Neste contexto, importa salientar o facto de aqui serem introduzidos três tipos diferentes de mecanismos que irão condicionar muitas das formas futuras de narratividade fílmica: Primeiro, temos a criação de quadros autónomos, significantes em si, mas que, sequencialmente, irão fazer parte de uma estrutura narrativa de significação acrescida, ou seja, encontramos aqui os fundamentos das actividades de segmentação conceptual e sintagmação material que irão constituir as linhas mestras da actividade criadora e realizadora da comunicação fílmica e audiovisual¹⁴ por excelência. Em segundo lugar temos a introdução do elemento tempo de duração mediática, enquanto factor exterior à narrativa, mas seu condicionante, sendo no evoluir deste elemento onde, por tentativa e erro ao longo dos anos, se irão cristalizando as diferentes durações mediáticas dos respectivos géneros. Estes irão constituir as bases das durações cinemáticas que conhecemos hoje como curtas, médias e longas metragens, acabando por ser a extensão métrica e física dos filmes modernos, também o reflexo das durações temporais, ao longo das quais, os diferentes tipos e géneros de exposição

¹³ Coe, 1981, p. 11.

¹⁴ Faça-se aqui um nota para salientar o facto de que os processos de comunicação audiovisual são parte integrante dos processos mais abrangentes de comunicação audio –visual (atenção às diferenças gráficas e semânticas), os quais integram todos os processos especificamente auditivos, todos os especificamente visuais e todos os especificamente audiovisuais.

mediática mostravam manter o seu poder atractivo e consequente eficácia comunicativa resultante dos mecanismos auditivos e visuais utilizados. O factor tempo, que neste contexto é apenas de duração diacrónica da narração, exterior à diegese narrativa, é o elemento aglutinador e sequenciador dos mecanismos sincronizados em presença, auditivos e visuais, que assim articulados ao longo de um determinado tempo expositivo irão formar uma parte substancial da noção ilusória de ritmo cinemático, ou mediático. Por último, encontramos já nestas formas primitivas de comunicação audiovisual os primeiros elementos estruturantes de uma gramática visual, gráfica e, posteriormente, fotográfica e cinematográfica, como seja a inserção de imagens de grande plano.



«Grande Plano», quadro para Lanterna Mágica de série inglesa de 1885. 15

Como elementos de expressividade indutores dos efeitos de surpresa e detalhe, tudo indica que os elementos auditivos utilizados, fala, música e ruídos, secundassem, na sua inserção e sequenciação, esses mesmos efeitos. Parece ser claro, que mesmo de acordo com as limitações física e ilusórias da lanterna mágica, das suas placas diapositivas e dos sons, verbais, musicais e ruidosos,

¹⁵ Waldkranz, op.cit., pp. 72-73.

que as terão seguramente acompanhado, estamos apenas a um passo das formas mais significantes de comunicação audiovisual, ou seja, as linguagens fílmicas propriamente ditas. Estas, viriam a desenvolver-se até à sua plenitude ilusória e cinemática, através do desenvolvimento de formas cada vez mais complexas e sofisticadas de articulação dos códigos sonoplásticos e cinematográficos, no sentido de uma crescente capacidade de significação fílmica e de documentação audio – visual, as quais irão desenvolver capacidades de expressão retórica com implicações pedagógicas, de facto já bastante conhecidas de outros meios e outras épocas, mas agora elevadas a fórmulas de multiplicação da exposição mediática nunca antes imaginadas. No entanto e por paradoxo, é esta multiplicação contínua de novas exposições mediáticas um dos factores que mais pode contribuir para o esquecimento de exposições anteriores, quer quanto à formas de expressão, quer quanto aos conteúdos veiculados.

3 DIMENSÕES PEDAGÓGICAS DA COMUNICAÇÃO CULTURAL.

Existem diferentes dimensões de carácter pedagógico com as quais, consciente ou inconscientemente, nos cruzamos todos os dias no decurso dos mais diferentes processos de relacionamento social e cultural com os nossos semelhantes numa grande diversidade e multiplicidade de ambientes e de situações. Algumas dessas dimensões encontram a sua expressão em verdadeiros fenómenos de aculturação e de uniformização cultural que importa conhecer. O seu conhecimento é, aliás, um dos mais importantes factores que podem contribuir para a diminuição de alguns efeitos menos desejados em função de um acentuado consumo mediático, como por exemplo o efeito de alienação que pode atingir diferentes grupos sociais, culturais e etários.

Os processos de comunicação cultural assentam em pressupostos comunicativos semelhantes aos de tantos outros processos aculturação social,

desenvolvendo-se em estratégias de comunicação de massas ou em actividades de comunicação grupal, em grupos restritos, mas pressupondo quase sempre a laboração em torno de códigos culturais específicos, por vezes oriundos de diferentes áreas e de distintos conceitos de cultura, essencialmente se desenvolvidos em contextos mais localizados e delimitados, mas apresentando, sempre que desenvolvidos em termos de comunicação global ou globalizante, crescentes indícios de uniformização e homogeneização cultural, ao ponto de serem tomados por vários autores como um indicador algo preocupante do evoluir da condição cultural humana, especialmente no que toca ao campo da chamada «cultura popular» e seu entrosamento com o campo dos media e muito especialmente da publicidade.

Tal é o caso de uma boa parte dos estudos desenvolvidos no campo dos chamados «Cultural Studies», ou Estudos Culturais, a exemplo do que vêm fazendo John Storey numa abordagem mediática mais geral¹6, John Fiske no que respeita mais directamente à televisão e aos seus produtos de cultura popular, ou «pop»¹7, enquanto que numa perspectiva mais pedagógica, Henry Giroux, vem estudando diferentes manifestações de cultura popular, designadamente em suporte cinematográfico¹8, no pressuposto de que todas as manifestações culturais apresentam diferentes indicadores de popularidade e de aculturação social enquanto fenómenos óbvios de representação social de elite e de massas. Sendo que todos os processos comunicativos são, de algum modo, processos de produção simbólica de conteúdos, é nesta categoria de fenómenos que essa produção simbólica assume as suas maiores dimensões.

¹⁶ Storey, 1996.

¹⁷ Fiske, 1989.

¹⁸ Giroux, 1993.

4 FENÓMENOS DE DIFERENCIAÇÃO, DE LITERACIA E DE CONSUMISMO CULTURAIS.

É neste sentido, que podemos abordar certas formas de comunicação cinematográfica, as quais constituem alguns dos exemplos mais paradigmáticos no seio deste tipo de processos de comunicação audio – visual e que têm por isso recebido uma especial atenção por parte de inúmeros investigadores interessados no estudo dos mecanismos de difusão cultural ao longo do século XX, não esquecendo, no entanto, que essas mesmas formas integram processos de contaminação mediática também através de outros canais e linguagens.

De facto, em termos de impacto cultural dos processos comunicativos nas últimas décadas, nomeadamente em termos de consumismo, de exposição publicitária e de formatação cultural, não poderemos deixar de considerar três grandes meios de comunicação, seus respectivos contextos de difusão, canais e linguagens: são eles, o cinema, a televisão e a música popular, sendo extraordinariamente interessante a possibilidade real de se encontrarem em todos estes sistemas de comunicação vestígios de utilização de códigos cinematográficos ou fílmicos na maior parte das mensagens veiculadas, designadamente através desse outro meio intersticial que é a publicidade.

Também é de realçar a crescente preponderância que nesta área vêm assumindo os estudos culturalmente diferenciantes, designadamente as abordagens subordinadas às diferenças de género¹⁹ e o seu relacionamento com a muito mediática e, provavelmente mais do que qualquer outro fenómeno social recente, muito «pedagógica» «revolução sexual»²⁰, quer na linha directa das abordagens culturalmente diferenciantes de Foucault²¹, quer na sequência da

¹⁹ Butler, 1990.

²⁰ Butler, 1993.

²¹ Foucault, 1976-84.

obra verdadeiramente pioneira de Malinowski²², numa perspectiva de evolução antropológica e cultural talvez até mais ousada, ainda que menos visual, do que a de Margaret Mead²³, quanto ao papel da sexualidade como elemento comunicativo das comunidades, grupos sociais, culturais e consumistas, tendo este tema vindo a constituir-se como um dos principais tópicos de desenvolvimento de conteúdos simbólicos e culturais em todos os meios de comunicação, sem excepção, designadamente no que respeita aos diferentes apelos a uma certa sensualidade do consumo²⁴.

Aliás, encontramos no cruzamento destas áreas um dos exemplos mais paradigmáticos das formas de aprendizagem quase exclusivamente mediáticas, pelo menos no contexto português, dada a completa ausência de qualquer programa de educação sexual, ou até mesmo de educação do consumidor, em âmbito escolar que possibilitasse antever e reenquadrar resultados relacionados com as mudanças de comportamentos e essencialmente de atitudes em relação a diferentes temas de sexualidade e de sensualidade que passaram a fazer parte de um consumo mediático quotidiano passados apenas alguns anos de serem considerados matéria «tabu» na generalidade das esferas socio-familiares.



-

²² Malinowski, 1927.

²³ Mead,

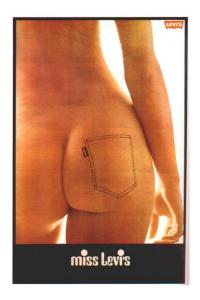
²⁴ Baudrillard, 1970 e 1979.

Anúncio americano da «Coca-Cola» no início dos anos sessenta, (o ano exacto é desconhecido).²⁵

Atente-se nas diferenças extraordinárias, em termos de utilização de ícones explícitos de sexualidade entre este dois trechos publicitários.

O anúncio anterior, da «Coca-Cola», começou a aparecer nos puritanos Estados Unidos da América do Norte no final dos anos 50, mas era ainda visível no início dos anos 60, enquanto que o anúncio seguinte, da «Levi's» apareceu em 1971 na católica Itália, o que nos diz de imediato três coisas fundamentais para compreendermos estes processos de comunicação e de aculturação. A primeira mostra-nos que o tempo de exposição mediática, mesmo em termos de puro apelo consumista publicitário, era extraordinariamente mais longo do que é hoje, quando ainda não passaram 5 décadas. A segunda, mostra-nos que o apelo à sensualidade nas mensagens publicitárias é uma constante espacial e temporal, mas que a carga de explicitação sexual aumentou na razão inversa da durabilidade da mensagem mediática, o que, paradoxalmente, poderá até ter o efeito de diminuição da carga sensual intrínseca em função do correspondente efeito de redundância, mas torna-se, sem qualquer sombra de dúvida, num dos mais persistentes processos de literacia colectiva dos media:

²⁵ Gallo, 1974, p. 277.



Anúncio italiano da «Levi's» de 1971.26

A terceira, por fim, mostra-nos como a década de sessenta do século vinte foi absolutamente demolidora de uma vasta série de normas e de padrões de toda espécie, cultural, sexual, moral, religiosa, económica e até mesmo política, que foram os baluartes da ordem vigente em muitos dos países considerados ocidentais até metade do século XX e que no curto espaço de dez anos acabaram por tomar proporções completamente diferentes no que toca à sua importância, funcionalidade e dimensão pedagógica. Muitas destas mudanças que altura. deveram-se essencialmente aconteceram nessa papel ao extraordinariamente influente que o cinema assumiu nas sociedades urbanas ocidentais, ou semelhantes e afins, enquanto poderosíssimo veículo das mais diferenciadas literacias.

O mesmo efeito, no que toca à sexualidade viria a verificar-se em Portugal, à época bem menos urbano e muito menos ocidentalizado do que os padrões aqui referidos, uma década mais tarde, ou seja em plenos anos setenta,

.

²⁶ Gallo, op.cit., p. 276.

já com a televisão em posição de força face ao cinema e com a introdução, inovadora para as audiências portuguesas, do consumo de telenovelas.

5 LÍNGUAS, LINGUAGENS, LITERACIAS E CULTURAS TELENOVELÍSTICAS.

Poderíamos aqui analisar exemplos de pedagogia mediática e de homogeneização cultural extraídos dos seriados anglo-americanos, provavelmente com resultados semelhantes, uma vez que estes produtos têm sido identificados por vários autores como modelos reais de formatação narrativa, comercial e logística para diversos outros produtos, semelhantes e derivados, mas com origem noutros espaços geográfico-culturais²⁷. No entanto, a produção e a difusão telenovelística no espaço lusófono originam e desenvolvem mecanismos próprios de grande impacto na formação e moldagem de alguns padrões de aculturação, pelo que assumem uma grande importância pedagógica na estruturação de algumas das formas contemporâneas mais comuns e dominantes da cultura popular de massas desse espaço, propiciando uma crescente homogeneização cultural que, em alguns aspectos, pode ser considerada como fenómeno redutor da diversidade e complementaridade interculturais que caracterizam este mesmo espaço de expressões lusófonas, podendo, por vezes, assumir mesmo um certo tipo de características mediáticoconsumistas de identificação comportamental, conotadas com uma nova realidade apelidada em determinados contextos de globalizante e noutros de neocolonialista, ou "«colonização ao revés»" 28 face aos padrões socioculturais resultantes deste fenómeno.

²⁷ Straubhaar, 1982.

²⁸ Melo, 1988, pg. 40.

O género telenovela, especialmente a brasileira, é um dos produtos mediáticos de maior sucesso em termos de comunicação global e cuja predominância só é mesmo comparável à do cinema de Hollywood nos circuitos internacionais de distribuição cinematográfica. A telenovela é hoje o principal veículo de comunicação cultural junto de vastíssimas camadas das populações lusófonas e não só, designadamente as camadas mais populares, ou, como também é costume apelidá-las em certos contextos, menos eruditas. Quer isto dizer, que para um considerável número de telespectadores será o conjunto dos conteúdos veiculados pela dramaturgia das telenovelas que constitui o principal núcleo de representações sociais, históricas e éticas, entre outras, com que acabarão por se identificar.

Os temas das telenovelas são aparentemente variados, indo de situações de grande realismo social contemporâneo, de facto, os mais repetidos, até reconstituições históricas de épocas e contextos verídicos, passando por temas mais ou menos fantasiosos e fictícios de diferentes épocas e contextos. Assim sendo, haveria de tudo, como na botica, pelo que nos deveríamos dar por muito contentes com tal variedade e multiplicidade comunicacional.

A realidade, porém, não é tão risonha assim nem sequer tão simples, porque se por um lado as telenovelas nos têm apresentado uma certa riqueza temática de que nos temos vindo a servir, por outro, apresentam uma pobreza dramatúrgica aflitivamente constrangedora e completamente monolítica quanto à adopção de géneros linguísticos e discursivos. Grosso modo, trata-se apenas e quase sempre, independentemente da temática ou do contexto, da reciclagem até à exaustão do modelo melodramático amiudadamente tecido com abundantes elementos da mais vulgar «literatura de cordel».

A situação piora um pouco porque é exactamente a junção desses elementos com esse modelo dramatúrgico que contribuem, a maior parte das vezes, para o grande impacto do produto telenovelístico junto das audiências, constituindo-se em autêntica fórmula de sucesso comunicativo e até informativo. Aqui temos, então, o nosso problema crucial: possuímos uma fórmula de sucesso comunicativo global, falada numa língua que todos entendemos, capaz de reflectir diferentes etnicidades e culturas, com provas dadas de grande impacto sobre vários padrões de comportamento, possuindo mesmo uma certa capacidade de formação de mentalidades (veja-se, por exemplo, a influência que algumas telenovelas tiveram em matérias que tradicionalmente se apresentam como algo difíceis de abordar, tais como as várias formas de sexualidade, o racismo, o caciquismo, o colonialismo, a liberdade religiosa, etc...) e, no entanto, desbaratamos esse veículo extraordinário de comunicação com intrigas e discursos redundantes até à saturação, sequências dramatúrgicas do mais puro «cordel» e soluções de conflitos quase sempre subservientes aos supostos sensos dominantes nas audiências, quase sempre falhos de imaginação ou de vontade de rotura e de descoberta.

Este, ao contrário do que alguns brilhantes exemplos do género deixavam antever, tais como Gabriela e Tieta que tiveram um impacto mediático, cultural, social e até mesmo pedagógico de grandes proporções não só nos momentos de exposição inicial mas durante um considerável período de exposições subsequentes, é meio caminho andado para um provável esquecimento de outros discursos e de outras formas de narrativa, sejam elas formas típicas de expressão das culturas populares popular ou de outras formas de cultura mais restrita.



«GABRIELA», anúncios, em Diário Popular de 16/5/77, p. 6 e de 17/5/77, p. 25.



Capa da reedição do livro Gabriela Cravo e Canela, 1977, e da edição fonográfica da banda sonora de Tieta do Agreste, 1990, aquando das suas passagens na TV portuguesa.

Por outro lado, a questão da contaminação mediática que aqui se deixa antever entre canais e linguagens audiovisuais, visuais e auditivas, a qual se tornou uma das pedras fundamentais do mercantilismo cultural mais consumista, constitui também um dos aspectos mais importantes da enorme funcionalidade comunicativa que caracteriza o último meio de comunicação cultural que aqui abordaremos — a chamada música popular, ou «pop», paradoxalmente em contraponto com o carácter simultâneo de perenidade física e de efemeridade consumista dos seus registos.

6 CONSUMOS, LITERACIAS, CULTURAS E MEMÓRIAS MUSICAIS.

Utilizando a linguagem musical, ou música, nos seus diferentes dialectos, ou géneros, e comportando formas de comunicação directa, via rádio e meios fonográficos, assim como, mais ultimamente, através da internet, deparamos aqui com alguns dos conjuntos de códigos mais potentes na articulação de uma boa parte das mensagens culturais mais predominantemente funcionais desde a segunda metade do século XX, designadamente aquelas que deram origem à formação dos padrões de comunicação musical popular no seio das culturas juvenis, ou, em designações mais proselitistas, das músicas «pop» e «rock», as quais, na maior parte dos casos, se confundem com a própria essência dos contextos culturais em causa²⁹, quer na sua vertente mais consumista³⁰, quer na sua vertente mais ideológica, ainda que profundamente fragmentada, idealista e utópica, mas quase sempre irreverente, como se pode constatar das palavras de Tuli Kupferberg apresentando O Mundo da Música Pop:

"Creio que a revolução vencerá, se conseguirmos sobreviver nos anos mais próximos. Acredito que nessa altura gozaremos de um florescimento artístico, social e humano tão profundo e formoso, que toda a anterior história da humanidade me aparecerá como um passado estúpido e insensato, o que talvez haja sido, de facto"31.

Obviamente, são muitas e variadas as formas da música³², ou, bem diferenciados os dialectos da linguagem musical. Mas como linguagem homogénea, isto é, como sistema articulado de unidades significantes mediante códigos próprios e específicos, trata-se de uma das formas de comunicação mais

²⁹ Cohn, 1969.

³⁰ Chapple & Garofalo, 1977.

³¹ Em Kaiser, 1969, contracapa.

³² Hodeir, 1963.

universais que a espécie humana conhece e, por isso mesmo, uma das de maior impacto cultural, tanto no que respeita aos seus dialectos mais populares, como nos mais restritos. Numa tentativa de compreender melhor este carácter de universalidade, Eco confronta as formas de articulação musical «tonais» (mais acessíveis) com as seriais» (mais elaboradas), enquanto estabelece uma comparação entre a abordagem estruturalista de Lévi-Strauss, essencialmente tonal, com a generativa de Chomsky, essencialmente serial³³, deduzindo que existe entre estas diferentes formas de expressão cultural uma relação de dominação e subjugação muito semelhante às relações de poder ancestrais evidenciadas nas posturas sexuais, à semelhança das apontadas por Desmond Morris nas suas observações zoo-antropológicas sobre o Macaco Nu³⁴. Neste contexto, é interessante comparar este tipo de considerações com as que são desenvolvidas pelo próprio Lévi-Strauss sobre mecanismos OS de «universalização e particularização» presentes noutras formas de expressão cultural, designadamente as totémicas³⁵, e que evidenciam uma conexão muito próxima entre as formas de comunicação mais ancestrais, entre as quais se contará seguramente a música, e os temas da sexualidade, conexão esta que se irá desenvolver como uma temática de extraordinário de impacto cultural e consumista nas formas contemporâneas de comunicação musical popular. Neste contexto é interessante registar o papel totémico, como fulcro de ritual mediático e consumista, mas sobretudo socializante e formador de uma cultura juvenil, ou mesmo «teenager», desempenhado por um canal de comunicação fonográfica hoje praticamente desaparecido – as famosas «jukeboxes» e o seu ambiente socio-comunicativo. Vejamos como este nos é apresentado por Christopher Pearce na sua introdução ao percurso deste canal, seu apogeu e decadência:

³³ Eco, 1968b, p. 54-56.

³⁴ Ibidem, p. 60.; e Morris, D., 1967.

³⁵ Lévi-Strauss, 1962, pp. 161-190.

"Rich sounds from these luxurious machines transformed the atmosphere." Thousands of romances (and the occasional fight) started in the jukebox's glow. And in later years, when the colors faded, the cabinets became scruffy, the glasses were broken, the bright metal tarnished and the jukeboxes were finally unplugged to be carted away into storage or trashed, it was as though something had, almost unnoticed, died."36



«Wurlitzer, 1100», anúncio a modelo de jukebox de 1948. 37

De facto, é no seio destas formas de comunicação que encontraremos alguns dos objectos de análise mais sintomáticos quanto à sua dimensão pedagógica num universo formativo de culturas geracionais, das sua memórias³⁸

³⁶ Pearce, 1988, p. 9.

³⁷ Pearce, 1988, p. 6.

³⁸ Eco, 1964, pp. 320-327.

e, de certo modo, até mesmo das suas ideologias, sobretudo quando em interligação com outras linguagens de impacto semelhante, como é o caso das linguagens visuais, pictórica e fotográfica para o fenómeno «capas de discos», fenómeno de difusão e comunicação cultural popular extraordinariamente importante nos anos sessenta e setenta, especialmente quando cruzada com outras formas de comunicação cultural, tradicionalmente mais elitistas como é o caso da pintura, de que é exemplo flagrante a ligação à chamada «pop art», originando movimentos culturais perfeitamente identificados, como por exemplo a «contracultura underground», ou como é o caso do fenómeno «tele discos», «vídeo discos», «vídeo clips», ou ainda «rock vídeos», ³⁹ em que surge associada directamente às linguagens fílmicas e através delas à veiculação contínua de valores, conhecimentos e padrões de comportamento, dos quais, o do domínio universal da língua inglesa e a aflorescência das emancipações sexuais serão dos mais contundentes exemplos de aprendizagem mediática.



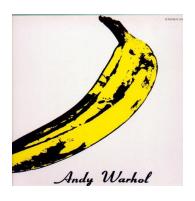


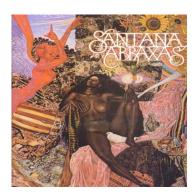


SGT. PEPPERS, The Beatles, fotomontagem encenada por Peter Blake & Jann Haworyh e fotografada por Michael Cooper, 1967. White Album, capa minimalista, The Beatles, 1968. IN SEARCH OF THE LOST CHORD, capa de Philip Travers, para The Moody Blues, 1968.

-

³⁹ Fiske, 1989, pp. 115-132.





Velvet Underground, capa de álbum por Andy Warhol,1966. ABRAXAS, fotocolagem de Mati e Marian Schmidt para Santana, 1970.

7 CONCLUSÕES

Por fim, como conclusão e ainda na sequência dos últimos exemplos considerados no âmbito da comunicação musical, importa referir alguns fenómenos de comunicação e actos de expressão multimediática que se podem considerar estruturalmente opostos aos mecanismos anteriormente apontados como tendentes exercício do poder comunicativo, quer pela oposição às estruturas mediáticas dominantes, quer através da elaboração de discursos sociopolíticos de resistência às culturas predominantes.

É um facto que os estratos socio-culturais, subordinados em termos de capacidades de comunicação cultural ao exercício de outras formas de comunicação alienatórias e através das quais não possam expressar os seus valores de identidade cultural, articulando os seus próprios códigos, por vezes, não têm outra saída senão reinventar esses mesmos códigos.

Este é nitidamente o caso de algumas formas de expressão cultural minoritárias como, por exemplo, o «Jazz» e muito particularmente o caso do seu sub-género «free jazz», em que os fenómenos de expressão musical se converteram muitas vezes em fenómenos de acção socio-política, tal como

aconteceu em torno dos movimentos de emancipação cultural, social e política geralmente designados nos anos 60 e 70 por «black power»⁴⁰, ou, posteriormente, de forma mais genérica e menos politizada, por afroamericanismo. Não será descabido salientar aqui, que as formas de comunicação musical pertencentes aos géneros «jazz» e «rock», a par dos géneros fílmicos de «Hollywood», constituem decididamente os mais importantes contributos norteamericanos para a evolução narrativa das formas predominantes de comunicação cultural e popular de massas, mas também para a sua uniformização e aculturação consumista. Algumas destas formas de expressão e percepção cultural, que utilizam mecanismos narrativos semelhantes aos desenvolvidos nas linguagens fílmicas e musicais e que do mesmo modo se apresentam como formas de grande potencial cognitivo, careceriam de uma abordagem mais detalhada, especialmente no que respeita ao impacto das evoluções tecnológicas dos seus registos e dos seus suportes. Tal seria, nitidamente, o caso dos processos de gravação musical, os quais nos permitiram, em determinado momento, materializar a própria essência imaterial da música. Tal seria igualmente o caso das estruturas comunicativas de alguns dos géneros no seio da música popular anglo-americana, vulgarmente designadas por «rock», «folk» e «popmusic», onde alguns mecanismos de narratividade, baseados nos conceitos de movimento e de repetição dramatúrgica, se encontram subjacentes às respectivas estruturas lírica, melódica e rítmicas de géneros anteriores e até ancestrais repetidos redundantemente até à exaustão.

Podemos constatar, no entanto, que o fenomenal êxito comunicativo destas fórmulas assenta, essencialmente em dois princípios extraordinariamente simples do ponto de vista da teoria comunicativa: construção de uma segmentação significante, ou seja manipulação dos códigos de composição e

⁴⁰ Carles & Comolli, 1971.

montagem, e repetição adequada, ou seja, utilização dos mecanismos de redundância necessários à eficácia do processo comunicativo. Para além destes aspectos de eficácia comunicativa, estes processos assumem forçosamente uma componente económica de enormes proporções, mas nem por isso devem deixar de ser notadas também as suas dimensões pedagógicas. É inegável a existência de um continuado e vasto processo de aprendizagem cultural inerente a estas estruturas comunicativas, especialmente junto das camadas mais jovens, assim como é praticamente inequívoca a dimensão extra-escolar desse mesmo processo, dado que este tipo de abordagem se encontra ausente da grande maioria dos programas escolares de educação seja ela pictórica, musical ou de educação artística em geral, pelo menos no que respeita ao caso português que apresenta abundantes lacunas pedagógicas nestes domínios. Ou então, considerar muito seriamente o que Jimmi Page, guitarrista de um dos grupos de culto «rock» mais famosos – os Led Zeppelin e um dos ícones mais idolatrados neste tipo de universo comunicacional, terá dito um dia:

"J'ai étudié la guitare parce qu'on ne l'enseignait pas à l'école." 41

Deixando entender que se tal matéria tivesse feito parte do currículo escolar, talvez a não tivesse estudado, ou o que mais importante ainda, talvez a não tivesse aprendido.

Obviamente, as coisas nunca são tão simples assim e o universo da comunicação popular de massas está cheio de exemplos de interacção com outras linguagens, códigos e factores de comunicação, a maior parte dos quais perfeitamente externos à natureza dos processos comunicativos em causa. Os padrões de comportamento e as atitudes induzidas por estes processos, pelas suas mensagens e pelas suas estruturas mediáticas, especialmente junto das

⁴¹ Vacher, 1998, p. 334.

vastas camadas de receptores mais jovens que a elas são expostos continuadamente, mostraram possuir um efeito extraordinariamente eficaz e perdurador, assim como um carácter renovador que repetidamente vem atingindo novas camadas de receptores e, consequentemente, de novos consumidores mediáticos, renovando fenómenos de criação de mitos modernos e respectivos ícones.

Parece ser nítido que neste domínio se torna ainda mais difícil distinguir os fenómenos que dizem respeito especificamente aos universos dos meios culturais, ou às estruturas dos canais, ou ainda à natureza das indústrias mediáticas e das actividades socio-económicas que uns e outros integram e desenvolvem. Mas parece ser igualmente nítido que neste domínio, umas e outras têm sabido escolher de forma extraordinariamente eficaz as linguagens e os códigos com que tecem as suas mensagens mediático-culturais.

Assim a escola e a nossa capacidade de memória social e colectiva soubessem encontrar caminhos de mediação de igual eficácia e durabilidade.

Referências

```
Baudrillard, Jean
```

1970, A Sociedade de Consumo, Edições 70, Lisboa, (ed. 1991).

1979, De la Séduction, Gallimard, Paris, (ed. 1990).

Butler, Judith

1990, Gender Trouble, Routledge, New York

1993, Bodies that Matter, Routledge, New York.

Carles, P. & Comolli, J.

1971, Free Jazz / Black Power, Éditions Champ Libre, Paris.

Chapple, S. & Garofalo, R.

1977, Rock & Indústria, Editorial Caminho, Lisboa, (ed. 1989).

Coe, Brian

1981, The History of Movie Photography, Eastview Editions, Westfield, New Jersey.

Cohn, Nik

1969, Rock from the Beginning, Pocket Books / S. & S., New York, (ed. 1970).

Costa, H. Alves

1978, Breve História do Cinema Português (1896-1962), Inst. Cult. Port., Lisboa.

1986, Da Lanterna Mágica ao Cinematógrafo, Cinemateca Portuguesa, Lisboa.

Debord, Guy

1967, La Societé du Spectacle, Éditions Gallimard, Paris, (ed. 1992).

Eco, Umberto

1962, L'œuvre ouverte, Éditions du Soleil, Paris, (ed. 1965).

1963, Diario Mínimo, Difel, Lisboa, (ed. 1984).

1964, Apocalípticos e Integrados, Difel, Lisboa, (ed. 1991).

1968a, Den Frånvarande Strukturen, Bo Cavefors Bokförlag, Lund (ed. 1971).

1968b, 'Pensamento Estrutural e Pensamento Serial', em Semiologia da Música, Vega Universidade, Lisboa, (ed. 1986).

Fiske, John

1978, Reading Television, Routledge, London, (ed. 1992).

1989, Reading the Popular, Routledge, London, (ed. 1995).

1990, Introdução ao Estudo da Comunicação, Edições Asa, Porto, (ed. 1993).

1991, 'Postmodernism and Television', em Mass Media and Society, Edward Arnold, London, (ed. 1994).

Foucault, Michel

1966, As Palavras e as Coisas, Edições 70, Lisboa, (ed.1998).

1969, L'Archéologie du Savoir, Éditions de Minuit, Paris.

1976-84, História da Sexualidade, Relógio d'Água, Lisboa, (ed. 1994).

Gallo, Max

1974, Affischen, Historiens Spegel, Intern. Publ. Comp., Örebro, (ed. 1975).

Giroux, Henry A.

1992a, Border Crossings: Cultural Workers and the Politics of Education, Routledge, New, York.

1992b, 'Paulo Freire and the Politics of Post-Colonialism', em Journal of Advanced Composition, Vol. 12, N° 1, University of South Florida, Tampa, Fl.

1993, 'Reclaiming the Social: Pedagogy, Resistance and Politics in Celluloid Culture', em Film Theories Goes to the Movies, Routledge, London.

1997, Pedagogy and the Politics of Hope, Westview Press, Boulder, Colorado.

Giroux, H. A. & Simon, R.

1989, Popular Culture, Schooling an and Everiday Life, Bergin & Garvey, New York Götrick, Kacke

1984, Apidan Theatre and Modern Drama, Almqvist & Wiksell, Stockholm.

Hodeir, André

1963, As Formas da Música, Arcádia, Lisboa, (ed. 1970).

Kaiser, Rolf-Ulrich

1969, O Mundo da Música Pop, Paisagem editora, Porto, (ed. 1973).

Kitto, H.D.F.

1939, Greek Tragedy, Methuen & Co., London, (ed. 1971).

Lévi-Strauss, Claude

1960, 'Definition av Stukturalismen', em Zenitserien 2, Bo Cavefors Bokförlag, Lund, (ed. 1969).

1962, The Savage Mind, Weidenfeld & Nicolson, London, (ed. 1976).

Lovelock, James

1988, The Ages of Gaia, A Biography of our Living Earth, Bantam Books, New York, (ed.1990).

Macgowan, Kenneth1965, Behind the Screen, Dell Publishing Co. Inc., New York. alinowski, Bronislaw

1925-26, Magia, Ciência e Religião, Círculo de Leitores, Lisboa, (ed. 1990).

1927, Sex och Tabu i ett Primitivt Samhälle, Rabén & Sjögren, Stockholm, (ed.1969).

1944, A Scientific Theory of Culture, University of North Carolina Press, Chapel Hill, (ed. 1979).

Melo, J. Marques de

1974, Contribuições para uma Pedagogia da Comunicação, Paulinas, S. Paulo.

1980, 'A Comunicação na Pedagogia de Paulo Freire', em Comunicação & Sociedade, nº3, Inst. Met. De Ens. Sup./Cortez Editora, S. Paulo.

1985, Para uma Leitura Crítica da Comunicação, Paulinas, S. Paulo.

1988, As Telenovelas da Globo, Summus Editorial, S. Paulo.

1994, 'Pedagogia da Comunicação na América Latina', em Comunicação & Sociedade, nº21, Inst. Met. De Ens. Sup./Cortez Editora, S. Paulo.

Mead, Margaret

1961, 'Anthropology and the Camera', em A Handbook of Method in Cultural Anthropology, Columbia Univ. Press, New York, (ed. 1973).

Melo, J. Marques de

1974, Contribuições para uma Pedagogia da Comunicação, Paulinas, S. Paulo.

1980, 'A Comunicação na Pedagogia de Paulo Freire', em Comunicação & Sociedade, nº3, Inst. Met. De Ens. Sup./Cortez Editora, S. Paulo.

1985, Para uma Leitura Crítica da Comunicação, Paulinas, S. Paulo.

1988, As Telenovelas da Globo, Summus Editorial, S. Paulo.

Morris, Desmond

1967, O Macaco Nu, Europa-América, Lisboa, (ed. 1969).

1969, O Zoo Humano, Europa-América, Lisboa, (ed. 1970).

1982, The Pocket Guide to Manwatching, Triad Grafton Books, London, (ed. 1986).

Pearce, Christopher

1988. Vintage Jukeboxes, Apple Press, London.

Pettersson, Carl-Gustav

1971, Teaterkunskap, Bokförlaget Natur och Kultur, Stockholm.

Reia-Baptista, Vítor

2003, A Pedagogia dos Media: A Dimensão Pedagógica dos Media na Pedagogia da Comunicação - O caso do Cinema e das Linguagens Fílmicas, (ed. Policopiada) Universidade do Algarve. Faro.

2006, 'New Environments of Media Exposure', em Regulation, Awareness, Empowerment, Nordicom, Gothenburg.

2007, 'Hacia una alfabetización en medios: ejemplos en contextos de habla portuguesa, Comunicar, 28, pp. 25-31, Huelva: Grupo Comunicar.

2008, 'Quem vê o quê? TV no âmbito da literacia dos media, Comunicar, 31, pp. 427-429. (DOI 10.3916/c31-2008-03-030).

2008, 'Multidimensional and Multicultural Media Literacy', em Empowerment through Media Education, Nordicom, Gothenburg.

2009, 'Media literacy and media appropriations by youth' in Media Literacy in Europe: controversies, challenges and perspectives, pp. 161-166, Brussels: Euromeduc.

2010, 'Film Languages in the European Collective Memory' Comunicar, 35, pp. 10-13. (DOI: 10.3916/C35-2010-02-00).

Straubhaar, Joseph 182, 'The Development of the Telenovela as the Pre-Eminent Form of Popular Culture in Brazil' em Studies in Latin American Popular Culture, University of Minnesota, Minneapolis.

Vacher, Jeanne-Martine

1998, Sur la Route de Jannis Joplin, Éditions du Seuil, Paris.

Waldekranz, Rune

1976, Så Föddes Filmen, Pan/Nordstedts, Stockholm.