IMAG(EM)INÁRIO

imagens e imaginário na Comunicação

Denize Araujo
Ana Taís M. P. Barros
Malena Contrera
Rose de Melo Rocha
(Editoras)

IMAGINALIS EDITORA
PÁGINA 42
compós

IMAG(EM)INÁRIO

Denize Araujo
Ana Taís M. P. Barros
Malena Contrera
Rose de Melo Rocha
(Editoras)

Este ebook está disponível para download nos links:
pagina42.com.br/downloads
compos.org.br/publicacoes.php
imaginalis.pro.br/producoes

EDITORA IMAGINALIS

PAGINA 42 compós

IMAG(EM)INÁRIO
Imagens e imaginário na Comunicação

Eds
Denize Araujo, Ana Taís M. P. Barros, Malena Contrera e Rose de Melo Rocha.

Capa
Francisco dos Santos

Diagramação
Página 42

Editorial Council / Consejo Editorial
Ana Maria Lisboa de Mello (PUCRS)
Artur Simões Rozestraten(FAU/USP, Brasil)
Blanca Solares (Universidad Nacional Autónoma de México)
Corin Braga (Universitatea Babeş-Bolyai, Romênia)
Cremilda Medina (PPGCOM/USP, Brasil)
Ionel Buse (Universitatea din Craiova, Romênia)
Maria Cecília Sanchez Teixeira (FE/USP)

ISBN: 978-85-9458-037-5
508 p. 2018
Área CNPq: Comunicação: 6.09.00.00-8

EDITORA IMAGINALIS

PAGINA 42 compós

Editora Imaginalis / Página 42 — May 2018
www.imaginalis.pro.br - www.compos.org.br
www.pagina42.com.br - www.estronho.com.br

SUMÁRIO

PARTE I: IMAG(EM)INÁRIO

22 Ana Taís Martins Portanova Barros e Malena Contrera
Estudos do Imaginário: a iniciação como método

37 David William Foster
Blocking the view: the problematics of accessing the sea in Sergio Larraín's photography

51 Denize Correa Araujo e Rose de Melo Rocha
Imagens em diálogo: conceitos polifônicos/plurais/de audiovisibilidade

67 Fernando Andacht
El irresistible ascenso de un Cocinero Mesocrático: revisitando el imaginario social a través del reality show gastronómico & glocal *MasterChef Uruguay*

91 Jean Jacques Wunenburger
Jeux sur ecrans, apotheose ou simulacre du spectacle?

108 Josep M. Català Domènech
La dimensión escondida

PARTE II: IMAGEM

133 Analaura Corradi, Luiza Azevedo e Sabrina Tuma
Ritual [HUNI KUĨ] KATXA NAWA – Festa da Fertilidade: a práxis cultural do empoderamento feminino indígena

159 André Luis La Salvia
A questão da criação de imagens no cinema para Gilles Deleuze

179 Claudomilson Fernandes Braga e Simone Antoniaci Tuzzo
O Papel da Mídia Impressa na construção da Imagem Social do Professor

195 Eduarda Kuhnert
As imagens mudas: o interdito no trabalho de Rosana Paulino

207 Eduardo Duarte e Pedro Severien
A insustentável leveza do deixar de ser

226 Eunice Simões Lins e Zulenilton Sobreira Leal
Imagens simbólicas, jornalismo e transposição das águas do "Velho Chico"

245 Marcelo Carvalho
Imagens, clichês: um estudo comparativo acerca da 'imagem' em Henri Bergson e em Guy Debord (a propósito do filme *La société du spectacle*, de Debord)

266 Maria Ogécia Drigo
Por uma nova imaginação: questões advindas do pensamento flusseriano

287 Mariarosaria Fabris
Retratos revelados, passado resgatado

333 Raquel do Monte e Mariana Nepomuceno
***Retratos de Identificação* e a imagem ausente: cartografias do luto e da morte no cinema**

PARTE III: IMAGINÁRIO

350 Eduardo Portanova Barros
"*Vivre le temps*": uma política do homem no imaginário utópico de Edgar Morin.

364 Heloisa Juncklaus Preis Moraes e Luiza Liene Bressan
A terra prometida: do núcleo mitêmico à estesia

384 Isadora Araújo Santos e Josimey Costa da Silva
Uma incursão ao grotesco: estéticas da desconstrução em Fellini e Almodóvar

402 Ketlen Stueber e Valdir Jose Morigi
Imaginários urbanos da literatura contemporânea: enquadramentos sobre Porto Alegre

418 Lorena Rúbia Pereira Caminhas e Thales Vilela Lelo
Imaginário interditado? Acerca das tentativas recentes de cerceamento de obras de arte no Brasil

436 Maiara Mascarenhas de Lacerda Silva e Vera Borges de Sá
Tempo e devir na obra de Marina Abramovic: o caso de *The Artist is presente* (Matthew Akers, 2010)

455 Maria Auxiliadora Fontana Baseio e Maria Zilda da Cunha
Imaginário dos trópicos: Macunaíma em pauta

470 Míriam Cristina Carlos Silva
A Festa da Menina Morta: uma poética do incômodo

488 Tânia Siqueira Montoro e Bárbara de Pina Cabral
Imagens e imaginários afetivos no cinema brasileiro do século XXI: uma análise de *Aquarius* e *Como nossos pais*.

PREFÁCIO

Imag(em)inário: imagens e imaginário na Comunicação

O e-book ***Imag(em)inário: imagens e imaginário na Comunicação*** é uma iniciativa do GT Imagem e Imaginários Midiáticos com o objetivo de reunir textos que contemplam as áreas temáticas em questão – imagem e imaginário- para contribuir na divulgação do estado da arte destas pesquisas no campo da Comunicação, dando continuidade ao e-book Teorias da Imagem e do Imaginário, lançado em 2014. Coeditado por Denize Araujo, Ana Tais Martins Portanova Barros, Malena Contrera e Rose de Melo Rocha, o e-book, com 21 textos de pesquisadores brasileiros e 4 textos de pesquisadores estrangeiros convidados, está nos sites da Editora Página 42, da Editora Imaginalis, e da Compós.

Na Parte I, **Imag(em)inário**, os textos, em coautoria, de Ana Tais Martins Portanova Barros com Malena Contrera e de Denize Correa Araujo com Rose de Melo Rocha, oferecem uma plêiade de teorias que permeiam os estudos do imaginário, no primeiro caso, e os estudos da imagem, no segundo caso. São textos que convidam o leitor a uma incursão no universo dos temas sugeridos pelo e-book. Os olhares estrangeiros, em espanhol, inglês e francês, se manifestam nos capítulos dos pesquisadores da Espanha, de Montevidéu, dos Estados Unidos e da França.

Em sua proposta sobre fotografia, o pesquisador americano David William Foster enfatiza o conceito barthiano de *punctum* em relação à obra do fotógrafo chileno Sergio Larrain e sua visão não turística de Valparaiso. Fernando Andacht, pesquisador uruguaio, analisa o *Master Chef Uruguai 2017*, endossando preceitos semióticos de Peirce

e filosóficos de Castoriadis em relação ao conceito de imaginário e de imaginário social, respectivamente. Jean Jacques Wunenberg, pesquisador francês, questiona, a partir da tipologia de Roger Caillois, o papel da mídia televisiva de entretenimento. Josep Maria Català Domènech, pesquisador espanhol, sugere que os experimentos visuais contemporâneos mais relevantes nos fazem refletir sobre relações entre espaço, movimento e pensamento.

Na Parte II, **Imagem**, o texto de Analaura Corradi, Luiza Azevedo e Sabrina Tuma reflete sobre a situação emancipatória da mulher indígena, a partir de quatro imagens do vídeo da Festa da Fertilidade da etnia Kaxinawá do Acre, em abordagem crítica e dialética sobre a práxis cultural identitária. André Luis La Salvia aborda o tema da percepção entre imagens, através dos conceitos de Deleuze, Bergson e Peirce em relação à montagem cinematográfica. O texto de Claudomilson Fernandes Braga e Simone Antoniaci Tuzzo trata da relação entre imagem e identidade na construção da imagem social do professor pela mídia. Eduarda Kuhnert analisa a série "Bastidores" sobre os limites entre real e ficção, com base em Foucault e Rancière e o sistema representacional. O texto de Eduardo Duarte e Pedro Severien se debruça sobre a questão da percepção que se processa na forma como o pensamento trabalha em contigüidade ao ver uma imagem. Eunice Simões Lins e Zulenilton Sobreira Leal analisam imagens simbólicas para compreender o diálogo entre o mito, a razão e a imaginação na narrativa jornalística. Marcelo Carvalho busca convergências entre os conceitos de imagem em Bergson e Debord, apesar dos mesmos divergirem em alguns sentidos. Maria Ogécia Drigo, em seu capítulo sobre a relação entre imagem e imaginação, discute o conceito da imagem técnica e sua inerente nova imaginação na perspectiva de Flusser. Mariarosaria Fabris procura estabelecer pontos de contato entre imagens de artes visuais das ditaduras da Argentina, Chile, Uruguai e Brasil. Seu texto dialoga com o de Raquel do Monte e Mariana Nepomuceno, que procura novas interpretações sobre a imagem da protagonista no documentário *Retratos de Identificação* (2014), revisitando a história da ditadura brasileira.

Na Parte II, **Imaginário**, o capitulo de Eduardo Portanova Barros, com base em Edgar Morin, reflete sobre a incorporação da antropolitica no debate do imaginário ocidental monista. Heloisa Juncklauss Preis Morais e Luiza Liene Bressan analisam uma narrativa mítica sobre imigração em busca da terra prometida, um espaço imaginado a ser conquistado. O texto de Isadora Araújo Santos e Josimey Costa de Silva se concentra nas expressões estéticas da filmografia de Fellini e Almodóvar que desconstroem estereótipos do imaginário. Kelen Stueber e Valdir José Morigi analisam narrativas literárias sobre Porto Alegre, enfatizando que as mesmas são extremamente divergentes em seus pontos de vista sobre a capital gaúcha. O capítulo de Lorena Rúbia Pereira Caminhas e Thales Vilela Lelo trata da questão do imaginário, analisando galerias que foram alvo de conservadores que queriam interditar suas exibições públicas. O texto de Maiara Mascarenhas de Lacerda Silva e Vera Borges de Sá tem como objeto a obra da artista sérvia Marina Abramovic, com o intuito de analisar, com base em Deleuze e Guattari, a estrutura rizomática que desestabiliza fronteiras. Com enfoque intermidiático, o capítulo de Maria Auxiliadora Fontana Baseio e Maria Zilda da Cunha analisa as interações do imaginário em *Macunaíma*, de Mario de Andrade e no filme homônimo de Joaquim Pedro de Andrade. O capítulo de Miriam Cristina Carlos Silva versa sobre uma poética do incômodo no filme brasileiro *A Festa da Menina Morta*, com embasamento em Flusser, Morin e outros. O texto de Tânia Siqueira Montoro e Barbara de Pina Cabral enfatiza a construção de imaginários afetivos em dois filmes brasileiros, *Aquarius* e *Como nossos pais*.

Há diversos diálogos que permeiam os textos, especialmente na adoção de conceitos sobre imagem e imaginário. Autores como Edgar Morin, Gilbert Durand, Gaston Bachelard, Michel Maffesoli, Vilém Flusser e Gilles Deleuze são citados e discutidos em vários capítulos. Certos temas como identidade, memória, desconstrução e afetividade são recorrentes, tendo como referenciais bibliográficos conceitos de Susan Sontag, Henri Bergson, Fredric Jameson, Jacques Derrida e Mario Perniola. O papel da mídia, da arte e do jornalismo são debatidos no

âmbito das diversas formas culturais em audiovisuais, filmes, fotografias, obras literárias e instalações. A semiótica é abordada, assim como preceitos filosóficos, com abordagens peircianas e nietzchianas. Roland Barthes, Cornelius Castoriadis, Michel Foucault, Arlindo Machado e Jacques Rancière são também evocados no universo polissêmico que permeia os capítulos dos pesquisadores. O e-book apresenta uma intermidialidade em sua inclusão de textos sobre cinema, artes visuais, fotografia, literatura, audiovisual e jornalismo.

Fizemos um levantamento de programas que trabalham com os temas-chave deste e-book e concluímos que há linhas de pesquisa e pesquisadores que desenvolvem estudos em imagem e imaginários em vários PPGs. O e-book contempla pesquisadores de universidades e faculdades, como ESPM, IFRGS UEMG, UERJ, UFABC, UFAL, UFG, UFGRS, UFPB, UFPE, UFRN, UNAMA, UnB, UNIBAVE, UNICAMP, UNIP, UNISA, UNISO, UNISUL, USP, UTP. O CIAC-Portugal também está representado, assim como a ASU – Arizona State University, a Universidad de la Republica-Montevideo, a UAB – Universidad Autônoma de Barcelona, a Université Jean Moulin-Lyon 3, a Università degli Studi di Napoli e a Università di Roma – Tor Vergata.

Agradecemos o apoio da Compós, do Conselho Editorial, dos pesquisadores, dos editores, e dos diagramadores.

Coeditoras

Denize Araujo
Ana Tais Portanova Barros
Malena Contrera
Rose de Melo Rocha

SOBRE OS AUTORES

ANA TAÍS PORTANOVA BARROS

Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Pós-Doutora em Filosofia da Imagem pela Université Jean Moulin, Lyon III. Membro do Comitê Executivo do CRI2i (Centre de Recherches Internationales sur l'Imaginaire). Líder do Grupo de Estudos sobre Comunicação e Imaginário. Desenvolve pesquisas sobre arquetipologia do imaginário na Comunicação em geral, Fotografia e Fotojornalismo em particular.

http://imaginalis.pro.br

E-mail: anataismartins@icloud.com

ANALAURA CORRADI

Doutora em Ciências Agrárias na área de Agroecossistemas Amazônicos pela Universidade Federal Rural da Amazônia, Belém/PA. Professora titular do Programa em Comunicação, Linguagens e Cultura na Universidade da Amazônia – UNAMA. Coordenadora do Grupo de Estudos de Capital Social e Capital Cultural no contexto midiático contemporânea (UNAMA/CNPq).

E-mail: corradi7@gmail.com

ANDRÉ LUIS LA SALVIA

Doutorado em Filosofia pela UniCamp. Professor de Filosofia na Universidade Federal do ABC (UFABC) com dedicação à área de Pensamento e Cinema e Metodologia e Práticas de Ensino de Filosofia. Desenvolveu pesquisa no mestrado sobre os conceitos de imagem-movimento e imagem-tempo de Gilles Deleuze e atualmente desenvolve pesquisa sobre os signos cinematográficos a partir da mesma obra:

https://www.youtube.com/channel/UCAo35zMGkeeqyl7X08kBscQ.

E-mail: la.salvia@ufabc.edu.br

BÁRBARA DE PINA CABRAL

Mestre na linha de pesquisa Imagem, Som e Escrita pela Pós-graduação da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (UnB), com a dissertação Protagonismos femininos no cinema brasileiro de pós-retomada: os desvios do engendramento (2018). Membro do Grupo de Estudos Narrativas Audiovisuais e Processos Socioculturais e Mediáticos. Interessada nos estudos culturais, gênero e cinema, teoria feminista, cinema e poesia. Bacharel em Comunicação Social com habilitação em jornalismo e em audiovisual.

E-mail: barbara.pcabral@hotmail.com

CLAUDOMILSON FERNANDES BRAGA

Doutor em Psicologia Social pela Pontifícia Universidade Católica – PUC Goiás. Estágio Pós-doutoral em Psicologia Social pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro-UERJ. Professor Adjunto do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal de Goiás. Professor Convidado do Doutorado em Antropologia Social da Universidade de Buenos Aires (UBA) e Professor Orientador do Doutorado em Ciências da Comunicação do Instituto Superior de Ciências e Tecnologia (ISCTE-IUL) Lisboa, Portugal.

E-mail: milsonprof@gmail.com

DAVID WILLIAM FOSTER

Ph.D. University of Washington, 1964; MA, 1963 University of Washington. Regents' Professor of Spanish and Women and Gender Studies at ASU- Arizona State University, USA. His research interests focus on urban culture in Latin America, with emphasis on issues of gender construction and sexual identity, as well as Jewish culture. He has written about South American countries, and he has held extensive on Argentine narrative and theater, and he has held Fulbright teaching appointments in Argentina, Brazil, and Uruguay. He has also served as an Inter-American Development Bank Professor in Chile.

E-mail: david.foster@asu.edu

DENIZE CORREA ARAUJO

Ph.D em Cinema e Artes–UCR-USA; Pós-Doutorado em Cinema-UAlg-Portugal; Coordenadora da Pós em Intermidias Visuais e Docente do Mestrado e Doutorado – PPGCom-UTP; Membro do International Council, Publishing Committee e Scholarly Review- IAMCR; Leader do GP CIC (www.gpcic.net) CNPq; Diretora do Clipagem; Coordenadora GT Imagem e Imaginários Midiáticos – Compós; Vice-Head do Visual Culture WG – IAMCR; Curadora do FICBIC- Festival de Cinema da Bienal Internacional de Arte -Curitiba; (41) 99983-6669.

E-mail: denizearaujo@hotmail.com

EDUARDA KUHNERT

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Desenvolve pesquisa sobre a apropriação de documentos de arquivos na arte contemporânea. Formada em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com habilitação em Jornalismo. Realizou programa de intercâmbio acadêmico na Berlin University of Arts (UdK) em 2013. É coeditora e cofundadora da Revista Beira.

E-mail: eduardakuhnert@gmail.com

EDUARDO DUARTE

Doutor em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2002). Professor Associado do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Pernambuco. Pós-Doutor pela École des Hautes Études en Science Sociale, em Paris. Áreas de atuação: Antropologia, com ênfase em Epistemologia; Comunicação e Experiências Estéticas. Atuando principalmente nos seguintes temas: Cultura visual e imaginário.

E-mail: edwartte@gmail.com

EDUARDO PORTANOVA BARROS

Professor Visitante do Programa de Pós-Graduação na Faculdade de Informação e Comunicação (FIC) da Universidade Federal de Goiás (UFG). Pós-Doutor pela Sorbonne/Paris V, na França, e pela Unisinos-RS (PPG em Ciências Sociais). Doutor em Comunicação Social pela PUCRS e Mestre em Ciências da Comunicação pela USP. Pesquisador do Imaginalis – Grupo de Pesquisa em Comunicação e Imaginário – e do CEAQ/Centre d´Études sur l´Actuel et le Quotidien, dirigido por Michel Maffesoli.

E-mail: eduardoportanova@hotmail.com

EUNICE SIMÕES LINS

Doutora em Sociologia. Vice-Coordenadora e Profª no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba -PPGC-UFPB na linha de pesquisa: Mídia, Cotidiano e Imaginário. Profª no Deptº de Educação do Campo-DEC, no Centro de Educação – CE. Líder do Grupo de Estudo e Pesquisa em Antropologia do Imaginário – GEPAI. Atuando com o tema Educação; Comunicação, Mídia, Cotidiano e Imaginário; Estruturas Antropológicas do Imaginário; Pesquisa e Práticas Educativas da Educação.

E-mail: euniceslins@gmail.com

FERNANDO ANDACHT

Doctor en Filosofía por la Universidad de Bergen, Noruega. Investigador Categoría Nivel II del Sistema Nacional ANII, Uruguay. Profesor Titular y Coordinador del Depto. de Teoría y Metodología, Universidad de la República, Montevideo. Profesor Invitado del Programa de Pós-graduação (Doutorado e Mestrado em Comunicação e Linguagens), de la Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, Brasil, del Doctorado en Semiótica y del Doctorado en Comunicación Social, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

E-mail: fernando.andacht@fic.edu.uy

HELOISA JUNCKLAUS PREIS MORAES

Doutora em Comunicação Social pela PUC-RS. Docente do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem e dos Cursos de Jornalismo e Publicidade e Propaganda da Universidade do Sul de Santa Catarina. Líder do Grupo de Pesquisas do Imaginário e Cotidiano (http://pesquisa.unisul.br/imaginario). Autora do livro "A descoberta e a vivência do virtual: experiências infantis" (Dioesc, 2012). Editora da Revista Memorare.

E-mail: heloisapreis@hotmail.com

ISADORA ARAÚJO SANTOS

Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda (UnP), Especialista em Publicidade e Marketing na Gestão de Marcas (UFRN), Mestranda em Estudos da Mídia (UFRN). Integra o Grupo de Pesquisa Marginalia, Grupo de Estudos Transdisciplinares em Comunicação e Cultura, é bolsista Capes e desenvolve pesquisas no âmbito da Complexidade e Semiótica, sobretudo no que se refere às Teorias da Imagem, Cinema e Corpo.

E-mail: isitaaraujo@gmail.com

JEAN JACQUES WUNENBURGER

Philosophe, professeur émérite à l'Université Jean Moulin / Lyon 3. Chevalier des Palmes Académiques (1991) et Officier des Palms Académiques (2002). Président de l'Association Internationale Gaston Bachelard, de l'Association des amis de Gilbert Durand et du Centre international de recherche sur l'imaginaire (CRI2i). Auteur de plus de 300 titres parmi livres, articles, préfaces et entretiens.

E-mail: jean-jacques.wunenburger@wanadoo.fr

JOSEP M. CATALÀ DOMÈNECH

Doctor en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Autónoma de Barcelona, Master of Arts- University of California, San Francisco. Catedrático emérito de la UAB. Premio Fundesco de ensayo por "La violación de la mirada" y premio de ensayo del XXVII Certamen Literario de la ciudad de Irún por "Elogio de la paranoia". Es autor de diversos libros sobre estudios visuales, cine y documental. Sus líneas de investigación se centran en la imagen compleja, el documental expandido y la relaciones entre tecnología y pensamiento.

E-mail: Josepmaria.catala@uab.cat

JOSIMEY COSTA DA SILVA

Doutora em Ciências Sociais pela PUC/SP, Pós-doutora em Comunicação e Cultura pela UFRJ. Vinculada aos programas de Pós-Graduação em Estudos da Mídia e em Ciências Sociais da UFRN. Pesquisadora do Marginália – Grupo de Estudos Transdisciplinares em Comunicação e Cultura, ensaísta, contista e poeta. Possui interesse de pesquisa em temas da Complexidade, Sociologia da Comunicação, Semiótica da Cultura, Teoria da Imagem e da Mídia, Cinema, Corpo e Estudos Urbanos.

E-mail: josimeycosta@gmail.com.

KETLEN STUEBER

Mestre em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Graduada em Biblioteconomia – habilitação em Gestão da Informação pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Especialista em Biblioteca Escolar, Cultura Escrita y Sociedad en Red pela Universidade Autônoma de Barcelona (UAB) em convênio com a Organização dos Estados Iberoamericanos (OEI). É integrante do grupo de pesquisa em Representações, Memória Social e Cidadania (PPGCOM-UFRGS).

E-mail: ketistueber@hotmail.com

LORENA RÚBIA PEREIRA CAMINHAS

Doutoranda em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) na linha de Estudos de Gênero. Mestra em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Membra do Grupo de Estudos Interdisciplinares em Ciência e Tecnologia (GEICT/UNICAMP), certificado pelo CNPq. Possui experiência em pesquisas na área de Gênero e Sexualidade, sobretudo no que tange aos mercados do sexo, e no campo da Comunicação, especialmente em moralidades midiáticas e mídia e gênero.

E-mail: lorenarubia@gmail.com

LUIZA AZEVEDO

Pós Doutorado em Comunicação e Cinema -Centro de Investigação em Artes e Comunicação – Universidade do Algarve (UAlg).Doutora em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido – Núcleo de Altos Estudos Amazônicos (NAEA) – Universidade Federal do Pará) e Pesquisadora colaboradora do CIAC (Ualg- Portugal).

E-mail: azevedoluindia@gmail.com

LUIZA LIENE BRESSAN

Mestre e Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina. Licenciada em Letras Português/Inglês. Especialista em Língua Portuguesa e Gestão em Bibliotecas Escolares. Docente do Centro Universitário Barriga Verde – Unibave. Membro do Grupo de Pesquisas do Imaginário e Cotidiano (http://pesquisa.unisul.br/imaginario).

E-mail: luizalbc@yahoo.com.br

MAIARA MASCARENHAS DE LACERDA SILVA

Possui Graduação em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal de Pernambuco (2015), tendo sido bolsista de Iniciação Científica do CNPq durante os anos de 2013 até 2015. Atualmente, é Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco e bolsista da Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia do Estado de Pernambuco. Interessa-se pelos seguintes temas: cinema; tempo; pintura; memória; arte e tecnologia.

E-mail: maimascarenhas@gmail.com

MALENA CONTRERA

Doutora, Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista. Líder do Grupo de Pesquisa em Mídia e Estudos do Imaginário (http://midiaeimaginario.org). Professora do Instituto Junguiano de Ensino e Pesquisa (IJEP) e analista junguiana. Pesquisadora Pq do CNPq.

E-mail: malenacontrera@uol.com.br

MARCELO CARVALHO

Doutor e Mestre em Comunicação e Cultura pelo PPGCom/ECO/UFRJ. Especialista em Arte e Filosofia pela PUC-Rio. Bacharel em Cinema e em Jornalismo pela UFF. Pesquisador associado ao Grudes (PPGCom/UTP). Um dos coordenadores do ST Teoria dos Cineastas da Socine (biênio 2018/2019). Tem capítulos publicados em diversos livros da área, como Cinema/Deleuze (editora Papirus). Diretor e roteirista do filme Chão de Estrelas.

E-mail: marcelocarvalho.0001@yahoo.com.br

MARIA AUXILIADORA FONTANA BASEIO

Doutora em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (USP-2007); Mestre em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (USP-2000); Professora do Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas na Universidade Santo Amaro (UNISA); Líder do grupo de pesquisa "Arte Cultura e Imaginário" (Unisa) e pesquisadora do grupo Produções Literárias e culturais para crianças e jovens(USP).

E-mail: mbaseio@uol.com.br

MARIA OGÉCIA DRIGO

Doutora em Comunicação e Semiótica (Área de concentração: Signo e significação nas mídias), pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2002); com estágio pós-doutoral na Universidade de Kassel, Alemanha (2008) e pós-doutorado pela Escola de Comunicações e Artes da USP (2014). Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba (Uniso), com pesquisas vinculadas à Linha Análise de Processos e Produtos Midiáticos e ao Grupo de Pesquisa em Imagens Midiáticas (GPIM).

E-mail: maria.drigo@prof.uniso.br

MARIA ZILDA DA CUNHA

Doutora em Letras – Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (USP-2002); Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP (1997); Docente no programa (de graduação e pós-graduação) de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa e Coordenadora da área de Literatura Infantil e Juvenil (USP). É líder do Grupo de Pesquisa Produções Literárias e Culturais para crianças e jovens (USP/CNPQ). Autora do livro Na Tessitura dos Signos Contemporâneos. Editora Paulinas, 2009.

E-mail: mariazildacunha@hotmail.com

MARIANA NEPOMUCENO

Doutoranda em Comunicação pelo Pós Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM/UFPE) e Mestra pelo mesmo programa. Formada em Comunicação Social pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Também é Especialista em Gestão de Marcas pela UFPE e possui MBA em Marketing pela UPE.

E-mail: nepomucenomariana@gmail.com

MARIAROSARIA FABRIS

Docente aposentada da Universidade de São Paulo, tendo atuado na Área de Língua e Literatura Italiana (FFLCH), onde realizou seu Mestrado, e no curso de Cinema (ECA), pelo qual obteve seu Doutoramento. Pesquisadora na Università degli Studi di Napoli e na Università di Roma – Tor Vergata, em nível de Pós-Doutorado. Atualmente, dedica-se ao estudo das relações entre escritores italianos e cinema. É autora de livros e de textos divulgados em publicações coletivas e periódicos no Brasil e no exterior.

E-mail: neapolis@bol.com.br

MÍRIAM CRISTINA CARLOS SILVA

Pós-doutora em Comunicação Social pela PUC-RS. Mestre e Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Professora titular do Mestrado em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba. Integra o Grupo de Pesquisa em Narrativas Midiáticas – NAMI, da Universidade de Sorocaba. Pesquisa as diversas estratégias do narrar, suas poéticas, sua produção de sentidos e as especificidades que caracterizam as diferentes linguagens utilizadas nas narrativas comunicacionais, em diferentes meios.

E-mail: miriam.silva@prof.uniso.br

PEDRO SEVERIEN

Graduado em Jornalismo pela Unicap (2002), concluiu Mestrado Profissional na Universidade de Bristol, na Inglaterra (2004) , e Mestrado Acadêmico pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE, com a dissertação Cinema de Ocupação: uma cartografia da produção audiovisual engajada na luta pelo direito à cidade no Recife (2018). É cineasta, pesquisador e ativista, diretor de Todas as cores da noite (2015) e codiretor de Onde começa um rio (2017), entre outros títulos.

E-mail: pedroseverien@gmail.com

RAQUEL DO MONTE

Professora de Audiovisual do Curso de Comunicação Social da Universidade Federal de Alagoas. Doutora em Comunicação, pesquisa há 10 anos o cinema contemporâneo e as suas interfaces com a Filosofia. Coordena o grupo de pesquisas Linguagens e culturas visuais (UFAL) e é integrante do Narrativas Contemporâneas (UFPE).

E-mail: rdomonte@gmail.com

ROSE DE MELO ROCHA

Doutora em Ciências da Comunicação (USP), com Pós-Doutorado em Ciências Sociais (PUCSP). Bolsista Produtividade em Pesquisa (CNPq), Professora do PPGCOM-ESPM e líder do Grupo de Pesquisa Juvenália. Membro fundador do GT CLACSO "Infâncias e Juventudes". Coordena o GT "Comunicação, consumo e novos fluxos políticos" do COMUNICON. Estuda juventudes, mídia, consumo e cidade; imagem e políticas de visibilidade; cultura pop e ativismos.

E-mail: rlmrocha@uol.com.br

SABRINA TUMA

Graduada em Publicidade e Propaganda pela Universidade da Amazônia (2000) e Mestre em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2004). Tem experiência na área de Comunicação Social, com ênfase em Publicidade e Propaganda. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagem e Cultura da Universidade da Amazônia, Belém/PA. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em História e Antropologia pela Universidade de Barcelona.

E-mail: saatuma@gmail.com

SIMONE ANTONIACI TUZZO

Doutora e Pós-Doutora em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Professora Efetiva do Programa de Pós-Graduação em Comunicação – PPGCOM da Universidade Federal de Goiás – UFG. Coordenadora do Curso de Especialização em Assessoria de Comunicação e Marketing da UFG.

E-mail: simonetuzzo@hotmail.com

Site: www.simonetuzzo.com

TÂNIA SIQUEIRA MONTORO

PhD em Comunicação Audiviosual pela Universidad Autonoma de Barcelona com Pós-Doutorado na UFRJ e no Deustch Film Institute – Amsterdã. Coordenadora da linha de pesquisa em Imagem, Som e Escrita do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação UnB. Pesquisadora do CNPq, lidera o Grupo de Estudos Narrativas Audiovisuais e Processos Socioculturais e Mediáticos. Realizadora de cinema e tem publicado dezenas de artigos sobre gênero, cinema e imaginários.

E-mail: taniamontoro@unb.br

THALES VILELA LELO

Professor dos cursos de Jornalismo e Publicidade e Propaganda da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Doutorando em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Membro do Grupo de Pesquisa em Jornalismo, Narrativas e Práticas Comunicacionais (UFOP) e do Grupo de Estudos em Trabalho, Saúde e Subjetividade (UNICAMP), ambos certificados pelo CNPq.

E-mail: thales.lelo@gmail.com

VALDIR JOSE MORIGI

É professor titular do Departamento de Ciência da Informação/FABICO da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação (PPGCOM - UFRGS). Possui Mestrado em Sociologia Rural pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1988) e Doutorado em Sociologia pela Universidade de São Paulo – USP (2001). Coordena o grupo de pesquisa em Representações, Memória Social e Cidadania (PPGCOM-UFRGS).

E-mail: valdir.morigi@gmail.com

VERA BORGES DE SÁ

Possui Mestrado em Sociologia pela Universidade Federal de Pernambuco (1993) e Doutorado em História pela Universidade Federal de Pernambuco (2001). Atualmente, é professora adjunta da Universidade Católica de Pernambuco. Desenvolve pesquisas na área de Sociologia da Cultura; Sociologia da Educação; Memória e Altas Habilidades/Superdotação – AH/SD.

E-mail: verab63@gmail.com

ZULENILTON SOBREIRA LEAL

Mestre em Comunicação pela Universidade Federal da Paraíba-UFPB. Atualmente Professor da Universidade do Estado da Bahia-UNEB – Campus III – Juazeiro-BA. Coordenador de Jornalismo da TV UNEB – Campus III – Juazeiro-BA. Pesquisador do Grupo de Estudo e Pesquisa em Antropologia do Imaginário – GEPAI.

E-mail: niltonredacao@gmail.com

PARTE I

IMAG(EM)INÁRIO

ESTUDOS DO IMAGINÁRIO: A INICIAÇÃO COMO MÉTODO

Ana Taís Martins Portanova Barros
Malena Contrera

Resumo

Este artigo procura refletir sobre as dificuldades metodológicas impostas ao pesquisador que tirar consequências profundas de uma pesquisa sobre o imaginário. Postula-se que, na esteira de Gilbert Durand, os estudos que pressupõem a precedência do imaginário sobre outras produções humanas, de modo heuristicamente coerente, também abraçam a definição de um símbolo como sentido vivido, isto é, o resultado de uma condição de realização. Por não constituir uma propriedade empírica e estável, o simbólico não pode ser apreendido pelas metodologias centradas no trabalho racional sobre os dados. Conclui-se pela necessária submissão iniciática do iniciador ao simbolismo como requisito para realizar pesquisas sobre o imaginário, partindo de uma concepção de ciência que rompe com o pensamento disjuntivo cartesiano e propõe uma visão complexa dos fenômenos do imaginário.

As Ciências Humanas e Sociais, embora se desenvolvam sob a disputa de diversos paradigmas, parecem fazer coro quando se trata de criticar argumentos e métodos positivistas e cartesianos. Na metade do século passado, foi extremamente ousado e desviante reivindicar a admissão, no seio da ciência, de formas de construção do conhecimento que escapassem da couraça dos paradigmas. Os seus propositores recebiam a devida punição, sendo obrigados a desenvolver seu trabalho à margem dos círculos legitimados como templos do saber. Hoje, no entanto, o discurso da crise de paradigmas não parece mais

ecoar com a mesma contundência porque, talvez à força da repetição, foi incorporado também pela ciência positivista. Essa incorporação aparece sob a forma da necessária crítica ao campo que cada pesquisa faz no seu início, obtendo, assim, o salvo-conduto para prosseguir – e prossegue muitas e muitas vezes utilizando, com outros nomes, os mesmos caminhos teóricos e procedimentos que acabou de rejeitar.

Thomas Kuhn foi enfático ao dizer, com a ajuda de Max Planck, que "[...] uma nova verdade científica não triunfa convencendo seus oponentes e fazendo com que vejam a luz, mas porque seus oponentes finalmente morrem e uma nova geração cresce familiarizada com ela" (PLANCK apud KUHN, 1996, p. 191). Com isso, Kuhn ressalta que a mudança de paradigmas depende não apenas das respostas que um certo modelo dá ou deixa de dar aos problemas científicos. A mudança de paradigmas depende muito das relações sociais entre os cientistas, das relações de aprendizado que podem levá-los a se familiarizar com o que as gerações anteriores rejeitariam. Familiaridade e relações de poder, aliás, andam muito mais próximas da construção da autoridade e legitimidade científica do que se gostaria de admitir.

As propostas teóricas de Gilbert Durand (1997), no início da segunda metade do século passado, mostravam a urgência não só das questões do imaginário, como também da necessidade de uma perspectiva imaginal para tratar delas pela "Ciência do Homem" (DURAND, 2008).[1] Naquele momento, final da década de 1950, reinavam nas Ciências Sociais e Humanas, Descartes, Hegel, Kant, Marx, Freud... As leis econômicas de Marx, as invariantes insensíveis às culturas do estruturalismo e as necessidades universais apregoadas pelo funcionalismo entravam em convergência com uma ciência moderna, segundo a qual a ordem e a determinação eram as regras universais. O papel do cientista seria revelar essas regras ou aplicá-las incessantemente, confirmando sua validade.

Nesse contexto, Durand (1997) chega para dizer que as sociedades e as culturas tinham uma certa consciência de si, com papeis sociais

[1] "Ciência do Homem", no singular, é como Durand prefere chamar as Ciências Humanas, enfatizando que o homem é um só, irmanado pelo imaginário que é, sempre, coletivo, malgrado as diferenças sociais e culturais.

marginalizados e outros papeis sociais aprovados. Essa consciência se apoiaria sobre um terreno inconsciente e se estenderia debaixo de uma espécie de supraconsciência formada pelas instituições e pelo poder que diziam quais as regras a serem seguidas. Até aí tudo bem, pois esse discurso se harmonizava ao mesmo tempo com Freud, Marx e Descartes. No entanto, Durand prosseguia, mostrando que esses estratos socioculturais eram animados e mantidos coesos por, no mínimo, dois mitos em permanente tensão, um latente e um patente; um tentando manter-se no comando e outro desestabilizando-o. Essa dinâmica se harmonizava com a proposição de Carl G. Jung que afirmava que, a todo movimento consciente corresponde o movimento contrário do inconsciente, processo que ele designou por eniantodromia[2]. Quando Durand dizia mito, não se referia à naturalização da história que Barthes já tinha denunciado. O mito de Durand é o mito na sua inteireza arracional, simbolicamente motivado, alheio à biografia individual, estranho às alegorias e às fábulas. Durand afirmava mesmo que as sociedades e as culturas eram território de disputa de deuses, e isso num momento em que o que servia de consolo à humanidade era a crença de que, mesmo em nos faltando tudo, nós ainda podemos construir nossa história. Postular um substrato comum à humanidade, um inconsciente da espécie, era negar a diversidade radical, apontando para um território comum que subjaz às diferenças. Postular que nosso destino é governado por mitos era negar nossa autonomia absoluta, nossa capacidade de fazer a história ou de sermos feitos apenas por ela.

Não por coincidência, Jung e Durand olhavam para o oceano inabarcável que o inconsciente coletivo comporta, longas conversas nas conferências de Eranos os aproximavam sob vários aspectos, e suas obras apontam, ambas, para uma potência simbólica que o método está longe de controlar.

---

[2] C. G. Jung (2011, parágrafo 709), sobre eniantodromia: "Este fenômeno característico ocorre, praticamente, sempre que uma tendência extremada e unilateral domina a vida consciente; com o tempo, surge uma contraposição igualmente poderosa, que, a princípio, inibe o desempenho consciente e, subsequentemente, rompe o controle consciente".

Hoje, são passados 55 anos da primeira edição de "As estruturas antropológicas do imaginário", de Gilbert Durand (1997). A arquetipologia do imaginário guarda ainda todo seu sabor de revelação. No entanto, as Ciências Sociais e Humanas carregam as marcas da aceleração do tempo que as tecnologias de comunicação impuseram. A complexificação dos problemas do campo tem recorrentemente suscitado a dúvida sobre a suficiência dos paradigmas vigentes. No entanto, talvez não faça mais sentido acusar a falta de complexidade do cartesianismo, a rigidez do positivismo, o maniqueísmo dos dualismos. E isso porque as próprias Ciências Sociais e Humanas incorporaram a discussão através das diversas questões "pós" – pós-colonialismo, pós-estruturalismo, pós-modernidade e assim por diante. Edgar Morin (2011) ocupou-se por quase três décadas da elaboração de "O Método", uma longa viagem intelectual e científica que parte das ciências naturais em direção às ciências sociais e humanas, com o exato objetivo de construir um método alternativo ao método cartesiano – o método da complexidade. Essa foi a maravilhosa resposta de Morin ao final do século XX, momento no qual a crise de paradigmas chegava ao que seria um senso comum da ciência. No entanto, esse senso comum, mesmo sendo "científico", carrega os traços do senso comum não científico, o que em grande parte nos revela sua força de resistência.

Ora, o senso comum opera não através de conceitos e sim através de noções e metáforas. Os conceitos podem ser familiares para a ciência que deseja proferir um discurso unívoco, que deseja a clareza. O conceito é então um grande aliado, pois carrega uma ideia por vez, não deixa dúvidas sobre o que está querendo designar. O senso comum, por seu lado, utiliza os limites imprecisos das noções justamente porque a polissemia é estratégia de sobrevivência na vida real, tanto quanto na poesia. E quando mesmo as noções são demasiadamente perigosas, seja por declararem de modo excessivamente explícito as intenções do sujeito, seja por ainda cercearem suas possibilidades, usam-se as metáforas. Com uma metáfora, sempre temos margem para manobra. A metáfora sempre nos permitirá recuar, avançar e até ficar no mesmo lugar. A metáfora é libertadora porque nos permite mudar de ideia.

Joseph Campbell (2011) insistia na importância da metáfora por ser ela, de longe, o caminho mais adequado para traduzir a potência dos símbolos e do mito, especialmente por ser a estratégia do pensamento que, a contrapelo das linearidades causais e das relações lógicas, revela por meio de recursos poéticos as misteriosas relações entre as coisas, a oculta rede de contágios própria do imaginário.

A crise de paradigmas das Ciências Sociais e Humanas pediu a flexibilização dos conceitos em direção a noções e a metáforas. Esse é um traço marcadamente de crise de degenerescência da ciência, no dizer de Boaventura de Sousa Santos (1989), pois indica a adoção de procedimentos afeitos ao senso comum, uma busca de reencontro com o senso comum, diferente da fase inicial de constituição de um campo, fase essa que Boaventura (1989) chama de "crise de crescimento". Na crise de crescimento, a ciência busca a separação do senso comum para se afirmar. Na crise de degenerescência, a ciência se abre para o senso comum a fim de se revitalizar.

Operar com noções e metáforas no lugar de conceitos pode ser libertador, mas também pode ser estratégia de neutralização de ideias que incomodam. Acertar a dose e a situação adequada ao uso da metáfora é tarefa difícil e, se mal utilizada, pode resvalar no contrário do que se desejava, como, por exemplo, em certa neutralização do incômodo que o imaginário pode e deve causar. Assumido como um conceito complexo, que se coloca ontologicamente, o imaginário traz consequências desestabilizadoras para nossa visão da ciência. Como metáfora, no entanto, no ambiente das ideias, o imaginário pode deixar de lado tudo o que incomoda e assumir a parcela inofensiva de sua definição, aquela que de quebra ainda dará poesia ao discurso, permitindo que a pesquisa tenha a dose certa de rebeldia para ser vista como politicamente correta. Nesse caso, o imaginário é desprovido da cientificidade necessária para frequentar os ambientes da academia, é relegado a uma certa e difusa poeticidade que caberá apenas nas produções artísticas e talvez nos estudos que delas se ocupam. Talvez por isso os estudos do imaginário estiveram tanto tempo alocados nas áreas de Artes, incluindo a Literatura.

O grande desafio que uma heurística própria da teoria do imaginário nos coloca é o de assumir a anterioridade ontológica do imaginário, o imaginário como fundador das produções humanas, primeiro em relação à própria racionalidade, englobante da própria racionalidade. Que consequências são essas?

Vamos nos limitar a apontar apenas uma nesse momento: a necessidade de uma metodologia sintonizada também com o aspecto arracional do imaginário, capaz de entrar em contato com o estrato que Henry Corbin chamou de "imaginal", capaz de tocar o "mundus imaginalis" de que ele falava. O que nos permite ingressar nesse mundo não são os órgãos dos sentidos ou as faculdades do organismo físico, nem o puro intelecto. No dizer de Corbin, o que nos dá o ingresso ao *mundus imaginalis* é "[...] o poder intermediador [...] da imaginação ativa". A imaginação ativa não "[...] confunde símbolo com alegoria", não "[...] confunde a exegese do sentido espiritual com uma interpretação alegórica"(CORBIN, 1964).

Edgar Morin compreendeu essa centralidade do imaginário ao propor que as entidades da Noosfera são "seres do espírito" que devem ser levados a sério, que não se submetem ao controle racional ou à historicidade dos fatos, por mais que essa historicidade seja importante em tantos outros aspectos. Ele afirmava que

> As representações, os símbolos, mitos, ideias, são englobados simultaneamente pelas noções de cultura e de Noosfera. Sob o ponto de vista da cultura, constituem a sua memória, os seus saberes, os seus programas, as suas crenças, os seus valores, as suas normas. Sob o ponto de vista da Noosfera, são entidades feitas de substância espiritual e dotadas de uma certa existência. Saída das próprias interrogações que tecem a cultura de uma sociedade, a Noosfera emerge como uma realidade objetiva, dispondo de uma relativa autonomia e povoada de entidades a que vamos chamar de "seres do espírito" (MORIN: 1992, 101).

Afirmando que nossa relação com a Noosfera[3] é de mútua imbricação, e que estamos longe de poder controlá-la, Morin (1992, p. 96) toca na delicada questão, central para a crítica à ciência materialista, que considera tudo que não pode ser submetido a um sistema de provas empíricas como irreal: "Como vamos ver, se o primeiro erro consiste em acreditar na realidade física dos sonhos, deuses, mitos, ideias, o segundo erro consiste em lhes negar a realidade e a existência objetivas". Tudo se passa num certo ambiente de "alucinação científica" no qual as imagens fotográficas podem ser aceitas como evidência científica, mas não as imagens oníricas. Ou seja, aquilo que é construído pela tecnologia possui credibilidade; o que brota da alma humana, não.

Se não toleramos a ideia de que o imaginal seja real tanto quanto o mundo físico dos dados empíricos, se o consideramos apenas uma alegoria de realidades psíquicas (sem levantarmos a questão igualmente relevante de que realidades psíquicas não são alegorias...), é porque ainda acreditamos que a ciência não pode ser feita fora dos pressupostos positivistas e que a verdade única repousa intocada, necessitando apenas que utilizemos as ferramentas certas para chegarmos a ela. E acreditamos na hegemonia da consciência sobre o inconsciente, apesar dos 120 anos de Psicologia que não cansam de demonstrar o contrário. Certamente a consciência é a grande conquista e o diferencial humano, mas daí a acreditar em sua hegemonia na economia psíquica é tão ingênuo quanto arrogante. E, sobretudo, perigoso.

Nesse sentido, a teoria do imaginário vai além da interdisciplinaridade; ela é transdisciplinar, pois mobiliza não apenas aquilo que os campos científicos dizem que é conhecimento, mas também o conhecimento que viceja fora da ciência, o conhecimento transcendente (e imanente) do homem comum[4], um conhecimento que existe antes e independente da experiência factual individual, mas que

---

[3] Termo que Morin retoma de Teilhard de Chardin e com o qual ele trata de situar o lugar do Imaginário em relação à Biosfera, Sociosfera e Psicosfera, tal como apresentado em "O método".

[4] Talvez fosse também necessário retomar a discussão acerca da indissociabilidade existente entre transcendência e imanência. Valoriza-se o empírico, mas não como imanência, o que certamente garantiria o lugar da transcendência nesse

se origina na experiência vital de toda a espécie. Um conhecimento que se materializa no mito. Chegar a ele pode ser mais complicado do que o definir.

Até um certo ponto, é simples dizer que o mito é a história verdadeira, a história sagrada, que o mito não é nem criação nem reprodução de dados empíricos. Esses postulados, no entanto, se tornam insuficientes quando se tem diante de si o tão impropriamente chamado "objeto de pesquisa". Compreender o mito que preside esse objeto, observar sua tensão com os mitos opositores, flagrar os disfarces que os mitos latentes ou decadendes tomam para serem aceitos ou para não se extinguirem tão rapidamente, tudo isso exige bem mais do que ferramentas positivas como a decodificação em que muitas vezes se transforma a própria mitocrítica.

Gilbert Durand (1997) já tinha dado a pista: as imagens simbólicas se organizam por homologia e não por analogia. Mas como um bom mestre iniciador, Durand não dá a fórmula para distinguir entre essas duas coisas. A diferença entre homologia e analogia não se esclarece com o dicionário. A observação de um imaginário não se faz de campana, às escondidas, em estado de imunidade. É necessária a entrega total; é necessário prostituir-se, contaminar-se, não saber mais onde acabam nossas projeções e onde está o objeto. Olhar não basta, a escuta atenta não basta. O mito quer nossas tripas.

Não há outra forma de designar essa entrega ao mito a não ser como iniciação. Os séculos de processo civilizatório têm produzido, no entanto, a repressão dos aspectos mais pregnantes do mito e de seus ritos, entre os quais a iniciação se inclui. Sabe-se que o mito é incontornável e, por isso, sempre vai se manifestar, quer queiramos, quer não queiramos. No entanto, a crise dos rituais apagou os espaços e as vivências próprios da realização dessa pregnância. As tecnologias da comunicação fornecem nas nossas sociedades o espaço ideal para o mito se manifestar: são massivas, têm caráter

---

jogo, valoriza-se apenas sua dimensão quantificadora, a possibilidade de reduzir o empírico à noçaõ de dado, de dígito, de cômputo, estabelecendo a partir daí a possibilidade de padrões e planilhas que façam seu papel, ou seja, não o de revelar, dar a conhecer, mas o de exercer o controle.

viral. No entanto, o caráter institucionalizante dessas tecnologias força o mito a um processo de domesticação, especialmente por destituí-lo do seu espaço primeiro de vivência, o ritual. O espetáculo ocupou em nossa sociedade o lugar do ritual, e manteve os corpos conectados apenas pelos canais audiovisuais. Manter os corpos à distância foi a mais perfeita estratégia da racionalidade tecnoinstrumental. Tirar de cena a vivência proprioceptiva corporal, possível só no calor das presenças e da mimetização dos corpos, foi central para deslegitimar o mito.

J. Campbell e S. Keleman (2001, p. 17) tornaram evidente a relação entre mito e corpo, chegando a afirmar: "Sei que a experiência é um evento corporificado e o mito, como um processo organizador, é um modo de criar ordem a partir da experiência somática". É sempre um corpo que dança no ritual, que crê, que imagina e que é afetado pelo resultado de sua própria imaginação e da imaginação daqueles que vieram antes dele, autores todos desse imaginário transbordante.

Dissociar o mito do corpo, da vida vivida, das experiências e da dimensão proprioceptiva da existência, é parte da perversão "científica" que reificou o corpo, tanto quanto desvitalizou o mito e o imaginário:

> Se enxergamos o nosso corpo como uma coisa, se o vemos somente como um processo biológico objetivo, deixamos de compreender a nossa forma interior de estar corporificado. Nosso interior somático vira exterior, objetificamos a nós mesmo. Como seres corporificados, temos um conhecimento subjetivo do divino, o eterno processo organizador protoplásmico. Estar fisicamente presente em nossa vida é estar numa terra animada. Viver como uma imagem (técnica) é estar numa Terra Devastada. O corpo tornou-se vítima do seu próprio processo de produção de imagens que se descontrolou" (KELEMAN e CAMPBELL: 2001, p. 42).

O apaziguamento dos aspectos contestatórios do mito é resultado das negociações entre ele e a vontade coletiva civilizatória. No sistema de substituições resultante dessas negociações, a experiência foi trocada pelo espetáculo. Dos nossos sentidos, só são convocados aqueles que exercemos à distância: a visão e a audição. O nosso corpo não precisa estar próximo de mais nada; o tato, o olfato, o paladar são dispensados porque um corpo fremente não é necessário na passividade do espetáculo.

Seria necessário compreender a equação na qual o apagamento do corpo e da imanência significou também a deslegitimização da transcendência, ambas primordiais para mergulhar na realidade pregnante do imaginário e do mito.

Por outro lado, o imaginário continua a ser um ambiente de imagens simbólicas que foram geradas ancestralmente e que continuam a se movimentar no trajeto entre as pulsões antropológicas e as coerções sociais. A iniciação continua então a ser necessária para que nos conectemos com essas imagens porque a única forma de compreender o símbolo é vivendo sua motivação. Vivê-la integralmente, na alma e na carne.

Já dissemos anteriormente que o símbolo não é algo que interpretamos ou simples representação semiótica. O símbolo é algo que nos acontece vindo do lado de lá daquilo que conhecíamos; ele é sempre algo que reconhecemos, mas não sabemos de onde. E que nos afeta não apenas racionalmente, nos afeta por meio de uma cognição que evoca também os neurônios que vivem no coração e nos intestinos, e na pele, e em todo o resto dos lugares em que eles se escondem (mas são uma rede, não nos enganemos). O símbolo faz irromper o sentido, não o significado, o Sentido, assim mesmo, com maiúsculas. Assim que nossa consciência se conecte a ele estará afetada irremediavelmente, e ainda que olhemos para outro lado, o símbolo continuará nos olhando nos olhos. O exercício da consciência ao tocar o Imaginário será sempre – e apenas se o for – um processo iniciático.

A mitologia é rica em ilustrações do processo iniciático; suas descrições nos permitem delimitar algumas constantes. O iniciado

passa sempre por algumas provações, fazem-se sacrifícios e depois se chega ao estágio da compreensão. A morte ritual é o necessário primeiro momento; um agente de transmutação, em geral um dos quatro elementos (fogo, terra, ar e água), está também sempre presente. No final, ruídos, estrépitos ou outros tipos de som vêm acordar o iniciado do sono da morte.

Talvez não precisemos ir muito longe da ciência para procurar a metodologia iniciática. A alquimia utilizava a iniciação como método. A alquimia é reconhecidamente precursora da química, mas também mobilizava a física e a medicina num momento em que esses campos não tinham ainda se separado. O objetivo da alquimia não era simplesmente transmutar a matéria, mas transmutar a matéria a partir da transmutação do próprio alquimista; o processo de regeneração da alma e de regeneração do mundo é o mesmo. Esse processo exige a separação e depois a reunião de uma multiplicidade de princípios opostos, princípios esses dos quais o masculino e o feminino são emblema: o sol e a luz; o ouro e a prata; o ar e a água; o rei e a rainha; o espírito de enxofre e o espírito de mercúrio (BRANDÃO, 2004b, p. 209).

O processo alquímico inclui quatro fases designadas de acordo com as cores que os ingredientes adquirem em cada uma. Trata-se mesmo do drama místico dos deuses repetido ritualmente para que ocorra a transmutação. "O alquimista [...] tratará a pedra filosofal tal qual o deus era tratado nos mistérios" (BRANDÃO, 2004b, p. 210). Na primeira fase, nigredo, regride-se ao estado fluido. É o encontro com o monstro, com o medo; traz a putrefação e morte do alquimista. A segunda fase, albedo, traz a iluminação, que progressivamente se tinge com um novo dia, um renascimento ideal. Mas justamente por ser ideal, não pode durar para sempre, e essa luz se tinge progressivamente de amarelo, chegando à fase citrinitas, em que o iniciado desperta. A última fase integra a paixão, o sangue: é o rubedo, quando finalmente os contrários se interpenetram.

Os relatos de experiências iniciáticas nos mostram o quanto a concentração no objetivo é valiosa; essa exigência aparece através de proibições como a de não voltar, não olhar para trás, não responder...

Na iniciação, também há o sacrifício, consumado através de ritos de separação, como cortar os cabelos, mudar de nome. Os sacrifícios levam ao abandono dos velhos hábitos e ensejam a formulação de pedidos específicos, como a fecundidade.

Berman (2005, p. 115, tradução nossa) ocupando-se da história do pensamento científico, fala do momento histórico em que o pensamento hermético (assim ele designa o pensamento simbólico) é substituído pelo pensamento "empírico racional", e toca no ponto que nos interessa – congelamos no pensamento newtoniano:

> E, apesar de a física do século XX ter modificado significativamente os detalhes da síntese newtoniana, todo o pensamento científico, senão o caráter do pensamento empírico racional contemporâneo em geral, permanece, em essência, profundamente newtoniano. [5]

Durand (1995, p. 20), sempre atento aos sinais do espírito do tempo que propôs o que ele diagnostica como trabalho de "extinção simbólica", mostra a relação de poder existente entre o monoteísmo ocidental (por meio das Igrejas), os pragmatismos (grande parte promovidos por motivações do Capitalismo) e a grande Ciência hegemônica:

> [...] à presença epifânica da transcendência as Igrejas irão opor dogmas e clericalismos; ao pensamento indireto os pragmatismos irão opor o pensamento direto, o 'conceito' – quando não é o 'preceito' – e, finalmente, face à imaginação compreensiva, 'mestra de erro e falsidade', a Ciência levantará longas sucessões de razões da explicação semiológica, assimilando aliás estas últimas às longas sucessões de 'fatos' da explicação positivista. De certo modo, estes famosos 'três estados' sucessivos do triunfo da explicação positivista são os três estados da extinção simbólica.

[5] No original, em espanhol: "Y a pesar de que la física del siglo XX ha modificado significativamente los detalles de la síntesis newtoniana, todo el pensamiento científico, si no el carácter mismo del pensamiento empírico racional contemporáneo en general, permanece, en esencia, profundamente newtoniano".

Daí que não nos resulte tão difícil compreender o movimento pelo qual o Imaginário, o símbolo, a imaginação, tenham sido alocados no quarto dos fundos no cenário da investigação científica hegemônica. E por isso a resistência que os estudos do imaginário tem realizado é também política e ideológica, caminhando a contrapelo do *status quo* da academia.

Para os estudos do imaginário, não há método mais adequado do que o da iniciação. Podemos tomar a iniciação como metáfora e facilmente vamos encontrar analogias com o processo de pesquisa. Não será difícil perceber que a experiência dramática pela qual o alquimista faz a matéria passar, levando-a à morte, ao sofrimento, à ressurreição, é comparável a uma experiência de pesquisa em que a separação sujeito – objeto não impera; uma pesquisa em que sabemos que estamos transformando o objeto tanto quanto estamos nos transformando tão logo entremos nessa relação. Por exemplo, os estágios iniciais das pesquisas de mestrado e doutorado são comparáveis à fase nigredo, quando tudo o que achamos que sabia se dissolve de repente e mergulhamos na indistinção das trevas. Mais tarde, quando já somos pesquisadores, contornamos as trevas iniciais e vamos diretamente para a iluminação da fase albedo – e, infelizmente, talvez fiquemos tempo demais agarrados às nossas certezas, sem deixá-las se tingirem com o sangue de rubedo, aceitando a ferida necessária do *pathos*, sem o qual todo saber é estéril.

São apenas analogias. Podemos até encontrar semelhanças entre ritos iniciáticos e nosso processo de pesquisa, e isso não passará de um recurso de má literatura. Do mesmo jeito que os mitos são domesticados, os ritos se esvaziam e perdem sua potência na medida em que tudo converge para o programa total de uma lógica tecnoinstrumental, sempre embutida no pensamento mecanicista e nos seus usos consagrados na academia.

A iniciação implica uma transformação profunda. Na pesquisa, se permitirmos, a iniciação ocorrerá muitas vezes, pois não será raro mergulharmos de novo nas trevas após termos alcançado rubedo. A pedra filosofal é provisória para nós, pesquisadores.

Deméter, que é uma das mais antigas deusas gregas, que foi talvez a mais venerada e a mais popular, mostra-nos que os ritos não se ensinam.

Seus mistérios, conhecidos como "os mistérios de Elêusis", permanecem mistérios. Podemos ter numerosas citações, muitas referências, vários relatos, histórias, mas nenhuma palavra sobre os ritos da deusa de Elêusis, e aquilo que realmente "[...] atualiza o mito não pode ser ensinado, só permanecendo no mistério" (BRANDÃO, 2004a, p. 303).

O método científico exige que seus procedimentos sejam claramente explicados para que os pares do pesquisador possam reproduzir seus passos e avaliar suas conclusões. Nos estudos do Imaginário, em contato com as imagens simbólicas, os procedimentos nunca são totalmente conscientes e o caminho trilhado por um jamais será o mesmo que o outro encontrará com seus próprios passos. A reprodução será sempre encenação, se não for apenas efeito de mau feitiço. Na iniciação, não há clareza nem explicação, apenas entrega.

Os estudos do imaginário não serão, portanto, nem interdisciplinares nem transdisciplinares, mas sobretudo indisciplinados. O desafio é encontrar ainda assim uma forma de dialogar com os nossos pares, de encontrar, na própria definição do que potencialmente é a ciência, o espaço para que ela se flexibilize e acolha o ensinamento de Deméter.

Referências

BERMAN, Morris. **El reencantamiento del mundo**. Santiago de Chile: Cuatro Vientos, 2005.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega.** Volume I. Petrópolis: Vozes, 2004a.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Volume II. Petrópolis: Vozes, 2004b.

CORBIN, Henry. **Mundus Imaginalis or the Imaginary and the Imaginal. 1964. Disponível em** http://www.hermetic.com/bey/mundus_imaginalis.htm. Acesso em 07/04/2018.

DURAND, G. **A imaginação simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1995.

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

JUNG, Carl Gustav **Tipos Psicológicos**. Petrópolis: Vozes, 2011.

KELEMAN, Stanley. **Mito e corpo – uma conversa coom Joseph Campbell**. São Paulo: Summus Ed., 2001.

KUHN, Thomas. **A estrutura das revoluções científicas**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

MORIN, Edgar. As Ideias: a sua natureza, vida, habitat e organização. (O método, volume 4). Lisboa, Publicações Europa-América, 1992.

MORIN, Edgar. **O método**. 6 vol. Porto Alegre: Sulina, 2011.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Introdução a uma ciência pós-moderna**. Rio de Janeiro: Graal, 1989.

BLOCKING THE VIEW: THE PROBLEMATICS OF ACCESSING THE SEA IN SERGIO LARRAÍN´S PHOTOGRAPHY

David William Foster

Abstract

It's well known that Valparaíso is, undoubtedly, an international tourist icon for Chile. Many are the photographers who have dealt with the unique characteristics of Valparaíso and no image is more reoccurring in their work than the vast visual extension of the ocean that opens up from the myriad observation points that the natural and man-made landscapes offer. In this sense, Valparaíso is one of the most photographed cities in Latin America. However, the most famed photographer of Valparaíso, Sergio Larraín (1931-2012), was never interested in engaging with the panorama of the city's touristic offerings. Therefore, one of the most notable discursive dimensions in Larraín's texts are the obstacles. Obstacles that physically complicate aspects of everyday life (such as the ever-present Sisyphean steps) and that complicate the existential outlook of life. Different from the touristic view, which has unrestricted access to the panorama of the sea, in Larraín's photography, as in the life of the inhabitants of Valparaíso, the gaze directed towards the horizon is repeatedly disrupted by the city surroundings. In this regard, the Barthian concept of the photographic punctum is complicated, except for the punctum being that which impedes the auscultation of the image and not that which organizes it in an impactful form for the reader/observer. This study proposes to analyze this abnormal construction of the punctum in Larraín's work compiled in the recent collection *Valparaíso* from Aperture (2017) in regards to the relationship that exists between city and sea.

Keywords

Valparaíso; Photography; Sergio Larraín; Roland Barthes; Punctum; Photography and Mediated Representation.

> [Larraín resisted and rejected] the type of photography [prevalent in the Chile of his origins] that only recorded what was beautiful and aesthetic. (Leiva Quijada 343)

Pablo Neruda may have suggested that Valparaíso was the most poetic city in the world: surely he wrote about few places in Chile with the same fervor with which he spoke about the feelings that said port provoked in him.[6] And it is known that Valparaíso constitutes, undoubtedly, an international tourist icon for Chile, despite the fact that much of its attraction is based on a maritime history many foreigners do not remember.

Many are the photographers who have dealt with the unique characteristics of Valparaíso, and no image is more reccurring in their work than the vast visual extension of the ocean that opens up from the myriad observation points that the natural and man-made landscapes offer. In this sense, Valparaíso is one of the most photographed cities in Latin America.[7]

[6] Sire reminds us (footnote 11 in her text) that Neruda once spoke of Valparaíso as a "filthy rose" (185), in the Canto X, apartado VIII, of the poet's *Canto general* (1950): "Valparaíso, rosa inmunda, / pestilencial, sarcófago marino!" (*Canto general* 1.90). Said affirmation is not necessarily at odds with Neruda's romantic sentiment for Valparaíso.

[7] The photographs that appear in this essay include an opening tourist-card image. All subsequent photographs are those of Sergio Larraín and are used with the permission of Magnum Photos.

However, the most famed photographer of Valparaíso, Sergio Larraín[8] (1931-2012), was never interested in engaging with the panorama of the city's touristic offerings, the Pacific Ocean at the center, at least not on the same level as a more conventional photographer such as Enrique Biasloskorski W. Whereas Larraín, who worked intensely with Valparaíso between the years 1952-57, followed an almost orthodox guideline, in the manner of Cartier-Bresson, by focusing his camera on the street life of the great port creating an uncompromising poetic imagistic style of daily life in which the colorful touristic aesthetic (Larraín worked almost exclusively in black and white) does not appear at all and in which the sadness of surviving a complicated life is abundant, leaving an outstanding archive (Agnès Sire views it as "exceptionally powerful" [26]). Therefore, one of the most notable discursive dimensions in Larraín's texts are the obstacles. Obstacles that physically complicate aspects of everyday life (such as the ever-present Sisyphean steps) and that complicate the existential

[8] His name appears as both Larrain and Larraín, the latter being the form dictated by the phonological rules of Spanish.

outlook of life.[9] In other words, different from the touristic view, which has–and wants to have–unrestricted access to the panorama of the sea, in Larraín's photography, as in the life of the inhabitants of Valparaíso, the gaze directed towards the horizon is repeatedly disrupted by the city surroundings, as more the result of the human intervention in the physical geography of the city than in terms of the millenary accidents of the geological dynamics.

As a result, the Barthian concept of the photographic punctum is complicated, with the punctum being that which impedes the auscultation of the image and not that which organizes it in an impactful form for the reader/observer. This study proposes to analyze this abnormal construction of the punctum in Larraín's work compiled in the recent collection *Valparaíso* from Aperture ([originally published in French in 2016] 2017) in regard to the relationship that exists between city and sea.

Delving into the enormous sympathy for the city of Valparaíso and its inhabitants that make their way through Larraín's images is not possible here. It is evident that we are witness to a profound love for the urban context by the way in which the harmony among urban subjects and one of the most difficult cities, in some sense, for physical individual mobilization is projected (indeed, Valparaíso would give food for thought in terms of the relationships between disabled citizens – of "alternative needs"– and their living space). The option for Larraín to disregard the photography of the colorfulness of the city details the routine ways, no matter how much prominent effort is required, regarding the movement of people throughout the city space. On one hand, Valparaíso is an exceptional case of a photographed city as opposed to large cultural centers like New York, Paris, London, Buenos Aires, São Paulo, Mexico City, Havana, which are excessively present in photography due to the simple fact of their sociohistorical importance, their *Dasein* as capitals of recognized and intrinsic importance.

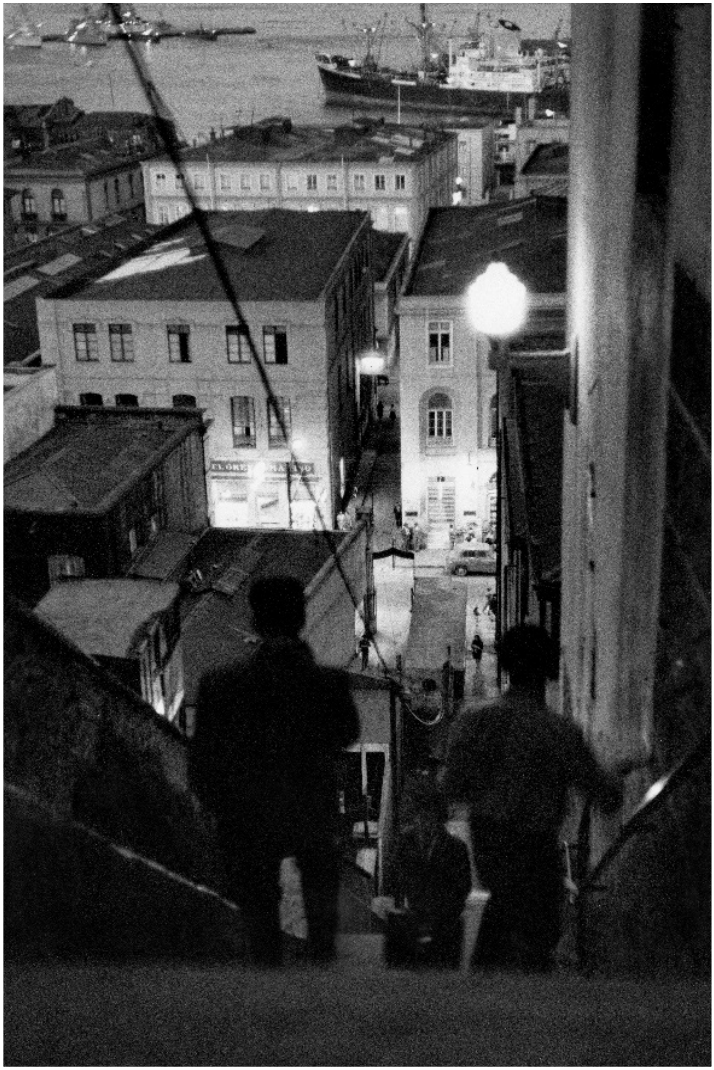
[9] Rejecting the idea of a sentimental approach to Valparaíso on Larraín's part, Ríos emphasizes the post-humanism of his gaze. Palma and Mason discuss how Larraín's photographic processes function to "marginalize" the objects from his gaze. Many proposals reiterate my hypotheses about the breakdown in the photographic process and the importance of the disruptive punctum that I intend to elaborate here in regards to how Larraín positions Valparaíso in the presence of the sea.

Few are the secondary cities of Latin America that have provoked the intensified attention of the photographic gaze: one thinks, for example, of Guadalajara, which not even its status as the archive of Mexican folkloric identity has made it the object of such a large photographic cultural heritage; and São Paulo, even though it was never one of the four national capitals of Brazil, performs said function for the sake of being the national and continental center. Larraín's decision to disregard that which is, in regard to Valparaíso, what everyone would agree in declaring is its great distinctive visual: the colorfulness of its buildings, is important in the context of the lines of thinking about the reception of urban centers. Knowing that Valparaíso is the most colorful city in the Southern Cone and seeing that Larraín only works in black and white already establishes an unavoidable affective relationship with his photography in which the reader appreciates the human element without getting distracted by the colorful record that, inevitably, becomes a tourist atraction.

On a different matter, Larraín's images necessarily respond to implicit questions on the movement of people in a city where the "accustomed" or "normal parameters – for example, the peace and tranquility of a central square, the wandering to the liking of even the most inveterate *flâneur* among the people in crammed streets, to all of the sudden find oneself before the barrier of the breakdown of the urban layout due to the geographic characteristics that so distinguish it. Living Valparaíso requires survival strategies that remind one of the experiential-based concessions that one must make when it comes to places like La Paz (due to the altitude), Mexico City (due to the pollution), Bogotá (due to the misty rain) or Rio de Janeiro (due to the crime rate).

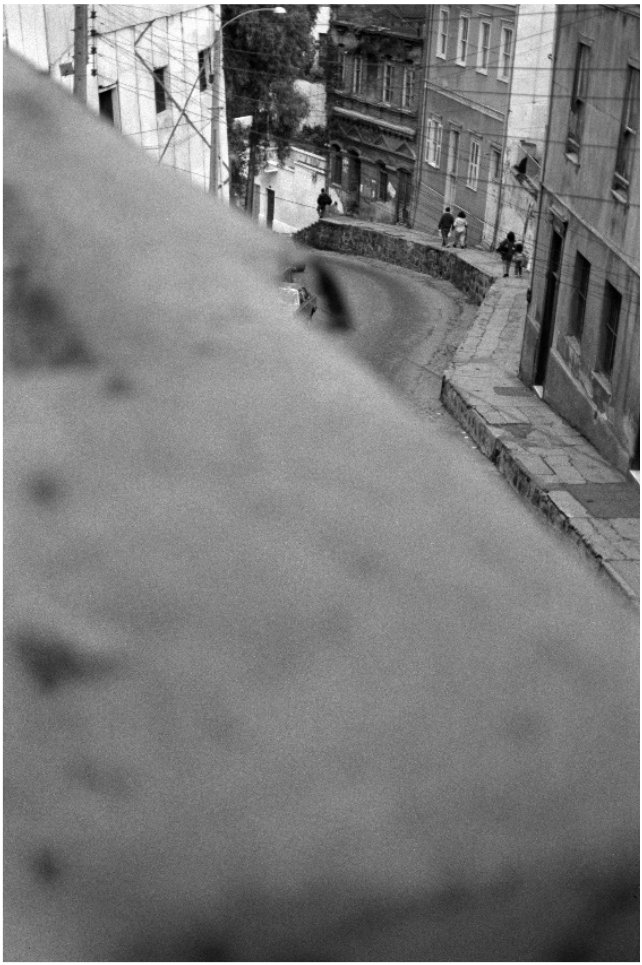
Upon disregarding the human criterion, we are not precisely dehumanizing the photograph. In fact, one of photography's defects in its hold on the popular imaginary is that it functions mainly as a triangular link between object, photographer, and reader when it comes to human emotions, as far as a supposed fifth essence of the human race's grand emotional conversation that photography, in its transparency, immediacy, and intimacy, transmits without any

intervention. Hence, the well-known standard of contemplating photography fundamentally for what it cannot say as far as one's own lived experiences and those of others because of the "scandal image" that escapes the overriding emotional "commitment." A unique detail as far as said "scandal image" is concerned is the fact that Larraín's photos seldomly show the faces of their human social subjects.



Undoubtedly there is an emotional commitment in Larraín's work, and in some of his most famous photographs, we see files of people in a veritable parade of individuals ascending and descending, as though in an official formation, the steep open-air staircases that interconnect the diverse levels of the city. The image that opens the Aperture collection that we are citing (4) is one of Larraín's most repeated (Gonzalo Quijada 349): two young girls, very well dressed (but whose faces are not seen), captured in a posterior angle beginning the descent down another staircase; I believe what is most captivating of this image is the symmetry and the uprightness of the body of the girls, as if fulfilling some certain socioaesthetic formality relevant to this stage in the city's course.

It is precisely the transversal crop that Larraín effects in order to impede that his photos are seen as "precious" images of, I reiterate, one of the most characteristic urban configurations of space in Latin America, to emphasize the look relating to these configurations that photography can supply, which concerns us in this brief study. By obstructing the gaze of the city, its physical discontinuities are reinforced, in order to, at the same time, densify the look which as a last resort both photographer and reader can operationalize.



For example, let us look at one of Larraín's images, where the conclusion to which the image best lends itself is that of a failed image, an image that did not work for some reason of oversight and that, therefore, can be unceremoniously erased from the device's memory. Digital photography lends itself to the random cancellation of the photographer's mistakes and bad aesthetic decisions for whom there is no need to keep any trace of his failed or mediocre production. In this case it now deals with another look at the city's steep landscape, an irregular path that comes down a hill in such a dramatic way that we see very noticeable inclines of the buildings and how, from one step to another, the level changes radically. To handle a route such as this one requires a strong internalized dexterity before which the disabled, in terms of motor control, are frankly appalled, given the possibilities of a misstep and falling headfirst down the hill. Navigating here requires a maximum ocular control, in order to exert a maximum motor control.

Nevertheless, a layer of material is suddenly introduced that is barely distinguishable as if it were a slab to hide the open panorama favorable to navigating said space without inconveniences. We do not know if it is part of a building's façade that the photo records, if it is building damage that has come to disturb the order of this neighborhood fragment or if it is, curiously, a normally constitutive component of the landscape that the photographer has managed to introduce, with the due handling of the focus of his camera, as an irregularity, a break in the visual masonry, like an unsettling ghost. Its existential status does not matter: to put it one way, within the structure of the photo it destabilizes visual access, and, by its pragmatic extension, it destabilizes physical access. The concept of *punctum* would seem to necessarily imply, one point, not an enormous slab of unknown material almost in movement that covers up more than half of the photograph as if to eclipse it in its totality.[10]

[10] The basic formulations–now canonic–are Barthes's. See the theoretical considerations from Batchen.

Maybe a little subtler in the process of blocking the view of the sea is the image constructed around another stretch of stairs to access one level of the city from another, with the sea eventually in the background, apparently inaccessible beyond the conglomeration of buildings that rise between the presumed access route and the hustle and bustle of the port. In this case, it is not a hindrance that the photographer has introduced to disturb our gaze. The stairs exist to facilitate the access to the street lamp, which in a way causes shadows of low visual perception, and first of all must serve to streamline access to the area. We do not know what the importance of this area is: supposedly it is the warehouses that populate the banks of the port as a tool in the transaction of its assets. In any case, in successive layers of constructions, the gaze directed towards the port shrinks, for it, as a last resort, not to be the concern of the photographer or his reader. One supposes that, literally, the physical access is prohibited to the pedestrian we see coming down the stairs, as we suppose that as readers of the photo, we are banned from the sea and its daily tasks.

One of my favorite images when it comes to the blocking of the camera's view involves an impressive classic balustrade becomes a cell's window or door bars to completely blur an open view of the landscape. As it pertains to a floor above sea level (almost all of Valparaíso is a floor above sea level), the line of the horizon can be spotted in the distance in the reduced stretches that allow for the geometric configuration of the bars. Moreover, the angle of the sun in the moment the image is taken projects the outline of the bars and its base beyond the balustrade, towards the reader, in such a way that its mass is doubly imposed, not necessarily as a visual hindrance, but rather as a physical presence to remind us that, besides the foolishness of the popular promise of the representative photograph, there will never cease to be obstruction and disturbances in the eager exercise of the penetrating look and its desire to access without any intervention the so-called reality of the world.

We close with an image that seems to blend with one of Valparaíso's greatest desires, its funicular railway lifts that transport passengers from one level of the city to another.[11] Larraín's photo is not from inside the

[11] In its golden age, approximately thirty of these units functioned as fundamental components of urban transport, true metropolitan carriages in a horizontal-diagonal route and it is appropriate they are being commemorated in many cultural productions, possibly one of the earliest texts being Rubén Darío's short story "La Virgen de la Paloma," from his legendary first book *Azul* (published in Valparaíso in 1888). Today only eight of these funicular lifts are still in operation, the disuse of the others a consequence of various reasons beginning with the disappearance of the market of repair parts. It remains to be seen if in the near future a recuperation and historical restoration project will return them to routine operating functions. The tracks remain, and they continue to operate in the form of primitive wooden

carriage, but from outside and from on top of the platform at the top of its journey. As a consequence, the lift's infrastructure's interweaving–the rails, the rests, the locomotion cables and brakes, the wheels of the box, the wooden framework that amplifies the bulk of the carriage so that it will stabilize on level ground, in addition to the huts that function as stops at both points of its ascent and descent–are components that are established in the foreground to clog up the panoramic view of what, in a different way, supposedly, would be accessible by returning that parcel of hill back to its former condition before the construction of the lift. On the one hand, one is entertained by thinking of the marvel of being able to move through the hills of Valparaíso in a time in which the lifts were in full operation; on the other, one becomes desperate in the face of vertical locomotion in a city like Valparaíso where this system is nothing more than an open wound of rusted iron rods on the flanks of every other hill. Even when one does not expect to see the city through those iron rods, to see the city in terms of its omnipresent visibility in disuse is in and of itself a pressing way of blurring it, being left as sad ruins of a past that cannot readily be recovered.

Sergio Larraín's Valparaíso comes to be, then, not a city of the sea, not a city bordered by the sea, but rather a city of complicated and labyrinthic human designs to cope with the geographical nature of the area. It is a city in which the obstacles to a photography, directly understood as the representation without intervention that accounts for its geographic surroundings. These surroundings are populated with nothing less than the fabrications of human endeavors ruled in dense and complicated ways combined with the sea but not, because of being about an environment deriving from the human project, circumscribed to it. As Juan Carmona says, "Valparaíso is a city with its back to the sea" (70). Sergio Larraín's *Valparaíso* photography seems to thoroughly confirm said assertion.

Translated by Thomas J. Shalloe

---

boxes that crawl up the hills pulled by steel cables whose condition it is best not to think about too much. For many, the views of the city are priceless from inside the lifts, if not just for the simple delight of an almost entirely unique mode of transport (Lisbon is another city in the Latin realm that still has funicular lifts in operation). See Cameron's detailed study on this mode of transport.

References

BARTHES, Roland. *Camera lucida: Reflections on Photography*. Trans. Richard Howard. New York: Hill and Wang, a division of Farrar, Strauss and Giroux, 1981.

BATCHEN, Geoffrey, ed. *Photography Degree Zero: Reflections on Roland Barthes's Camera lucida*. Cambridge, Mass.: MIT P, 2011.

BIALOSKORSI W., ENRIQUE. *A Valparaíso, 1962-1965*. 2ª ed. Valparaíso: Añaca Ediciones, 2016, c2011.

CAMERON, Juan. *Ascensores de Valparaíso*. Santiago: RIL Editores, 2007.

LARRAÍN, Sergio. *Sergio Larraín*. Ed. Agnès Sire. Text by Gonzalo Leiva Quijada. New York: Aperture, 2013.

LARRAÍN, Sergio. *Valparaíso*. New York: Aperture, 2017.

LEIVA QUIJADA, Gonzalo. "Lights in the Labyrinth." In Sergio Larraín, *Sergio Larraín*. New York: Aperture, 2013. 335-75.

NERUDA, Pablo. *Canto general*. 3ª ed. Buenos Aires: Editorial Losada, 1968.

NERUDA, Pablo. "The Vagabond of Valparaíso". In Sergio Larraín. *Valparaíso.* New York: Aperture, 2017. 10-20.

PALMA, Marisol y Peter Mason. "La ventana indiscreta de Sergio Larraín. Genealogías fotográficas y construcciones etnográficas de lo marginal". *Diálogo andino* No. 50 (2016): 155-65.

RÍOS, Valeria de los. "Vida y comunidad en la fotografía de Sergio Larraín". *Revista estudios avanzados* Nos. 130-39 (2016): 130-38.

SIRE, Agnès. "Wandering". In Sergio Larraín, *Sergio Larraín*. New York: Aperture, 2013. 23-33.

IMAGENS EM DIÁLOGO: CONCEITOS POLIFÔNICOS/PLURAIS/DE AUDIOVISIBILIDADE

Denize Correa Araujo
Rose de Melo Rocha

Resumo

A pesquisa sobre imagem tem sido enfatizada através de seus múltiplos conceitos entre os quais se destacam os cunhados por Gilles Deleuze, de imagem-tempo, imagem-movimento e imagem-cristal, além dos conceitos de imagem-simulacro de Mario Perniola e das considerações bergsonianas sobre percepção, ação e afecção. O objetivo deste estudo é criar um diálogo com conceitos advindos e oriundos de nossas leituras e pesquisas, construindo elos entre o conceito de imagem-memória e o de imagem-afecção, ambos ancorados na subjetividade inerente das imagens e em experimentações que os revelam, além de explorar o campo da audiovisibilidade e suas conotações.

Palavras-chave

Imagem-afecção; imagem-memória; audiovisibilidade; subjetividade.

Introdução

A imagem tem suscitado inúmeras pesquisas que procuram apreender seu visível e invisível, ir além do implícito, atingir seu âmago e colocá-la em pedestais menos acessíveis e em contextos onde sua existência possa ser explicada. Bergson explicita: [...] por "imagem" entendemos uma certa existência que é mais do que aquilo que o

idealista chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa – uma existência situada a meio caminho entre a "coisa" e a "representação" (1999: 2). Sua colocação nos faz pensar em representação, entre o caminho trilhado e entre a possibilidade que a imagem tem de ser ao invés de representar, ou de estar "entre" o objeto e sua representação, ou de emanar e suscitar subjetivamente diversas interpretações. Quando Magritte nos lembra que a imagem do cachimbo não é um cachimbo, apesar de nos mostrar um, a distância entre o objeto e sua imagem aumenta. Derrida, em sua teoria da desconstrução, nos faz refletir sobre a dicotomia sausseriana significante-significado e questionar as ilusões dos sistemas fixos de representação. Há todo um outro sistema interpretativo que alude ao polifônico, ao plural, descartando oposições clássicas como corpo/alma, bom/mal, memória/esquecimento, entendimento/percepção. Além disso, Derrida insinua que há algo abaixo ou dentro da imagem:

> [...] alguma coisa nos acontece, nos chega pelo lado debaixo, por baixo, chegando àquilo que chamamos o debaixo na arte, isto é, algo acontece hoje aosuporte da obra, à sua substância, ao seu subjétil... Esses debaixos das obras (os suportes, as substâncias, os subjéteis) são também o que trabalha, da mesma maneira, o que poderíamos chamar de debaixos de uma política e de uma economia da arte, debaixos da arte, sejam esses debaixos visíveis ou invisíveis, fáceis ou não de decifrar (DERRIDA, 2012a: 281-282).

Assim, tanto a camada visível quanto a que está embutida nos questionam e nos desafiam a descobrir seus segredos, além de influenciarem nossa percepção e interpretação.

Embora Jacques Aumont argumente que "a imagem existe para ser vista por um espectador historicamente definido" (AUMONT, 1995: 197), o repertório individual ou a falta do mesmo deve ser um ponto a ser considerado. Por outro lado, Susan Sontag, ao se referir à fotografia, menciona que "ao ensinar-nos um novo código visual, as fotografias transformam e ampliam as nossas noções do que vale

a pena olhar e do que pode ser observado. São uma gramática e uma ética da visão" (SONTAG, 1986:13). Enquanto Aumont coloca no espectador a possibilidade de uma interpretação condizente, Sontag enfatiza o papel da fotografia em oferecer novas possibilidades de visão.

Se pensarmos nas imagens primitivas, em cavernas, fixas, mas prenhes de ilusões de movimento, teremos que compactuar com Arlindo Machado e seus argumentos: "A caverna de Platão, basicamente uma sala de projeção, situa-se nesse lugar fronteiriço, nessa zona limítrofe que separa a aparência da essência, o sensível do inteligível, a imagem da Ideia, o simulacro do modelo" (MACHADO, 2007: 30). Desde o início, a imagem foi essa incógnita que move pesquisas, que se revela e se esconde nesse jogo de faz-de-conta, de simulação e verossimilhança, passando pelos "ismos" da arte que a mudaram de forma.

Se a imagem fixa já questionava seu *status*, a imagem em movimento remete a mais reflexões relevantes. Ao falar da imagem-movimento no cinema, Deleuze sugere que "a diferença não é simplesmente entre cada imagem por si própria (enquadramento) e as relações entre imagens (montagem). O movimento de câmera já introduz várias imagens numa única, com reenquadramentos " (DELEUZE, 1983: 63). O cinema iniciou uma nova modalidade imagética, trazendo novamente a imagem fixa/em movimento, dessa vez com seus desdobramentos, suas hibridações e seus códigos plurivalentes.

A passagem do analógico ao digital trouxe mais questionamentos sobre o estatuto da imagem, essa imagem que poderia agora ser modificada, em seu processo de pós-produção e de edição. Seria esta nova imagem confiável? Poderia ser uma "imagem-memória" que pudesse se tornar histórica? Esse é um dos pontos que este estudo quer questionar.

Imagens-memória

Antes de argumentarmos sobre uma "imagem-memória", teremos que decidir que tipo de memória estamos evocando e que tipo de imagem pode ser relevante para o conceito. Há diversos conceitos

de memória, o que sugere que os múltiplos pontos de vista, através dos quais os olhares e as leituras se desenvolvem, podem atestar e assinalar a subjetividade inerente da imagem. No futuro, que tipo de imagem cinemática será portadora de significados históricos que possam cimentar conclusões sobre o passado?

Além de livros – escritos também subjetivamente – filmes e fotografias serão o museu do futuro. Essa imagem-memória, sujeita ao passar do tempo e ao desenrolar dos acontecimentos, se revelará impotente para ser submetida à prova de poder se tornar objetiva e de poder propagar um passado, mesmo que recente. É dessa imagem que dependeremos.

Assim como os documentários são tomados como mais objetivos que as ficções em termos de memória, a imagem-memória poderá ser considerada uma alternativa ao reconstituir fatos e eventos anteriores.

Beatriz Sarlo, em seu livro "Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva", argumenta que nem a memória nem a história são objetivas e verossímeis:

> O passado é sempre conflituoso. A ele se referem, em concorrência, a memória e a história. Porque nem sempre a história consegue acreditar na memória, e a memória desconfia de uma reconstituição que não coloque em seu centro is direitos da lembrança, (direitos de vida, de justiça, de subjetividade). Pensar que poderia existir um entendimento fácil entre essas perspectivas sobre o passado é um desejo ou um lugar-comum (SARLO, 2007: 9).

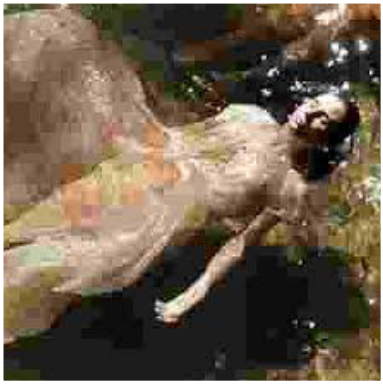
As considerações de Sarlo dialogam com as de Derrida no sentido de desconstruir um discurso histórico "oficial" sobre o passado, sem esquecer de que a História foi escrita por pesquisadores que também interpretam a "factualidade" de maneira subjetiva, de acordo com seus próprios princípios de entendimento e suas próprias convicções sobre justiça e veracidade.

Contudo, há imagens que podem ser tomadas como possíveis imagens-memória, sejam estas veiculadas através de filmes, fotografias, esculturas e pinturas, mesmo sem a autenticidade comprovada, o que é mais um atributo para que possam ser analisadas e questionadas, tornando-se discursos relevantes para formar repertórios. Um dos períodos mais emblemáticos na história da civilização ocidental foi retratado em dois filmes que demonstram a ambivalência da interpretação. Os filmes *Cartas a uma ditadura* (2006), de Inês de Medeiros e *48* (2012), de Susana de Sousa Dias, retratam a ditadura de Salazar em Portugal. Porém, enquanto o primeiro é um documentários sobre cartas de admiração ao ditador, o segundo mostra, em imagens semi-fixas, as fotografias dos presos políticos, que narram em *voice over* as punições a eles infligidas.

Os documentários biopics podem também representar pessoas que se tornaram famosas nas áreas de artes, de informática, de invenções e criatividades e no mundo da realeza, enquanto os autobiográficos pretendem captar seus "eus" como se estivessem frente a um espelho. As imagens propagadas pelos biopics poderão ser imagens-memória no futuro. Poderão as autobiográficas serem imagens-cristal? E as imagens produzidas pela hibridação de biopic com autobiografia como em *Elena*? são imagens-cristal e imagens-memória? Ou entre as duas? Seria o que Deleuze classifica? "É como se uma imagem especular, uma foto, um cartão-postal se animassem, ganhassem independência e passassem para o atual, com o risco de a imagem voltar ao espelho, retomar seu lugar no cartão-postal ou na foto, segundo um duplo movimento de liberação e de captura" (DELEUZE, 2005: 88).

Elena (2012), documentário-homenagem de sua irmã, a cineasta Petra Costa, trabalha com espelhos. Vê-se uma irmã, vê-se outra irmã, vê-se uma entrando no corpo e na mente da outra como se a foto na concepção de Deleuze fosse o espelho que retorna à vida, que passeia em New York, que nos leva aos lugares já percorridos. Elena revive, nos conta seus anseios, suas fantasias. A imagem-memória registra os passos de uma pela outra, nos leva a crer que sabemos quem foi Elena, lemos seu diário (seria autêntico?), entendemos seu desespero

e revivemos a imagem intertextual (Kristeva) de Ophelia de Millais, tambem retratada na água, imagem-fixa/em movimento, como se a água pudesse libertar o pensamento. Elena, na água, Elena no corpo-espelho de sua irmã. Novamente Deleuze pode nos oferecer suas considerações: "a imagem especular é virtual em relação à personagem atual que o espelho capta, mas é o atual no espelho que nada mais deixa ao personagem além de uma mera virtualidade, repelindo-a para o extra-campo" (DELEUZE, 2005:89).



Elena,
Petra Costa, 2012

Ophelia,
john Everett Millais, 1851

A imagem-cristal que o documentário nos revela expressa também o tempo. São tempos distintos que se unem, se intercalam. Vemos um tempo presente querendo simular um tempo passado, vemos o passado no cristal dos olhos de Petra, se misturando à Elena. Vemos um terceiro tempo na imagem de Ophelia, que nos traz também seu sofrimento e que se une à Elena pela água.

> É preciso, portanto, que a imagem seja presente e passada, ainda presente e já passada, a um só tempo, ao mesmo tempo. Se não fosse já passada ao mesmo tempo que presente, jamais o presente passaria. O passado não sucede ao presente que ele não é mais, ele coexiste com o presente que foi. O presente é a imagem atual, e seu passado contemporâneo é a imagem virtual, a imagem especular (DELEUZE, 2005: 99).

Os três tempos se diluem, dois tempos na câmera de Petra, um tempo na intertextualidade do repertório. Julia Kristeva sugere que textos poéticos são feitos de outros textos e esta intertextualidade que une dois textos dá origem a uma terceira possibilidade.

> A linguagem poética aparece como um diálogo de textos: toda sequência se faz em relação a uma outra proveniente de um outro corpus, de maneira que toda sequência está duplamente orientada: para o ato de reminiscência (evocação de uma outra escrita) e para o ato de intimação (a transformação dessa escritura) (KRISTEVA, 1978: 120-121).

No caso de *Elena*, a água é o fio condutor. Assim, como em Ophelia, a tragédia se repete. Tudo nos é mostrado como o agora, o momento-memória que se oferece como se o espelho pudesse lembrar, como se o cristal pudesse refletir diversas ações em seus prismas e ângulos. Deleuze complementa:

> O que constitui a imagem-cristal é a operação mais fundamental do tempo: já que o passado não se constitui depois do presente que ele foi, mas ao mesmo tempo, é preciso que o tempo se desdobre a cada instante em presente e passado, que por natureza diferem um do outro, ou, o que dá no mesmo, desdobre o presente em duas direções heterogêneas, uma se lançando em direção ao futuro e a outra caindo no passado (DELEUZE, 2005: 102).

No futuro, o destino de Elena estará selado nas imagens autobiográficas de ambas, Elena e Petra, que vão se tornar imagens-memória, valiosas não pela sua veracidade e sim pela projeção de seu espelho inventado e pelas emoções que provocam.

Imagens-afecção

Assim, a análise das imagens aqui proposta considera-as como topos plástico e relacional, uma vez que não restringimos esta interpretação a um "em si" essencialista, fechado, endógeno. Percebemos a vida das imagens como sendo perpassada pela interação com outridades várias: outras imagens, aparelhos técnicos, corpos humanos, textos e contextos. Nesta direção, interessa pensa-las igualmente enquanto instrumentos de mediação entre o humano e a produção imaginária que nos constitui e caracteriza. A vasta produção imagética contemporânea, marcada pela produção e reprodução em larga escala, enseja, portanto, mais do que imageries. Ela, para o bem e para o mal, estabelece regimes de vinculação importantes, alguns deles, bem se sabe, tóxicos ou patológicos. Mas, lembremos, também graças a elas, as imagens audiovisuais em condição de protagonismo, se estabelecem disputas por visibilidade (social, política, cultural) e é mediante sua produção, sua circulação e consumo que emergem distopias e dissensos caros à tomada de voz (e de visibilidade) por parte de setores historicamente subalternizados.

Deste ponto de vista imagens são rastros e restos de experiência ou, dito de outro modo, são lugares virtuais de afetação. A literatura de fundamento spinoziano ajuda-nos a conceituar este caráter cartográfico e experiencial da imagem, no sentido de que enquanto fatores possíveis de afetação – de serem e de provocarem paixões felizes e infelizes – imagens são atores importantes nas dinâmicas existenciais e perceptuais que envolvem humanos, objetos, representações e esferas da virtualidade, engendrando afetos díspares e efeitos de sentido igualmente variáveis.

Ao analisar a entrada das sociedades contemporâneas na "videosfera", sucedânea da era audiovisual, Debray (1993) questiona-se sobre as expectativas que se tem, hoje, em relação às imagens:

> Diz-se que "*entramos* na civilização da imagem". Estranha amnésia. O culto das imagens fabricadas pela mão do homem tem, pelo menos, 10.000 anos. (...) É verossímil que tal poder das imagens foi declinando no decorrer dos tempos e somos talvez nós, na era da televisão, quem acredita menos nessa força. No fundo, desconfiamos cada vez mais de nossas imagens, sejam elas eletrônicas ou não. Entramos na era da suspeição (DEBRAY, 1993: 12).

A tendência a converter e perceber o mundo a partir de signos visuais não leva, de fato, à defesa incondicional de uma civilização das imagens. Estas, afinal, já foram dessacralizadas. O equívoco de Debray é o de supor que o tipo de relação que se estabelece com as imagens sustente-se inexoravelmente em sua suposta "fidedignidade". Não há mais fundamento para esta expectativa. É o próprio corte entre real e imaginário, entre fato e representação que foi redimensionado. O "contrato de visibilidade" estabelecido com os *media,* por exemplo, nem sempre passa pela veracidade mas, ao que tudo indica, pela intensidade. A "imagologia" é desbancada pela "sensologia". Concepção semelhante pode ser encontrada em Michaud (1986), para quem a presença dos *media* nas sociedades contemporâneas multiplica as evidências indiretas que nos informam sobre os acontecimentos: a

relação com o mundo passa pelas imagens. Para este autor, o fato de as imagens se apresentarem muitas vezes como cópias verídicas de um acontecimento não exclui seu caráter enganoso, haja vista que podem se editadas, retrabalhadas ou até mesmo excluídas.

Merece consideração a concepção de Fredric Jameson (1991) de que o visual está assentado no arrebatamento, na fascinação emocional, e de que a tendência à visualidade é cada vez mais abrangente:

> nossa sociedade começou a nos apresentar o mundo – agora, em grande parte, um conjunto de produtos de nossa própria criação – exatamente como um corpo, que se pode possuir com os olhos e de que se podem colecionar as imagens (JAMESON, 1991:1).

Insistindo por sua vez na noção de "desrealização", Henri Pierre Jeudy (1994) atribui aos *media* o fundamento deste processo de "alucinação do real", no qual tendem a se dissolver os limites entre imagem e realidade. Ao discutir a idéia de uma vitimização generalizada, as interpretações da violência e as políticas públicas de gestação da segurança, Jeudy localiza nas imagens (da violência) formas puramente tautológicas, auto-referentes e circulares, detalhando o processo de contaminação dos discursos e dos comportamentos por esta ordem de visibilidade.

Na concepção de Jeudy, o processo da produção de imagens mediáticas mantém-nos em uma situação de "televisualização perpétua":

> esse *voyeurismo* coletivo faz com que a própria violência se torne uma espécie de espetáculo contínuo, espetáculo ininterrupto. O ponto culminante desse processo de televisualização perpétua é a idéia de que a morte, talvez, possa ser feita "ao vivo", em "tempo real" (JEUDY, 1994:67).

Retornemos a Jameson (1994: 115-143), em seus valiosos comentários sobre as transformações da imagem na pós-modernidade. Distinguindo, no século vinte, três etapas na teoria da visão, Jameson

nota, no momento que se inicia em fins de setenta e chega aos nossos dias, uma ruptura decisiva, pois "a reflexividade como tal se submerge na pura superabundância de imagens como em um novo elemento no qual respiramos como se fosse natural" (JAMESON, 1994: 120).

Se no momento colonial (ou sartreano), a problemática que emergia era a da reificação, com a conversão do visível em objeto a ser dominado, se no momento burocrático (ou foucaultiano), o olhar se transforma em instrumento de medição – o "ser olhado" generaliza-se e se separa do próprio ato de olhar –, no momento pós-moderno a imagem toma parte da "ilusão de uma nova naturalidade":

> os sujeitos humanos, já expostos ao bombardeio de até mil imagens por dia, vivem e consomem cultura de maneiras novas e diferentes. (...) [J]á não há nenhuma distância crítica com relação à cultura das imagens (...). A nova situação (...) significa uma mais completa estetização da realidade que é também, ao mesmo tempo, uma visualização ou colocação em imagem mais completa dessa mesma realidade (JAMESON, 1994:120).

Esta última situação, ou terceiro momento, caracteriza hoje a visualidade. A própria imagem se cotidianiza, deslizando do campo da cultura para se tornar elemento natural constitutivo de nosso dia-a--dia. Com a "estetização da realidade", continua Jameson, as fronteiras mesmas que confeririam especificidade ao estético tendem a desaparecer, levando nosso autor a apresentar, nos termos que se seguem, o impacto de tal experiência no campo das teorias contemporâneas:

> [reconceitua-se] algo equivalente ao que se considerava o estético em termos semelhantes a uma intensificação, uma colocação em alto ou baixo relevo da experiência perceptiva. (...) [O] meio visual em si mesmo (...) abstrai [os] públicos de seus contextos sociais imediatos, criando a sensação de uma materialidade e concretude cada vez maiores, já que o que se consome esteticamente não é abstração verbal, mas, sim, imagem tangível (JAMESON, 1994:121,137).

Para Jameson, o visual pode ser analisado como meio em si de sedução e interpelação. Podemos dizer que as discordâncias esboçadas entre os autores citados – basicamente no que tange à ênfase na mercantilização dos conteúdos mediáticos, de um lado, ou na consideração dos *media*, em si, como estrutura social totalizante, de outro – não inviabilizam que suas reflexões particulares corroborem, em recortes diversos, a seguinte proposição: as imagens audiovisuais das mídias massivas, como natureza de segundo grau, propiciam uma sorte de vinculação perceptiva na qual a *sensologia* engolfa a *imagologia*.

Com esta observação, chegamos às idéias de Mario Perniola (1991) acerca das peculiaridades do "modo de sentir" contemporâneo. Se nossa época assiste, como postulado por autores como Jameson e Virilio, a uma mudança substantiva nas formas de sensibilidade e na experiência perceptiva, encontramos, na derivação um tanto saudosista de Perniola, a instigante formulação do "já sentido", este que caracteriza o primado de uma sensologia da exaustão e da monotonia.

Não temos escolha, diz Perniola, tudo é perpassado pelo sentir, que adquire uma dimensão anômica. Assim como a estetização da sociedade desfigura o Estético, a socialização dos sentidos aniquila, pelo excesso, a percepção do mundo (dos objetos, das pessoas, dos acontecimentos) como algo que "está por sentir":

> O que está por sentir pode ser sentido ou não; mas o já sentido só pode ser recalcado (...) o já sentido é uma espécie de sensologia que se constitui com base no modelo da ideologia e que partilha com esta a atribuição de processos psíquicos à vida coletiva: ela não assume no entanto o aspecto de um convite (...) mas de uma intimação" (PERNIOLA, 1991: 12-14).

O processo de sensibilização do mundo proposto por Perniola equivale, pois, à experimentação de um sentir desprovido de surpresa, a um sentir obrigatório. Esta sensologia do "falso sentir", análoga ao modelo da ideologia, "acompanhada por uma falsa consciência", está ao abrigo da suspeita, posto que "é impossível desmascará-la como falsa, porque não pretende ser portadora de nenhuma verdade" (PERNIOLA, 1991: 14).

Tendo por base estas considerações, Perniola procura distinguir, em sua argumentação, um conceito bastante peculiar de *mediacracia*. Para tanto, opera o seguinte deslocamento de ênfase analítica: já não são os meios de comunicação a assumirem o comando da sensologia, mas, antes, limitam-se mais a obedecê-la, precipitando-se "numa incessante corrida para a difusão antecipada do já sentido" (1991: 16).

Sensologia do falso absoluto, mediacracia fundada no poder da ameaça, o já sentido é, nos termos de Perniola, um quase poder, uma imposição da mediação, cotidiana e ininterrupta, "que antecipa, precede e até substitui o fato" (1991: 16). A derivação sugerida por Perniola, privilegiando uma leitura política do "modo de sentir" contemporâneo, visa, até onde percebemos, exprimir o que seria a obliteração da razão em um quadro onde a estetização do real coaduna-se a uma crise propriamente ética, marcada pelo "primado do sentir sobre o pensar e o agir" (1991: 17).

Talvez já não seja oportuno falar-se em narcisismo, continua nosso autor, mas sim em especularismo, posto que o já sentido é experiência jogada para fora de nós, através da qual o mundo chega-nos provado. A ruptura entre natureza e razão, segundo Perniola, conduz à reificação do homem.

Esta metáfora da petrificação leva-o a propor a seguinte oscilação, experimentada pelo homem-coisa: um já sentido "quente", contestatório e fundamentalista, outro "frio", cínico ou performativo. O assassinato da individualidade, implícito em tal enfoque, intensifica ainda mais o pessimismo pernioliano: a estetização e a socialização do sentir, nutrindo ambições universalistas, esfacelam a um só tempo o lugar da cultura e o papel da intelectualidade.

Considerando esta dimensão propõe-se, na abordagem dos aparelhos de enunciação audiovisual defini-los não exatamente como "espaço público", mas sim como "tempo público", "lugar" a uma só vez cronológico e sensológico (ROCHA, 1998). Esta *cronossensologia mediática* (ROCHA, 1998) possui estratégias próprias de visibilização/invisibilização. Seguindo este raciocínio penso identificar, neste campo de aparecimento e de encenação, a mesma sensação da "pequena morte", o mesmo "morrer um pouco" que Virilio associaria à experiência do viajante automotivo.

Sentimos intensamente o momento temporal veloz da *presentação* televisiva, sobrepondo-se à materialidade do écran a materialidade de segundo grau das imagens. Estas, por sua vez, são imagens que passam, que se movimentam diante de nossos olhos e, no momento seguinte, já "ficaram para trás", já abandonaram nosso campo de visão, inscrevendo-se, daí para frente, no campo das "imagens imaginadas", da subjetiva rememoração do visto. Esta, certamente, não é uma rememoração qualquer, posto que fruída em uma situação perceptiva peculiar: de um lado, a paralisia física do espectador – como a de um passageiro de trem ou de um motorista -; de outro, a movimentação incessante e fragmentária das imagens.

No "lugar" mediático sentimos o tempo mas, também, "temporalizamos" as sensações e, por suposto, as imagens. Oscila-se entre a territorialização – as imagens fixadas, especializadas, conformadas ao tempo televiso – e a desterritorialização – as imagens se dispersando na velocidade de aparecimento, o referente, o "real" eclipsado na velocidade intensiva, experimentado através da mediação técnica em detrimento das informações obtidas diretamente através dos sentidos. A intensidade do visto, a interpelação visual convida os espectadores ao mergulho na tela, mas, também, pode distanciá-los ou, como escreve Jameson, abstraí-los de seus contextos sociais imediatos (JAMESON, 1994: 137).

Conclusão

Há certamente diálogos plurivalentes e polissêmicos que constroem links entre conceitos, especialmente se analisarmos a desconstrução de Derrida e a desrealização de Jeudy. Enquanto Derrida sugere que tudo é construído, excluindo a ideia de uma suposta "realidade" e enfatizando a subjetividade inerente a qualquer representação, Jeudy pressupõe que a mídia cria um efeito de fascinação que impede que haja uma representação, e que impossibilita a distinção entre factualidade e imagem. "Na mídia a imagem não é representação, a imagem

representa apenas a si mesma" (1994). Essa imagem auto-referente conversa com a imagem-cristal de Deleuze em ponto e contraponto. Enquanto a imagem que se refere a si mesma foge do sentido restrito de representação, a imagem-cristal, por outro lado, agrega passado e presente, desconstruindo a noção de tempo linear. O que ambas compartilham, porém, é a criação de um outro olhar, afastando-se das teorias tradicionais e dicotômicas que não mais expressam a virtualidade do momento. A ilusão da realidade, esta nova imagem que se potencializa cada vez mais nas mídias, nos leva a outro link entre os diversos conceitos de imagem.

Enquanto Jameson cita a estetização da realidade e a perda de um significado estável, características de uma cultura pós-modernista sem profundidade, Kristeva nos propõe seu conceito de intertextualidade, capaz de provocar repertórios que podem reconhecer revisitas a imagens anteriormente habitadas. São imagens polissêmicas, que trazem significados passados que, junto aos do presente podem criar novas camadas de significação e se tornarem o que Deleuze chama de imagem-cristal no sentido de aglutinar passado e presente. O documentário *Elena* é, sem dúvida, um híbrido que dialoga com os conceitos até aqui expostos. Já não se fala mais em documentário fidedigno, as barreiras já estão se diluindo. Por outro lado, conceitos de fascinação e de afeição afloram e se expandem na diegese de *Elena*. A arte das imagens-movimento das protagonistas, uma tentando ser a outra, é exibida em danças lentas, em movimentos de câmera que parecem surgir de dentro das mentes, imagens-cristal que nos trazem, através das ondulações das águas, os pensamentos e emoções vividas pela protagonista e revividas por sua irmã. A sensibilização cunhada por Perniola dialoga com as imagens de Deleuze, com a intertextualidade de Kristeva, com a fascinação propagada por Spinoza e a estetização proposta por Jameson. A desconstrução do biopic segue o que Bergson sugere, a existência da imagem entre o significante e o significado, não sendo nem um nem outro, sendo auto-referente, produzindo um biopic auto-retrato, que termina dizendo "pouco a pouco as dores viram água". Viram memória.

Referências

AUMONT, Jacques. A imagem. Campinas, SP: Papirus, 1995.

BERGSON, Henri. Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução Paulo Neves – São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DEBRAY, Regis. Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente. Petrópolis: Vozes, 1993.

DELEUZE, Gilles. A imagem em movimento Cinema 1. Lisboa, Portugal: Assírio & Alvim, 1983.

---------. A imagem-tempo. SP: Ed. Brasiliense, 2005.

DERRIDA, Jacques. "Os debaixos da pintura, da escrita e do desenho: suporte, substância, sujeito, sequaz e suplício". In. Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004). Org.: G. Michaud; J. Masó; J.Bassas. Trad: Marcelo J. Moraes. Florianópolis: Ed. UFSC, 2012a: 279-295.

KRISTEVA, Julia. Semiótica do Romance. 1. ed. Lisboa: Arcádia, 1978.

JAMESON, Fredric. JAMESON, "Introdução". In: As marcas do visível. Rio de Janeiro, Graal, 1991, pp. 1-61.

_____ . Espaço e imagem. Rio de Janeiro, UFRJ, 1994.

JEUDY, Henri Pierre. "Pesquisador dos processos mediáticos". In: RAMOS, Sílvia (org.). Seminário Mídia & Violência Urbana. Relatos. Rio de Janeiro, FAPERJ, 1994, pp. 67-78.

MACHADO, Arlindo. Arte e Mídia. 3ª. ed. RJ: Jorge Zahar, 2007.

MICHAUD, Yves. A violência. São Paulo, Ática, 1989.

PERNIOLA, Mario. Do sentir. Lisboa: Presença, 1993

ROCHA, Rose de Melo. Estética da violência: por uma arqueologia dos vestígios. Tese de doutorado. São Paulo, ECA/USP. 1998.

SARLO, Beatriz. Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva. SP: Cia. das Letras, 2007.

SONTAG, Susan. Ensaios sobre Fotografia. Lisboa: Dom Quixote, 1986.

Referências cinematográficas

Cartas a uma ditadura. Inês de Medeiros, Portugal: 2006.

Elena. Petra Costa, Brasil: 2014.

48. Susana de Sousa Dias, Portugal: 2012.

EL IRRESISTIBLE ASCENSO DE UN COCINERO MESOCRÁTICO: REVISITANDO EL IMAGINARIO SOCIAL A TRAVÉS DEL REALITY SHOW GASTRONÓMICO & GLOCAL MASTERCHEF URUGUAY

Fernando Andacht

Resumen

El texto busca revisitar la noción de imaginario social a partir del análisis de la popularidad que ganó quien fuera vencedor de la primera edición del reality show *MasterChef Uruguay* en 2017. El concepto de 'imaginario' es usado a menudo sin justificación epistemológica o metodológica, y se convierte así en una mera expresión de moda (académica). Para evitar su deslizamiento hacia la banalidad terminológica carente de valor heurístico, me propongo desarrollar una fundamentación semiótica y fenomenológica con el modelo triádico de Peirce para estudiar el funcionamiento del imaginario en la instancia mediática mencionada. También recurro a la obra filosófica de C. Castoriadis sobre el concepto de 'imaginario social', y postulo afinidades epistemológicas entre ambos pensadores. Por último, recurro a un análisis pionero del politólogo uruguayo C. Real de Azúa sobre la sociedad uruguaya: la mesocracia o consagración de la medianía como valoración de lo anti-excepcional o destacado y de la homogeneidad social, en el proceso de modernización de ese país latinoamericano.

Palabras-clave

imaginario; Peirce; Castoriadis; *MasterChef Uruguay*; mesocrático; tono; mentalidad.

Parece aventurado incursionar en un territorio de tan alta abstracción y complejidad (meta)teórica como lo es el del imaginario social de raigambre filosófica (Castoriadis) combinado con el modelo semiótico triádico (Peirce), mediante el estudio del caso concreto de un programa televisivo que posee muchas – tal vez la mayoría – de las características negativas que explican y dan relevancia al pensamiento crítico sobre la "industria cultural" desarrollado por la Escuela de Frankfurt hace ya ocho décadas. Pero esa es precisamente la propuesta de este texto: recuperar la vigencia y valor heurístico de un concepto tan usado como poco o mal definido (Strauss, 2006): hay una relación inversa entre la frecuencia de la noción de imaginario social o simplemente imaginario y el rigor con el cual se lo define o acota en su alcance teórico y metodológico. Esa es una de las dos finalidades que propongo aquí: encuadrar el concepto de imaginario social que fuera desarrollado en la obra del filósofo griego-francés Cornelius Castoriadis (1975) dentro del modelo semiótico triádico creado por el lógico americano Charles S. Peirce[12], para que esa noción adquiera su pleno valor heurístico, es decir, para que pueda ser usada en el análisis riguroso de la cultura, la sociedad, y los medios de comunicación.

El otro objetivo del texto es estudiar de modo riguroso una instancia concreta de ese imaginario social tal como es encarnado en un formato del género de reality show que desembarca en el paisaje mediático de inicios del s. 21, luego de nacer, en 1999, en un inesperado paraje de producción de entretenimiento: un canal cable holandés (Andacht, 2003). Me refiero al formato de reality show *MasterChef Uruguay* en su primera edición (2017), que obtuvo el sorprendente resultado de ser uno de los programas más populares de los últimos años, con un rating de 16.6 puntos, más de 200.000 espectadores ("La final de un gran éxito", *El Observador*, 24.07. 2017), en su penúltima emisión

[12] Cito la obra de Peirce según el modo convencional: x.xxx que remite al Volumen. Párrafo de la edición de *The Collected Papers of C. S. Peirce* (1936-1958).

semanal.[13] Muchos de los rasgos distintivos estudiados en relación a las producciones brasileña, norteamericana y argentina (Marquioni y Andacht, 2016; 2017) se reiteran – previsiblemente en esta edición sudamericana, pues todo formato debe acatar de modo cuidadoso las normas que la empresa multinacional EndemolShine estipula para la creación de los programas locales. No obstante, por tratarse de un producto mediático que participa del proceso de "glocalización" (Robertson, 2015), es decir, en su conformación es también fundamental la presencia de rasgos propios de la nación donde se produce el programa, su estudio nos habilita a conocer elementos centrales del contexto nacional en que es generado. En tal sentido, el análisis semiótico del imaginario social materializado en esa primera edición del formato glocal de *MasterChef Uruguay* (***MCU*** de aquí en adelante), nos permitirá comprender la persistencia de una representación de la sociabilidad uruguaya que tiene ya un siglo de existencia, y que corresponde al concepto propuesto por Real de Azúa (1964) en un pionero estudio de ciencia política, a saber, la *mesocracia* nacional. Dicho término alude a la existencia histórica de un proyecto sociopolítico, que surge a partir de dos períodos de gobierno más una muy larga evolución sociopolítica y cultural, del estadista uruguayo José Batlle y Ordóñez (presidente en 1903-1907, y en 1911-1915). Sus efectos de significación, según intentaré demostrar aquí, perduran hasta hoy con gran vitalidad.

Una entrada imaginaria al mundo de la vida mediatizada: en pos del método

Brevemente, intento en esta sección desarrollar un posible encuentro y una complementación teórica entre la formulación filosófica de Castoriadis sobre el funcionamiento del imaginario social y la base fenomenológica de la teoría semiótica triádica de Peirce.

13 Según la misma fuente periodística, ese índice de audiencia fue superado en el episodio final, que aquí analizo: "La final de *MasterChef* reventó los ratings con 21.2 puntos", reza el titular de *El Observador* (21.07.2017)

De las abundantes definiciones que propone Castoriadis de la capacidad de la imaginación en la conformación de la sociedad elijo ésta que proviene de la producción tardía del filósofo: "El asiento de esta *vis formandi* en el ser humano singular es la imaginación radical, es decir, la dimensión determinante de su alma. El asiento de esta *vis* en tanto que imaginario social instituyente es el colectivo anónimo y, más en general, el campo socio-histórico" (Castoriadis 1997, p. 228). Un modo de resumir este concepto clave es hacer notar la relevancia que procura recuperar el pensador para la facultad imaginante humana, la *vis formandi*, es decir, la fuerza configuradora de formas inéditas, la capacidad humana de introducir lo nuevo en el mundo de la vida. Dicha facultad sirve para explicar la gestación de movimientos sociales que revolucionan la historia o la creación de programas de televisión banales que consiguen capturar la atención y la fidelidad de millones de espectadores a lo largo y ancho del mundo. Una de las definiciones de lo imaginario refleja bien la importancia atribuida por Castoriadis a la fuerza formativa que "es creación incesante y esencialmente indeterminada (social-histórica y psíquica) de figuras/formas/imágenes y sólo a partir de éstas puede tratarse de algo. Lo que llamamos 'realidad' y 'racionalidad' son obras de esta creación" (Castoriadis 1975, p. 29).

Se impone ahora considerar una distinción que introduce ese autor al describir el modo de acción del imaginario. Según Castoriadis, habría un '*imaginario efectivo*' (p. 42) que recubre todo lo que ya forma parte de la trama social: desde lo culinario a lo religioso, las modas, la sexualidad, en fin, el universo de las significaciones que ya gozan de mayor o menor legitimidad en el mundo de la vida. Por otra parte, la noción del 'imaginario radical' designa "la facultad originaria de plantear y de darse, en la modalidad de la representación, una cosa o una relación que no son (que no están dadas en la percepción)" (ibid.). Se trata de la aptitud que tendemos a asociar con el artista o el científico que incursiona por territorios nuevos, ignotos, cuyas creaciones o descubrimientos amplían las fronteras de lo pensable o visible.

El aporte fundamental de Castoriadis es que sin negar que no hay mundo humano fuera de lo simbólico, del universo de las significaciones, éste se basa en algo tan intangible y poco apreciado por el racionalismo clásico como la fantasía humana: "el simbolismo presupone la capacidad imaginaria (...) de ver en una cosa lo que no es, de verla distinta de lo que es" (p. 43). Así el filósofo procura dar respuesta a una duda central: ¿por qué de todos los mundos posibles para habitar, cada comunidad elige y legitima como el suyo propio ese que históricamente aprende a colonizar con sus símbolos? En el caso mediático concreto que analizo, lo que otra nación vería como apenas una fórmula de etiqueta, un despliegue de falsa modestia, una ceremonia torpe para ocultar o disimular un obvio orgullo por haber resultado ser el más destacado en una competencia gastronómica y espectacular, la comunidad de pertenencia que observa en masa ese programa final del primer ciclo de *MCU* lo contempla como un ritual casi religioso destinado a rendir culto a uno de los pilares del imaginario efectivo local. Para entender cómo se llega a esas dos visiones completamente contrapuestas, ambas normales y plausibles, acudimos al funcionamiento de lo que Castoriadis llama "la imaginación productiva o creadora" (p. 53), es decir, al 'imaginario radical', que le permite explicar una determinada configuración social y cultural, y hacerlo sin tener que incurrir en determinismos biológicos o geográficos.

Uno de los exégetas del filósofo griego-francés destaca la centralidad de la imaginación en la constitución de lo real, que entonces dejaría de ser concebida como el término opuesto o antítesis de todo lo que es – como una utopía o un mito son la negación de aquello que es meramente fáctico, de todo lo que existe tangiblemente en el mundo, y que puede ser documentado:

Castoriadis buscará repensar la imaginación como una fuente de creación primera, mostrando que la distinción aparentemente fundacional para la ontología heredada de 'lo real' y de lo 'imaginario' no es de hecho más que una oposición derivada, producto de esa imaginación radical. No habría pues para el ser humano 'lo real', o más simplemente, la realidad, que porque este está dotado de una *imaginación radical*. (Poirier (2003: 391)

En la próxima sección, describo la formación histórica de un imaginario social que se comenzó a desarrollar en las primeras décadas del siglo 20, en Latinoamérica, y que corresponde al ingreso a la modernidad de la nación uruguaya. Un ingrediente clave de dicho proceso fue el sueño de "un pequeño país modelo" de un político, algo que habría de cambiar para siempre el rumbo de esa comunidad. En ese ambicioso y para la época muy adelantado proyecto sociopolítico se conjugaron el imaginario radical de ese individuo, el estadista José Batlle y Ordóñez (1856-1929) y el 'imaginario instituyente' (p. 54), es decir, el aspecto colectivo o "campo socio-histórico". Veremos cómo se conjuga esta visión de lo social instituido y el sentido individual y grupal naciente con la semiótica peirceana.

Peirce desarrolla su modelo del signo triádico sobre una base fenomenológica: habría sólo tres modos o modalidades de ser y de conocer, lo cual presupone una conjunción indisoluble entre la dimensión ontológica y la dimensión epistemológica: "la cognoscibilidad (en su sentido más amplio) y el ser no son apenas metafísicamente lo mismo, sino que son términos sinónimos" (CP 5.257). El lógico denomina el análisis de todo lo que parece y aparece ante el ser humano en su experiencia de cada instante, ya sea estando despierto o incluso en sus sueños 'faneroscopía' en vez de fenomenología para distinguir su propuesta de la filosofía de Hegel (CP 1.284). Peirce postula que solo tres valencias o categorías faneroscópicas son necesarias para describir cualquier elemento posible, concreto o general del universo: la *Primeridad* es la cualidad absoluta, es el posibilismo puro; la *Segundidad* corresponde a lo fáctico, singular, a la existencia que insiste con obstinación y que por ende no puede ser negada; la Terceridad atañe al universo de la significación, a todo lo pensable o inteligible. A dichas categorías universales se asocian las tres clases principales de signos: el ícono o semejanza posible, basada en lo cualitativo, en aquello que es intrínseco de algo y que nos permite compararlo con otra cosa; el índice, que se basa en la relación concreta y tangible entre dos cosas – el signo y su objeto – por ejemplo, la huella o evidencia y quien la dejó; el *símbolo* que funciona según una relación regular entre signo, objeto y efecto de sentido o interpretante, y que nos permite generalizar y comunicar algo inteligible sobre el mundo.

Las categorías son recursivas, es decir, ellas pueden aplicarse a sí mismas. Por ejemplo, hay una Primeridad de la Terceridad; se trata de la forma más pura o más simple de lo general. Vale la pena citar la definición de Peirce, pues ella nos abre una vía para la tentativa de postular la complementación metateórica de este modelo con el imaginario social: "Para expresar la Primeridad de la Terceridad, el peculiar sabor o color de la mediación, no tenemos una palabra realmente buena. ***Mentalidad*** es, tal vez, tan buena como cualquier otra, pobre e inadecuada como es" (CP 1.533 – énfasis en el original). Peirce nos ofrece así un ejemplo que es de gran utilidad como un puente hacia el análisis del imaginario radical e instituyente, por un lado, y el imaginario efectivo tal como éste se manifiesta en un programa televisivo uruguayo, por el otro:

> Una Primeridad es ejemplificada en cada cualidad de un sentimiento total. Ella es perfectamente simple y sin partes; y todo posee su cualidad. Así la tragedia del Rey Lear posee su Primeridad, su sabor sui generis. Aquello en lo cual todas esas cualidades concuerdan es la Primeridad universal, el ser mismo de la Primeridad (CP 1.531).

En ambas citas encontramos un término inesperado cuando Peirce se refiere a algo tan abstracto e intangible como lo es la 'mediación' semiótica, es decir, el trabajo de los símbolos al tejer la trama del mundo de la vida: el 'sabor'. Propongo aquí que esa Primeridad de la Terceridad o sabor de la mediación podría corresponder a la conjunción del imaginario radical del individuo – Shakespeare en cuanto autor de la tragedia del Rey Lear, en la cita peirceana, o el estadista uruguayo que imagina un país donde haya una educación laica, gratuita, universal, a cargo del Estado, según explico en la próxima sección del trabajo – y del imaginario instituyente – el mundo isabelino, en el primer caso, y una sociedad pre-moderna de América del Sur, que recién salía de un agitado y primitivo pasado de interminables y sangrientas guerras intestinas, en el otro. A menos que un individuo y una sociedad entera consigan soñar con ese "sabor sui generis", considero que no sería posible soñar e implementar un cambio social e histórico.

Sin embargo, para que ello ocurra efectivamente, debe plasmarse esa cualidad absoluta – el elemento que Peirce denomina 'tono' o 'cualisigno' (CP 8.344), y que caracteriza como una entidad "vaga, inidentificable" – en una manifestación concreta, fechada, localizable en la historia y que como tal es perceptible para cierta comunidad en el mundo – como, por ejemplo, la obra representada en el popular teatro londinense The Globe por el elenco de Shakespeare, o la carta que describe la utopía que desea llevar adelante en su futuro gobierno, y luego las leyes anticipatorias que propondrá el político Batlle y Ordóñez para materializarla. El nombre de esa entidad tangible es el signo icónico o '*hipoícono*': "Cualquier imagen material, como una pintura, es en gran medida convencional en su modo de representación; pero en sí misma, sin una leyenda o etiqueta puede ser llamada un hipoícono" (CP 2.276). Tenemos aquí un modo de volver operativo el concepto de imaginario efectivo, es decir, el producto de lo que individuos y la comunidad en la que ellos viven e imaginan lo que aún no es ha conseguido realizar mediante el uso de los más diversos materiales semióticos. Individuo y comunidad tejen así la trama cultural de lo que se vuelve no sólo normal, sino central para definir la identidad y los deseos más íntimos de sus habitantes. en un momento dado de su historia.

Dejo planteado así el esbozo de una propuesta metodológica para desarrollar en trabajos futuros sobre la base de la reunión y compatibilización metateórica de la díada imaginario radical/instituyente – imaginario efectivo de Castoriadis, mediante las tres categorías o valencias faneroscópicas de Peirce, y muy especialmente con la noción de Primeridad de la Terceridad o 'mentalidad', es decir, con el *tono* de una ideología o proyecto político-utópico, lo cual nos remite a su carácter tanto imaginario (= radical) como ya imaginado (= efectivo).

Procedo ahora al análisis del mundo social que fuera descrito con acierto como 'mesocrático' (Real de Azúa, 1964), hace más de medio siglo, para referirse al imaginario social que ha recubierto el Uruguay moderno como una napa gaseosa desde hace más de un siglo, y que no parece tener prisa en retirarse de la superficie anímica e ideológica de esa pequeña nación latinoamericana. Recurriendo una vez más a la semiótica triádica, propongo que esa ligera capa correspondería al tono

o cualisigno semiótico, mientras que podemos designar como 'réplica' (*token*, en inglés original) cada una de las manifestaciones concretas (gestuales, verbales, espaciales) que ocurren en "el pequeño país modelo" que soñó un político visionario llamado Batlle y Ordóñez, a inicios del siglo 20, en el seno de una comunidad que consiguió imaginar y compartir esa visión. El ejemplo elegido se centra en la figura de Nilson, el primer ganador del reality show *MCU*. Cada uno de sus gestos, de sus miradas, de las palabras que registran con gran avidez las cámaras televisivas de ese formato glocal es una manifestación concreta, un hipoícono, de un '*tipo*' semiótico que es tan fundamental para la convivencia y el funcionamiento habitual de esa nación como el frondoso libro de reglas por la que se rige esa franquicia mundial del reality show gastronómico *MasterChef*. Ese tipo o ley semiótica no es otra cosa que la modestia incansablemente elogiada como *la* virtud cardinal uruguaya. Ella se vuelve particularmente destacada cuando, en virtud del funcionamiento de ese formato televisual todo lleva a pensar en un escenario de gran exaltación de la persona, de la apoteosis heroica de un solo individuo por encima de todos sus rivales, de todos aquellos que no pudieron llegar a consagrarse como el primer Master Chef del Uruguay.

Como si se tratase de un antídoto esencial para poder recibir ese altísimo monto de admiración sin incurrir en la arrogancia, algo que lo volvería despreciable y anti-heroico en el universo mesocrático, Nilson debe fatalmente desplegar un exceso audiovisual de una hiperbólica falta de orgullo. Ese derrame de modestia ejemplar, de humildad deslumbrante en su falta de superioridad posee una naturaleza semiótica casi táctil, pues se basa en la "transpiración semiótica" o "index appeal" (Andacht 2003, pp. 41-49), en las abundantes lágrimas, los coloridos sonrojos, la más o menos reprimida cólera o frustración, los estallidos de euforia, toda una dotación de signos viscerales que emite sin cesar su cuerpo, a medida que Nilson debe enfrentar los sucesivos desafíos, no todos ellos culinarios. De lo que se trata es de negar con moderada vehemencia y con todo su cuerpo aquello que Nilson innegablemente es, en lo que se ha convertido en esa gran final de *MCU* 2017, a saber, el mejor entre pares. De los centenares de cocineros amateurs uruguayos que se presentaron al llamado, sólo

él consiguió llegar a la final, y luego consagrarse como el campeón de la cocina uruguaya, en el encuadre lúdico y espectacular producido por el formato *MCU* justamente para que dicha apoteosis sea lo más glorificante que la escenografía, la música, y el libreto de presentador y jueces culinarios consigan lograr.

Vamos ahora a una rápida visión – tal vez *degustación* sería el término más justo – de la génesis de esa 'mentalidad' o 'sabor de la mediación' social tan peculiar como lo es el universo sociocultural mesocrático uruguayo.

Plato principal de *MasterChef Uruguay*: un imaginario apetitoso pero de escaso sabor

Hubo una vez un político que merece, por su influencia en la configuración de una nación moderna de Latinoamérica, el nombre de estadista, o a nivel mítico, como lo propuse en otro lugar (Andacht, 1992), el ser llamado el *Mumi* de los uruguayos. Tomé ese término no occidental del antropólogo Marvin Harris (1978), quien describe así una de las formas más primitivas de elección de un gobernante, aquella que existía entre los Siuai de la Polinesia. Para ser elegido como Gran Jefe de su comunidad, el ambicioso joven debía organizar un gran banquete compuesto por carne de cerdo, tortas de coco, y un aguardiente hecho con esa misma fruta macerada. Según el éxito logrado al organizar ese gran festín, el hombre recibía el apoyo – no la votación, pero sí las voluntades – de los miembros de esa comunidad, y pasaba a convertirse en su líder. Mientras reside en París, entre sus dos períodos presidenciales – hasta hoy no existe la re-elección presidencial en Uruguay – el Mumi Batlle y Ordóñez envía una carta a sus correligionarios en la que describe lo que podríamos considerar el sueño mesocrático, es decir, la visión y descripción pormenorizada del universo sociopolítico utópico que, de ser él elegido nuevamente como presidente del país, Batlle y Ordóñez se propone implantar y llevar adelante:

> Yo pienso aquí en lo que podríamos hacer para constituir un pequeño país modelo, en el que la instrucción esté enormemente difundida, en el que se cultiven las artes y las ciencias con honor, en el que las costumbres sean dulces y finas (Carta a Domingo Arena y a Carlos Manini, París, 07.02.1908, cit. en Vanger, 1963, p. 57).

Hay una serie de estudios, además del ya citado de Real de Azúa (1964)[14], que se dedican a analizar los diversos componentes de esa nación donde iba a reinar la medianía o imaginario mesocrático como la virtud cardinal y unánime. ¿En qué consiste la forma de ser y vivir mesocrática? Se trata no sólo de la hegemonía social de la clase media como la aspiración universal de una sociedad que se moderniza tempranamente en esas tres primeras décadas del siglo 20, sino también de un gran orgullo disimulado de modestia causado por la excepcionalidad del pequeño país modelo soñado por el Mumi Batlle y Ordóñez:

> Frente a la mayor parte de las naciones latinoamericanas, ordenadas en estratificaciones sociales rigurosas, dominadas por una clase terrateniente semifeudal, por una poderosa casta militar y una Iglesia inmiscuida en todas las minucias de la vida secular, el Uruguay del 900 presentaba el espectáculo de una sociedad secularizada, mesocrática, civil. Nada de una clase media enteca y apocada ni de un pueblo infra-proletarizado y campesino misérrimo, pasivo, sino dignificad en éste y naciente conciencia de clase en el sector medio, unido a un incipiente propósito de acrecentar su peso en la dirección política de la nación (Real de Azúa, 1964, p. 20).

La descripción de 'Mumi' o Gran Jefe proveedor que le asigné a ese político y visionario uruguayo no tiene en absoluto un sentido irónico o crítico; ella obedece a la transformación del Estado en el don

[14] Menciono aquí apenas algunos de los principales estudios sobre la configuración de lo mesocrático uruguayo: Vanger (1963), Martínez Ces (1962) Zubillaga (1985), Perelli y Rial (1986); Rama (1989), Panizza (1990), Caetano (2010).

munificente que no tiene fin para todos los ciudadanos, más allá de sus virtudes o talentos. Por ejemplo, uno de los dones que aún permanece vigente de la cornucopia estatista lo encontramos en los tres niveles de la educación pública enteramente gratuitos: la primaria, la secundaria y la terciaria, sin que sea siquiera necesario para ingresar al nivel más alto pasar por un examen de admisión. Esta forma de adelantarse del Uruguay a lo que sólo conseguirían otras naciones muchos años más tarde, lo hizo acreedor a la valoración de ser un "temprano Estado de Bienestar" – el título del libro del especialista inglés Pendle (1952) dedicado a estudiar esa nación. Durante un muy largo tiempo en Uruguay, no había mayor anhelo que llegar a formar parte de ese ubicuo y todopoderoso Estado nacional. En retribución, la ambición del ciudadano medio, adepto o devoto a la medianía reinante en ese imaginario efectivo pero también instituyente y radical, porque necesita del aporte constante de las personas y de la sociedad toda, renunciaba religiosamente a extremos no previstos en esa visión: ni un audaz emprendedor ni un insatisfecho revolucionario. Durante décadas no había crisis que el sistema político bipartidario que le dio sostén a ese imaginario social hasta el tercio final del siglo 20, no fuese capaz de conjurar de modo no totalmente satisfactorio. A pesar de sus cada vez más visibles fallas y fracasos, los dos partidos tradicionales conseguían todavía ser aceptables (y votables) por las mayorías.[15]

Sin temor a caer en una exageración, podría afirmarse que la organización burocrática que se dio a sí misma la pequeña nación modelo uruguaya tuvo rasgos de una casi-religión oficial. Tal resultado es irónico, si pensamos en que una de las reformas más notorias y originales para la época del batllismo fue la tenaz laicización no sólo de la educación, sino de todos los ámbitos posibles en los que se podía separar de modo absoluto, oficial y jurídico la influencia eclesiástica

[15] Por supuesto, el derrumbe irreparable de esa comunidad mesocrática soñada, uno cuyas consecuencias aún pueden percibirse de muchos modos en la sociedad uruguaya fue el golpe de Estado que colocó en el poder a la feroz dictadura militar por más de una década (1973-1985). Mucho de lo que ha ocurrido luego, a partir de la llamada 'restauración' democrática, puede entenderse como una tentativa incierta de reconstruir esa visión, por ejemplo, en algo tan banal o frívolo como un programa de competencia culinaria de formato glocal llamado *MasterChef Uruguay*.

del poder estatal y terreno (ej. escuelas, hospitales, el casamiento, etc.). Así lo explica uno de los estudiosos del imaginario político uruguayo:

> El prisma del "idioma oficial" permitía así registrar en toda su hondura los múltiples significados de la apuesta integradora y de sus claves uniformizantes. Una sólida matriz institucionalista y estatalista inspiraba este auténtico "manifiesto" oficial. La identidad del país aparecía de continuo asociada con "la obra integral de su legislación avanzada y de sus instituciones republicanas", mientras que la referencia central del Estado volvía a estar en la base de casi todos los temas y se constituía en uno de los principios ordenadores de toda la obra (Caetano, 2010, p. 167).

El temperamento político que impregna la sociedad entera y que es denominado 'mesocrático' por Real de Azúa (1964) tiene como manifestación sensible – su dimensión icónica en términos peirceanos – una actitud de extrema modestia o humildad que podría resumirse con una frase que algunos – equivocadamente –le atribuyen al héroe nacional de ese país, a José Gervasio Artigas: "*naides es más que naides*". La frase expresa en una dicción gauchesca, ni educada ni mesocrática, una vehemente afirmación de la igualdad ciudadana más extrema, una que refleja el espíritu pos-revolucionario francés (una de las influencias en las luchas que emanciparon a las colonias de España durante las primeras décadas del siglo 19), pero que en el presente contexto quiero describir como la "jactancia negativa" (Andacht, 2001, p. 334), es decir, la actitud de jactarse por no jactarse, una suerte de muy peculiar forma de orgullo nacional, que se convierte en rasgo clave de la identidad colectiva. Encontramos un ejemplo interesante de este fenómeno cuando el entonces intendente de Montevideo, Tabaré Vázquez, se dirigió al domicilio de Obdulio Jacinto Varela, quien capitanear la selección nacional de fútbol que venció en el Estadio de Maracaná, el 16 de julio de 1950, frente al equipo favorito y local. Cuando en ocasión del 40º aniversario de esa victoria, le llevó la medalla conmemorativa, pues, Obdulio, uno de los escasos sobrevivientes de aquel grupo de jugadores, no había acudido

a la ceremonia de aquel día. La televisión no podía permanecer ajena a ese encuentro con la historia, y con uno de los hitos de la narrativa mesocrática: el triunfo del pequeño y humilde David ante el gigante vecino geopolítico Goliath. El reportaje del informativo televisivo nos muestra al anciano ex capitán no sólo viviendo en un lugar extremadamente modesto, sino que como visión estética sublime, él aparece encarnando de modo paradigmático la jactancia negativa, ese comportamiento emblemático del imaginario social uruguayo. Así, ante la pregunta nada original e inútil del cronista "¿A Ud. no le gusta que lo admiren ni ser ídolo? Ud. sabe que es espejo de muchas personas", la vieja gloria del fútbol uruguayo hace una larga pausa, lo observa detenidamente con cierta incredulidad, y finalmente, con la evidente fatiga de quien ya ha respondido demasiadas veces la misma inútil interrogación, le habla serio y tan distante como aquel día en el multitudinario estadio de Rio de Janeiro, en 1950: "Tengo miedo de romper ese espejo. Porque una vuelta me voy a mover, porque me tengo que peinar" (Andacht, 1996, p. 235).

No obstante, lo más revelador de ese encuentro no es lo que dice Obdulio , sino el mismo tono de modestia suprema que vamos a volver encontrar casi tres décadas más tarde en un ámbito muy diferente, un ámbito televisivo tan producido y preparado para ser contemplado por miles de espectadores, como la modestísima vivienda de uno de los héroes de la victoria de Maracaná no lo estaba en absoluto. Su réplica debería figurar en un manual de retórica por su inigualable laconismo, por su opaco brillo, en fin, por ser una pequeña gloria discursiva del modestísimo imaginario mesocrático. Todo indica que él fue sorprendido por esa irrupción del poder público, del Estado en la figura de aquel político ascendente (luego dos veces presidente, como Batlle y Ordóñez), y que él vio de pronto invadida su intimidad también por el inquisidor poder mediático, que se encargó de filmar aquel encuentro. Aún así, triunfó el tono dominante del imaginario efectivo uruguayo: la siempre anhelada y a veces producida jactancia negativa en su estado más alta pureza. Y el hecho de poder contemplarla en el cuerpo mismo de una de las glorias mayores de la historia deportiva uruguaya, de quien condujo a su equipo a la victoria definitiva en ese primer campeonato

mundial de fútbol de la posguerra, es uno de los eventos estéticos más importantes del discreto imaginario social mesocrático.

En síntesis, el universo imaginario que podemos denominar Mesocracia es un mundo social donde el Estado encarna de modo ejemplar el cúmulo de dones máximos que cada ciudadano que nace en el territorio uruguayo tiene la firme aspiración de recibir en algún momento de su vida. Para poder disfrutar de esa poco sabrosa pero muy suculenta medianía, los ciudadanos están dispuestos a dar a cambio la renuncia a otros cielos distantes de la utopía iluminista y secular soñada por el Mumi, a inicios del siglo 20.

El Postre de *MasterChef Uruguay*: el irresistible ascenso de un hombre modesto

Para sintetizar lo ocurrido en la final del reality show *MCU* podría parafrasear e invertir el título y el estribillo de la banda sonora de un film de acción fantástica y apocalíptica que volvió célebre la cantante Tina Turner[16]: *Sí necesitamos otro tipo de héroe* (en este siglo 21 tan tecnológico y veloz). La sociedad en su funcionamiento como imaginario social instituyente (Castoriadis) – la iconicidad como poder posibilista de poder contemplar una visión de lo que aún no existe – posee la capacidad de crear nuevas ideas, pues las imágenes no son necesariamente de lo que ya hay, sino que es posible a través de la fantasía innovar y poblar el mundo de la vida con aquello que aún no existe y que de todos modos soñamos, atesoramos como una visión. Sólo así es concebible que un modesto hombre que es apenas un funcionario policial en un ínfimo pueblo del país profundo, un cocinero amateur, termine por conquistar no solo las pruebas del programa televisual *MCU*, a los jueces, sino también al público que lo aclama con fervor, tanto en su pueblo natal, como en todo el país.

[16] Me refiero al film americano *Mad Max beyond thunderdome* (1985, G. Miller y G. Ogilvie)

Para hacer este análisis elijo el último programa de la primera edición de 2017 de *MCU*, en el cual se consagra como ganador Nilson Viazzo. Culmino de ese modo esta tentativa de volver operativo el concepto de imaginario social en sus dos vertientes, *radical* y *efectivo*, a través de las nociones semióticas de iconicidad pura y posibilista – el tono o mentalidad – y la de lo icónico materializado o *hipoícono*, algo concreto y tangible como la comida que vemos preparar y ser juzgada periódicamente en el formato televisivo *MCU*, pero que no podemos ni saborear ni oler ni palpar con nuestra propia boca. El día lunes 24 de julio de 2017 sólo restan los dos finalistas de esa exitosa producción uruguaya del formato internacional de competencia gastronómica.

En ese duelo definitivo, se enfrentan dos tonos o dos sabores mesocráticos; considero que quien gana encarna el tono o sabor más puro o más semejante a la comarca de medianía soñada por el Mumi, más de un siglo atrás. De un lado, Leticia, ingeniera química, un producto de esa educación pública, universal y gratuita, que constituye uno de los dones cardinales mesocráticos. Del otro, el hombre llamado Nilson, carpintero y policía de un lugar casi imposible de ubicar en el mapa por su pequeñez e irrelevancia. Ambos participantes, curiosamente, provienen del interior, pero la mujer maneja un lenguaje que ha perdido, educación superior mediante, ese modo inconfundible de hablar y de gesticular del hombre o de la mujer "de afuera", según se describe en Uruguay a todo aquel que no proviene de la capital y que cuando habla "tiene un acento".

Pienso que lo fundamental ya queda claro cuando uno de los jueces, la chef argentina Lucía, elogia vivamente por su "simpleza" el primer plato de los tres que debe preparar Nilson, en esa prueba definitiva:

Chef Lucía: Una conjunción de ideas muy bien lograda con una simpleza excelente, y me pareció un plato que tiene tu identidad, lo veo como un plato muy de Nilson, muy crecido.

Nilson: "¡Estoy tratando de crecer!"

La chef sonríe al nombrarlo así, como si Nilson fuera lo que, en verdad, él ya es, a saber, una marca, un signo. Eso es en lo que ha devenido este hombre por arte y magia del formato televisivo *MCU*;

la metamorfosis le ha asegurado un lugar privilegiado bajo el sol del imaginario nacional. Cuando Nilson le responde con una sonrisa tímida, contemplamos un despliegue tonal y gestual que permite apreciar el inicio de lo que será un crescendo de modestia que llegará a su paroxismo poco antes de que se devele el nombre del ganador. Las imágenes que aparecen debajo de este texto son todas capturas de pantalla de los momentos finales de ese último programa[17]; ellas muestran el recorrido gestual de la virtud mesocrática por excelencia, la de ser homogéneo, y para ello un ingrediente clave es poseer el muy modesto orgullo de ser parte de una "sociedad hiperintegrada" (Rama, 1989), por obra y gracia del Estado munificente que se inicia a comienzos del siglo pasado.

Creo que es imposible transcribir con fidelidad la respuesta de apariencia simplísima que le da Nilson a la chef Lucía. Un modo tan insatisfactorio como cualquier otro hubiera sido multiplicar la vocal, la segunda 'a' del modificador verbal, del atenuador del verbo principal (= crecer): '***trataaaando***'. Parece que, en ese instante, él estuviese tratando de pedir disculpas, de exonerarse de la culpa o carga intolerable de ser tan destacado, de ser (casi) el mejor, de inexorablemente des-igualarse de su rival, para ser finalmente declarado de modo público y ceremonial el elegido por el mecanismo seguramente imperfecto, parcial y completamente interesado comercialmente del programa *MCU*. Las imágenes que reproduzco a continuación exhiben el modo en que Nilson procura aceptar dificultosamente ese elogio que lo va acercando a la victoria, esa noche definitiva.

Vale la pena detenerse, no obstante, en la primera imagen, que es grupal, pues ella muestra un aspecto glocal inconfundible: el libreto del formato ha estipulado que los tres jueces y los dos finalistas cambien de lugar y por ende, en apariencia solamente, claro, de rol. No puedo dejar de contemplar esa llamativa modificación coreográfica, ese juego espacial con las competencias, talentos y destaques como si fuera una manifestación concreta – réplica e imaginario efectivo – del imaginario mesocrático en su faceta instituyente: *naides es* más que naides...

[17] La primera final de *MCU* del día 24 de julio de 2017 puede verse en su integridad en YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=DK6J7xmRx1w

Incluso si esa misma estrategia fuese parte del manual operativo del formato, el libro de instrucciones que acompaña obligatoriamente la producción local de la franquicia global, ella no tendría el mismo efecto de sentido que su realización local uruguaya. Lo que tal vez sería contemplado como un juego carnavalesco, como una graciosa inversión de lugares prefijados hasta entonces para los poderosos chefs, y para los aprendices gastronómicos, en la tierra de los mesócratas adquiere una significación mucho más elocuente y poderosa:

Fig. 1 Antes de comunicarles el resultado, un cambio de roles/espacio propio del imaginario mesocrático – o ***naides es más que naides***, incluso en *MCU*

Fig. 2 Paroxismo de modestia cuando Nilson parece rogarle a su contrincante que lo perdone, anticipadamente, en el caso de que él se convierta en el vencedor de la primera edición de *MCU*

Fig. 3 Rostro compungido del que resultaría vencedor de la primera edición de *MCU*

Fig. 4 Expresiones tonales de lo mesocrático en estado de pureza: jactancia negativa cuando de lo describe como alguien que ha llegado tan lejos con su talento culinario.

Fig. 5 La importancia de ser alguien común incluso cuando se lo juzga como alguien que es excepcional, que se ha vuelto acreedor al mayor premio establecido por ese formato de TV.

En nítido contraste con la primera evaluación recibida por Nilson, el juicio que recae sobre el plato correspondiente preparado por Leticia, del todo acorde con su identidad mesócrata, pero un poco menos genuina, por contraste con su rival, a causa del capital simbólico acumulado por su educación, es que ella ha hecho "un gazpacho muy inteligente", según la chef Lucía. Así, en *MCU* cada creación culinaria de los participantes funciona y es evaluado como una metonimia de la persona que realizó ese plato. Nilson encarna la simpleza del que ha nacido para albergarse en un humilde rincón del extendido Estado batllista – él es un oscuro funcionario policial de un pueblito perdido que su estrella consiguió iluminar ese día. Leticia, en cambio, representa una subjetividad que aún produce cierta inquietud, incluso en esa nación modernizada tempranamente, pero no totalmente desprovista de atavismos: ella una mujer con educación universitaria completa. Eso es lo que pone de manifiesto de modo sutil el único juez uruguayo, Sergio Puglia, quien pronuncia un dictamen algo ambivalente del mismo plato antes fuera descrito como "inteligente" por la única mujer del jurado: "Sos una mujer que te arriesgás", le dice a Leticia.

Una parte fundamental del legado mesocrático es el empeño puesto y la férrea determinación a no arriesgarse, el firme anhelo de buscar el amparo y la seguridad máxima posibles, las que sólo el Estado puede brindar en todas sus arborescentes reparticiones. Como si no pudiera equivocarse en cada signo que emite esa noche, Nilson comenta que la situación de ambos está muy "equilibrada", hasta ese momento. Considero que no debe existir un signo verbal que ilustre mejor, que permita imaginar de modo más preciso, el ideal de la medianía suprema en Mesocracia que ese que esgrime suelto de cuerpo el policía provinciano Nilson.

Como si se propusieran torturar psicológicamente a este policía provinciano, se le pide que diga unas palabras a su compañera-rival Leticia (ver Fig.2), poco antes de que se conozca el dictamen y el o la ganadora. Leticia es quien se encarga de cumplir primero con ese deber, y lo hace con gran soltura:

> Para mí fue una final soñada, yo no sentí que fue una final Nilson contra Leticia. Bueno, sentí eso, que cada uno de nosotros dio lo mejor, para cumplir con nosotros mismos. Lo viví como que cada uno estaba apostando para hacer lo mejor de cada uno!

Si el lector considera que esa intervención materializa bien el imaginario de medianía uruguayo, es porque aún no he transcrito las palabras de Nilson, esas que salen a duras penas, pues tienen que visiblemente luchar contra la emoción que ya brilla en sus ojos: "Creo que el estar todos acá representa un sueño de todo el grupo, que todos entramos con las mismas ilusiones. La competencia es con uno mismo". Parece difícil estar más enemistado con la esencia misma del formato *MasterChef*, que es un juego agónico e implacable que va descartando uno a uno, sin piedad a los otros 16 cocineros amateurs que conformaban el grupo inaugural, episodio tras episodio, hasta llegar al duelo final. En el universo imaginario de medianía, un espacio hiperintegrado donde campea la jactancia negativa, la invocación que hizo Nilson de lo grupal lo convierte en el perfecto héroe colectivo y mesocrático. Es como si quien está a punto de ser el vencedor, alguien, por definición, único y excepcional, dijera: los uruguayos serán *corporativizados y estatiformes* o no serán. No logro comprender de otro modo esa curiosa alusión a todos los demás participantes de esa primer edición, quienes están allí cerca, espacialmente, es cierto, pero están tan distantes del premio único como si se encontraran en el otro extremo del planeta.

Según el análisis que propongo, quien se expresa por boca de ese humilde policía del Departamento de Florida es el tono y la mentalidad (Peirce) que configuran el imaginario radical, a nivel personal, y también el imaginario instituyente (Castoriadis), a nivel colectivo, socio-histórico. Se ha producido una epifanía, una fulminante revelación de la pervivencia de un modo de ser y estar en el mundo que ha conseguido sobrevivir a todos los cambios que han ocurrido en el más de un siglo transcurrido, desde que el Mumi Batlle y Ordóñez soñó con un "pequeño país modelo" iluminado

por el sol de la educación pública y universal, y con el laicismo. Un ingrediente central en la receta de un imaginario que aún goza de gran vitalidad es un mundo de la vida saturado de Estado, hasta el punto de transformar en público el ámbito íntimo de sus ciudadanos (Caetano 2010). Esa es la fuerza que conduce la narrativa espontánea y convincente de Nilson esa noche de su victoria en *MCU*, lo que lo vuelve portador de un carisma irresistible, si nos atenemos a la explosión de admiración afecto y euforia irrestricta que llenó las redes sociales en los días siguientes, y que perdura como un aura poderosa hasta hoy.

A modo de conclusión: la sobremesa en *MasterChef Uruguay*

De algún modo, todos los uruguayos sin excepción, no sólo los 260.000 espectadores que computa el muy elevado rating registrado por el último programa de *MCU*, comparten eufóricos ese banquete definitivo.

No me refiero a los tres platos cuidadosamente elaborados en el estudio especialmente adaptado para el formato del reality show de ese canal de televisión abierta uruguayo, esos manjares cuya suculencia y aroma sólo podemos imaginar a la distancia. No, hablo de compartir el banquete del cuerpo mismo de ese hombre llamado Nilson, de su mesocrática y modesta presencia. Parece que el mundo laico que soñó y de algún modo fundó el proyecto político del "pequeño país modelo" batllista, sólo hubiese conseguido cambiar una antigua religión por otro credo secular e iluminista. Me permito parafrasear el magnífico final de un brevísimo y perfecto relato de Jorge Luis Borges, para concluir esta travesía metateórica sobre el imaginario social en clave semiótica. Por eso, sostengo que a Nilson lo consagran y no sabe que triunfa con la mayor modestia para que reviva y sueñe un imaginario colectivo e individual.[18]

[18] Se trata del final del cuento "La trama" recogida en el volumen *El Hacedor* (1960), cuya frase final describe el instante preciso en que un gaucho ya no lucha y es asesinado, tras reconocer a su ahijado entre los atacantes: "Lo matan y no *sabe que muere para que se repita* una escena."

Andacht, Fernando 2003. *El reality show. Una perspectiva analítica de la televisión*. Buenos Aires: Norma Editores.

Andacht, Fernando. 2001. Integración/desintegración: nuevos signos de identidad en el Mercosur. En de Sierra, Gerónimo (ed.). *Los Rostros del Mercosur. El difícil camino de lo comercial a lo societal*. Buenos Aires: Clacso Argentina, pp. 309-340.

Andacht, Fernando 1996. *Paisaje de Pasiones. Pequeño Tratado sobre las Pasiones en Mesocracia*. Montevideo: Fin de Siglo.

Andacht, Fernando 1992. *Signos Reales del Uruguay Imaginario*. Montevideo: Trilce.

Caetano, Gerardo. 2010. Ciudadanía y nación en el Uruguay del Centenario (1910-1930). La forja de una cultura estatista. *Iberoamericana*. X (39), 161-176.

Castoriadis, Cornelius. 1997. *Fait et* à *faire. Les carrefours du labyrinthe V*, Paris: Éditions du Seuil.

Castoriadis, Cornelius. 1975. *L'institution imaginaire de la société*, Paris: Éditions du Seuil.

Harris, Marvin. 1978. *Caníbales y Reyes. Los orígenes de las culturas*. Barcelona: Argos.

Marquioni, Eduardo; Andacht, Fernando. 2017. Conversando com a comida: *MasterChef* e o solilóquio como acesso privilegiado à autenticidade. *Revista Famecos, midia, cultura y tecnologia*, 24 (2).

Marquioni, Eduardo; Andacht, Fernando. 2016. Jogando com a comida: *MasterChef* e os recursos televisuais que tornam espetacular uma atividade ordinária. *e-compós*, 19 (2), 1 -16.

Martinez Ces, Roberto. 1962. *El Uruguay Batllista*. Montevideo. Ediciones de la Banda Oriental.

Panizza, Francisco. 1990. *Uruguay: batllismo y después*. Montevideo. Ediciones de la Banda Oriental.

Peirce, Charles Sanders. 1936-1958. *The Collected Papers of C. S. Peirce Vols. I-VIII*. Hartshorne, Charles; Weiss, Paul; Burks, Arthur (eds.). Harvard Mass.: Harvard University Press,

Pendle, George. 1952. *Uruguay: South America's First Welfare State*. London and New York: Royal Institute of International Affairs.

Perelli, Carina y Rial, Juan. 1986. *De mitos y memorias políticas*. Montevideo. Ediciones de la Banda Oriental.

Poirier, Nicolas. 2003. Cornelius Castoriadis. L'Imaginaire radical. *Revue du Mauss.* No. 21, 383- 404.

Rama, Germán. 1989. *La democracia en el Uruguay: una perspectiva de interpretaci*ón,

Montevideo: Arca.

Real de Azúa, Carlos. 1964. *El Impulso y su Freno*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

Robertson, Ronald. 2015. Beyond the discourse of globalization. *Glocalism: Journal of Culture, Politics and Innovation*, No. 1, 1-14.

Strauss, Claudia 2006. The Imaginary. *Anthropological Theory 6* (3): 322–344.

Vanger, Milton. 1967. *A model country*. Brandeis: Brandeis University Press.

Zubillaga, Carlos. 1985. El batllismo: una experiencia populista. En Jorge Balbis et al. (Eds.) *El primer batlli*smo. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

JEUX SUR ECRANS, APOTHEOSE OU SIMULACRE DU SPECTABLE?

Jean Jacques Wunenburger

Résumé

Le cahier de charge des Télévisions publiques puis privées comporte l'obligation d'informer, de cultiver et de divertir. Mais les médias du divertissement enrichissent-ils ou appauvrissent-ils la sphère des jeux sociaux ? On examinera à partir de la typologie de Roger Caillois, ce que les industries de l'imaginaire font des jeux traditionnels.

L'intelligence des pratiques sociales passe généralement par des catégories binaires, qui découpent le réel en moitiés égales ou inégales, mais qui prétendent épouser une totalité de comportements ou de vécus. Ces binômes classiques ont pourtant servi autant de leviers que d'obstacles épistémologiques. Le profane et le sacré, le privé et le public, le travail et la fête, le sérieux et le jeu prétendent ainsi renvoyer à des champs spécifiques et complémentaires. Le divertissement ne serait-il pas de même à la fois éclairé et masqué par le couple vie active-loisir, qui a fait les beaux jours d'une certaine sociologie des loisirs ? Suffit-il en effet de convoquer l'opposé du travail, l'inactivité et le ludique, tant sur le plan individuel que collectif, pour rendre raison du divertissement ? Outre que la ligne de démarcation entre travail et jeu semble de moins en moins assurée et étanche, le jeu n'épuise sans doute pas toutes les formes de spectacles et de vécus émotionnels, passionnels, imaginatifs qui débordent la sphère du travail productif. Inversement d'ailleurs le travail, manuel (le bricolage) ou même communicationnel (sur Internet), ne relève-t-il pas souvent du jeu, de l'amusement, de l'activité récréative ?

La consommation de spectacles télédiffusés et télévisés, si elle coïncide certes avec la cessation d'une activité laborieuse, est-elle vraiment un loisir, un jeu relevant d'une phénoménologie ludique ? Certes les téléspectateurs n'hésitent pas à décrire leur occupation audiovisuelle comme une source de distraction, d'oubli du réel existentiel, des soucis, des souffrances, de la fatigue, de la solitude de la vie quotidienne, mais cette qualification et cette interprétation subjectives peuvent-elles vraiment être ramenées à la sphère classique des jeux de divertissement qui ont toujours servi à désigner des espaces-temps sociaux de détente par opposition à l'effort et à la contrainte de l'activité de production de biens ? Ou bien ne faut-il pas, par une analyse plus fine du couple téléspectateur-écran, soupçonner l'émergence d'un nouveau type de regard, de posture, d'activité psychique qui seraient sans précédent et dont les effets primaires et secondaires sur la condition de l'individu et sur le corps social sont encore peu étudiés et a fortiori mal connus et imprévisibles. Si la télévision constitue de fait l'activité principale de loisir des jeunes et adultes (3 h 30 par jour en moyenne, 26 heures par semaines, soit une journée pleine par semaine), ne serait-elle pas, en Occident au moins, l'occasion, voire le vecteur d'un déplacement, d'une métamorphose insensible, subliminale, du rapport ludique et festif au monde ? Si la télévision parait relayer, synchroniser, totaliser par sa pléthore de programmes toutes les formes de spectacle, de jeux et de fêtes (variétés), n'en serait-elle pas ultimement la forme la plus sournoise de leur érosion, de leur disparition, voire de leur négation ?

L'écran ludique

Dès sa mise en oeuvre technique, après une phase expérimentale, au lendemain de la seconde guerre mondiale, la télévision, encadrée généralement par l'Etat, se donne un cahier de charges explicite qui se résume par le célèbre triplet : instruire, informer, divertir. Cette récupération d'une fonction récréative par le canal de la télévision résulte sans doute d'une double visée : technique et commerciale

d'abord, car seuls des programmes de délassement, au premier chef ceux de la transmission de films, peuvent servir à meubler le temps de diffusion et fidéliser des spectateurs ; idéologique ensuite, dans la mesure où le pouvoir d'Etat a toujours pris en charge une part de divertissement du peuple par le biais des fêtes religieuses et civiques, des spectacles de mise en scène du pouvoir (les fêtes royales), puis des fêtes politiques ; les gouvernants instituent par ce moyen des périodes d'occupation ludique destinées au plaisir et à la socialité festive du plus grand nombre. L'Etat moderne, aussi, n'a eu de cesse de régenter la détente des corps, la stimulation des émotions et des passions, l'entretien des rêves, et de surcroît le lien social, en particulier par le biais d'une communion rituelle autour de symboles politiques. La télévision n'échappe pas à cette mission : dès son apparition elle prétend devenir une scène centrale affectée aux amusements et aux distractions collectifs, qui sont livrés à domicile et vus en même temps par des spectateurs épars sur le territoire national. Cette concentration et cette uniformisation des spectacles participent, parallèlement à la centralisation et la synchronisation des informations, une sorte de religion civile de la détente, qui sert d'occupation alternative au travail et au quotidien. Comment cette nouvelle technique audiovisuelle, signe du mariage de l'image et de l'électricité, parvient-elle alors à relayer l'ancienne fonction des rites sociaux festifs ?

En un sens l'analyse des spectacles télévisés et diffusés depuis un demi siècle sur un réseau de plus en plus dense de chaînes sur la planète, confirme la filiation de cette catégorie de divertissement avec la sociologie du jeu, d'abord phénoménologiquement, ensuite typologiquement. En interrompant en effet ses activités sociales ou domestiques pour se placer devant une lucarne qui diffuse des chansons, des films, des épreuves sportives, des pièces de théâtre, le téléspectateur reproduit bien le rapport au monde de l'Homo ludens tel que le restitue Huizinga. Loin du sérieux, le jeu se veut frivole, gratuit, superflu, occasion de s'évader de la vie quotidienne. Maintenu dans un espace-temps délimité, il répond à un ordre propre garantissant une sorte d'illusion magique source de plaisirs. Et de fait dans la rythmique quotidienne il est un temps et un lieu pour

s'adonner à la détente télévisuelle. Ensuite le spectre des programmes se laisse assez aisément superposer aux quatre formes typiques d'activité de jeux dégagés par R. Caillois : mimesis, agon, ilinx, alea. On pourrait peut-être même reconstruire l'évolution d'un diagramme ludique des divertissements télévisuels en fonction de l'évolution globale des sociétés, les proportions de chaque type de jeux variant selon les époques, à l'image probablement de leur propre prégnance dans le corps social:

- d'abord les productions mimétiques (dans le sillage de la narrativité théâtrale, romanesque et cinématographique) forment un noyau incompressible de l'imagination privée et collective. Comme le soutenait déjà Aristote dans sa Poétique, l'homme a un besoin natif et chronique de mythes, de confrontation à des histoires différentes de la sienne, qui rassemblent les ressorts des passions à travers lesquelles il construit sa propre vie et simultanément l'oublie par une fuite dans l'irréel. Toute mise en scène ritualisée de la vie satisfait ce besoin de représentation de l'humanité qui sert à nous arracher à notre propre finitude et à nous faire partager un monde à la fois même et autre. La diffusion télévisée quotidienne d'histoires, réelles ou fictionnelles, non seulement remplace le rituel du récit mythique et du conte, depuis longtemps raréfiés et réservés à une élite, mais supplante par la force de l'animation audiovisuelle la lecture du roman, qui a servi de médium ces trois derniers siècles pour répondre au besoin mythopoétique;

- les spectacles agonistiques de leur côté subliment la violence sociale par un jeu de compétition qui est particulièrement développé dans les sociétés industrielles, où l'autocontrainte, imposée par la soumission du corps à la machine et de l'esprit à la hiérarchie et à l'autorité patronale, se trouve compensée par une socialité ludique faite de libres affrontements, catalyseurs d'extériorisations de tensions. Le sport

de compétition, qui se développe tout au long du XXe siècle dans les communes, les associations, puis à une échelle nationale par l'intermédiaire de la radio et de la télévision, devient ainsi l'envers du monde du travail pénible et contraint. Les compétitions exacerbent les passions, poussent au paroxysme les luttes, sur fond de rires, de colères voire d'animosités, avant de récompenser sans délai les joueurs, ce qui s'oppose à la répression des émotions dans le milieu professionnel ou familial et à l'expropriation des fruits du travail transformés en marchandises. Cette fonction de compensation de l'agon, particulièrement vive dans les sociétés où règne l'oppression politique ou économique, s'étend grâce au médium télévisé à la masse des populations qui trouvent ainsi un dérivatif garanti à leurs inhibitions, frustrations et ressentiments. Le succès mondial des matchs de football, relayés par des chaînes de télévision, ne se laisse certes plus ramener à ce seul dérivatif du monde du travail imposé par la société industrielle, mais répond sans doute à un besoin institutionnel d'espaces licites d'expression de passions interdites ou normalisées, d'explosion légale de tensions violentes contenues le reste du temps du fait de la dépendance aux pouvoirs économiques ou juridiques;

- l'alea assure quant à lui la satisfaction de pulsions de gain, le plaisir de la chance, forme de jeu d'affrontement au destin aveugle ; sa médiatisation contemporaine par la radio et la télévision va de pair avec son institutionnalisation par les pouvoirs publics qui s'assurent souvent le monopole des jeux d'argent. Première ressource nationale dans beaucoup de pays, ces jeux, qui dilapident d'ailleurs une part des revenus du travail, jusqu'à provoquer parfois endettement, misère et ruine des joueurs, trouvent dans la radiotélévision un support recherché et efficace. La retransmission des résultats des loteries nationales sous diverses formes ou des courses de chevaux, suscite une consommation très ritualisée et hautement captive des médias. La multiplication des jeux télévisés avec

leurs gains impressionnants signe sans doute une tendance sociale lourde vers une fétichisation de l'argent, qui troque de plus en plus sa valeur d'échange contre celle de bien réifié, de marchandise immatérielle. Qu'ils soient mus par le hasard ou liés à une récompense de compétences reconnues (habileté, ruse, savoir, etc.), les jeux sont devenus une source privilégiée de productions audiovisuelles;

- enfin la catégorie de l'ilinx, qui associe le vertige, l'excès, la possession, toutes formes de régression et de dilatation du Moi, a sans doute bénéficié de peu de relais collectifs dans les sociétés occidentales, que des religions apolliniennes et non dionysiaques ont tenu à distance de rites de transe, l'ilinx restant une occupation plutôt individuelle ou communautaire (consommation d'alcool et de drogues). Paradoxalement la médiatisation audiovisuelle récente a permis par le disque, le concert et les chaînes musicales, de développer des expériences de transe et possession, inconnues jusqu'alors. Cette expansion de la frénésie musicale, fortement amplifiée par le visuel, qui favorise le processus d'idolâtrie des chanteurs et la fréquence d'états hypnotiques produits par les enregistreurs et diffuseurs (lecteurs portables) des auditeurs/spectateurs, caractérise de manière significative une évolution de nos sociétés vers une consommation d'émotions violentes, une intensification de la vie corporelle, au détriment des échanges sur la base de contenus langagiers signifiants.

La culture de masse du divertissement relayée et amplifiée par la radio et surtout la télévision présente ainsi des traits paradoxaux. On y observe certes une palette à peu près stable de formes sociales de jeux, d'ailleurs subtilement entremêlées : ainsi le sport allie l'agon des joueurs, l'ilinx des spectateurs en furie, la mimesis assurée par la narration des classements des compétitions, sur fond d'aléa (celle des valeurs marchandes et des gains des joueurs), concentrant ainsi à lui tout seul tous les ingrédients de la sphère du divertissement.

Mais inversement une approche diachronique plus poussée révélerait sans doute aussi une évolution de la part accordée aux différents composants ludiques, du fait en particulier d'une présence croissante d'un imaginaire de la violence attisé par la musique et les effets des jeux de hasard. La retransmission d'événements sportifs ou la production de jeux en studio tend de même à croître sur les chaînes, repoussant dans les marges les émissions d'instruction et d'information, jusqu'à provoquer la création de chaînes dédiées à la culture, qui s'y trouve comme enfermée dans un ghetto. La télévision n'est plus un prestataire de transmission de spectacles mais devient une institution de création et de contrôle de la distraction sociale.

En effet la télévision ne se contente plus d'être le miroir de l'évolution des besoins pathétiques et esthétiques de jeux, en les multipliant par la diffusion permanente, elle devient aussi responsable du renforcement et de l'exacerbation de nouvelles formes collectives d'amusement. La télévision se présente même comme un circuit fermé de formes de distractions : plus elle en propose plus elle s'en voit demander par un marché perméable aux modes. Prise dans un cercle vicieux, la télévision finit par se transformer en entreprise de production de jeux et spectacles ce qui lui permet d'assurer la meilleure adaptation de l'offre et de la demande. L'intégration d'équipes sportives ou de groupes de variétés dans l'économie audiovisuelle témoigne ainsi de ce que la télévision ne se limite plus à une médiatisation mais revendique une puissance de création de divertissements. Qu'elle soit d'Etat ou privée, par le biais des annonceurs, la télévision exerce une main mise sur l'évolution des formes sociales du jeu en en assurant le contrôle économique et symbolique. Par là elle se substitue à l'Etat en prenant elle-même en charge l'instrumentalisation des activités ludiques, libérées des fonctions de régulation des passions sociales. Il n'est pas étonnant que les effets induits de ces jeux télévisés finissent par échapper au contrôle social, comme l'illustre la violence générée par les stades ou les concerts de rock retransmis à une masse de co-participants spectateurs, complices de la transgression.

La télévision a incontestablement servi l'essor des arts et techniques du spectacle en participant à leur généralisation dans l'espace et le temps tout en assurant simultanément leur privatisation, qui contribuent tous deux paradoxalement à intensifier les rapports des individus au jeu et au divertissement. Pourtant ce processus apparent ne masque-t-il pas une dérive, une perversion voire une dénaturation de la vie même du loisir ? Et si l'on est fondé à donner crédit à cette hypothèse, comment rendre compte de ce processus ? Et ne faut-il s'en prendre qu'à la prétendue pauvreté des programmes audiovisuels si souvent invoquée comme faiblesse du médium ?

Le procès est fréquent et ressassé : la télévision aurait favorisé la diffusion généralisée de spectacles médiocres, triviaux, démagogiques, qui trancheraient avec le divertissement noble, édifiant, élitiste, véritable promoteur de culture. La déploration sur la décadence culturelle est aisée et apporte à son auteur des bénéfices immédiats. Mais peut-on oublier que la sphère des spectacles et des jeux, depuis la Rome antique, a toujours été exposée à la vulgarité, à la facilité, au mauvais goût voire au dégradant ? Entrer dans le seul débat de la qualité des programmes risque de nous condamner à une échelle de jugement moralisante, qui n'est sans doute pas le référent premier auquel on peut mesurer la distraction. Ne faudrait-il pas se demander plutôt si la télévision ne corrompt pas le vécu du spectacle, le plaisir ludique, du fait même du dispositif technique et esthétique qu'elle interpose entre acteurs et spectateurs ? La perte de sens du jeu ne devrait-elle donc pas être rapportée à l'ensemble des effets secondaires du médium, dans la mesure où la télévision coupe l'homme de l'expérience vécue du jeu ? Mais de quelles manières ?

La mutation des spectacles lors de leur enregistrement, diffusion et réception télévisée est profonde et touche tous les aspects de leur manifestation. L'hypertechnicisation de la mise en images constitue un premier signe de cette transformation. Certes une large part d'émissions se limite à une retransmission de spectacles vivants (cabarets, théâtre,

concerts, épreuves sportives, etc.) mais, sous cette forme directe déjà, la sélection des images et leur montage les condamnent à n'en restituer qu'un champ perspectif très partiel. Si l'on voit apparemment mieux un spectacle sur écran que dans une salle, la perte de l'espace global, de la vie environnante, la réduction à deux dimensions du monde, entraînent une sorte de proximité illusoire, de bulle artificielle qui ne peut compenser vraiment le spectacle réel et total dans lequel est immergé le spectateur dans la salle.

Un pas de plus est franchi lorsque la télévision entreprend la production de spectacles originaux, le plateau de télévision devenant un nouveau lieu scénique, et le jeu sur scènes une espèce inédite de dramaturgie. Sous une apparence de spontanéité, d'improvisation, renforcée par la confiance en l'image, le spectacle confine cependant vite à l'artefact le plus factice où l'illusion est de tous les instants. Maquillage, prompteurs, qui soufflent les paroles, éclairages qui aveuglent ou font disparaître lumière et ombre, caméras qui ceinturent l'étroit espace d'évolution des acteurs, tous ces ingrédients parasites font que la scène du plateau se ramène à un espace d'exhibition tout entier encadré, hérissé d'artefacts. L'ancien deus ex machina du théâtre ne descend plus sur la scène en fin de spectacle mais est aujourd'hui en permanence en train d'agencer le pseudo-direct, de s'interposer entre les joueurs et les spectateurs. L'image captée et transmise sur l'écran à domicile fait croire à un monde sans vitre, sans fard, alors même que le spectacle médiatisé in fine sur le petit écran résulte d'une construction plus sophistiquée que jamais, faussement livré à l'improvisation. Autrement dit, le spectacle de télévision s'apparente à un produit fini, réalisé sur commande, adapté au médium, à la caméra et à l'écran, où même les réactions des spectateurs, rires ou applaudissements, peuvent être simulés sur bande sonore jointe. Ainsi l'immixtion de la caméra dans la sphère du spectacle vient soit le perturber (on sait combien le fait de filmer peut modifier le comportement, par le simple fait d'être placé sous l'objectif, c'est-à-dire d'être objectivé par la photographie), soit le recréer selon des impératifs de transmission qui modifient le déroulement propre d'un spectacle. Tout y est dès lors minuté, programmé, coupé, collé, amplifié de telle sorte que le

téléspectacteur croit qu'il s'agit d'un événement spontané et improvisé. Si le spectacle télévisé ne rompt pas à première vue avec la technique théâtrale, dont le masque est l'essence, il n'en reste pas moins que tout est fait pour non seulement dissimuler l'artifice, mais surtout pour faire croire qu'il n'en existe aucun. En éloignant l'oeil du spectateur de la scène, en confiant à un dispositif d'enregistrement complexe et coûteux (caméras multiples, sélection d'images ou montages de séquences) le soin à tout moment d'instituer, de fabriquer la réalité du spectacle, la télévision contribue à un leurre qui transforme sans aucun doute l'être même du spectacle.

Un autre signe de la dénaturation du divertissement tient à une espèce de dévitalisation même de la participation au spectacle. Le divertissement populaire traditionnel implique toujours la participation de l'individu réel, avec son corps propre. Qu'on soit joueur ou spectateur, on se déplace dans l'espace, on adopte des postures nouvelles, on déploie des gestes et des mouvements typés, on est saisi d'émotions vives. L'accomplissement le plus éminent du divertissement est la fête, entendue comme passage à un mode d'être excessif, transgressif, qui fait accéder à une socialité renouvelée. Le triomphe de la technique télévisuelle invite au contraire à lier le temps du divertissement au repos, à la station assise voire couchée, à l'apathie des muscles, au relâchement des nerfs. S'installant devant l'écran qui lui sert déjà pour s'instruire ou pour travailler, le téléspectateur prolonge la posture et la gestuelle de sa vie ordinaire. Du travail au loisir les préoccupations psychiques changent, mais les dispositions anatomiques, physionomiques restent les mêmes. La télévision veut ses spectateurs assis, rangés, accoudés, la détente mentale étant assortie d'une relaxation corporelle. Or cette atonie, préambule d'une atrophie sensori-motrice des téléspectateurs, n'inhibe-t-elle pas en partie les fonctions psychiques mises en jeu par un divertissement ? Peut-on comparer, rendre commensurables les réactions musculaires et émotionnelles d'un être participant à un spectacle vivant et celles d'un spectateur inactif, consommant passivement une image à distance ? Mouvements, bruits, sensations du corps propres forment la texture vécue du spectateur, qui se trouvent comme filtrés, distanciés par la position devant l'écran. La télévision, même

si elle provoque des passions, ne peut du fait même de l'éloignement et donc de l'absence du réel vu, provoquer ce condensé d'émotions en prise directe avec la vie, au premier degré. Participer à un spectacle vivant c'est aussi laisser l'imagination amplifier le vécu, c'est rêver, anticiper, se projeter, s'identifier, toutes formes d'activation d'affects et de représentations que l'écran vient atténuer, aseptiser, assoupir. On peut donc se demander si l'encadrement télévisuel du spectacle et des jeux ne sert pas de véritable amortisseur des émotions, affects et rêveries qui forment l'enveloppe indécomposable des vécus du monde réel du jeu.

Enfin que devient la sphère du spectacle lorsqu'elle est à la fois diffusée à une masse anonyme, standardisée de spectateurs et consommée à tout moment de la vie quotidienne ? La production de divertissements télévisés échappe au cercle étroit d'une institution (un théâtre, un cirque), d'une ville, d'un groupe social. Le divertissement télévisé continue certes à véhiculer des spécificités culturelles de son auditoire (de ce fait la télévision européenne est encore à venir, car chaque chaîne flatte les manies et attentes de son public régional ou national), mais la fabrication s'apparente à celle d'une marchandise décontextualisée, destinée à être expédiée sur les ondes, sans qu'on sache jamais quel est le public qui y assiste. Avant la télévision, le public se rendait au spectacle, à présent le spectacle va à la rencontre du public, mais dispersé, anonyme, abstrait, caché derrière un écran. De ce fait même l'écran en rapprochant le divertissement de moi, en le mettant à ma disposition, ne donne accès qu'à un monde mis en scène, sans destinataire en chair et en os. Le spectacle est mis en boîte et peut être recyclé librement sans entrer dans un monde commun, sans devenir un spectacle pour des personnes reconnues comme spectateurs.

Cette disparition d'un espace de rencontre entre joueurs et spectateurs s'accompagne encore d'une diffusion mécanique, automatique, indépendamment de toute temporalité consacrée au jeu. Le divertissement, par la force des choses, prend place dans un horaire, un calendrier, une rythmique psychologique et sociale, qui lui libèrent une place. En diffusant en continu des programmes, les chaînes déjà pléthoriques permettent de se brancher à tout instant sur des spectacles,

en dehors de toute préparation, de tout aménagement de la vie. Le spectacle fait irruption dans nos vies au détour de n'importe quel écran disposé sur nos itinéraires, perturbant ainsi l'attention. A la temporalité propre du loisir, devenue scène de genre de la vie collective (la peinture hollandaise a conservé un riche corpus de scènes de récréation collective), s'oppose à présent une fragmentation des spectacles sur un fond discontinu d'instants hétéroclites. Le spectateur se comporte d'ailleurs de plus en plus en consommateur, qui clipe et zappe, interrompt et mixe des fragments d'images et de sons, indépendamment de toute attente, indifférent à l'ordre intérieur du spectacle. Alors même que les créateurs d'une oeuvre veillent à à la cohérence d'une histoire (tout récit ne devait-il pas comporter pour les Anciens un début, un milieu et une fin ?), le téléspectateur peut interrompre, sectionner, mélanger les moments et les séquences. Alors qu'en temps réel et sur le vif, nous sommes soumis à la nécessité interne d'une oeuvre (théâtre, cinéma, drame, compétition), devant un téléviseur nous sommes prêts à disséquer les flux d'images, à donner libre cours à l'impatience. D'où la nécessité en retour pour les producteurs de spectacles de provoquer à tout prix l'attention, d'occuper l'espace mental du spectateur, car il faut lui faire violence, pour l'attacher, avant qu'il ne cherche à vagabonder vers d'autres images plus excitantes. L'appareil fonctionne donc comme un stimulateur de sensations de plaisirs qui doit renouveler sans cesse ses excitants pour maintenir coûte que coûte le spectateur devant son écran. L'émission de divertissement n'est plus une oeuvre autonome qui s'auto-développe pour elle-même, dans son temps et espace propres, mais un stimulus en concurrence avec d'autres ; elle ne vit donc plus comme une totalité qui a sa raison d'être, sa durée propre pour se faire reconnaître. Cet "effet zapping" qui témoigne de l'instrumentalisation du spectacle TV qui doit obéir à une surenchère de stimuli attractifs, fait glisser l'être-au-monde ludique vers une régression infantile, où le monde extérieur se confond avec le principe du plaisir. Ce besoin de l'industrie du spectacle de fixer les spectateurs papillonnants conduit par la même à une sophistication de la forme des spectacles, à une démagogie des contenus, afin d'échapper à la lassitude et répondre à la compétition.

Pourtant ce procès n'est-il pas déplacé, empreint de quelque nostalgie de l'âge d'or du jeu ? La télévision ne favorise-t-elle pas l'accès démocratique au droit de se divertir, d'oublier le sérieux de la vie par un passe-temps certes insignifiant mais inoffensif ? L'accroissement du nombre de téléspectateurs et leur fidélisation au médium contredit en apparence l'interprétation soupçonneuse proposée ci-dessus. Faut-il incriminer l'erreur ou la fausseté d'une analyse qui aurait tendance à projeter une interprétation sceptique et mélancolique sur un besoin de distraction satisfait massivement ? Ou sommes-nous bien en face d'une mystification réussie qui parviendrait à faire croire à une masse entière de téléspectateurs qu'ils ne s'ennuient pas, ne perdent par leur temps devant la télévision ? La télévision relèverait ainsi de la même analyse que la "caverne" allégorique décrite par Platon, en occupant comme elle la place d'un leurre dont on ne peut s'arracher, s'émanciper sans violence. Le propre de la culture télévisuelle n'est-il pas en effet d'induire, de renforcer, comme par réflexe conditionné, une dépendance, une sorte de fascination qui inhibe tout esprit critique ? Dans ce cas le plaisir pris au spectacle télévisuel, tout en étant assumé par les intéressés, ne serait-il pas finalement qu'un plaisir faussé, une illusion de plaisir ? Mais un plaisir illusoire offre-t-il moins d'excitants bienfaisants qu'un plaisir dit vrai ?

La difficulté s'accentue du fait que la fonction distrayante de la TV n'a pas à être évaluée en fonction de son rapport au vrai. On ne cherche pas dans le spectacle une vérité mais une occasion pour suspendre la pensée, pour neutraliser le sérieux. Peut-on dès lors juger qu'un divertissement est faux, fragile, inconsistant, faible, médiocre s'il permet de se divertir de la vie ? Pourquoi la consommation de la télévision serait-elle de valeur moindre que la participation à une fête collective, à une compétition sportive, à une pièce de théâtre ? Mais si le vécu du divertissement se voit précisément reconditionné par le phénomène même de la télévision, celle-ci n'impose-t-elle pas un mode de jeu qui n'est plus comparable au spectaculaire antérieur ? Et s'il existe bien une spécificité du divertissement TV, comment

le caractériser s'il rompt avec les formes du spectacle ? Dans quelle socialité sommes-nous entrés pour que cette expérience esthétique d'un nouveau type puisse y trouver une consistance, une fonction ? De quel divertissement s'agit-il dans la télévision, corollairement quelle image de la vie sociale le divertissement TV transmet-elle ?

En premier lieu, la télévision ne peut être tenue pour un simple canal de diffusion du spectacles, qui se contenterait de démultiplier les lieux d'amusement et de les servir sur écran à domicile. Loin de n'être qu'un transport d'images, la télévision est parvenue en un demi-siècle à modifier l'être et les effets même de l'image dans ses dimensions ludiques. Car la sphère archaïque du jeu et de la fête est en un sens l'inverse de la consommation, puisqu'elle vise d'abord à "consumer" la vie. Par la transe, la possession, la violence physique, le déguisement, l'excès, le spectacle conduit l'être à rompre avec la maîtrise de soi, nécessaire au travail, à la soumission du corps à des tâches imposées et programmées. Se divertir est alors moins se détendre, au sens d'un relâchement, comme le suggère la détente devant son téléviseur, que de retendre notre corps, nos affects, nos images. L'opposé de l'activité contrainte par les besoins sociaux n'est peut-être pas l'activité libre, au sens de libérée de toute activité. L'inaction, la passivité, la détente sont nécessaires à la vie mais elles donnent lieu à des conduites finalisées, sous forme de repos et de sommeil. Il reste à vivre autrement, à explorer et acclimater l'envers de la production et du travail, c'est-à-dire à rechercher une situation existentielle globale, qui donne accès à une vie autre. Danse, sport, théâtre, fêtes populaires, carnaval, ont de tout temps joué ce rôle, non d'assagir la vie, mais de la porter à l'excès, l'excédent.

Au contraire en nous capturant, aussitôt les tâches contraintes achevées, en nous figeant devant un appareil de transmission des images de la vie, la télévision nous condamne à un étrange divertissement. Nous tournons moins le dos à la vie en l'abolissant par la tension, l'effort, la violence, l'excès, que nous l'aseptisons, la parodions, sans engagement, sans implication. La TV assure une sorte de mise entre parenthèses du pôle dionysiaque de l'existence, qui n'est restitué que sur l'écran apollinien des apparences sans contact autre qu'à travers

la vitre et le haut-parleur. En dédiant une large part de notre vie de loisirs aux spectacles du petit écran nous laissons s'atrophier notre pouvoir de dépenser l'énergie de la vie, de jouir des possibles rêvés, de nous adonner au jeu, entendu comme écart avec le réel.

Il est vrai que cette mutation du spectacle ne semble pas provoquer de déception, de frustration, de désertion majeures. Bien au contraire. L'image télévisée occupe, retient le spectateur, le fascine, en dépit de la médiocrité souvent avouée. Il est donc à craindre que le divertissement est indépendant de l'objet même qui en est la source, ce qui le ramène à une sorte de conditionnement primaire. En ce sens d'ailleurs l'interchangeabilité des stimuli, jamais autant réalisée qu'à la télévision, favorise sans doute l'intensification de la sidération de la subjectivité. La télévision, par la saturation de spectacles qu'elle impose, peut être rapprochée d'un hypnotique dont le défilé vibrionnaire d'images provoque une baisse de la vigilance et un bien-être proche de l'inconscience.

Mais on peut aussi faire l'hypothèse que les téléspectateurs se trompent, s'illusionnent sur leurs loisirs et que leurs sentiments d'être distraits sont à leur tour une fiction. D'ailleurs le vécu de la distraction est en un sens semblable au vécu de tout sentiment, qui se soumet mal à la disjonction, réel et imaginaire. De même qu'il existe des plaisirs et des amours imaginaires, qui peuvent disparaître par désillusion, on pourrait parler d'une expérience du divertissement fictive, feinte, qui leurre le sujet lui-même. La télévision aurait ainsi la puissance de suggérer à ses consommateurs qu'ils éprouvent effectivement un plaisir qui serait imaginaire et donc faux. Il est vrai qu'il n'est pas aisé de se mettre en situation d'évaluation de la fausseté d'un plaisir et de la mauvaise foi de celui qui croit aimer une chose ou une personne alors qu'il n'est que la proie d'une autosuggestion qui ne résisterait pas à une vraie mise à l'épreuve. Nous parons, spontanément, le spectacle télévisé de vertus et magies à l'égal de ce que nous faisons dans la cristallisation amoureuse, telle qu'elle est décrite par Stendhal. Mais ne faudrait-il pas mettre à l'épreuve cette croyance illusoire et envoûtante ? Comparée aux jeux et spectacles réels, la TV peut apparaître comme une morne et triste parodie. Qui a connu la passion d'une

aventure, le monde réel de la compétition sportive, les coulisses ou même la salle d'un vrai théâtre, peut difficilement se laisser duper par ces reproductions étiques qui se succèdent sur notre petit écran. L'impression de divertissement de la TV risque de ne tenir qu'à la rareté ou à la disparition de la vie, réelle, de ses espaces et temps de jeux. On n'aime donc peut-être la TV que par défaut. Si elle se trouvait ouverte à la concurrence, si elle connaissait de temps en temps des pannes généralisées, elle ne résisterait pas à la désillusion et au désamour. Encore faut-il précisément que l'homme contemporain trouve encore l'occasion et surtout le désir de l'alternance, préfère différer la tentation du petit écran pour sortir de chez lui, descendre dans une rue, une salle, une enceinte de jeu. Or n'est-il pas déjà gagné par le syndrome lymphatique de la TV, qui pousse à vivre à l'économie, dans une sorte d'atonie du corps, de ralentissement généralisé des sens ? Par là la TV se révélerait comme un narcotique collectif, qui atténue notre sens critique, coupe les élans de nos désirs, étouffe notre curiosité. Se divertir sans TV, loin de la télé, c'est renouer avec la vie, le jeu de la vie, la vie en jeu, mais encore faut-il réactiver en nous la puissance de vie que l'image télévisée s'ingénie à endormir, pour mieux nous soumettre à son empire et son emprise de faux spectacles.

Ces esquisses d'une critique anthropologique de la télévision permettent en tout cas de confirmer l'hypothèse initiale d'un insensible déplacement de la ligne de démarcation entre travail et jeu, vie et spectacle. La télévision succède certes à la sphère du travail (mais peut s'y loger aussi) mais sans réactiver les éléments constituant le vécu du divertissement d'un âge pré-électronique. Et si elle occupe de fait l'attention d'une masse indénombrable d'individus il n'est pas sûr qu'elle les pourvoie d'un type de distraction comparable aux spectacles et fêtes du passé. Bien plus la télévision a peut-être été la première forme technique et esthétique de mutation, de transfiguration de l'être-au-monde ludique. Elle a certes rapproché l'homme des spectacles par le biais des caméras et écrans, mais en même temps elle a imposé un renforcement de toutes les illusions sur fond d'une désocialisation du plaisir même de l'illusion. En remplaçant la vie festive par un asservissement de l'oeil et des mains à une machine (qu'Internet

vient à l'heure actuelle généraliser), elle est cause d'une régression psycho-motrice, d'un appauvrissement émotionnel et imaginatif et enfin d'une uniformisation des contenus intellectuels. Inversement la télévision vient de donner naissance à un nouveau type d'occupation de la vie, où l'on cherche avant tout à se griser de flux d'images, par un renouvellement continu de stimuli audiovisuels, afin d'accéder à une sorte de torpeur quasi hallucinée où le contenu du message importe moins que le médium. Là où le divertissement pourrait servir d'alternance à une revitalisation de l'existence, la télévision et ses formes évoluées de machines audiovisuelles risquent de jeter les spectateurs dans une béate somnolence, condition favorable pour toutes sortes de manipulations et d'assujettissements, qui signent la fin de la liberté.

LA DIMENSIÓN ESCONDIDA

Josep M. Català Domènech

Toda gran imagen simple
Es reveladora de un estado de alma
Bachelard

Abstract

En este escrito se trata de plantear las bases de una organización del pensamiento con relación a la estructura del espacio. Para ello se centra en el terreno del cómic o la novela gráfica, donde no solo se están desarrollando algunos de los experimentos visuales más interesantes de la actualidad, sino que estos experimentos nos permiten comprender las relaciones generales entre espacio, movimiento y pensamiento que delimitan las formaciones audiovisuales contemporáneas y que revolucionan las formas de la representación.

Palabras-clave

Comic, novela gráfica, imagen, espacio, movimiento, pensamiento.

El lugar de la representación

Pongamos por caso un espectador que está viendo una película en la que los paisajes naturales tienen una presencia significativa. Puede que se trate, por ejemplo, de un Western o una película de aventuras, pero en todo caso los panoramas acogen y rodean a los personajes y sus andanzas. ¿De qué manera se articula en el filme, y también para el propio espectador, la tríada que forman las nociones de territorio, lugar y espacio?

Sloterdijk, con su tratado sobre las esferas, ha reabierto un interesante campo de investigación relacionado, entre otras cosas, con lo que él

denomina una teoría de las atmósferas, de los ambientes y de los lugares o, como lo llama en otro momento, «una república de los espacios»: «una teoría de los lugares, de las situaciones, de las inmersiones, se pone en marcha lentamente» (Sloterdijk, 2014: 13). Según él, lo que estos indicios dejan claro es que «donde se lamentaban pérdidas de forma, aparecen ganancias de movilidad» (Ibíd.). Pero yo considero que esta pérdida de forma, al margen de una verdadera ganancia de movilidad, es relativa, como lo demuestran los múltiples dispositivos audiovisuales de la actualidad que juegan con la idea de inmersión a través de las técnicas de la realidad virtual, imágenes que nos presentan ambientes estéticos en los que el espectador-usuario puede introducirse. Su presencia tecnológica nos sitúa ante un giro extraordinario de las concepciones sobre la representación que habíamos estado manejando hasta el momento. Pero se trata de una recomposición que no puede encararse sin antes revisar en profundidad algunos de los planteamientos a partir de los que este vuelco se produce, es decir, no sin antes reconsiderar las categorías tradicionales de territorio, lugar y espacio, que considero que son la esencia de la nueva teoría de los ambientes que propugna Sloterdijk y de la cual se destila ya una estética también nueva.

El colofón de estos planteamientos sería que a partir de todas estas actuales disposiciones se esbozarían nuevas formas de pensar, siempre que consideráramos que pensar no es solo un ejercicio pasivo de introspección, sino una manera de articular nuevas visiones del mundo a través de un uso activo y profundo de la tecnología y las representaciones. Lo que interesa más concretamente es plantear las bases de esta transformación del pensamiento en relación con la organización del espacio, es decir, no tanto por lo que respecta a la fenomenología de la imagen en sí, como por lo que concierne al soporte de las imágenes, o sea, al lugar donde se produce la representación, entendido como un ámbito distinto a la representación en sí.

Años antes de que Sloterdijk planteara sus intuiciones sobre las formas esféricas, el arquitecto y economista francés, amigo de Deleuze, Bernard Cache, ya esbozó en su libro "Terre meuble" la posibilidad de pensar de forma distinta los conceptos de imagen, encuadre y territorio. En concreto, como indica Anne Boyman en su introducción a la versión inglesa del libro, «podemos hablar de un desplazamiento básico desde la

problemática de la representación, central en las artes visuales desde el siglo pasado (el XIX), a una problemática del espacio y el movimiento. Lo que Cache denomina "imágenes" es analizado más en términos de territorio que en términos de modelo e imitación, figuración y abstracción» (Cache, 1995: xi). La idea de Cache de considerar las imágenes desde el espacio previo a la representación no solo sienta las bases para la comprensión de las nuevas imágenes inmersivas, sino que delimita un ámbito epistemológico en el que pueden incluirse también mis propios planteamientos, aunque estos sean más restringidos.

He empezado refiriéndome al cine, entendido como un modelo heurístico, porque en él están las raíces de todas las formas audiovisuales contemporáneas, pero mi intención es centrarme en el terreno del cómic o la novela gráfica. Creo que es en este ámbito donde no solo se están desarrollando algunos de los experimentos visuales más interesantes de la actualidad, sino que estos experimentos nos permiten comprender las relaciones generales entre espacio, movimiento y pensamiento que delimitan las formaciones audiovisuales contemporáneas y que revolucionan las formas de la representación.

Henri Lefebvre establece tres conceptos del espacio: la *práctica espacial*, relativa a la producción de un espacio propio por cada sociedad; las representaciones del espacio o espacio concebido por las prácticas de científicos, urbanistas, ingenieros sociales, etc.; y los espacios de representación, que son los vividos, los habitados a través de imágenes y símbolos. Este conjunto configura lo que Lefebvre denomina, «la triada percibido-concebido-vivido (que en términos espaciales puede expresarse como práctica del espacio, representaciones del espacio, espacios de representación» (Lefebvre, 2013: 99).

Estas concepciones muestran una preocupación común a las que expresa Sloterdijk y a las establecidas por Cache, poniendo así al descubierto un espacio fenomenológico de indudable trascendencia en la actualidad. Aunque las categorías de lo percibido, lo concebido y lo vivido no se correspondan directamente con las del territorio, el lugar y el espacio que acabo de esbozar, no por ello debemos excluir la posibilidad de establecer algunas iluminadoras correspondencias entre ambos conjuntos: lo percibido podría relacionarse con una versión concreta de lo que yo denomino territorio, mientras que lo vivido sería

relativo al lugar. Finalmente, lo que Lefebvre denomina "concebido" y mi concepto de "espacio" estarían relacionados de una forma un tanto elíptica, puesto que yo considero concluyente el hecho de que la plasmación del espacio concebido se realice sobre una determinada plataforma enunciativa: se piensa el espacio a través del espacio, ya sea mental o materialmente. En cualquier caso, la afirmación de Lefebvre sobre que «lo vivido, lo concebido y lo percibido se reúnen, de suerte que el "sujeto", el miembro de un grupo social determinado puede pasar de uno a otro sin confusión» (Ibíd.), también resulta válido para los conceptos de territorio, lugar y espacio. Debe entenderse, sin embargo, que mi interés se centra más en la representación que en la experiencia, aunque esta permanezca siempre tras lo representado como un pujante telón de fondo que, como diría Cache, se encarga de *amueblar* el territorio, es decir, de darle sentido a partir de un decorado concreto.

Regresemos, pues, a ese espectador que habíamos dejado en el cine, o quizá en su casa, viendo una película repleta de magníficos paisajes, y plateémonos cómo se le presenta a él o a ella la tríada que forman el territorio, el lugar y el paisaje, teniendo en cuenta que, como decía Lefebvre con respecto a la experiencia vivida, también en la representación las tres categorías se barajan conjuntamente.

En el filme, el territorio corresponde al paisaje, a las vistas de la naturaleza que rodean como un escenario los elementos concretos de la narración. El paisaje representa alegóricamente el mundo, la naturaleza o el ámbito general de las vivencias, sea este una región geográfica o algo tan simbólicamente complejo como la nación, si bien en este caso, de este concepto solo retendríamos sus aspectos geográficos.

Deleuze y Guattari, con su idea de geofilosofía, relacionan el pensamiento con el territorio, en dos sentidos principalmente: primero entienden la organización del territorio como la base de la que puede surgir un determinado tipo de pensamiento; y luego conciben los procesos de territorialización y desterritorialización como movimientos del pensamiento en sí que pueden estar relacionados también con las condiciones de los territorios en transformación. Me gustaría dejar las ideas de estos teóricos como horizonte último del sentido de mis reflexiones porque, a pesar de que las considero transcendentales, no parto de ellas directamente para desarrollar mis conceptos.

Volviendo a la hipotética película que contempla nuestro supuesto espectador, observamos que los personajes de la misma están inmersos en un territorio que conciben alegóricamente a través del paisaje que contemplan, pero al mismo tiempo se encuentran en un lugar concreto donde se ven envueltos en sucesos igualmente precisos. Esa región vasta e indeterminada que los envuelve se resume, para ellos, en una localización cuyas características intervienen directamente en la forma e intensidad de sus vivencias. Digamos que una cosa es la visión de una montaña y otra los escollos de la misma que hay que salvar para escalarla. El paisaje como imagen da forma y visibilidad al territorio, el cual es, por lo tanto, estático. Sin embargo, el lugar, es decir, esa porción del territorio que los personajes habitan en un momento dado y que utilizan con sus acciones, es dinámico. El lugar diegético, correspondiente a la historia que se narra, o sea, el lugar de los personajes, equivale a la escena dramatúrgica de la película. El cine representa convenientemente el dinamismo proverbial de los lugares mediante los planos y los movimientos de cámara. Por detrás de esta fragmentación visual y dramática de la experiencia permanece la idea de territorio, plasmada en el paisaje estático.

El término *espacio* se refiera a un concepto abstracto por el que el espectador articula intelectualmente (pero también cognitiva e imaginativamente) las otras dos categorías. La idea de espacio delimita un "espacio" mental donde pensar el territorio y el lugar. Esta región mental tiene, como veremos, un correlato material, que en el caso del film que se está viendo es la pantalla donde aparecen sus imágenes.

El cine solo sectorialmente representa la idea de territorio. Las mejores muestras las encontramos en la pintura: en Thomas Cole o en cualquiera de los visionarios norteamericanos de la llamada Escuela del rio Hudson, por ejemplo. El cine es esencialmente un arte del lugar y, de entre todos los autores, quizá sea el documentalista Frederick Wiseman el cineasta del lugar por excelencia. Hitchcock es, por su parte, el director más eminente de los espacios, del pensamiento visual del espacio.

Si de la película pasamos al espectador, es decir, de la construcción estética de estas categorías expuestas nos trasladamos a sus correlatos vivenciales, nos encontramos con que a él o a ella le afecta también la

misma tríada. Empecemos por el lugar: en su caso, este se corresponde con el local o la casa desde donde está viendo la película. El lugar tiene un significado intrínseco que puede variar de intensidad: no es lo mismo, por ejemplo, el establecimiento al que se acude para ver un espectáculo que el salón de la casa desde donde se ve la televisión. Los lugares se distinguen por la particular significación que les confiere aquel que los habita, una significación que es inmediata y viene determinada por las acciones que se desarrollan en él en un momento dado.

El territorio es mucho más indeterminado para esos hipotéticos espectadores, puesto que no posee la sustancia existencial y activa que distingue a los lugares. La película puede expresarlo estéticamente, por ejemplo, mediante esos planos generales sin un fundamento aparente desde el punto de vista narrativo que aparecen en muchas películas pero que jalonan especialmente algunas series de televisión, más para separar las secuencias que para informar sobre el perfil de lugar donde ocurren los hechos. Para el espectador del que estamos hablando, el territorio puede ser, por ejemplo, la ciudad donde vive o el país al que pertenece. Se trata de una indeterminación existencial que probablemente deba matizarse a través del concepto de espacio. Si es un artista, acabará plasmándolo estéticamente, de lo contrario, se quedará con la sensación vaga de un ámbito o un escenario que acoge sus "escenas" cotidianas.

Edwar Hall estableció el concepto de *proxémica* para estudiar la incidencia de lo que denomina mundos sensoriales, creados por las diferentes culturas. Estos mundos filtran, según él, las experiencias individuales, de ahí la importancia de la creación de los espacios humanos habitables, ya que «los medios arquitectónicos y urbanos que crean las personas son manifestaciones de este proceso de tamización y filtración» (Hall, 2003: 8). Pero a esta función *pasiva* del espacio con respecto a la experiencia humana que establece Hall, hay que añadirle otra de carácter activo, es decir, aquella por la que las estructuras espaciales organizan el pensamiento, ya sea a partir de una determinada estructuración de la mente o bien, de manera aún más, incisiva por medio de las representaciones espaciales.

Llegamos así a la noción que más me interesa en estos momentos, el espacio como concepto. Para el espectador, esta idea no es demasiado operativa, ya que se refiere a algo ajeno a sus vivencias, una zona que

solo se moviliza para el artista o el creador que la utiliza expresamente, mientras que aquél la experimenta de forma pasiva como receptor de las articulaciones estéticas que suceden en la misma.

El concepto de espacio, entendido activamente, determina, como he dicho, un "lugar" mental que, a su vez, puede materializarse en un cuadro, un dibujo, un mapa o una película. ¿Qué tienen en común estas producciones? Todas ellas están situadas en una superficie concreta, ya sea esta la de una tela, una hoja de papel o una pantalla. En estos sitios se sintetiza todo lo demás: el territorio y el lugar. Sus mutuas articulaciones se piensan visualmente sobre este tipo de lugares donde el concepto de espacio se materializa.

Un espacio que piensa

La escritura se desliza sobre el espacio de la página pero no lo transforma. En cambio, la pintura convierte el espacio de la tela en otra cosa distinta, por ejemplo, según Alberti, en un paisaje visto a través de una ventana. Las palabras, en su desarrollo encadenado, apenas tocan el soporte sobre el que se instalan. El escritor utiliza la página en blanco como una pantalla que refleja o duplica su mente: lo que piensa aparece simbólicamente proyectado sobre la misma, pero el pensamiento que se está desarrollando de forma visual parece flotar sobre esa superficie blanca, igual que las ideas *flotan* en la propia mente; el pensamiento es arrastrado por una escritura que, en principio, no está en ninguna parte pero que se inscribe en la hoja *sin tocarla*.

Las pinturas, por el contrario, se asientan profundamente en la superficie de la tela, hasta el punto de que, como si obedecieran a un principio alquímico, la hacen desaparecer para que ocupe su lugar una imagen. Los parámetros espaciales de esta imagen son absolutamente distintos a los que caracterizan el espacio vacío que los recibe. No existe una tela en blanco que sirve de pantalla a una imagen capaz de flotar sobre la misma, como sucede en el cinematógrafo, sino que ese espacio ha desaparecido y, en su lugar, está la imagen: el espacio vacío se ha convertido en aquello que esta representa, aunque se trate de formas abstracta.

Nos encontramos, pues, ante dos maneras básicas de utilizar el espacio de la expresión. En una de ellas, esta zona permanece inalterada como fondo sobre el que se proyecta simbólicamente una actividad mental, pero no tiene ninguna otra función específica relacionada con ella y permanece visible durante el desarrollo de la misma, de manera que da la impresión de que en cualquier momento las letras podrían desaparecer y la hoja seguiría allí, vacía, ante el lector, como vacía permanece la pantalla antes de que se inicie la película.

En el otro caso, la alteración es tal que el espacio en sí desaparece y pasa a convertirse en una imagen que se funde con el mismo. Imaginar que pueda desaparecer la imagen para que debajo aparezca la tela es absurdo: el conjunto se ha transformado en objeto y, por tanto, los elementos que intervinieron en la trasmutación se desvanecerían al unísono. Es el caso, como he dicho, de la pintura pero también de la fotografía, la cual se coloca así en una región expresiva distinta a la del cine, a pesar de que ambos parecen convertir una misma región ontológica.

Deleuze se remontaba al antiguo Egipto y a la Grecia clásica para delimitar estos dos tipos de espacio: «el primer espacio-señal que hemos considerado era el espacio egipcio. Es ciertamente un espacio donde el fondo y la forma son aprehendidos sobre el mismo plano» (Deleuze, 2008: 218). La otra espacialidad que delimita Deleuze aparece en el mundo griego: «podríamos definir este surgimiento precisamente por un acontecimiento considerable: la distinción de los planos. El plano del fondo y el plano de la forma se distinguen y separan» (Ibíd). Las ideas de Deleuze van por un camino distinto al que estoy recorriendo, pero vale la pena dejar constancia de aquellos puntos en que ambas rutas se entrecruzan.

Estos espacios a los que nos estamos refiriendo son superficies planas, ámbitos de la representación que, como en la escena teatral (aunque en esta, tridimensionalmente), se desarrollan acciones visualmente diversas. Queda por considerar una tercera forma espacial que podríamos denominar *arquitectónica* o *escultórica*, puesto que, en primer lugar, está representada precisamente por la arquitectura y la escultura, aunque su significado puede extenderse a otros ámbitos. ¿Qué sucede en estos casos con respecto al espacio de la representación? Pues que se crea una nueva

extensión que antes no existía. Ya no podemos hablar aquí de espacios receptores como los de la pintura y la escritura, sino que debemos hacerlo de espacios expansivos que se sustentan a sí mismos. En ellos, ya no hay fondo, no hay plataforma o escena desde la que formarse, sino que todo el espacio pertenece a la forma y crece y se diversifica al unísono con ella. Obviamente, estamos pasando de una operación bidimensional a otra tridimensional. Cabe preguntarse cómo la tridimensionalidad podría aplicarse a la bidimensionalidad de la página sin ceñirse a la ilusión de la perspectiva. En este caso, lo tridimensional regresaría a lo bidimensional a través de una cuarta o quinta dimensión.

El síndrome de la página en blanco que experimenta el escritor no inspirado es una metáfora para referirse a la mente en blanco. Pero ello no quiere decir que la página en sí sea solo una metáfora de la mente. El espacio de la página equivale al espacio de la mente, se asimila a este de manera operativa, puesto que la superficie externa sirve para organizar los pensamientos igual que puede hacerlo la *superficie* interna. En todo caso sería esta, la mente, la que constituiría una metáfora de la página, en el sentido de que, para el escritor experimentado, la mente tiene la *forma* de una página. Podemos considerar, pues, que este espacio es un espacio de pensamiento, una plataforma que articula el pensar. Este pensamiento, en forma de escritura, no modifica la región material, a pesar de que esta los posibilita a ambos, a la escritura y al pensamiento.

El espacio de la tela del pintor es también un lugar para pensar, pero solo en casos como el de Kandinsky o Mondrian, que articulan sus formas de acuerdo con esa superficie. De lo contrario, lo que hacen tanto el pintor más realista como el más radicalmente abstracto es cubrir la extensión con formas y colores y, por lo tanto, hacerla desaparecer. El soporte espacial recibe los resultados de un *pensamiento* efectuado en otra parte: por ejemplo, en la realidad, en el caso de los realistas, y en las emociones, en el de los expresionistas abstractos. El espacio en sí desaparece tras esas formas por la acción del pintor y, por ello, el espectador luego no las recupera a través del espacio-escena original donde aquel trabajaba, sino que lo hace directamente: ve la pintura, no la pintura sobre una superficie. El lector tampoco recupera el sentido del texto a través del espacio de la página, si bien en este caso el espacio permanece visible como fondo inerte de la operación de lectura.

Tanto el arquitecto como el escritor reflexionan directamente a través de espacios abstractos. Su ámbito básico no es un soporte material, a menos que entendamos que, como en el caso del arquitecto o el escultor, se trata de un soporte que se soporta a sí mismo, es decir, que aparece al tiempo que se desarrolla también la propia operación creativa. La escritura comparte con la pintura una cierta teatralidad, puesto que ambas depositan el resultado de sus reflexiones sobre un recipiente que estaba allí antes de empezar. De la escultura no podemos decir que exista una región previa, a menos que pensemos en el bloque de materia sobre el que se trabaja en determinado tipo de procedimientos escultóricos. En la arquitectura no existe ni esta materia previa, y si nos referimos a los planos del arquitecto sobre el que se realizan las primeras operaciones del desarrollo arquitectónico, deberemos desplazar el fenómeno de la creación arquitectónica a otro ámbito, el del dibujo, por ejemplo. Desde este punto de vista, el espacio arquitectónico sería distinto del de la edificación en sí, entendida como el núcleo esencial del trabajo de la arquitectura.

El espacio típico del fenómeno arquitecto-escultórico se prolongaría, por ejemplo, al mundo de los hologramas contemporáneos, con los que superaría la larga tradición de las pantallas, herederas a su vez del espacio pictórico. Igualmente deberíamos considerar espacios arquitecto-escultóricos el de los nudos borromeos o las figuras topológicas, sobre todo cuando son empleadas para expresar conceptos ajenos a su origen, como ocurre en los últimos trabajos de Lacan. En este campo, lo escultórico se convierte directamente en una articulación que es a la vez forma e idea desarrollándose a través de esa forma.

El dibujo como forma de pensar

Lo afirman expresamente David M. Ball y Martha B. Kuhlman en su libro sobre uno de los dibujantes de cómic más destacados de la actualidad, Chris Ware: «Drawing Is a Way of Thinking» (Ball y Kuhlman, 2010). Es en el ámbito del cómic donde mejor se expone un tipo de espacio claramente expresivo, un espacio que supera la condición de

soporte pero evitando ser eclipsado por las formas que se le superponen. El cómic se expresa a través del ámbito que lo acoge. Crea un nuevo tipo de espacio, como hacen la arquitectura y la escultura, pero no a partir de la nada, sino recomponiendo su propio soporte expositivo.

En este sentido, el cómic es el verdadero arte del espacio. El cine y el teatro, donde los directores de escena componen sobre una superficie previa, solo alcanzan el nivel expresivo adquirido por el cómic en el ámbito espacial cuando sobrepasan su naturalismo estructural básico. En el cine, el plano cubre la pantalla de forma parecida a cómo la pintura cubre la tela. Solo cuando se experimenta con la inclusión de distintos planos sobre un fondo materializado, como es el caso de la multipantalla o la multimagen de por ejemplo Peter Greenaway, puede decirse que el espacio de fondo, expositivo, se activa. En el teatro, el espacio escénico se ve eclipsado por el naturalismo del espacio representado, pero cuando un Appia o un Craig modifican la escena introduciendo angulaciones, rampas y plataformas también puede decirse que el teatro empieza a trabajar verdaderamente con el espacio.

El concepto de puesta en escena teatral es relativamente reciente. Antoine culminó, a finales del siglo XIX, el proceso que conducía al teatro naturalista cuando cerró el espacio de la escena con la denominada cuarta pared e hizo que los actores interpretasen de espaldas al público para dar la sensación de estar en un lugar aparte, como si la escena fuera una burbuja existencial que se observa a distancia. Se creó entonces al unísono el espacio escénico como lugar autónomo y la puesta en escena como arte de disponer las acciones en ese ámbito pero también como visión de conjunto. La visión de conjunto es pictórica, mientras que la puesta en escena en sí, el conjunto de movimientos y relaciones, prepara el espacio cinematográfico a punto de ser inventado.

El espacio cinematográfico clásico fragmentará esa escena teatral naturalista, extrayendo de ella los movimientos internos para convertirlos en movimiento externos de los planos o los movimientos de cámara. El espacio naturalista será descompuesto para volverlo a componer transformado a trasvés de una capa visual que en el teatro solo podía ser imaginaria.

Lo que el teatro añade a la pintura es el movimiento. Los movimientos de los actores y actrices expresan situaciones dramáticas y por lo tanto estados emocionales que en el estatismo de los cuadros solo podían ser imaginarios, si bien, como decía Gombrich al analizar la llamada pintura anecdótica del siglo XIX, «es claro que muchos de esos pintores aprovecharían más el estudio del teatro realista y la fotografía que la observación de la vida real» (Gombrich, 1993: 96). De modo que podemos decir que el teatro superpone una capa expresiva sobre la pintura, capa que corresponde al movimiento interno de la escena. El cine añade, pues, un nuevo pliegue a estas expresividades cuando visualiza los movimientos que el teatro ha aportado.

Los movimientos son visibles en el teatro como lo eran, a través del gesto estático, en la pintura. Pero observemos los diferentes niveles de visualización por los que transcurre el movimiento hasta llegar al cine. En cada caso, se visualiza, se hace imagen, aquello que antes solo había sido imaginado. Es por ello que no se puede afirmar que el cine es pintura en movimiento, puesto que solo puede ser considerado así si introducimos en medio el fenómeno teatral. En este sentido, el cine sería teatro *en movimiento*.

El cómic ocupa una posición extraña en este desarrollo formal. En principio, es un arte marginal en relación no solo a las expresiones más culturalmente consolidadas como el teatro o la pintura, sino marginal incluso con respecto a otra expresión que fue en principio también marginada, el cine.

Pero es que además esta marginalidad no es solo una cuestión sociocultural, sino que viene dada también por sus características estéticas que lo sitúan fuera en gran medida de la línea de desarrollo que he apuntado.

En el teatro, los movimientos no expresan directamente el tiempo porque pertenecen al ámbito de las relaciones que se efectúan en un espacio contenedor de carácter sustancial. Por el contrario, en el cine, aparece un movimiento que es movimiento-imagen contrapuesto a la imagen-movimiento de raíces teatrales. La imagen-movimiento se refiere al movimiento de los actores en sus relaciones en concreto dentro del plano y virtualmente en el espacio escénico fílmico que el espectador construye cognitivamente. El movimiento-imagen tiene

que ver con los movimientos que se establecen por la sucesión de los planos y por los movimientos de la cámara. Este movimiento-imagen no solo expresa directamente el tiempo, sino que lo visualiza. Aparece en este momento la imagen del espacio-tiempo físico.

El tiempo penetra en el cómic a través de la narrativa, más que por la sucesión de las viñetas. Las viñetas son un asunto espacial tanto por lo que se refiere a cada una de ellas como en su conjunto. En todo caso, expresan metafóricamente el paso del tiempo, de manera parecida a cómo lo expresa el movimiento-imagen cinematográfico aunque este lo hago de forma más expresa.

Sin embargo, la fragmentación de la página en viñetas aparece mucho antes que la planificación cinematográfica, como se desprende de las narraciones gráficas de Topffer, Caran d'Ache o Wilhem Busch, todos ellos anteriores a la invención del cine. En el caso de Topffer, su adelanto es tal que utiliza claramente la fragmentación espacial para establecer diferentes ritmos narrativos. En este caso, la narración gráfica visualiza elementos retóricos correspondientes a la narrativa escrita, y lo hace mucho antes de que el cine descubra por su parte este recurso literario.

El ser humano culturalizado concibe el espacio de dos formas básicas, una abstracta y la otra concreta. Ambas están muy bien delimitadas por los conceptos de James Gibson sobre el campo visual y el mundo visual, los cuales se refieren respectivamente a las configuraciones representativas y a las percepciones existenciales. La concepción abstracta del espacio, que el sentido común tiene por suya como si fuera la que se desprende de la pura intuición, es también la noción de la ciencia clásica, basada en las ideas de Newton sobre el espacio absoluto en el que están contenidos todos los cuerpos. Notemos de pasada que en este tipo de espacio se basan tanto la escena teatral naturalista, como la imagen de la pintura en perspectiva. Por el contrario el cine pertenece al otro tipo de espacialidad, aquel que experimenta el cuerpo sumergido en un ambiente, pero con el importante añadido de que la cinematografía clásica pretende imitar el espacio absoluto a través de una virtualización de la forma escénica teatral, efectuada mediante la fragmentación del espacio profílmico y el posterior montaje de los fragmentos resultantes.

Pero hay algo que parece olvidarse cuando se distribuyen de esta forma las concepciones del espacio, y esto es la configuración propia del cuerpo humano que nos lleva a contemplar el mundo frente a nosotros, no de la forma estática en que lo configura la imagen del campo visual, pero sí de manera más estricta que la experiencia que ofrece supuestamente el mundo visual. Esta última experiencia no ha sido de hecho representada más que en contadas excepciones como imagen. Otra cosa es que la arquitectura, por ejemplo, proponga algo parecido, pero en este caso el sujeto se mueve por el interior del espacio arquitectónico de la misma forma que puede moverse por el un lugar cualquiera. El mundo visual, que Gibson equiparaba a la verdadera experiencia espacial, es en realidad una abstracción de lo que sería tal experiencia se pudiéramos ver a nuestro alrededor por medio de una visión que fuera capaz de abarcar 360º. Solamente las actuales experiencias de las imágenes inmersivas correspondientes a las técnicas de la Realidad Virtual ofrecen la oportunidad de experimentar algo parecido, si bien en ellas, el sujeto debe también moverse para contemplar lo que le rodea. Es cierto, sin embargo, que este tipo de representaciones, como la de los experimentos del cine circular que ya tienen su historia, constituye la configuración más cercana a una visión experiencial completa que, de hecho, es prácticamente imposible en el campo de un estricto naturalismo.

Las representaciones del mundo visual, que justificarían lo que en la pintura prerrenacentista parecen deficiencias formales a la hora de representar el espacio y las relaciones internas del mismo, serían pues abstracciones que se diferenciarían de la abstracción que supone el campo visual en que aquellas pretenderían expresar los movimientos del cuerpo, de la mirada y las relaciones que se establecen con los objetos, no la visión aséptica de un ámbito visual supuestamente objetivo. El cine, al dividir el espacio en planos de distinto valor, recoge el resultado de estas relaciones y las expresa directamente, de forma que cada plano propone visualmente la relación absoluta con uno o varios elementos del espacio junto con su valoración de carácter emocional o ideológico, acercándose de esta manera a una concepción relacional del espacio más cercana a Leibniz que a Newton.

Si regresamos a la cuestión básica de que nuestro cuerpo, estático o en movimiento, siempre contempla el mundo ante sí, dejando a sus espaldas una zona no vista y solo intuida, podremos comprender la importancia y el verdadero significado de los espacios artificiales de carácter proyectivo-expresivo como la hoja de papel, la tela pictórica, la escena teatral o la pantalla cinematográfica.

A partir del Renacimiento se produce en las sociedades occidentales un proceso de exteriorización generalizada del que la ciencia y la consecuente matematización del espacio y sus relaciones son las muestras más destacadas. A medida que la idea del sujeto se va configurando, sus cualidades se exteriorizan por multitud de procedimientos. Panofsky, por ejemplo, elogiaba el cine, cuando este apenas si había superado el medio siglo de historia, por su capacidad para «comunicar experiencias psicológicas por medio de proyectar su contenido sobre la pantalla, sustituyendo, por así decirlo, la conciencia del personaje por el ojo del espectador» (Panofsky, 1997: 98). De esta forma, la mente acaba siendo desplazada a una región material debidamente acotada, sin que aquella pierda completamente sus condiciones mentales, ni el espacio las suyas materiales. Estas superficies del papel, la tela, la escena o la pantalla se activan imaginativamente, es decir, de todas las funciones mentales, la primera que fructifica en ellas es la imaginación y, a partir, de la misma, todas las demás.

Examinemos ahora el espacio del cómic en esa situación extemporánea en la que se sitúa. El cómic propiamente dicho, es decir, su versión moderna relacionada con la prensa, se inicia con un espacio que parece asimilar a la vez al espacio teatral y al pictórico: con las distintas situaciones colocadas en una sola página. Existe el antecedente de los grabados y las pinturas de Hogarth, que proponían distintas narrativas en varios paneles que debían experimentarse secuencialmente, pero cada uno de ellos contenía, como en *Hogan's Alley* de Oucault (página conocida como "Yellow Kid" por el personaje que aparece siempre vestido con una bata amarilla), un conjunto de situaciones sincrónicas. La similitud con la fenomenología pictórica es evidente (de hecho, hay una versión de las series de Hogarth confeccionadas al óleo), pero también sus diferencias: en un cuadro realista, la configuración tiende a ser centrípeta, se reparte

en torno a una acción principal. En cambio en los grabados de Hogarth se acumulan una serie de acciones sin que ninguna de ellas tenga una relevancia muy expresa con respecto a los demás, como ocurre también con las páginas de "Yellow Kid". Es obvio que esta disposición obliga a una mirada cercana y atenta a la composición, algo que la pintura clásica tiende a sustituir por una mirada estable y alejada.

En el cómic propiamente dicho, e partir de esta concentración inicial de diferentes anécdotas en una sola página, las acciones se reparten por distintas viñetas distribuidas de manera uniforme por el espacio de la página. La mirada atenta que se requería para desentrañar el cúmulo de situaciones desordenadas se convierte en un espacio sectorial, la viñeta, que muestra el resultado visual de esa atención primaria.

Ya he dicho antes que las viñetas habían hecho acto de presencia de forma temprana en la narrativa gráfica del siglo XIX. Pero no será hasta más adelante que el sistema se estabilizará por medio de una estructura estándar que, antes y después de la época clásica en que el cómic pretendió acercarse al cine equiparando planos y viñetas, experimentará múltiples variaciones, aunque siempre en torno a ese eje central.

No es a partir de este tipo de estructura, sin embargo, que el cómic realiza sus exploraciones del espacio más interesantes. La arquitectura del cómic formada por un entramado regular de viñetas cubre la superficie de la página como en la pintura la imagen cubre la tela, solo que el cómic lo hace a través de dos niveles de representación: uno la sucesión de imágenes en el fondo; el otro un sistema de representación abstracto, superpuesto en primer término.

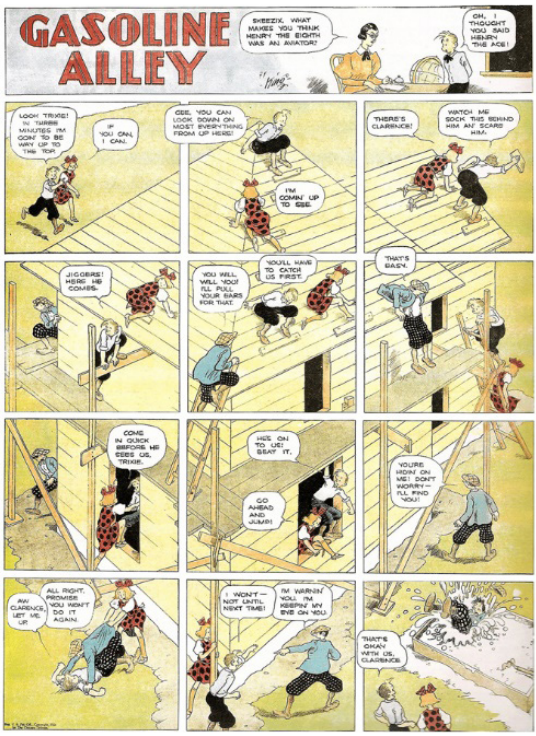
Esta doble articulación se concreta en un doble sistema de lectura que es uno de los rasgos más característicos del medio. Se trata del hecho de que la aproximación al cómic clásico puede realizarse de dos maneras esenciales, a nivel global de la página, contemplando las distintas viñetas como un todo, o bien acogiéndose a lo que se considera la *lectura* típica, efectuada a través del seguimiento de las viñetas de izquierda a derecha y de arriba abajo, ya que estas se hallan situadas emulando la disposición de las líneas de un texto.

Vemos así cómo se combinan en cada medio distintas formas retóricas, provenientes de otros medios. En el cómic clásico, la viñeta pretende emular al plano fílmico; la disposición de las viñetas, al texto escrito, y la estabilidad de la estructura, cuando esta existe realmente, se acerca a la estabilidad que el cine obtiene del llamado lenguaje cinematográfico: en uno y otro medio, se trata de que la estructura enunciativa sea transparente, que no interfiera en la cognición, lo cual implica una influencia general de la pintura perspectivista. En cambio, cuando prevalece la visión global de la página, el cómic tiende a la arquitectura e incluso, en algunos casos, a la escultura.

La verdadera revolución de las concepciones espaciales la ofrece el cómic cuando rompe con la estructura clásica de las viñetas y propone un juego de formas sobre la extensión de la página. Poco a poco, los autores van descubriendo la potencia expresiva de esta zona, que pasa, de ser un simple soporte, a convertirse en un repositorio de tensiones estéticas. Uno de los dibujantes más experimentales del cómic, Scott McCloud, lo indica acertadamente en un comentario de su blog sobre un cómic de David Mazzucchelli: «Echa un vistazo a los últimos 100 años de cómic (en Occidente al menos) y encontrarás una gran cantidad de variaciones en el tamaño y forma de los paneles, pero casi ninguna en el espacio entre ellos. Mazzucchelli es un adelantado en considerar el papel que este espacio negativo tiene en la historia y en el plano de la imagen» (McCloud, 2009). A pesar de lo acertado de esta observación, no imaginamos que McCloud, gran conocedor de la historia del cómic, se olvide de los alardes formales que George Herrimann realizó con su famosa historieta "Krazy Kat" (1913-1944), donde el espacio negativo tiene la misma preponderancia. Obviamente, esto nos recuerda el uso del espacio en blanco que Mallarmé introdujo en alguno de sus poemas.

Si la pintura en perspectiva pretende representar tres dimensiones en una superficie bidimensional de manera que esta sirva de soporte para la ilusión de aquellas, el cómic alcanza a expresar espacios superiores a las tres dimensiones de forma igualmente realista y, por tanto, ilusoria, pero también con idéntica efectividad.

El dibujante de cómics puede trabajar a tres niveles expresivos distintos, cada uno de los cuales despliega una articulación espacial propia. En primer lugar, puede distribuir la historia a través de una estructura externa que, en principio, nada tiene qué ver con lo que se narra. Se trata de la utilización de un "lenguaje" global, el de las viñetas, que se aplica, como si fuera una plantilla, a una supuesta unidad previa de los acontecimientos. Equivale a una especie de fachada arquitectónica que permite ver el interior a través de una forma exterior. Una alegoría de esta estructuración narrativa clásica la encontramos en algunas páginas de la serie "Gasoline Alley" de Frank King, que empezó a publicarse en 1918, donde las viñetas aparecen expresamente como un entramado superpuesto a una serie de acontecimientos repartidos por el espacio unitario de la página y contemplados a vista de pájaro, pero con la particularidad de que, si el lector se atiene a los encuadres, estos acontecimientos parecen ceñirse a una articulación secuencial.



El segundo modo puede calificarse de expositivo y supone una valoración visual del contenido emotivo o ideológico de la historia. El dibujante contempla como antaño la totalidad de la página pero, en lugar de situar a los personajes sobre el escenario ilusorio de un espacio tridimensional, juega con los tamaños y la disposición tanto de las viñetas como de los personajes u objetos para transmitir una valoración visual de lo que se está narrado. Un ejemplo muy característico lo encontramos en las páginas que encabezan las distintas entregas de "Spirit" de Will Eisner. En alguna de ellas, el dibujante integraba las letras que componen el nombre de su personaje, "Spirit", en el escenario realista, como si fueran elementos materiales del mismo, de manera que, a veces, los personajes incluso interaccionaban con esas letras. Pero es mucho más habitual el caso de la organización dramático-narrativa de los dibujos, ya sea mediante la distribución estratégica de las viñetas o de la liberación de algunos elementos de las coordenadas que fijan las mismas. En este caso, la estructura está íntimamente relacionada con la historia que se narra, la cual aparece al lector desde su interior más íntimo: la epidermis de las formas sirve de conducto para su significado profundo. Encontramos muestras eminentes de estas disposiciones en cómics de autores como Guido Crepax ("Valentina", 1965-1996) o el citado David Mazzucchelli ("Asterios Polyp", 2009), pero no olvidemos que es habitual hallarlo también en los mangas o en los cómics de superhéroes más contemporáneos. En estos, las formas expositivas acostumbran a ser tremendamente dramáticas, tanto en la forma como en el color, puesto que pretender expresar con ello el extremo dinamismo que caracteriza a la historia y sus personajes.

Existe un tercer espacio, el más intrigante de todos. Un espacio que podríamos denominar ontológico porque crea mundos visuales. En este caso, ni la viñeta es una plantilla aplicada a una realidad objetiva, ni la página y las formas estructurales que reordenan su superficie son expresiones subjetivas de realidades profundas. Lo que se le ofrece al lector es la visión de un mundo cuyos perfiles corresponden a otras dimensiones inexpresables por otros medios. La característica más destacada de estos mundos es que las historias y los personajes no son ajenos a su estructura, sino que su existencia debe acomodarse a la geografía de los mismos.

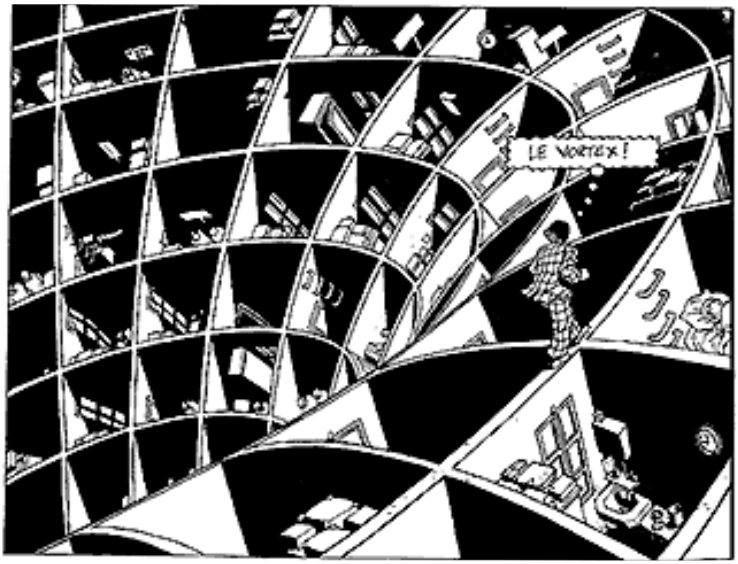
Uno de los autores que más se acerca a esta particular disposición es el estadounidense Chris Ware. Ware no renuncia a la estructura secuencial de las viñetas pero combina este desarrollo con la forma global de la página, de manera que, también mediante el uso del color, se crean ritmos expresivos de gran originalidad. También se acerca a la creación expresa de mundos cuando utiliza las estructuras diagramáticas, ya que, como indica Isaac Cates, «el potencial diagramático de los cómics permite que el espacio pictórico de la página deje atrás la forma estricta de narrar como la cámara cinematográfica y realice el equivalente pictórico de la sinopsis, el análisis o la explicación» (Cates, 2010:100).

Es extraordinaria la capacidad experimental de Ware, su pericia para jugar con la forma del cómic, así como su habilidad para expresar los fundamentos de este medio a través de lo que Cates denomina espacio pictórico pero que, en realidad, constituye un espacio enunciativo que se sitúa más allá de lo pictórico. Ware coloca sus insólitos cómics en los intersticios de los tres modos estructurales que he reseñado. Sus narraciones visuales tan pronto son una secuencia de viñetas, como se convierten en arquitecturas a nivel de página y acaban transformándose en mundos con formas propias.

Pero quizá sea el francés Mac-Antoine Mathieu quien mejor expresa los metaespacios descubiertos por el cómic. En "L'Origine" (1991), el personaje se mueve por un universo claramente kafkiano (incluso con reminiscencias de la versión cinematográfica que Orson Welles hizo de "El proceso"), y acaba encontrando las páginas de un cómic cuyas viñetas no solo muestran algunas de las peripecias narradas en la historieta que el lector contempla, sino que esos sucesos aparecen con idéntica estructura gráfica: la página que el personaje tiene en sus manos es idéntica a la que el lector acaba de ver. Con ello, Mathieu consigue que aparezca una

extraña comunicación entre el mundo exterior al cómic, el de la realidad donde se encuentran los lectores, y el interior, el de la ficción donde se halla el personaje, puesto que este ha adquirido de pronto el privilegio de ver la estructura en la que existe, al tiempo que el lector se ve sorprendido por una duplicación de su ejercicio de lectura que hipostasia lo que hasta ese momento parecía solo una convención. Se producen entonces una serie de bucles gráfico-temporales por medio de los que, aquello que el lector ha visto en su lectura-visión del cómic, es contemplado por el propio personaje en alguna página que aparece en su mundo. Uno de estos bucles toma la forma de uno de esos fenómenos que la física contemporánea denomina *agujeros de gusano*: el lector asiste a un salto hiperespacial a través de una viñeta troquelada que conecta visualmente una página con la siguiente sin necesidad de pasar de una a la otra.

No solo el personaje se ve sometido a estas variaciones espaciales, sino también el lector, que las observa a otro nivel y, por lo tanto, es consciente de la existencia de otras dimensiones que el personaje solo puede intuir desde su propia realidad.



Mathieu sigue con la voluntad de expresar gráficamente distintas dimensiones en "Le processus" (1993), donde el mismo personaje del álbum anterior, Julius Corentin Aquefacques, consigue escaparse de su mundo de viñetas ascendiendo por uno de los muros de su habitación. Mediante este movimiento inusitado descubrimos que el cubículo donde vive es equivalente a la viñeta que los muestra, de forma que, al encaramarse Julius a *otra dimensión*, aparecer un territorio compuesto por viñetas que, vistas desde arriba, constituye un conjunto infinito de cubículos sin techo. Al circular por los bordes de estas estructuras, el personaje llega a un punto donde la perfecta cuadrícula que forman las mismas se empieza a curvar hasta formar una espiral de viñetas que se aleja hacia el fondo virtual de la página. Cuando el lector levanta esta extraordinaria hoja para pasar a la siguiente, descubre con sorpresa cómo ante él se despliega una verdadera serpentina tridimensional cuyo ápex conecta con la página siguiente, donde el panorama vuelve a cambiar de forma drástica. A partir de ahí, el personaje deambula por un mundo de textura fotográfica, del que consigue escapar introduciéndose en la página de un cómic donde se esbozan algunas de sus peripecias y que se halla depositada sobre esa especie de siniestra superficie lunar en la que había desembocado.

Lo que Mathieu pone de manifiesto es la posibilidad de explorar formas espaciales a las que ningún medio narrativo es capaz de acercarse con esta intensidad. Los conceptos de territorio, lugar y espacio pierden la estabilidad que habían encontrado en formas de expresión anteriores, de manera que adquiere primacía la abstracción espacial convertida ahora en territorio. Los experimentos formales del cómic, cuando se comprometen con una narración "realista", superan el simple juego estético y adquieren categoría de especulaciones sobre la estructura de la realidad y las formas de representación. Estos ensayos visuales pueden relacionarse, como ya he dicho, con el uso lacaniano de las formas topológicas y los nudos borromeos para expresar las complejidades del psiquismo. Todo ello formaría parte de una misma posibilidad de articular el pensamiento visualmente.

No son muchos los cómics que se adentran por el territorio de estas experimentaciones ontológicas, pero los que sí lo hacen, como los citados o algunas obras de Shintaro Kago, Dave Sim o Dargaud, ponen de manifiesto un fenómeno que puede aplicarse al resto manifestaciones del medio sin importar cuál sea su nivel de experimentación o popularidad. Cualquier página de cómic aparecerá entonces como un laboratorio de formas, así como de transposición de medios. Si regresamos a las ideas de Bernard Cache sobre la arquitectura, descubriremos que es en el cómic donde se encuentran las mejores respuestas a su pregunta de «cómo mostrar o crear un tipo de movimiento que es anterior a la representación de objetos estables, y así introducir una nueva concepción dinámica tanto de la imagen como de la arquitectura» (Caché, 1995: viii). No cabe duda, cuando uno contempla a todos los niveles citados la capacidad expresiva de los cómics, incluso o especialmente los dinamismos extremos que aparecen en las páginas del "Batman" de Frank Miller, el "Spiderman" de Todd McFarlane o de otros superhéroes, que en ellas se representa un movimiento anterior o independiente de los objetos y los cuerpos en sí, de manera que se hace efectiva esa superación de las formas esenciales que concebía Cache: «un universo donde los objetos no son estables, sino que pueden experimentar variaciones que den lugar a nuevas posibilidades de ver» (Ibíd.).

BALL, David M.; KUHLMAN, Martha B. (Eds.) (2010). *The Comics of Chris Ware. Drawing Is a Way of Thinking*, Jackson: University Press of Mississippi.

BORDES, Enrique (2017). *Cómic, arquitectura, narrativa*. Madrid: Cátedra.

CACHE, Bernard (1995). *Earth Moves: The Furnishing of Territories*. Cambridge: The MIT Press.

CATES, Isaac (2010). Comics and the Grammar of Diagrams. En: David M. Ball y Martha B. Kuhlman (Eds.). *The Comics of Chris Ware. Drawing Is a Way of Thinking*. Jackson: University Press of Mississippi.

DELEUZE, Gilles (2008). *El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cáctus.

GOMBRICH, E. H. (1993). *La imagen y el ojo*. Madrid. Alianza Forma.

GROENSTEEN, Thierry (2007. *The System of Comics*. Jackson: The University Press of Mississippi.

HALL, Edward T. (2003). *La dimensión oculta*. México D. F.: Siglo XXI.

LEFEBVRE, Henri (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.

MCCLOUD, Scott (2009). *Some Thoughts on Asterios Polyp*. http://scottmccloud.com/2009/07/17/some-thoughts-on-asterios-polyp/ (07/12/2017)

PANOSFKY, Erwin (1997). "Style and Medium in the Motion Pictures". En: Irving Lavin (Ed.). *Three Essays on Style*. Londres: the MIT Press.

PEETERS, Benoît (1998). *Case Planche Récit. Lire la bande dessinée*. Bélgica: Casterman.

SAMSON, Jacques; PEETERS, Benoît (2010). Chris Ware. La bande dessinée réinventée. Bruselas: Les impressions Nouvelles.

SCHUITEN, François; PEETERS, Benoît (1996). *L'aventure des images. De la bande dessinée au multimédia*. París: Éditions Autremant.

SLOTERDIJK, Peter (2014). *Esferas III. Espumas, Esferología plural*, Madrid, Siruela.

PARTE II

IMAGEM

RITUAL [HUNI KUĨ] KATXA NAWA FESTA DA FERTILIDADE: A PRÁXIS CULTURAL DO EMPODERAMENTO FEMININO INDÍGENA

Analaura Corradi
Luiza Azevedo
Sabrina Tuma

Resumo

A partir de quatro imagens da videografia "[H*uni Kuĩ] Katxa Nawa* – Festa da Fertilidade" – ritual das mulheres indígenas da etnia Kaxinawá, rio Humaitá, Acre, divulgadas no *You Tube,* em 2015 buscou-se estabelecer perspectivas de conhecimento situado e emancipatório das mulheres indígenas. Para tanto utilizou -se abordagens de interpretação crítica e dialética. As análises das imagens têm base nos olhares de hibridação e da estética da hipervenção, Araujo (2007), e da decomposição de Vanoye e Goliot-Lete (2007). O ritual da fertilidade apresenta a estética de hipervenção de elementos de uma celebração antes realizada por adultos de ambos sexos, desnudos e com adereços de plumas e palhas. Hoje o mesmo é realizado pelas mulheres como líderes e crianças de ambos os sexos, que fundamentado na práxis cultural delimita os processos da estética de hipervenção concretização ações de identidade da etnia.

Palavras-chave

Ritual Huni Kuĩ. Empoderamento feminino indígena. Hibridação e estética de hipervenção. e *Práxis* cultural.

Os movimentos sociais e civis organizados e articulados em redes dos grupos indígenas estão ligados diretamente às questões políticas, econômicas, socioculturais e tecnológicas e, principalmente, na construção de memória coletiva dos rituais indígenas. Assim, devem ser analisados numa perspectiva crítica para compreender os seus efeitos de mudanças socioculturais tanto na sociedade civil quanto nos modos produtivos e reprodutivos indígenas.

Empreendeu-se uma reflexão sobre a práxis cultural, a hibridação e estética de hipervenção, Araujo (2007), das narrativas e imagens da videografia indígena sobre o Ritual [H*uni Kuĩ*] *Katxa Nawa* – Festa da Fertilidade (CORRÊA; MORAES, 2015) das mulheres indígenas da etnia Kaxinawá[19] *Huni kuin*[20], rio Humaitá, Acre.

Esse estudo alinha-se com aportes teóricos sobre relações de gênero e, sobretudo, busca compreender os processos geradores de empoderamento feminino indígena. Optou-se pela abordagem de interpretação crítica e dialética, para entender os sujeitos das relações sociais entre as dimensões objetivas e subjetivas, bem como para compreender a relação entre os modos produtivos e reprodutivos cotidianos, visando estabelecer perspectivas de conhecimento situado e emancipatório.

O suporte teórico da pesquisa argumenta sobre os movimentos sociais com um enfoque nos movimentos sociais de mulheres na América Latina. Na sequência, apresentam-se questões de representações sociais e ressignificação dos sujeitos. Depois, questões de empoderamento feminino, as quais se conectam com alguns aportes teóricos do feminismo. A relação intrínseca entre a dinâmica e a

[19] T. I. Kaxinawa do Rio Humaitá, AC, 127.383 ha., entre os rios Muru e Embira, homologada e registrada no CRI e SPU, com 287 Ashaninka, Kaxinawá e Kulina (IGLESIAS; AQUINO, 2005).

[20] Autodenominação: *Huni Kuin* que significa 'homens verdadeiros' ou 'gente com costumes conhecidos'. São da família linguística Pano. Parentes são chamados *Huni Kuin,* mas os outros são denominados de *nawa*. *Kaxi* significa 'morcego' ou 'canibal' ou 'gente que anda à noite', mas os próprios Kaxinawá chamam todos os grupos aparentados de 'Yaminawa' (LAGROU, 2004).

consubstancialidade das relações sociais a partir de Kergoat (2010) serve para se aproximar da memória coletiva dos sentimentos de pertencimento, da identidade, da narrativa e destacar a importância do repasse dos rituais indígenas aos mais jovens por meio das mulheres mais velhas. Por fim, o trabalho culmina com a análise do ritual.

Para se efetivar a descrição e análise das imagens do vídeo "[*Huni Kuĩ*] *Katxa Nawa* – Festa da Fertilidade" [21], utilizou-se Araujo (2007) e Vanoye e Goliot-Lete (2007).

Movimento sociais: América Latina espaços de mobilização nas redes sociais

Conforme Touraine (1981), o conceito de movimentos sociais relaciona-se a uma ação coletiva mobilizada por atores sociais que possuem uma identificação com uma causa em comum, a qual, geralmente, vai de encontro às organizações hegemônicas.

Os movimentos sociais como ações em coletividade ganham mais legitimidade quando angariam maior quantidade de membros e indivíduos para assumir a sua luta. Assim, adquirem um caráter de representatividade sobre a causa, ou, ainda, sobre a classe envolvida nas questões suscitadas pelo grupo: tornar pública a causa e também mobilizar mudanças sociais em defesa das questões levantadas pelo movimento, a exemplo de expandir os direitos e ampliar a cidadania a todos os indivíduos.

[21] O Katxanawá é o ritual da fertilidade. Primeiramente uma caça coletiva é feita por cada metade. O ritual é caracterizado pela dança de homens vestidos de palha para representar os *yuxin* da floresta ao redor de um tronco oco de paxiúba. O tronco é preparado, cortado, descascado e esvaziado na mata pelos homens da metade que ficou com o papel de invasor, e entram na aldeia cantando *ho ho ho*. A outra metade pega suas armas para repelir os invasores. Mas, quando aparecem os *yuxin*, todos dançam juntos. O tronco era usado para guardar a *caiçuma* para fermentar e o povo dançava ao redor por cinco dias. Os missionários evangélicos ensinaram sobre o vício de bebidas fermentadas, por isso o tronco hoje em dia é vazio. A caça das duas metades é trocada entre elas. No sexto dia, os convidados das outras aldeias chegavam para beber até o tronco ficar esvaziado, e depois ele recebe o vômito dos bebedores. O tronco representa de onde vieram os primeiros Kaxinawá.

Touraine (1981), ao pesquisar sobre os movimentos sociais de trabalhadores na América Latina, notou a centralidade de um conflito dentro de um certo grupo social que se opõe aos conceitos mercadológicos ou aos poderes autoritários. Tais conflitos tinham como cerne a liberdade de escolha e o respeito por direitos; nesse contexto, as sociedades perceberam que, ao se organizarem em movimentos sociais, não lutavam por valores materiais, mas por motivos mais significativos. Assim, Touraine (1981) sustenta a proposta de que os movimentos sociais possuem duas direções: a vertente utópica, que defende o direito do indivíduo e a vertente ideológica, que luta contra um adversário social.

Nosso foco, a partir desse contexto mais amplo, é a discussão sobre os movimentos de mulheres na América Latina, cujas bases são as publicações coordenadas por Almeida e Ularte (2017). Grande parte das pesquisas esclarece que as mulheres na América Latina têm uma longa história de mobilização em uma variedade de questões sociais e políticas. Tais pesquisas também apontam a importância das estruturas favoráveis de oportunidades políticas para o surgimento e para a eficácia dos movimentos sociais na América Latina. Contudo, para Horton (2017), tais aberturas não têm alcance universal, pois são interpretadas e experimentadas de maneira diferente pelas mulheres.

Outro entrave diz respeito à relação dos movimentos sociais com o feminismo. Acerca desse tema, argumentam que os movimentos sociais feministas não conseguiram representar plenamente as perspectivas e necessidades das mulheres pobres, trabalhadoras, lésbicas, indígenas e afrodescendentes. As referidas mulheres, ainda nos dias de hoje, enfrentam desigualdades e exclusões não só ligadas à identidade de gênero, mas também à classe, orientação sexual, raça/etnia, habilidade física, dentre outras. Nesse diapasão, um caso particularmente relevante é o das mulheres indígenas. (HORTON, 2017).

Apesar de não se conseguir mensurar dados efetivos da inclusão e do resultado dela para as mulheres indígenas, percebe-se que os movimentos indígenas, durante o século XXI, mobilizaram-se muito e fizeram progressos significativos no âmbito do reconhecimento dos direitos territoriais, dos direitos culturais e das reformas constitucionais.

Conforme Horton (2017), outro fator limitante está relacionado à generalização dos resultados das lutas das mulheres indígenas nos países da América Latina, porque as respostas individuais e coletivas das mulheres a esses padrões de exclusão e desigualdade têm sido diversas, formadas por diferentes histórias nacionais, culturas e processos políticos. Da mesma forma, suas experiências como ativistas são mediadas por gênero, classe e por suas identidades raciais e étnicas. Para as mulheres afrodescendentes, indígenas, de baixa renda e camponesas, em particular, a desigualdade de gênero é agravada pela discriminação com base na raça, classe e origem. esses grupos têm o desafio de dupla carga de trabalho, limitando a energia e o tempo de que eles dispõem para o ativismo.

Do mesmo modo, as normas e os valores tradicionais de gênero e a dicotomia público/privado colocam as mulheres no lar, enquanto as atividades "de rua", como a política e a ação coletiva, são representadas como domínio de homens. Na América Latina, o duplo padrão sexual desencoraja as mulheres a participar de ações coletivas, já que as mulheres que se tornam ativas nos movimentos sociais são muitas vezes criticadas por violarem os padrões de pureza sexual das mulheres. (HORTON, 2017).

Segundo Speed e outros (2006) e Richards (2004), ambos citados por Horton (2017), as identidades das mulheres indígenas são multifacetadas e fluidas e enfrentam exclusão e marginalização nas múltiplas dimensões, questões que não são abordadas adequadamente nos movimentos femininos, em grande parte, dirigidos por mulheres de classe média. Acerca desse assunto, Hernández Castillo (2010) afirma que, em resposta, as mulheres têm negociado um "feminismo indígena" que confronta o sexismo nas organizações indígenas e a exclusão racial nas organizações femininas.

Mulheres indígenas e afrodescendentes continuam a exigir dos movimentos feministas mais voz, visibilidade, reconhecimento e respeito pelas diferenças culturais. Em sua maioria, essa procura pelos citados fatores na contemporaneidade se realiza nos espaços das redes sociais, tornando-se um movimento coletivo de vários grupos de mulheres em lutas socioculturais e, principalmente, para

os grupos indígenas de reinvindicações territoriais. (HERNÁNDEZ CASTILLO, 2010) A seguir, tecemos reflexões sobre os movimentos sociais e as representações sociais com a ressignificação dos sujeitos, o empoderamento feminino indígena e as tensões entre o feminismo não indígena e a reinvenção do feminismo indígena.

Movimentos sociais e representações sociais: da voz do outro à ressignificação dos sujeitos

Acerca de representações sociais (RS), Moscovici (2015) preocupou-se em compreender o tripé grupos/atos/ideias. As RS se caracterizam como sistemas de valores, ideias e práticas com a dupla função de convencionalizar o mundo e de serem prescritivas porque têm vida própria, comunicam-se entre si, esvaem-se para emergir sob novas representações. Para Moscovici (2015, p. 48), o senso comum é "a forma de compreensão que cria o substrato das imagens e sentidos, sem o qual nenhuma coletividade pode operar".

Dessa forma, Moscovici (2015) sustenta que a efetivação do processo de representar, ao reconstruir a identidade, ou seja, a operação de mudança de objetos desconhecidos para familiares, pode ocorrer por meio de dois fatores: amarração ou ancoragem (indivíduos ou grupos buscam um porto seguro) e objetividade (indivíduos ou grupos acoplam imagens reais, concretas e compreensíveis, retiradas de seu cotidiano, aos novos esquemas conceituais apresentados, com os quais se deve aprender a lidar). Na objetivação, liga-se um conceito a uma imagem, tornando concretas noções abstratas.

Moscovici (2015) avançou para estabelecer a compreensão da produção de conhecimentos plurais para constituir e reforçar a identidade dos grupos, e para o entendimento de como essa produção influencia suas práticas culturais e vice-versa. Assim, o autor afirma que é em função das representações (e não necessariamente das realidades) que se movem indivíduos e coletividades.

Alinhava-se o tema proposto com as representações dos subalternos. O vocábulo subalterno[22] tem origem no latim, *subalternus*, que significa 'aquele que depende de outros: pessoa que é subordinada a outra'. (GRAMSCI, 2000). Toma-se o termo para argumentar sobre a posição da *práxis* cultural do ritual recriado pelas mulheres indígenas no texto videográfico, cujos recortes de imagens são analisados no decorrer da presente discussão.

> Subalternidade adquire, pela primeira vez, densidade teórica através de Gramsci, na busca de encontrar um correlato conceitual da alienação no terreno da superestrutura, o equivalente sócio político no plano da dominação do que esse indica no plano socioeconómico; o despojo relativo da qualidade subjetiva por meio da subordinação (GRAMSCI, 2000, p. 27, tradução nossa).

Além disso, Beverley (2004, p. 23, tradução nossa)[23] explica que "os 'estudos do subalterno' estudam 'o poder' e quem o tem e quem não o tem, quem ganha, quem perde". Sobre o tema, Bhabha (2013) propõe uma nova forma de pensar a nação, privilegiando suas relações, seus conflitos sociais, suas minorias, seus grupos excluídos. Discorre sobre o conceito de diversidade cultural e diferença cultural, preferindo o emprego desse último termo para o tratamento das questões ligadas à cultura.

Segundo Bhabha (2013), a diversidade cultural abrange um universo de coisas, enquanto a diferença cultural representa melhor como enunciados são criados para promover a legitimação de determinadas

---

[22] La noción de subalternidad adquiere por primera vez densidad teórica por iniciativa de Antonio Gramsci en relación con sus reflexiones sobre la hegemonía en sus Cuadernos de la Cárcel, en el afán de encontrar un correlato conceptual de la alienación en el terreno superestructural, el equivalente socio-político en el plano de la dominación de lo que ésta indica en el plano socio-económico: el despojo relativo de la calidad subjetiva por medio de la subordinación (GRAMSCI, 2000, p. 27).

[23] "los Estudios Subalternos" estudian "el poder" y quien lo tiene, no lo tiene, lo gana, y lo pierde". (BEVERLY, 2004, p. 23).

culturas em relação a outras. Nomeia de metacrítica o termo regionalismo crítico, como uma forma de pensar o consumo cultural desde perspectivas regionais, quando se traduz o ato de pensar a resistência singular ao consumo a partir do interior do consumo, através do qual a formação de identidades acontece em tempos globais.

Aqui se insere o regionalismo crítico por meio das narrativas das coletividades de suas manifestações culturais, o qual cria suas próprias representações no vídeo. Sobre ressignificação, Butler (1999), em sua análise sobre o sujeito, interessa-se por categorias pelas quais o sujeito é descrito e constituído; nessa perspectiva, investiga o *porquê* de o sujeito hoje ser configurado do modo como é e sugere que é possível fazer com que modos alternativos de descrição estejam disponíveis dentro das estruturas existentes de poder.

Para a autora, "Ser 'sujeito' e estar subordinado a um sistema de constrangimentos são uma única e mesma coisa" (BUTLER, 1997, p. 12). Nesse contexto, uma forma de compreender melhor a ressignificação dos sujeitos direciona-se para o cruzamento entre empoderamento, redes sociais e movimentos de mulheres indígenas na reinvenção das narrativas e das imagens numa estética digital na produção das videografias realizadas pelas comunidades.

Empoderamento de mulheres indígenas e práxis cultural

Empoderamento é um neologismo criado pelo educador Paulo Freire e constitui uma adaptação de um termo em inglês, *empowerment*. Elemento central do discurso de movimentos da sociedade civil torna-se um conceito fundamental para entender as aspirações desses movimentos sociais.

"Empoderamento", nos dicionários da língua portuguesa como Aurélio[24] "corresponde a dar ou adquirir poder ou mais poder" e

[24] Dicionário Aurélio de Português on-line.(Empoderamento). Diponivel em: <https://dicionariodoaurelio.com/empoderar> Acesso em 24 de out. 2017.

Dicionário Dicil[25], "Ação de ser tornar-se poderoso, de passar a possuir poder, autoridade, domínio: Processo de empoderamento das classes desfavorecidas. Passar a ter domínio sobre a própria vida; ser capaz de tomar decisões sobre que lhe diz respeito: empoderamento das mulheres." Estabelecer interconexões entre o empoderamento e os movimentos sociais feministas e alguns aportes do empoderamento feminino indígena, ao discutir zonas de conflito existentes entre o feminismo de mulheres não indígenas e mulheres indígenas é o próximo passo.

Bhari (2013) aponta importantes tensões entre feminismo e pós-colonialismo, bem como entre os feminismos "ocidental" e "pós--colonialista" e entre os feminismos "ocidental" e "pós-colonial". Na teoria feminista pós-colonial, existem inclusive suspeitas de racismo relativo e "colorismo" *entre* mulheres de cor. As implicações dessas tensões são muitas. Uma posição feminista *dentro* do pós-colonialismo deve enfrentar o dilema de parecer divisionista enquanto os projetos de descolonização e de construção da nação ainda estiverem em curso.

Fora dos estudos pós-coloniais, no âmbito mais amplo do feminismo predominante, as perspectivas pós-coloniais que enfocam a raça e a etnicidade podem ser percebidas como forças que fragmentam a aliança feminista mundial. Diferenças entre teóricas feministas pós-coloniais vêm, respectivamente, à tona à medida que a categoria das "mulheres de cor" se esfacela com a política da localização, o conflito entre comunidades minoritárias no Primeiro Mundo as mulheres em comunidades diaspóricas e as mulheres no Terceiro Mundo. (BHARI, 2013).

O assunto corrobora as configurações das identidades étnicas e de gênero de mulheres indígenas no mundo apresentam diferentes situações sociais, causadas principalmente por seus usos e costumes, assim como pela influência da sociedade externa. Na maioria, são apresentadas como diferentes das mulheres ocidentais devido a uma tripla discriminação causada por sua raça/etnia, por ser mulher e por sua condição geral de pobreza. Desse modo, o foco está, principalmente, sobre sua pobreza, sua etnia e sua passividade diante da dominação patriarcal. (HORTON, 2017).

---

[25] Dicionário On-line Português. (Empoderamento). Disponível em: <https://www.dicio.com.br/empoderamento/> Acesso em 24 de out. 2017.

Na ótica de Pinto (2010), o gênero feminino universal está marcado pela dualidade ou por seu oposto, o aspecto masculino, o qual constitui uma diferença que, no transcurso histórico, foi incorporando características totalmente diferentes ao feminino. As mulheres, no mundo em geral, têm passado a enfrentar essa situação, cujo resultado não é uma posição de vantagem, ou seja, não constitui um nível positivo ou ativo na divisão feminino/masculino, pois tem sido imposta uma visão do feminino como algo passivo, sem autonomia, dependente do lado masculino, o qual possui características que a complementam.

Prossegue a autora, os diferentes tipos de opressão que sofrem as mulheres indígenas se devem em parte à sua condição social de serem mulheres de etnias minoritárias e estarem, em geral, em condição de pobreza. Essa situação se deveu, sobretudo, ao encontro que tiveram com a sociedade ocidental; isso leva à reflexão sobre a sua situação na história universal: as sociedades indígenas constituem sistemas com suas tradições, seus costumes e suas cosmovisões, mas que foram impactadas pelo colonialismo e pelo racismo, que modificaram radicalmente aqueles princípios que poderiam ter valorizado essas mulheres, impondo novas pautas ou cânones de organização.

Pinto (2010) sublinha: o protagonismo recente de algumas mulheres indígenas no campo político se deve em parte à influência do feminismo (como ideologia) e à temática do gênero, que procura a igualdade e equidade na diferença. Contudo, existem poucos estudos de como o tema de gênero e o feminismo têm impactado as comunidades indígenas, principalmente africanas e asiáticas. Além disso, pode-se citar ainda uma lacuna sobre estudos com mulheres indígenas na América Latina, sobretudo no Brasil.

Sobre feminismo indígena, Hernández Castilho (2008, p. 17) afirma que existiria "uma preocupação política por construir um *feminismo da diversidade* que considere a pluralidade de contextos nos quais que as mulheres vivem as desigualdades de gênero e desenvolvem estratégias para sua transformação". Um dos aspectos destacados são os discursos políticos das mulheres indígenas com um forte potencial emancipatório, que têm procurado estabelecer diálogos interculturais, ajudando a construir alianças políticas baseadas no reconhecimento da diferença.

Sobre a perspectiva de haver um feminismo indígena, recorremos à entrevista de Linda Terena, indígena do povo Terena, do Mato Grosso do Sul, concedida a Gabrielle Souza. Terena (2017), ao responder à pergunta: "É possível existir um feminismo indígena?", diz o seguinte:

> Enquanto mulher indígena, desconheço a existência de um *feminismo indígena*. Esse é um termo de origem europeia do século XIX que foi ampliando suas reivindicações de acordo com as necessidades. Trazer esse modelo para o interior indígena não faz sentido tanto quanto o faz para as mulheres do mundo ocidental. A pegada de movimento das mulheres indígenas é outra, e sempre tenho frisado isso. Não nos reconhecemos nas pautas e nos moldes do feminismo ocidental, pois atuamos como *feminino indígena*. A nossa bandeira de luta é outra. Quando reivindicamos algo não é somente para nós, mulheres, mas sim para a comunidade em geral. A busca da melhoria da saúde e pela demarcação territorial são a mesma coisa. Por mais silenciadas que as mulheres estiveram no pós-colonização, hoje elas estão aí nas mais variadas esferas públicas, na busca pelo bem-viver como garantia da sobrevivência e manutenção de seu povo (TERENA, 2017).

Pode-se constatar, por meio da voz de Linda Terena, que ainda há pouco espaço político e sociocultural para se construir parâmetros do feminismo indígena. Contudo, observa-se uma construção em marcha para intentar formas de processos de aportes teóricos e de estudos de casos sobre o feminismo indígena em consonância com os seus modos produtivos e reprodutivos de identidade.

Um dos mecanismos interessantes para promover essa visibilidade e autorrepresentação, além de dar voz às mulheres indígenas em suas lutas, é o que tem ocorrido em grande parte nas redes sociais. Sobre o assunto, Azevedo Luíndia e Tuma (2017) realizaram uma análise de três perfis de mulheres indígenas e líderes no *Facebook*: Célia Xakriabá Minda Nynthê, Valdelice Veron Kaiowa Xamiri Nhupoty e Sonia Bone Guajajara, no intuito de compreender suas

articulações em busca de empreender lutas por reinvindicações territoriais e por equidade nas relações de gênero. As questões de direitos territoriais e de demarcação são presentes e visíveis nos três perfis analisados, e essas manifestações em redes sociais adquirem papel essencial na organização e reverberação das vozes insurgentes das líderes indígenas.

Assim, os atuais contextos sociais e tecnológicos dão às vozes de mulheres indígenas um caráter de insurgentes, pois conseguem, por meio de estratagemas, outras formas e possibilidades de serem ouvidas e de se manifestarem em espaços de discussões políticas, socioculturais e territoriais.

A produção do conhecimento é uma dimensão central na *práxis* do empoderamento feminino, no tema sobre movimentos sociais de mulheres indígenas nas redes socais e, também, no feminismo, ao se realizarem em relação dialética com a militância política, sendo, ela própria, parte da ação contra hegemônica na produção do saber.

Torna-se uma prática coletiva de resistência e subversão. Ela é própria da constituição do feminismo como um movimento de auto emancipação das mulheres e de sua construção histórica, processo no qual "as oprimidas não somente lutam por sua liberação, como também a definem" (DELPHY, 2004).

Na perspectiva de Ávila e Ferreira (2017), esse movimento se faz e refaz permanente e dialeticamente porque um movimento político é sempre uma *práxis* – um agir que se ancora em um trabalho constante de construção do pensamento e da ação. O feminismo como pensamento crítico tem criado novas práticas e novos espaços de produção de conhecimento e mantém-se permanentemente interpelando o que tem sido chamado da teoria social, forjado novas questões e novos aportes. O movimento feminista, como qualquer outro projeto político, necessita de uma produção de conhecimento empírico e de uma teoria, ou teorias, que lhe dê sustentação, legitimidade, ilumine as estratégias e responda aos desafios e contradições do seu tempo (ÁVILA E FERREIRA,2017).

Conforme Ávila e Ferreira (2017), a pluralidade do movimento social coloca como desafio para a pesquisa a criação de metodologias que considerem a "consubstancialidade" e a "coexistência" das relações sociais. Essa abordagem, necessária para uma apreensão dos movimentos do real, coloca-se também como um contraponto a outras perspectivas epistemológicas que entendem a sociedade como uma soma de grupos ou indivíduos e, em decorrência, concebem a pluralidade das expressões políticas nos movimentos como representações de identidades fragmentadas, ou, ainda, manifestam-se contra as visões que reafirmam a permanência de um sujeito único da história, como também contra aquelas que afirmam a morte do sujeito.

Tais argumentos se inserem na abordagem dos conceitos de consubstancialidade e coextensividade das relações sociais, elaborados por Kergoat (2009). As relações sociais são consubstanciais; elas formam um nó que não pode ser desatado no nível das práticas sociais, mas apenas na perspectiva da análise sociológica; ao passo que as relações sociais são coextensivas: ao se desenvolverem, as relações sociais de classe, gênero e "raça" se reproduzem e se coproduzem mutuamente (KERGOAT, 2009, p. 99).

O importante na noção de relação social- definida pelo antagonismo entre grupos sociais – é a dinâmica que ela introduz, uma vez que volta a colocar a contradição, o antagonismo entre os grupos sociais no centro da análise, e que "se trata de contradição viva, perpetuamente em via de modificação e de recriação" (KERGOAT,2002,p.244, apud ÁVILA;FERREIRA,2017).

Relação significa contradição, antanismo, luta pelo poder, recursa de considerar que os sistemas dominantes (capitalismo, sistema patriarcal) sejam totalmente determinantes (KERGOAT, 2002, p. 244, apud ÁVILA; FERREIRA, 2017).

É uma perspectiva que leva a perceber as novas práticas que agudizam as tensões nas relações sociais e os movimentos que formam os processos de mudança ou de transformação (ÁVILA, 2010).

A imagem de síntese é uma imagem híbrida. No campo específico das imagens podemos definir hibridação como a criação de uma imagem a partir de reunião de outras de diferentes constituições como desenho, fotografia, pintura, vídeo e infográfica. Na maneira se tem dois tipos de hibridação da imagem: aquela onde tem a imagens distintas podendo ser misturadas como desenho e fotografia, vídeo e filme; e a outra quando todo tipo de imagem assume um código único no digital. Áraujo (2007) discute hibridação das imagens a partir da expressão "estética da hipervenção", a fim de explicar as relações entre artes e tecnologias. O termo "hipervenção" é uma combinação de "hiper", no sentido de hiper-real, virtual, e "venção", como em "invensão" e "intervenção"(ARAUJO,2007 p.10).

Avança em outros exemplos para identificar outros níveis de hibridação, como entre o ator real e a imagem sintética (cenário), entre linguagem como cinema, literatura e teatro e entre a imagem eletrônica e digital. em síntese, as formas híbridas "são novos tipos de linguagem que se comunicam entre si em processos de fusão e interação" (ARAUJO,2007,p.57).

Alinhava-se com o pensamento de Araujo, a ótica de Garcia Canclini (2006) quando se refere como hibridismo aos processos culturais em que estruturas e práticas discretas existentes em formas separadas se combinaram para se formar novas estrutura, objetos e práticas.

Nesse estudo entende-se, a partir dos autores citados, que a hibridação aliada a estética da hipervenção substanciam a criação de alternativos enfoques de temáticas e conteúdos, narrativas e dispositivos com tendências fortes de intervenção dos realizadores das videografias, principalmente, as indígenas.

Tomam-se as perspectivas acima para se constituir a dinâmica e a consubstancialidade das relações sociais, o que nos leva a pensar a construção de *práxis* cultural mediante o uso da criatividade feminina indígena para buscar formar processos de memória coletiva e sentimentos de pertença e resistência por meio da espacialidade do

ritual *[Huni Kuĩ] Katxa Nawa* – Festa da Fertilidade, disponível no *You Tube*, sítio eletrônico de serviços de vídeo.

Adota-se a concepção de videografias indígenas como uma produção na qual os grupos indígenas retrataram suas histórias de vida, seus costumes, suas manifestações culturais e, principalmente, seus rituais, seja de iniciação, seja de homenagem ao sagrado, de agradecimento pela colheita, de celebração à visita de outros indígenas ou visitantes não indígenas, entre outros. Geralmente elaboradas em coprodução, com a tutela e os fundos de organizações[26] tanto internacionais quanto nacionais, tais produções são realizadas de maneira autodidata, para que as comunidades indígenas lutem por suas reivindicações políticas, econômicas, socioculturais e ambientais.

Nesse processo ocorre a denominada *potência subterrânea ou popular* (a reapropriação do real por meio de pequenos grupos e comunidades), defendida por Maffesoli (1999), ao corroborar com o terreno adequado nas "mil maneiras de jogar/desfazer o jogo do outro" (CERTEAU, 1994). As culturas dos considerados grupos subalternos na contemporaneidade encontram uma maneira própria específica, por meio de videografias, para estruturar autonarrativas e contar suas histórias, ou seja, construir uma autorrepresentação.

O referido 'uso' da autorrepresentação e da autonarrativa produzidas por meio de videografias indígenas se constitui na resistência à lei histórica de um estado de fato e suas legitimações e dogmáticas. Nesses termos, a produção cultural dos grupos indígenas se configura como uma produção coletiva, nascida e desenvolvida dentro de uma vida grupal. Grupal no sentido de uma vivência coletiva no decorrer da produção das suas manifestações culturais (rituais), de tal forma que podem ser claramente identificados fortes laços de solidariedade entre as pessoas envolvidas.

---

[26] O Instituto Catitu – Aldeia em Cena trata-se de uma associação sem fins lucrativos firmada na condição de Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (Oscip). Tem como premissa permitir aos povos indígenas a capacidade de auto expressão, transmissão e compartilhamentos de suas próprias perspectivas de mundo. Teve início em 2009 por meio das experiências de seus fundadores que vinculados a projetos culturais e ambientais em comunidades indígenas por 20 anos. O projeto tem como um de seus principais propósitos a capacitação dos povos indígenas no campo do audiovisual

A videografia "[Huni Kuĩ] Katxa Nawa – Festa da Fertilidade" tem duração aproximada de 06 (seis) minutos e foi gravado em 2015. Dirigido por Mari Corrêa e produzido por Maria Carolina Moraes, foi publicado no sítio eletrônico do *YouTube*[27] em maio de 2015 e, até outubro de 2017, tinha 300 (trezentas) visualizações. Na página eletrônica em que o vídeo foi publicado, está subscrita a seguinte sinopse:

> Crianças e jovens da Terra Indígena Kaxinawa do Rio Humaitá, no Acre, se preparam para a Katxa Nawa, a Festa da Fertilidade da etnia *huni kui*. Colhem urucum, que vira tinta vermelha, e jenipapo, que vira tinta preta, e se pintam para a comemoração. Galhos de árvores se transformam em adereços, e a festa começa.

Figura 1

Fonte: Imagem capturada do vídeo "[Huni Kuĩ] Katxa Nawa – Festa da Fertilidade", (Corrêa e Moraes, 2015).

[27] Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=Y8BJB2SXw_Q>. Acesso em: 08 out. 2017.

Como recorte de análise, foram eleitas quatro cenas objetivando uma leitura analítica a partir de Vanoye e Goliot-Lete (2007). Para elas, uma análise fílmica se refere a despedaçar, descosturar, desnuir, estrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente a olho nu. Parte-se, portanto, do texto fílmico para desconstruí-lo e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme.

As cenas foram selecionadas de forma que contemplassem as etapas do ritual (início, meio e fim), as quais compreendem desde os preparativos que o antecedem, perpassando pelo desenvolvimento do ritual e culminando com a apresentação dos participantes. As quatro cenas transformadas em imagens, foram escolhidas por serem representativas das etapas supracitadas e por corresponderem a sequências narrativas importantes para o desenrolar do enredo, isto é, por configurarem uma ordem lógica que dá encadeamento aos fatos narrados.

Análise das imagens

Figura 02:
Fonte: Imagem capturada do vídeo "[Huni Kuĩ] Katxa Nawa – Festa da Fertilidade", (Corrêa e Moraes, 2015).

A cena representada na Figura 2 mostra um enquadramento semipanorâmico de um cenário ao ar livre, pois há presença de iluminação natural na imagem. Nesse cenário, é perceptível um contexto de floresta, já que são exibidos elementos como mata densa, plantas, árvores e folhagens, além do destaque para a cor verde. O momento estático da cena compreende um instante da ação que marca o início dos preparativos do ritual da fertilidade. Há algumas personagens compondo a cena, enquadradas em planos distintos. Nesta análise, observaram-se as duas personagens em primeiro plano: a primeira personagem é uma figura feminina adulta que se apresenta abaixada, sutilmente inclinada sobre a segunda personagem, representada por uma criança. Apesar de estar posicionada sob um ângulo que esconde suas feições, a mulher é nitidamente percebida com destaque no enquadramento e ângulo dessa cena. A personagem infantil de destaque ao lado da mulher provavelmente é do sexo masculino, que, em posição ereta, apresenta-se vestido com camisa e calça comprida. A personagem feminina manuseia folhagens na linha da cintura da criança, formando um cinturão sobre a roupa. A figura feminina pode ser entrevista de perfil, e é possível perceber que tanto o rosto dela quanto o do menino estão pintados com grafismo indígena, feito com tinta de urucum[28] e jenipapo[29], como uma preparação que antecede o ritual. O cenário de floresta é um signo de pertencimento, cultura territorialidade indígena, pelo fato de emanar conhecimentos tradi-

[28] Urucu, ou urucum, é o fruto do urucuzeiro ou urucueiro (*Bixa orellana*), arvoreta da família das bixáceas nativa na América tropical, que chega a atingir altura de até seis metros. Conhecido pelos índios brasileiros desde tempos imemoriais, a primeira menção ao urucu ou urucum, fruto do urucuzeiro. O fruto da árvore é chamado de urucu ou urucum e os usos de suas pequenas sementes triangulares são múltiplos. Quando trituradas – puras ou misturadas a outros ingredientes – transformam-se e em pigmento usado tradicionalmente pelos nossos indígenas nas pinturas. https://pt.wikipedia.org/wiki/Urucum. Acesso em: 10.09.2017

[29] Jenipapo é o fruto do jenipapeiro (G*enipa americana*), uma árvore que chega a vinte metros de altura e é da família Rubiaceae.. É encontrada em toda a América tropical. No Brasil, encontramos pés de jenipapo nativos na Amazônia e na mata atlântica. Em guarani, *jenipapo* significa «fruta que serve para pintar». Isso porque, sumo do fruto verde, se extrai uma tinta com a qual se pode pintar a pele, paredes e cerâmica, etc. O jenipapo é usado por muitas etnias da América do

cionais, históricos e culturais do grupo indígena. O uso de plantas como adornos aplicados sobre as vestes consideradas não originárias dos grupos indígenas marca uma fusão na contemporaneidade entre a sabedoria tradicional e a sociedade civil. Além disso, identificamos a importância da permanência das tradições originárias devido ao uso das plantas como elemento de ornamentação do corpo, por exemplo.

Na cena, é de responsabilidade da personagem feminina a transmissão e o ensinamento dos conhecimentos tradicionais do seu grupo aos mais jovens, ato apresentado como condição essencial de permanência dessas tradições. A transformação da memória individual em memória coletiva, quando repassada oralmente de geração em geração e por meio das suas práticas sociais, pode construir um sentido de pertencimento e, sobretudo, gerar marcadores de identidade que estabelecem um fio condutor entre passado, presente e perspectivas futuras dessa cultura. A territorialidade desvelada na cena pode ser considerada não apenas como espaço físico, mas também um espaço de resistência das práticas sociais, como um lugar de significação de identidades, para se reafirmar e manter os rituais vigentes por meio da transmissão dos conhecimentos.

Figura 03
Fonte: Imagem capturada do vídeo "[Huni Kuĩ] Katxa Nawa – Festa da Fertilidade", de Corrêa e Moraes, 2015.

Sul como pintura corporal e some depois de aproximadamente duas semanas. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Jenipapo. Acesso em: 10.09.2017

A Figura 03 apresenta uma cena ambientada no interior da casa, embora se perceba a iluminação natural vinda do exterior e a floresta como pano de fundo. As três personagens que compõem a cena são identificadas como uma mulher mais madura e duas crianças. O momento pode ser entendido como o do preparo da tintura feita com pigmento proveniente do urucum para pintura dos grafismos indígenas, elementos formadores da hierarquia, significados e memória coletiva do grupo indígena. Nessa cena (Figura 03), a mulher encontra-se posicionada de frente para as outras personagens mais jovens. Destaca-se uma bacia com urucum, semente encontrada na floresta e colhida pelas mulheres e crianças indígenas. O ritual também é composto por todas as etapas que antecedem o ápice da festa. Percebe-se a importância do trabalho feminino e do acompanhamento das gerações mais jovens em todo o processo do ritual. A personagem mais madura prepara a tintura de frente para as crianças como uma forma de repassar suas experiências sobre esse preparo. Entende-se a preocupação de ensinar saberes do próprio grupo indígena por meio das práticas sociais, pelos processos de transmissão dessas práticas ritualísticas. A oralidade e a vivência prática são métodos essenciais no processo de legar as tradições culturais que mantêm vivas as memórias e seus elementos identitários.

Figura 04
Fonte: Imagem capturada do vídeo "[Huni Kuĩ] Katxa Nawa – Festa da Fertilidade", de Corrêa e Moraes, 2015.

Essa imagem (Figura 04) apresenta elementos cenográficos específicos do instante da ação e do processo de grafismo. Há apenas uma personagem, uma jovem no enquadramento. O ângulo, apesar de mostrá-la em contraplano, mostra parte de sua face refletida no espelho, um objeto singular na cena. O cenário expõe parte de um lugar fechado (uma casa) e ao mesmo tempo parte um cenário amplo de floresta. As cores verdes da mata e marrom da madeira usada na construção da casa emolduram a personagem e revelam o momento da ação. O foco principal é o processo de autopintura da jovem mulher indígena. Sua autopintura expõe um conhecimento já repassado por outras personagens. Em alguns grupos indígenas, a pintura com urucum em tons vermelhos é feita em jovens mulheres ainda não casadas. Quando casam, passam a usar o tom preto do urucum em seus grafismos. A personagem, pela oralidade, pela observação do processo de pintura corporal e pela significação dos símbolos a ela ensinados, tem como premissa seu sentimento de pertencimento àquela realidade, além de gerar elementos de identidade conforme as tradições e as práticas culturais de seu povo. Compreender a relevância das práticas sociais, juntamente com os sentimentos de territorialidade e identidade, é fundamental para a permanência das culturas tradicionais.

Figura 05
Fonte: Imagem capturada do vídeo "[Huni Kuĩ] Katxa Nawa – Festa da Fertilidade", (Corrêa e Moraes, 2015).

A Figura 05 mostra jovens vestidos com folhagens por cima das roupas e com artefatos ornamentais na cabeça e no corpo realizando uma dança em roda[30], ou circular, do ritual da fertilidade ao ar livre, com iluminação natural, cujo cenário é a floresta. As danças circulares indígenas revelam a profunda ligação desses povos com a natureza e, de alguma forma, possibilitam que as comunidades se integrem, festejem, se unam para preservar suas tradições culturais e para afirmar suas identidades, no caso aqui o Ritual. É importante destacar que a recriação desse ritual busca representar traços tanto do antigo ritual quanto do novo, alguns jovens se encontram descalços e outros de chinelos de borracha.

Considerações finais

Os modos produtivos e reprodutivos dos grupos indígenas consistem em aproveitar a ocasião e fazer da memória o meio de transformar os lugares. Entretanto, nem tudo corre de maneira linear, mesmo porque há uma intervenção dos realizadores da videografia. Entende-se a videografia indígena do ritual como um dos meios de realizar interconexões entre o espaço público e o particular, revelando o cotidiano da vida. Fenômenos culturais, dentro dessa visão, podem ser vistos como formas simbólicas em contextos estruturados, e a análise cultural pode ser entendida como um estudo da constituição significativa e da contextualização. O processo de apropriação é um processo ativo e de potencial crítico, no qual as pessoas estão envolvidas num contínuo esforço para entender, um esforço que procura dar sentido às mensagens recebidas, responder a elas e partilhá-las com os outros.

Desse modo, essa videografia constroe imagens, discursos e se traduz como uma forma de intervenção/resistência das mulheres indígenas, consideradas "sem voz e invisíveis".

[30] Muitas danças circulares são feitas por várias etnias indígenas. Essas danças se referem aos ciclos da natureza, por exemplo, os de plantio e de colheita. Outras danças promovem a ligação com o sagrado e fazem parte da religiosidade, além de expressarem visões sobre como o universo e o mundo indígena se organizam.

Desse modo os personagens e as realizadoras buscam reescrever/narrar suas histórias a partir de uma fusão de estéticas experimentais com manifestações culturais regionais. Percebeu-se o entrelaçamento entre a comunidade e a sua memória coletiva que funcionou como um alimento na renovação das forças sociais. A hibridação, as invenções, hibricações feitas no videografia buscaram recriar uma intervenção do ritual agora na contemporaneidade, uma vez que se sabe que grande parte dos rituais foi rechaçada pela Igreja Católica e, atualmente, pelos evangélicos presentes nos territórios indígenas.

O ritual da fertilidade apresenta a estética de hipervenção de elementos de uma celebração antes realizada por adultos de ambos sexos, desnudos e com adereços de plumas e palhas. Hoje o mesmo é realizado pelas mulheres como líderes e crianças de ambos os sexos.

Salienta-se o papel das guardiãs da memória na busca do empoderamento feminino na importância da sua ressignificação na sociedade tribal.

Conforme Azevedo Luíndia (2011): os seus papéis deixam de estar submetidos a uma esfera da cultura autônoma ou de elite para se deslocar até a produção e a reprodução de outras alternativas e de outros olhares (des)construídos no pós-colonialismo ao trabalhar sobre o controle geopolítico da alteridade a nível global.

Na videografia analisada, os atores sociais liderados pelas mulheres (tanto na direção/produção quanto nas protagonistas) são o terreno, o técnico e os realizadores das próprias narrativas que engendram e se relacionam com o universo do multiculturalismo global, redesenhando continuamente as suas relações culturais e as possíveis etapas de empoderamento feminino. Faz-se necessário sublinhar que as câmeras retratam sua cotidianidade e a preparações para o ritual da fertilidade, além disso, as cenas sempre buscam mostrar o elo entre as mulheres mais velhos e as mais jovens. A montagem, embora possa parecer simples, é concebida como intervenção através de imagens compartilhadas de uma tomada de poder.

ALMEIDA, P.; ULATE, A. C. *Movimientos sociales en América Latina*: perspectivas, tendencias y casos. Buenos Aires: Clasco, 2017. Libro Digital. p. 143-157.

ARAUJO, D. C. Imagens revisitadas: Ensaios sobre a estética da hipervenção. Porto Alegre : Sulina (2007)

ÁVILA, M. B.; FERREIRA, V. *A* produção do conhecimento na práxis criativa do feminismo. In: ALMEIDA, P.; ULATE, A. C. *Movimientos sociales en América Latina*: perspectivas, tendencias y casos. Buenos Aires: Clasco, 2017, p. 145-156. Livro Digital. Disponível em: <http://www.biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/.../Feminismos_pensamiento_critico.pdf>. Acesso em: 10 set. 2016.

AZEVEDO LUÍNDIA, L. E; TUMA, S. A. O Empoderamento na Rede -Facebook: os movimentos sociais e as lutas de 3 mulheres indígenas no Brasil: Célia Xakriabá Minda Nynthê, Valdelice Veron Kaiowa Xamiri Nhupoty e Célia Xakriabá Minda Nynthê. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DESFAZENDO GÊNERO, 3, 2017, Campina Grande (PB). *Anais...* Campina Grande: Universidade Estadual da Paraíba, 2017.

AZEVEDO LUÍNDIA, L. E. Videografias Indígenas: (des) construtivismo e performatividade, 2013. In: *Filmes Falados*, p. 191-209, 2013. Disponível em: <http: www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/201308022013_filmesfalados_flopesacpereira.pdf....pp.191-209>.

_____ Da reinvenção do outro "Terra Vermelha" (Marco Bechis – 2008) à construção de nós – videografias indígenas: "A iniciação do Jovem " (Cineastas Indígenas – 1999). AVANCA CINEMA 2012. Avanca: Edições Cine – Club de Avanca, v.1, p. 502 -514, 2012.

_____ Hibridismo e suportes digitais:implicações no cinema atual. Revista Movendo Ideias, V18 nº1 de Jan/jun 2011.

BHARI, D. Feminismo e/no pós-colonialismo. *Revista Feminista.* Florianópolis, v. 2, n. 21, p. 659-688, maio-ago. 2013.

BEVERLEY, J. *Subalternidad y representación:* debates en teoría cultural. Iberoamericana: Vervuert, 2004.

BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BUTLER, J. *Excitable Speech*: A Politics of the Performative. Nova York: Routledge, 1997.

BUTLER, J. *Problemas de Gênero*: feminismo e subversão da identidade. 8. ed. São Paulo: Civilização Brasileira (Col. Sujeito & História), 2015.

CORRÊA, Mari; MORAES, Maria Carolina. *[Huni Kuĩ] Katxa Nawa* – Festa da Fertilidade. [Filme-vídeo]. Catitu, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y8BJB2SXw_Q>. Acesso em: 01 out. 2016.

DELPHY, C. Para redescobrir o feminismo. In: *Le Monde Diplomatique Brasil*. Vozes da Resistência, maio 2004. Disponível em: <http://www.diplomatique.org.br/acervo.php?id=l158>. Acesso em: 10 set. 2016.

Disponível em: <http: www.ricardoartur.com.br/GrafismoIndigena.pdf>. Acesso em: 03 abr. 2016.

GARCIA CANCLINI, N. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade: São Paulo Editora da Universidade de São Paulo: 2006.

GRAMSCI, A. *Cuadernos de la Cárcel*. México: Era, 2000, tomo 2.

HERNÁNDEZ CASTILLO, R. A. Descentrando el feminismo, lecciones aprendidas de las luchas de las mujeres indígenas. In: HERNÁNDEZ CASTILLO, R. (Org.) *Etnografías e historias de resistencia*. Mujeres indígenas, procesos organizativos y nuevas identidades políticas. México: Centro de Investigaciones y Estudios em Antropología Social: UNAM, Programa Universitario de Estudios de Género, 2008. p. 15-44.

_____ The Emergence of Indigenous Feminism in Latin America. In: *Signs*. v. 3, n. 35, p. 539-545, 2010.

HORTON, L. Movimientos de Mujeres em América Latina. In: ALMEIDA, P.; ULATE, A. C. Movimientos sociales en América Latina: perspectivas, tendencias y casos. Buenos Aires: Clasco, 2017. Livro Digital. pp. 143-157.

KERGOAT, D. M. Dinâmica e Consubstancialidade das Relações Sociais. *Novos Estudos – CEBRAP*. São Paulo, n. 86, mar. 2010.

MAFFESOLI, M. *O Tempo das Tribos*: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. 2. ed. Trad. Maria de Lurdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MOSCOVICI, S. *Representações sociais, investigações em psicologia social*. Trad. Pedrinho A. Guareschi. Petrópolis: Vozes, 2015.

PINTO, A. A. Reinventando o feminismo: as mulheres indígenas e suas demandas de gênero. *Anais*... Fazendo Gênero 9 Diásporas, Diversidades, Deslocamentos, 23 a 26 ago. 2010, Santa Catarina, 2010. Disponível em: <http://fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1276200140_ARQUIVO_ApresentFazendoGeneroAleword.pdf 2010>. Acesso em: 03 mar. 2016.

TERENA, Linda. *Feminismo indígena existe?* Conheça as lutas da mulher indígena: depoimento. [28 set. 2017]. Entrevista concedida a Gabrielle Souza. Disponível em: <http://www.siteladom.com.br/feminismo-indigena/>. Acesso em: 30 set. 2017.

TOURAINE, A . The voice and the eye an analysis of social movements. Cambridge, Cambridge University Press.(1981)

VANOYE, F.; GOLIOT-LETE, A. *Ensaio Sobre a Análise Fílmica*. Campinas: Papirus, 2007, p.10-11.

A QUESTÃO DA CRIAÇÃO DE IMAGENS NO CINEMA PARA GILLES DELEUZE

André Luis La Salvia

Resumo

O capítulo abordará a noção de imagem e da percepção da imagem nos livros sobre o cinema para Gilles Deleuze. Deleuze diz que "uma imagem nunca está só, o que conta são as relações entre imagens". Para desenvolver sua análise, Deleuze fará uma associação com dois outros filósofos: Henri Bergson e Charles Sanders Pierce. Deleuze criará uma visão sobre o estatuto das imagens e os processos de relações entre elas no cinema através da montagem.

Palavras-chave

Imagem, cinema, Deleuze, signos, estilo.

Introdução

A filosofia se interessa muito por pensar as imagens e a imaginação. Há muitas definições se percorrermos seu pensadores ao longo da história. Um ponto de vista, muito presente, faz da imagem uma representação das coisas – desde a antiguidade temos uma definição da imagem como representações enviadas pelas coisas para nossos sentidos. Sendo a imaginação definida como uma faculdade, uma capacidade ou atividade mental de formar imagens. Esta atividade poderia ser representativa e criativa, pode tanto guardar resíduos dos objetos outrora percebidos pelos sentidos, bem como possuir uma capacidade ativa de produzir suas próprias imagens.

Colocado este cenário, quando lemos as obras de Henri Bergson (1859-1941), vemos nascer uma outra forma de conceber a imagem e a imaginação. E o que faz de suas ideias interessantes para nós é que ele as concebeu sob o impacto da invenção do cinema – essa fábrica de criar imagens.

Uma primeira contribuição de Bergson para pensar o cinema é a reversão da aposta na consciência humana como iluminada, oriunda na filosofia desde Platão. Talvez não seja exagero considerar a alegoria da caverna de Platão (capítulo VII da *República*) como uma metáfora para a relação entre cinema e filosofia, pois há a descrição da projeção de sombras na parede e os espectadores acorrentados tirando suas conclusões sobre o que viam. Um deles sai do escuro da caverna e sobe em direção à saída e à luz. Com a claridade da luz solar, contempla toda a realidade, sua consciência então percebe que o mundo real é muito mais colorido do que as sombras da caverna, as quais passam a ser consideradas meras reproduções. Platão traça assim uma relação entre o inteligível e o sensível, no qual o conhecimento pode se elevar do material sensível para o abstrato inteligível, através da luminosidade. Nossa percepção deve distinguir as ideias claras das sombras escuras. A inteligência, portanto, é iluminação.

Bergson aposta no escuro. Reverte Platão por acreditar que tudo o que percebemos são imagens quando diz "eis-me na presença de imagens, imagens percebidas quando abro meus sentidos" (BERGSON, 1999, p. 11). Para distinguir essas imagens é necessário luz. Todas as imagens estão na claridade e agem e reagem umas sobre as outras em "todas as suas faces" e "através de todas as suas partes elementares". (BERGSON, 1999, p. 11). Bergson chama este estado inicial de "variação universal de imagens". Nele, é preciso introduzir um fator especial, um intervalo de movimento nessa variação total de movimentos. Como afirma Deleuze em seus comentários, é necessário pensar no intervalo "para definir um tipo de imagem entre os outros, mas um tipo muito particular: imagens ou matérias vivas" (DELEUZE, 1985, p.83).

É o nosso cérebro. O cérebro é uma imagem especial entre tantas. Especial porque ele consegue estabelecer um hiato, um vazio, um momento decisivo que escolhe quais imagens recebe e às quais responde. Nossa consciência passa, assim, a ser um hiato escuro, ("as imagens

ou matérias vivas fornecem o écran negro" (DELEUZE, 1985, p.84)) entre imagens percebidas e imagens devolvidas da variação universal. Nesse sentido, a percepção percebe menos, já que escolhe, entre todas as imagens da variação universal, aquelas com as quais quer interagir.

Bergson reverte o platonismo ao conceber a percepção humana como uma tela escura: a luz não está mais do lado da consciência; esta agora é um écran negro que subtrai, da totalidade de imagens, aquelas que elege para sentir e reagir. Assim ensina Deleuze, "Há aí uma ruptura com toda a tradição filosófica, que situava a luz antes do lado do espírito, e fazia da consciência um feixe luminoso que tirava as coisas da sua obscuridade nativa" (DELEUZE, 1985, p.81).

Montagem: processo intelectual

Gilles Deleuze foi um intenso leitor de Bergson para construir sua obra *Cinema*. Essa obra é dividida em dois volumes chamados *Imagem-movimento* e *Imagem-tempo*. No prólogo do volume *Imagem--movimento*, Deleuze sustenta que os grandes autores do cinema são pensadores e que pensam com imagens-movimento e imagens-tempo. Partindo dessa noção de imagens introduzida por Bergson, explica que é a montagem que agencia imagens para colocá-las em relação, constituindo um fluxo. Existem diferentes formas de montar as quais são as assinaturas dos cineastas, seus estilos.

Deleuze nos lembra que Henri Bergson estabeleceu uma estranha relação com o cinema, pois ao mesmo tempo que equiparou o funcionamento do aparelho perceptivo humano com a câmera cinematográfica, condenou o cinema como um mecanismo moderno que novamente recolocava a ilusão da reprodução do movimento com instantes fixos. Ao comparar as duas estruturas, Bergson dizia que tanto a percepção humana como a operação técnica da câmera reproduziam o movimento através de um movimento artificial/técnico entre instantes fixos e com isso perdia a duração, a qual para ele se constituía o movimento real. Os instantes fixos se referiam aos fotogramas.

Bergson ocupa um lugar privilegiado na obra *Cinema*, aparecendo em quatro comentários ao longo dos dois volumes. Para Deleuze, suas ideias sobre a percepção do movimento e do tempo são essenciais para se entender a invenção da montagem no cinema como responsável por nos dar a duração, exatamente aquilo que Bergson acreditava não acontecer. Desse modo, ao longo da obra, Deleuze funda uma concepção sensório-motora da montagem a partir dos pressupostos Bergsonianos de que tudo são imagens e que nossa consciência, enquanto intervalo, organiza nossas relações como elas.

Para Bergson, o cinema nos oferece um movimento artificial, pois reconstrói o movimento real através da ilusão criada pela passagem de um instante fixo a outro. Aqui o filósofo francês se refere aos fotogramas: o aparelho cinematográfico que capta 24 fotos fixas e as coloca em movimento em 1 segundo, resultando em um movimento que parece normal à retina humana. Este, porém, não é um movimento real já que o verdadeiro não pode ser confundido com o espaço percorrido. O movimento reconstituído a partir de instantes fixos é artificial, enquanto o real é translação no espaço e também uma mudança qualitativa em um todo. O fotograma, entretanto, não nos dá essa mudança.

Bergson afirma que:

> O procedimento, portanto, consistiu em extrair de todos os movimentos próprios a todas as figuras um movimento impessoal, abstrato e simples, o movimento em geral, por assim dizer, em pô-lo no aparelho e em reconstituir a individualidade de cada movimento particular pela composição desse movimento anônimo com as atitudes pessoais. Tal é o artificio do cinematógrafo. E tal também o de nosso conhecimento. Em vez de nos prendermos ao devir interior das coisas, postamo-nos fora delas para recompor artificialmente seu devir. Tomamos vistas quase instantâneas da realidade que passa e, como elas são características dessa realidade, basta-nos enfileira-las ao Iongo de um devir abstrato, uniforme, invisível, situado no fundo do aparelho do conhecimento, Dara imitar o que ha de característico nesse devir ele próprio. Percepção,

> intelecção, linguagem geralmente procedem assim. Quer se trate de pensar o devir, quer de exprimi-lo, quer mesmo de percebe-lo, não fazemos realmente nada além de acionar uma espécie de cinematógrafo interior. Resumiríamos então tudo o que precede dizendo que o mecanismo de nosso conhecimento usual é de natureza cinematográfica (BERGSON, 2015, p. 213).

Este trecho é decisivo para a comparação da percepção humana com o aparelho cinematográfico. Quando assistimos às imagens dos irmãos Lumière e de outros pioneiros do cinema, podemos notar o plano fixo para o qual a ação é realizada. Esse cinema ainda não possuía a montagem e é com relação a ele que se estabelece a analogia de Bergson: o conhecimento humano escolhe instantes estáveis (os fotogramas) para reconstruir o instável movimento real. Deleuze ensina que, no cinema primitivo, de fato havia uma mera reprodução técnica do movimento. Quando, porém, o cinema inventou a montagem, passou-se a ter esse todo como expressão de uma mudança qualitativa que surgiria das relações entre as imagens.

Com o objetivo de explicar a invenção da montagem e a composição de uma mudança qualitativa, Deleuze, porém, volta à descrição da percepção humana das imagens em Bergson e propõe uma distinção de três tipos principais de imagens para o cinema e a sua conexão como sendo sensório-motora.

Na passagem abaixo, podemos observar como Bergson deduz a percepção consciente como uma imagem privilegiada estabelecendo-se como intervalo, recebendo a ação de outras imagens e reagindo:

> "Minha percepção, em estado puro e isolado de minha memória, não vai de meu corpo aos outros corpos: ela está no conjunto dos corpos em primeiro lugar, depois aos poucos se limita, e adota meu corpo como centro. E é levada a isso justamente pela experiência da dupla faculdade que esse corpo possui de efetuar ações, e experimentar afecções, em uma palavra, pela experiência da capacidade sensório-motora de uma certa imagem privilegiada entre as demais. De um lado, com efeito,

> essa imagem ocupa sempre o centro de representação, de maneira que as outras imagens se dispõem em torno dela na própria ordem em que poderiam sofrer sua ação; de outro lado, percebo o interior dessa imagem, o íntimo, através de sensações que chamamos afetivas, em vez de conhecer apenas, como nas outras imagens, sua película superficial. Há portanto, no conjunto das imagens, uma imagem favorecida, percebida em sua profundidade e não apenas em sua superfície, sede de afecção ao mesmo tempo que fonte de ação, é essa imagem particular que adoto por centro de meu universo e por base física de minha personalidade" (BERGSON, 1999, p.63).

A percepção está constituída de tal maneira que, entre as ações que sofre e as reações que executa, há um lapso de tempo, um intervalo, um *écran* negro. Por isso, tornam-se imagens privilegiadas que subtraem das ordinárias (aquelas que variam em todas as suas partes e sob todas as suas faces) aquilo que lhes interessa.

O corpo do sujeito se estabelece como imagem privilegiada efetuando três atos: subtrai da imagem recebida o que interessa; divide o movimento recebido em uma infinidade de reações nascentes; elege uma ação ao integrar tais reações numa ação nova. O sujeito é um centro de indeterminação, pois executará uma ação nova ainda não determinada, fixado temporalmente pelo desvio entre o movimento recebido e o executado. Por isso, o sujeito é definido como uma "imagem vivente" e é no corpo que ocorre o intervalo entre o movimento recebido e o movimento executado, é um sistema sensório-motor, pois sente e desencadeia ações.

A seguir, apresentamos o esquema sensório-motor, concebido por Bergson e que será utilizado por Deleuze para entender a montagem cinematográfica:

VARIAÇÃO UNIVERSAL	PERCEPÇÃO	AFECÇÃO	AÇÃO
As imagens agem e reagem em todos os lados e em todas as direções.	O cérebro – um hiato na variação universal – organiza ações e reações.	Sentir as imagens.	Reagir às imagens percebidas

Deleuze estabelece uma relação entre a dedução da percepção humana, conforme o quadro acima, com a montagem para construir o conceito de imagem-movimento. Neste, as relações entre as imagens seguem o modelo do esquema sensório-motor da percepção humana. Não que a montagem a copie, pois a câmera executa movimentos "sobre-humanos", mas no sentido de que há um esforço de prolongar as imagens segundo um sistema que pareça normal ao espectador.

O esquema sensório-motor é um processo de normalização do prolongamento de imagens. As referidas ações são definidas como três operações racionais de um processo intelectual: a especificação, a diferenciação e a integração. Na primeira, diante de uma situação real, procede-se a um enquadramento que especifica o que a personagem vê (imagem-percepção), o que sente (imagem-afecção) ou o que faz (imagem-ação); na diferenciação, a decupagem escolhe e ordena os tipos de relações entre os objetos e as ações; por fim, através da montagem, a integração dá um sentido que as relações entre os objetos e as ações não têm por si só, constituindo um todo.

Por isso, a montagem proporciona um todo, como mudança qualitativa, conforme afirma Deleuze:

> Se fosse preciso definir o todo, nós o definiríamos pela Relação. É que a relação não é uma propriedade dos objetos, ela é sempre exterior a seus termos. Do mesmo modo, é inseparável do aberto e apresenta uma existência espiritual ou mental. As relações não pertencem aos objetos mas ao todo, desde que não o confundamos com um conjunto fechado de objetos. Através do movimento no espaço, os objetos de um grupo mudam suas respectivas posições. Mas, através das relações, o todo se transforma ou muda de qualidade. Da própria duração, ou do tempo, podemos afirmar que é o todo das relações (DELEUZE, 1985, p. 19).

Esta passagem ilustra por que o filósofo considerava o cinema um processo intelectual: a montagem cinematográfica coloca em relação imagens, e tal relação é a expressão de pensamentos, pois realiza três ações: 1) enquadramento de conjuntos ou sistemas fechados, determinados pelos

objetos discerníveis, ou pelas partes distintas, enquadramentos que compreendem tudo o que se encontra nas imagens, cenários, personagens e acessórios; 2) os cortes como movimento de translação, que se estabelecem entre esses objetos e modificam suas posições respectivas; 3) a constituição de uma duração ou um todo, realidade espiritual formada pela relação entre os conjuntos o qual não para de mudar conforme o filme passa.

A montagem cria, entre as partes, um movimento automático, assim considerado pois a própria imagem move a si mesma através do corte e do encadeamento. E esse corte produz um choque no pensamento do espectador, comunica uma vibração ao seu córtex. Explica Deleuze que "é como se o cinema nos dissesse: comigo, com a imagem-movimento vocês não podem escapar do choque que desperta o pensador em vocês" (DELEUZE, 1990, p. 190).

O movimento automático faz a passagem de uma imagem à outra não ser mera reprodução da realidade, mas tornar-se uma operação intelectual complexa, já que constitui um todo que só pode ser pensado. A montagem é um processo intelectual porque não é uma soma de imagens, mas um produto, uma unidade superior.

Esse processo também ocorrerá, sob outras bases, para o regime da imagem-tempo. Assim como a percepção humana do movimento para Bergson está para a construção do conceito de imagem-movimento, teremos a percepção humana do tempo para elaborar a noção de imagem-tempo. Nesse caso, há a quebra dos vínculos sensório-motores que serão substituídos por vínculos temporais, estabelecidos pelas complexas relações entre o momento atual e os lençóis de passado da memória.

Semiótica: matéria inteligível

Além de Bergson, Deleuze também estabelece uma estranha relação com Charles Sanders Peirce. É estranha porque o filósofo ensina que Peirce foi mais longe na classificação sistemática das imagens, mas que ainda não sabia qual a relação que ele definiu entre signos e imagens, ou seja, ele vai usar, a seu modo, as ideias de Peirce.

E parece que ele o faz de três maneiras: na concepção de signo como não linguisticamente formado, na classificação dos signos imagéticos e na distinção dos tipos de imagens. A primeira será utilizada por Deleuze para defender a perspectiva de que o signo esta em relação com o próprio objeto. A segunda, a classificação os signos, foi empregada por ele para designar "este ou aquele signo, ora mantendo o seu sentido, ora modificando-o ou até alterando-o completamente (por razões que serão precisadas a cada vez)" (DELEUZE, 1985, p.84). Por fim, os três tipos de imagens foram usados para, combinados com o esquema sensório-motor da montagem de Bergson, construir a noção de montagem.

Deleuze afirma que sua obra faz uma taxonomia dos signos cinematográficos e, para definir o conceito de signo, estabelece a aliança com Peirce como um caminho para não considerar o cinema como uma linguagem. Deleuze se contrapõe aos teóricos que acreditam que uma imagem do cinema é uma analogia do enunciado, pois não compreende uma imagem como uma representação do objeto, mas sim que "a imagem-movimento é o objeto, é a própria coisa apreendida no movimento como função contínua" (DELEUZE, 1985, p. 40). Desse modo, Deleuze tomará a imagem e seus encadeamento na montagem como um processo mental, afinal, Deleuze aliou-se a Bergson para quem tudo são imagens e agora, com a aliança com Peirce, acrescenta que as imagens, ao enquadrar signos, entram em relação com outros através da montagem:

> "A imagem-movimento é a própria matéria, como mostrou Bergson. É uma matéria não lingüisticamente formada, embora o seja semioticamente e constitua a primeira dimensão da semiótica. Com efeito, as diferentes espécies de imagens necessariamente se deduzem da imagem-movimento, as seis espécies, são os elementos que fazem dessa matéria uma matéria sinalética. E os próprios signos são os traços de expressão que compõem essas imagens, as combinam e não param de recriá-las, levadas ou carregadas pela matéria em movimento" (DELEUZE, 1990, p. 47).

O cinema seria pré-linguístico, pois é constituído de imagens que comportam signos como uma matéria inteligível não linguisticamente formada a qual define uma psicomecânica: são movimentos e processos de pensamento e pontos de vista tomados sobre esses movimentos e processos. Uma imagem não representa um objeto, um cenário ou um personagem, ela é a própria matéria. Entretanto, ela nunca está só, está sempre em relação com outras imagens, então, precisa portar signos que vão estabelecer relações, combinações, com aqueles das imagens seguintes no fluxo do filme.

Deleuze afirma que "entendemos, pois, o termo signo num sentido bem diferente de Peirce: é uma imagem que remete a um tipo de imagem, seja do ponto de vista de sua composição bipolar, seja do ponto de vista de sua gênese." (DELEUZE, 1990, p. 46). No caso da obra *Cinema*, Deleuze visa classificar os tipos de signos expressos pelas imagens e como eles tornam eficientes as relações entre elas. Os signos têm a função de forçar o pensamento a pensar as conexões que eles travam entre si no prolongamento das imagens. É nesse sentido que o signo é que faz de uma imagem uma matéria inteligível que vai entrar em relação com outros signos no movimento do filme, promovendo uma relação de composição ou de criação (duas imagens que se remetem uma à outra ou uma imagem por causa da outra)[31]. A inspiração Peirciana de Deleuze parece ser o fato de que um signo nunca está só, o que conta são as relações nas quais ele entra.

Deleuze propõe assim um tipo especial de semiótica como um sistema das imagens e dos signos independentes da linguagem em geral. Afirmando que os signos serão pré-linguisticos, o que significa que são como a "linguagem gestual, do vestuário ou mesmo a musical" (DELEUZE, 1990, p. 38). que independem das constantes de uma linguagem gramatical.

Deleuze, embora use em um sentido diferente de Peirce, descreve essas relações entre signos como possuindo três instâncias:

[31] A presente pesquisa desenvolve um canal do youtube que está catalogando os signos cinematográficos descritos nos livros Imagem-movimento e Imagem-tempo. O canal esta abrigado no endereço: https://www.youtube.com/channel/UCAo35zMGkeeqyl7X08kBscQ.

a primeiridade, a segundidade e a terceiridade. Na citação a seguir encontra-se a descrição das duas primeiras:

> A segundidade, era onde havia dois por si mesmos. O que é, tal como é, em relação a um segundo. Tudo o que só existe opondo-se, por ex. num duelo, pertence portanto a segundidade: esforço-resistência, ação-reação, excitação-resposta, situação-comportamento, indivíduo-meio... É a categoria do Real, do atual, do existente, do individuado. E a primeira figura da segundidade já é aquela em que as qualidades-potências tornam-se "forças", isto é, atualizam-se em estados de coisas particulares, espaços-tempos determinados, meios geográficos e históricos, agentes coletivos ou pessoas individuais. É aí que nasce e se desenvolve a imagem-ação. Mas, por mais íntimas que sejam as misturas concretas, a primeiridade é uma categoria inteiramente diferente, que remete a um outro tipo de imagem, com outros signos. Peirce não esconde que a primeiridade seja difícil de definir, pois é mais sentida do que concebida — ela diz respeito ao novo na experiência, o fresco, o fugaz e no entanto o eterno. Como veremos, Peirce fornece exemplos muito estranhos, mas que acabam chegando no seguinte: são qualidades ou potências consideradas por si mesmas, sem referência ao que quer que seja de diferente, independentemente de qualquer questão sobre sua atualização (DELEUZE, 1985, p. 126).

Abaixo verifica-se um esquema para Peirce:

PRIMEIRIDADE	SEGUNDIDADE	TERCERIDADE
Qualidades ou potências consideradas por si mesmas.	Era onde havia dois por si mesmos. O que é, tal como é, em relação a um segundo. Tudo o que só existe opondo-se, por e. num duelo, pertence portanto a segundidade: esforço--resistência, ação-reação, excitação-resposta, situação-comportamento, indivíduo-meio.	Peirce, acrescentava uma terceira espécie de imagem: o "mental", ou a terceiridade. O conjunto da terceiridade era um termo que remetia a um segundo termo por intermédio de um outro ou de outros termos. Esta terceira instância aparecia na significação, na lei ou na relação.

No esquema anterior, destacamos a terceiridade assimilada por Deleuze como sendo a imagem relação, porque ele sugere uma aproximação da primeiridade com a afecção e a segundidade com a ação. Na afecção nos damos conta de qualidades ou potências que sentimos, enquanto na segundidade ocorrem as ações desencadeadas a partir daquilo que foi sentido. A terceiridade é a descrição da própria relação entre esses elementos em uma mesma imagem. Deleuze ajusta o esquema de Peirce e propõe que a percepção seja uma "zeroidade".

Sendo assim, ao aliar a leitura de Bergson a de Peirce, Deleuze explicita os tipos de imagens e seus signos correspondentes. De Bergson, extraiu o processo sensório-motor da percepção-afecção-ação e de Peirce, as relações sinaléticas afecção-ação-relação para formar os quatro tipo de imagens apresentadas no volume *Imagem-movimento*:

IMAGEM-PERCEPÇÃO	IMAGEM-AFECÇÃO	IMAGEM-AÇÃO	IMAGEM-RELAÇÃO
Percepção objetiva: descrição de percepção das coisas (cenários, personagens e objetos); Percepção subjetiva: percepção de objetos, cenários e personagens a partir do olhar de uma personagem.	"A imagem-afecção é o primeiro plano e o primeiro plano é o rosto" (1985, p. 124); Se nos referimos aos termos de Peirce, designar-se-á como segue os dois signos da imagem-afecção: ícone, para a expressão, através de um rosto, de uma qualidade-potência, qualissigno (ou potissigno) para a sua apresentação num espaço qualquer.(1985 p129).	Personagem numa situação e agindo. As qualidades e potências estão atualizadas em espaços determinados (geográficos, históricos e sociais); os afetos e pulsões estão encarnados em comportamentos das personagens. É o realismo em dois movimentos principais: * situação – ação – situação transformada * ação – situação – ação transformada.	São imagens que traçam relações mentais entre objetos, cenários e personagens. Para Deleuze, estas imagens representam ao mesmo tempo o ápice do regime da Imagem-movimento como em Hitchcock e também o começo da Imagem-tempo, com os optsignos e sonsignos do neo-realismo italiano.

Na semiótica cinematográfica de Deleuze, os signos valem por si mesmos em sua relação com outros no fluxo do filme que passa. Em outro momento de sua obra (neste caso escrita com Felix Guattari), o filósofo esclarece que os "signos trabalham as próprias coisas, ao mesmo tempo em que as coisas se estendem ou se desenrolam através dos signos". (DELEUZE/GUATTARI, 1995, p 28.). Por isso eles seriam uma matéria inteligível, porque estabelecem relações mentais com outros signos. Nesse sentido, extraímos uma passagem do prefácio da edição americana de *Imagem-movimento* na qual Deleuze argumenta que: "o cinema nos parece um composição de imagens e de signos, isto é, uma matéria inteligível pré-verbal (semiótica pura), ao passo que a semiologia de inspiração linguistica abole a imagem e tende a prescindir do signo" (DELEUZE, 2016, p 286).

Estilística

Os dois momentos preliminares são necessários para se entender a noção de estilo como expressão de pensamentos, justificando a frase inicial de Deleuze, qual seja, os grandes cineastas são grandes pensadores. O enquadramento (e suas características) e o plano (e seus movimentos) determinam a imagem cinematográfica como uma imagem sinalética, fazendo dela um sinal, um signo que, como tal, expressa algo. E a montagem, por sua vez, prolonga esses sinais relacionando as imagens e dando um sentido total que elas não têm por si só. Os enquadramentos, os planos, os signos e a montagem são as manifestações de uma "consciência" cinematográfica, possibilitadas pelo aparelho câmera. Diz Deleuze que "a única consciência cinematográfica – não somos nós, o espectador, nem o herói – é a câmera que é ora humana, ora inumana ou sobre-humana".(DELEUZE, 1985, p.32).

Desse modo, como expressão de processos intelectuais que lida com matérias inteligíveis, a montagem servirá a Deleuze como um procedimento analítico para abordar os diferentes autores ao longo da obra *Cinema*.

O filósofo francês afirma que:

> "Este tipo de análise é desejável para todo autor, é o programa de pesquisa necessário para toda a análise de autor, o que se poderia chamar de 'estilística'; o movimento que se instaura entre as partes de um conjunto num quadro, ou de um conjunto a outro num reenquadramento; o movimento que exprime um todo num filme ou numa obra; a correspondência entre os dois, a maneira segundo a qual eles se respondem mutuamente, passam de um ao outro. Pois trata-se do mesmo movimento, ora compondo ora decompondo, são os dois aspectos do mesmo movimento. E esse movimento é o plano, o intermediário concreto entre um todo que apresenta mudanças e um conjunto que tem partes, e que não para de converter um no outro segundo suas duas faces" (DELEUZE, 1985, p. 34).

Podemos notar na citação, os três aspectos funcionais da montagem, observados acima na composição do conceito de estilo. Há diferentes "estilos" de montar, ou seja, há diversas formas de enquadrar, criar movimentos entre os planos e conceber o todo do filme. Por isso, Deleuze ressalta que "podemos considerar certos grandes movimentos como a assinatura própria de um autor", ou seja, as singulares formas de criar imagens e relacioná-las, dentro dos regimes da imagem-movimento e da imagem-tempo. A estilística seria o modo de analisar as montagens como processos intelectuais dos cineastas e é isso que ele promove ao longo de toda a obra. E esta análise se dá em três vertentes: o primeiro, 'o movimento que se instaura em um quadro', seria a análise dos signos em um enquadramento; o segundo, 'o movimento que se exprime um todo num filme' seria a análise da concepção da obra inteira, no sentido de dizer qual o sentido do filme tomado como um todo; por fim, 'a correspondência entre os dois' seriam as análises que traçam a relação entre os quadros e a construção do todo. Em todos os capítulo podemos encontrar exemplos das três tipos de análise. Abaixo podemos destacar algumas delas:

	IMAGEM-PERCEPÇÃO	IMAGEM-AFECÇÃO	IMAGEM-AÇÃO
Signos no enquadramento.	"Em Varietes, de Dupont era a cena de music-hall onde o trapezista que se balança vê a multidão e o teto, um no outro, como uma chuva de faíscas e um turbilhão de manchas flutuantes" (p. 102).	"São célebres os primeiros planos de Griffith onde tudo é organizado para o contorno puro e doce de um rosto feminino: uma jovem pensa em seu marido em Enoch Arden" (p.116).	Numa situação de Sindicato de Ladrões em que a mulher tem um comportamento ambivalente, e em que o homem se sente tímido e culpado, este apanha a luva que ela deixou cair, guarda-a, brinca com ela e finalmente enfia nela sua mão. p199.
Sentido do todo.	"O que Vertov materialista realiza através do cinema é o programa materialista do primeiro capítulo de Matéria e Memória: o em-si da imagem. O cine-olho, o olho não-humano de Vertov, não é o olho de uma mosca ou de uma águia, o olho de um outro animal. Também não é, ao modo de Epstein, o olho do espírito que seria dotado de uma perspectiva temporal e apreenderia o todo espiritual. É, ao contrário, o olho da matéria, o olho na matéria, que não se submete ao tempo, que "venceu" o tempo, que acede ao "negativo do tempo", e não conhece outro todo senão o universo material e sua extensão " (p. 107).	Também em Rohmer é toda uma história de modos de existência, de escolhas, de falsas escolhas e de consciência de escolha que preside a série dos Contos Morais (especialmente Minha Noite com Ela e, mais recentemente, Le Beau Mariage apresentam uma jovem que escolhe se casar e que grita isto justamente porque escolheu do mesmo modo que poderia ter escolhido, numa outra época, não se casar, com a mesma consciência pascaliana ou a mesma reivindicação do eterno, do infinito). p149.	Nanouk, o Esquimó começa mostrando o meio, quando o esquimó aporta com a família. Imenso synsigno do céu opaco e das costas de gelo, onde Nanouk conquista a sua sobrevivência num meio tão hostil: duelo com o gelo para construir o iglu, e sobretudo o célebre duelo com a foca. Temos aí uma grandiosa estrutura SAS3, ou melhor, SAS, pois a grandeza das ações de Nanouk consiste mais em sobreviver num meio inabalável do que em modificar a situação. p181.

	IMAGEM-PERCEPÇÃO	IMAGEM-AFECÇÃO	IMAGEM-AÇÃO
Relação enquadramento todo.	"São dois sistemas que se opõem, as percepções, afecções e ações dos homens da terra e as percepções, afecções e ações dos homens da água. É o que fica nítido em Águas Tempestuosas, de Grémillon, onde o capitão, em terra, é reconduzido a centros fixos, imagens da esposa ou da amante, imagens da villa frente ao mar, pontos de subjetivação egoístas, enquanto o mar lhe apresenta uma objetividade como variação universal, solidariedade de todas as partes, justiça para além dos homens, onde o ponto fixo dos reboques, sempre posto em questão, não vale mais senão entre dois movimentos." p104 .	A sombra exerce então toda a sua função antecipadora e apresenta no estado mais puro o afeto de Ameaça, como a sombra de Tartufo, a de Nosferatu, o Vampiro, ou a do sacerdote sobre os amantes adormecidos em Tabu. p.143.	É aí que a forma AS encontra o pleno desenvolvimento de sua fórmula: uma diferença muito pequena na ação, ou entre duas ações, que vai fazer valer uma distância infinita entre duas situações, e que só existe para fazer valer esta distância. Tomemos dois exemplos célebres na série dos Carlitos: visto de costas, Carlitos abandonado por sua mulher parece sacudido por soluções, enquanto vemos, assim que ele se volta, que sacode um shaker e prepara para si um coquetel. Do mesmo modo, na guerra, Carlitos marca um ponto cada vez que atirou; ocorre, entretanto, que uma vez uma bala inimiga lhe responde, e ele apaga a marca. O importante, o processo burlesco, consiste no seguinte: a ação é filmada pelo ângulo de sua menor diferença em relação a uma outra ação p211.

Com essa tabela, podemos observar as diferenças no processo de análise do estilo. Deleuze lança mão dessas variações por toda a obra, porém é possível perceber suas diferenças.

No caso do signo no enquadramento, a análise detalha precisamente o que é enquadrado, nos exemplos acima temos a percepção do teto do teatro e do público a partir da perspectiva de um trapezista que vai e vem, esta cena está no filme *Vaietés* de Dupont, de 1925. No segundo exemplo, em *Enoch Arden* de D.W.Griffith, de 1911, temos o enquadramento do rosto da jovem que pensa no marido enquanto é assediada por um pretendente já que seu marido não retornara para casa porque havia se perdido em uma ilha após o naufrágio de seu navio. Por fim, o detalhe da ação de um personagem manejando uma luva em *Sindicato de ladrões* de Elia Kazan, 1954.

No caso da análise do do todo, é possível notar o sentido que Deleuze extrai da percepção da obra como um todo. Dentro dessa perspectiva, podemos notar como ele afirma que o sentido dos filmes de Dziga Vertov é alcançar a percepção total da realidade. No segundo exemplo, o sentido de alguns filmes de Eric Rohmer é o estatuto e as implicações das escolhas humanas. E no terceiro exemplo, o caso do documentário *Nanook* (1922), de Robert Flaherty, sobre as ações do esquimó para sobreviver em ambiente tão hostil.

Há ainda as análises onde Deleuze traça relações entre os enquadramentos e o todo. Nesses casos, podemos observar como o plano possibilita a passagem do que é enquadrado para a composição do sentido do todo. Como no primeiro exemplo, no qual a extração do sentido do todo do filme (que é a luta entre a terra e o mar) é explicado pela descrição dos enquadramentos. No segundo caso, o procedimento se repete, para extrair o sentido do todo (a escuridão ameaçadora) descreve enquadramentos que constroem esse sentido. Por fim, no caso de Charles Chaplin, para descrever o sentido da comédia (uma diferença muito pequena na ação, ou entre duas ações, que vai fazer valer uma distância infinita entre duas situações), descreve enquadramentos de Carlitos fazendo um *drink* ou praticando tiro.

Deleuze se referiu à criação cinematográfica na célebre conferência sobre o cinema chamada de *O ato de criação*: " O que vocês inventam não são conceitos — isso não é de sua alçada —, mas blocos de movimento/duração. Se fabricamos um bloco de movimento/duração, é possível que façamos cinema". (DELEUZE, 2016, p333). Blocos de movimento/duração, significa que os cineastas inventam planos e relações entre planos que fazem uma imagem do movimento e do tempo. O suporte são as imagens enquadradas e os signos que elas comportam. Cada cineasta cria seus próprios signos para operar seus blocos de movimento/duração. Portanto, a análise desejável para todo autor é aquela que está sensível aos signos como operadores dos movimentos e tempos de um fluxo cinematográfico. É nesse sentido que acreditamos que a noção de estilo de um cineasta é construída nessa obra como uma categoria de análise de filmes considerados como utilizando-se da montagem de imagens para expressar uma matéria inteligível e um processo intelectual.

Assim, a noção de estilo é uma convergência entre cinema e pensamento. E mais, na frase destacada, Deleuze afirma que a estilística como ele a elabora é desejável como estudo para todos os autores. Autorizando e extrapolando o seu uso como um método de pesquisa de filmes. Um método que leva em consideração a criação de signos cinematográficos nas imagens e a sua composição através da montagem.

A história do cinema pode ser retomada continuamente como um arcabouço de virtualidades possíveis. Todos os grandes cineastas, com suas imagens, ainda podem nos afetar na suas singulares criações. Nesse sentido, ler os livros de Deleuze sobre o cinema pode ser um passeio por diferentes cineastas com suas invenções de tipos de imagens, signos e concepções de montagem. Mas essa noção também no serviria nos dias de hoje, nessa civilização do clichê, isto é, quando as singulares invenções dos grandes cineastas são retomadas pela reprodução incessante do cinema comercial, quando o sexo e a violência do retratado são mais interessantes que as possíveis conexões mentais que a montagem pode provocar no espectador.

Se acrescentarmos a esse diagnóstico da década de 1980, os trinta anos de evolução tecnológica e o desenvolvimento do *mass media* que separam a publicação de *Imagem-tempo* e os dias de hoje, teremos uma overdose de clichês. E com ela um ocultamento dos grandes inventores do cinema através da pasteurização das suas criações. Assim, a noção de estilo elaborada por Deleuze pode funcionar como uma ferramenta com vista a despertar a sensibilidade para a complexa construção de sentido feita por meio dos enquadramentos, agenciamentos de signos, movimentos e tempos arquitetados pela montagem. E essa concepção não deveria servir apenas para os cineastas e filmes estudados pelo filósofo, ela poderia ser continuamente utilizada para analisar novas produções a fim de distinguir o surgimento de novos signos e mecanismos de montagem da proliferação dos clichês.

BAZIN, André. *O Cinema: ensaios.* São Paulo, Ed. Brasiliense, 1991.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito.* São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1999.

_____. *Evolução Criadora*. São Paulo, Folha de São Paulo, 2015.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo, cinema2*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1990, tr. Br. De Eloisa de Araujo Ribeiro.

_____. *Abecedário.* Realização Pierre-André Boutang, produzido pelas editions Montparnasse, Paris. No Brasil, foi divulgado pela TV Escola, Ministério da Educação.

_____. *A Imagem-movimento, cinema 1*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1985 tr. Br. De Stella Senra..

_____. *Dois regimes de loucos: textos e entrevistas (1975-1995)*. Editora 34, 2016.

_____. *Conversações, 1972-1990*. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992.

_____.*O Ato de Criação.* Caderno MAIS!, Folha de São Paulo, 27/06/1999

_____e GUATARRI, Félix. *O Que é a filosofia?* Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992, tr. Br. Bento Prado Junior e Alberto Alonso Muñoz.

_____. Mil Platôs (5 volumes). Editora 34, 1995.

ORLANDI, Luiz B.L., *Deleuze trata da filosofia em tempo de cinema.* Jornal diário Folha de São Paulo, Caderno Letras, sábado, 11 de agosto de 1990.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Neto, São Paulo, Perspectiva, 2005.

PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas, SP : Papirus, 2000.

PELBART, Peter Pal. *O tempo não-reconciliado : imagens de tempo em Deleuze*. São Paulo : FAPESP : Perspectiva, 1998.

RODOWICK, D. N. *Gilles Deleuze's Time Machine.* Duke University Press, Durham e Londres, 1997.

VIRILIO, Paul. *Guerra e Cinema*. Scritta, são Paulo, 1993.

ZOURABICHVILLI, François. *Lê Vocabulaire de Deleuze*. Paris: Elipses, 2003.

O PAPEL DA MÍDIA IMPRESSA NA CONSTRUÇÃO DA IMAGEM SOCIAL DO PROFESSOR

Claudomilson Fernandes Braga
Simone Antoniaci Tuzzo

Resumo

Os estudos sobre as mutações identitárias (DUBAR, 2001; 2010) e sobre identidade e imagem (TUZZO & BRAGA, 2014) são conceitos imbricados e dão conta de uma noção de que a imagem é a resultante (re)significada dos processos de construção da identidade e tem na comunicação um lugar privilegiado de construção (LIPIANSKY, 1992). São estes percursos e referenciais teóricos centrais que sustentam este trabalho, cujo principal objetivo é discutir e analisar o papel da mídia impressa na construção da imagem social do professor, na medida em que a mídia, enquanto lugar de reprodução do mundo real, reflete e de certo modo define o pensamento dos atores sociais na vida vivida. Este trabalho se justifica pela importância da temática e do objeto que pretende estudar, visto que compreender como a mídia constrói determinada identidade e consequentemente desenha a imagem de um grupo social, no caso os professores, é compreender em última instância como a mídia desenha e oferta um imaginário social da educação no Brasil.

Palavras-chave

Mídia; identidade; imagem; imaginário social; educação.

Introdução

Falar de Representações Sociais (RS) é falar em última instância de Comunicação. Visto que é na comunicação que as representações circulam, se tornam senso comum e são partilhadas e compartilhadas no mundo social. Neste sentido, o ato de partilhar e compartilhar, as RS se caracterizam no ato de tornar público determinada representação.

Por este prisma, ao disseminar determinada representação, a mídia – neste caso a impressa – e seu aparato tecnológico cria na audiência e para a audiência uma oferta a ser compreendida a partir do lugar da própria audiência. Aqui reside a essência deste estudo, ou seja, a imagem que o leitor faz do professor a partir daquilo que se veicula na mídia impressa. Em outras palavras, é a partir do que se lê e do que se ouve em razão de quem leu que o leitor constrói em um processo de ressignificação identitária, a imagem do professor. De tal forma que essa imagem passa a circular como "verdade" dando a entender de que se trata de uma realidade concreta.

Neste processo de construção da imagem social existem categorias importantes a serem percebidas, ou seja, a imagem social é, via de regra, resultante de quem somos e de como somos vistos e no caso do professor, de como a mídia retrata este grupo social atuando como interlocutor.

Representação social e opinião pública

A relação entre a comunicação e as representações sociais que baseia este estudo está firmada em Moscovici (2003, p.371), quando o autor afirma que "uma condiciona a outra, porque nós não podemos comunicar sem que partilhemos determinadas representações e uma representação é compartilhada e entra na nossa herança social quando ela se torna um objeto de interesse e de comunicação", de tal forma que, como afirma Vala (2010) a comunicação é o suporte das representações sociais.

Neste binômio comunicação e representação social, outro elemento surge como fundamental: a construção da Opinião Pública, no sentido de que é a partir dos conceitos e posições de diferentes organismos sociais com alcance de voz na sociedade, que determinadas expressões e posições com possibilidade de formação de uma opinião social, suscitam e podem desencadear a formação de uma representação social, ou seja, é também na opinião pública que as representações sociais circulam, se levarmos em consideração que muito do que se apresenta na mídia impressa é resultante destes grupos formadores de opinião.

Importante salientar que o conceito de opinião pública aqui utilizado não diz respeito à massa, mas sim aos públicos capazes de expressar uma opinião. Não se refere tampouco às opiniões desencadeadas por pensamentos críticos e reflexivos, o que em tese, deveria ser o princípio de uma formação de opinião pública, mas muitas vezes a ideia central está ligada a um formador de opinião, que possui canais de difusão ou participação em grandes grupos sociais e por isso com poder de socialização de suas ideias. Estes formadores de opinião realizam análises e desenvolvem estratégias de pensamentos capazes de serem absorvidas e propagadas por grupos sociais que a aceitarão como sendo a opinião desse grupo social, no caso, a opinião desse público, ou opinião pública.

Os líderes de opinião, que, com formas de difusão de suas ideias, se caracterizam na sociedade moderna como pessoas fundamentais para a formação da opinião pública. Muitas vezes esses líderes são pessoas físicas, mas também podem ser pessoas jurídicas, como a mídia, por exemplo. Tuzzo (2014) assevera que os líderes de opinião são alterados com a própria movimentação natural da sociedade e por isso não são estáticos. Com o surgimento da mídia considerada hegemônica, os líderes de opinião anteriormente legitimados pela sociedade passaram a atuar como coadjuvantes para alguns públicos. Textualmente Tuzzo afirma que:

> Se refletirmos sobre os quatro pilares de sustentação da sociedade anteriormente legitimados, por ela definidos como 4Ps (pai, professor, político, padre/pastor) representantes simbólicos da família, escola, Estado e igreja, veremos que a própria Igreja se apropria hoje de canais de televisão para que a voz do padre/pastor seja legitimada pela estética televisiva de reconhecimento de valoração e passe a ser utilizada pela sociedade muito mais porque adveio da televisão do que dos templos religiosos e com isso transformam os seus interlocutores em celebridades midiáticas, com reconhecimento de voz (TUZZO, 2014, p. 164).

Assim, os conceitos publicizados pela mídia possuem forte possibilidade de serem transformados em representações sociais específicas, mesmo daquilo que já existe socialmente e não tem e nem pode ser classificada como representação. Destacando que uma representação não é necessariamente a imagem da realidade, uma representação é a imagem capaz de ser decodificada por um determinado grupo social a partir de uma identidade.

Sobre este aspecto, Tuzzo e Braga (2014) afirmam que é no outro que o "eu" se justifica. É na imagem que a identidade se torna "quase" tangível, mas para isso são necessários os atos de comunicação (quer seja pela mídia, ou de forma presencial), pois é nela que se forja a identidade. Tuzzo (2016) complementa, asseverando que é no outro que a identidade se constrói, mas que a imagem também pode alterar a própria identidade, de modo dialógico, afirmando que:

> A identidade é aquilo que uma pessoa é; e a imagem é como as demais pessoas a vêem. Mas a imagem é capaz de modificar uma identidade, pois é no reconhecimento social que o "eu" se percebe como sujeito e refaz as suas próprias concepções e realidades numa simbiose de fatores externos e internos (TUZZO, 2016, p.137).

Baseado neste princípio podemos pensar que da mesma forma que uma imagem consagrada e aceita socialmente pode alterar a própria identidade, fazendo com que haja um trabalho de ressignificação identitária, uma ressignificação social poderá alterar uma representação social.

Tuzzo (2018) afirma que o eixo de construção pode ser pautado da seguinte forma: Representação social – Opinião Pública – Ressignificação Social – Opinião Pública – Nova Representação Social.

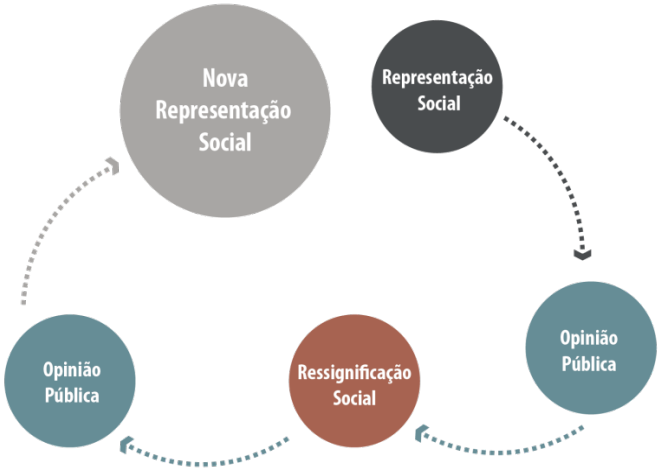


Figura 1: Paradigma da ressignificação social das representações sociais
Fonte: Tuzzo (2018)

Dessa forma, a representação social do professor, objeto de interesse deste trabalho, só poderá ser alterada diante da opinião pública, quando novas informações e estímulos informacionais e sociais forem concretizados e reconhecidos pelos públicos, legitimados pelos canais de difusão social, como a mídia, por exemplo, possibilitando desta forma a criação de uma nova representação social.

Importante salientar que a opinião pública representada acima em duas esferas sociais não se caracteriza como a posição da massa, tendo em vista que a massa não consegue ter uma opinião identificada. Tuzzo (2016) afirma ainda que:

> Opinião pública é a representação de opiniões individuais, a partir de grupos distintos. Não é a expressão da massa, mas de públicos. O termo público de opinião pública está muito mais voltado para o caráter de publicização, ou seja, a expressão daqueles que podem ter expressão social para seus interlocutores, quer estando na mídia ou não, mas sempre considerando o alcance de voz que a mídia possui em detrimento dos pequenos alcances de outros organismos sociais (TUZZO, 2016, p. 73-74).

Entre os organismos sociais de maior poder de construção de uma opinião pública está a mídia e dentro do conglomerado comunicacional este trabalho destaca o jornal impresso em uma sociedade digital. Mesmo parecendo contraditório, o impresso ainda é uma das esferas da mídia de grande poder de construção da opinião pública e por consequência das representações sociais.

O papel do jornal impresso em uma sociedade digital e as representações sociais

O jornal impresso se caracteriza como algo muito mais representativo do que uma mídia de informação. Ele não é somente uma fonte informacional e de opinião, mas sim um eixo de sustentação imagética do conglomerado midiático.

Tuzzo (2011; 2013; 2016) afirma que a imprensa escrita assume com frequência a função de suporte para orientar o uso das outras mídias. Embora pareçam isolados uns dos outros, os meios de comunicação formam uma complexa teia que os conecta, o que contribui relevantemente para a força e representatividade de seus produtos diante da sociedade receptora. A articulação entre os meios permite a legitimação da informação que divulgam. A retroalimentação midiática garante o consumo ininterrupto das mídias.

Muito mais do que uma intertextualidade, a relação entre as mídias tem como função multiplicar os discursos para públicos diversos, ou seja, o jornal impresso não é somente consumido pelos leitores de jornal, mas comumente as primeiras páginas dos jornais impressos são estampadas na internet e nos telejornais que comentam as principais notícias. O rádio, também exerce o mesmo papel, lendo as manchetes e comentando as principais notícias dos jornais impressos. Assim, o jornal impresso não é só lido, mas é também visto e ouvido a partir de outras mídias.

Isso faz com que a credibilidade do jornal impresso seja reafirmada pelas demais mídias que ainda não atingiram um grau de confiabilidade similar ao impresso, gerando uma interdependência entre os veículos. A mídia impressa precisa da popularidade das demais mídias e as outras mídias precisam da credibilidade do jornal impresso. Thompson afirma que:

> Num mundo caracterizado por múltiplas formas de transmissão da mídia é também comum que as mensagens da mídia sejam recebidas por outras organizações e incorporadas em novas mensagens, num processo que pode ser descrito como 'mediação estendida'. Há um grau relativamente alto de auto referenciamento dentro da mídia, no sentido de que as mensagens da mídia comumente se referem a outras mensagens ou eventos por ela transmitidos (THOMPSON, 1998, p. 100).

Dessa forma, as representações sociais divulgadas pela mídia impressa, se não são geradas e disseminadas por ela (a mídia), são em grande medida legitimadas, e ao legitimar, são reafirmadas em toda cadeia midiática de modo simbiótico e cíclico e aparentemente de forma ininterrupta. A quebra do ciclo poderá ser feita somente com uma representação social externa a ela, mas por ela legitimada. É o que Moscovici (2014) denomina de nova representação social, já que para o autor, a mudança de uma representação social é um processo demorado e quase sempre improvável.

Uma representação social não diz respeito necessariamente a uma realidade, mas sim a uma representação da realidade e que nos dizeres de Jodelet (1990) significam ações praticadas e, por serem guias da realidade, possuem um caráter imagético, intercambiando sensações e ações, ou simplesmente aquilo que a autora denomina de guias práticos da realidade. Não se trata de uma inverdade, mas uma forma de expressar a realidade, cuja aproximação com a realidade pode ser maior ou menor, a depender de cada situação.

Braga e Campos (2016) realizaram estudos aprofundados sobre a representação do professor na mídia impressa nas últimas três décadas com ênfase no Jornal A Folha de São Paulo, a fim de descobrirem:

> Afinal qual a identidade do professor? E mais, qual identidade do professor circula nos veículos de comunicação? [...] Neste sentido, surge o interesse particular de compreender em termos teóricos, não apenas o conceito de identidade, mas, sobretudo, a noção que permeia a compreensão que envolve os processos identitários: a diferença e a semelhança que caracterizam a identidade pessoal e social (no sentido de coletivo) dos indivíduos (BRAGA E CAMPOS, 2016, p. 34).

Algumas considerações obtidas pelos pesquisadores merecem destaque, entre elas, a de que a pesquisa sobre a representação do professor na mídia não deixa de ser também uma construção midiática que se não nasce nela, é a partir dela que ganha força e legitimidade porque em uma sociedade de massa é ela (a mídia) quem possui o poder de ditar padrões de comportamento.

Ainda sobre este aspecto, muito do que se sabe e se acredita em relação ao ser professor é dito pela mídia, como se se tratasse de um agente interlocutor. Aqui reside um dilema: aquilo que a mídia diz em relação ao professor é a reprodução da identidade do próprio professor ou é uma ressignificação da própria mídia em relação a este grupo?

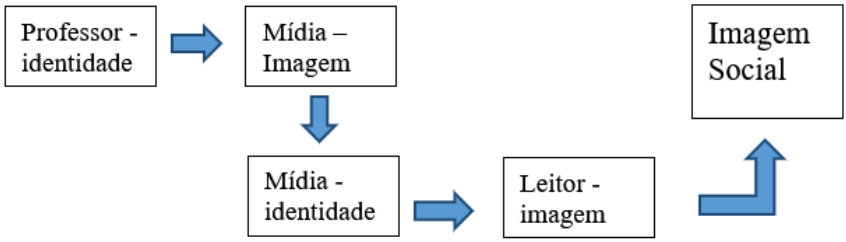


Figura 2: Fluxo de (re) significação da identidade – a imagem do professor
Fonte: Dados interpretados da pesquisa

A figura 2 (dois) representa como este processo de (re) significação da imagem do professor ocorre em função da interveniência midiática. Partindo do pressuposto de que a mídia potencializa sobre o que a audiência deve pensar e ao potencializar reveste a notícia de aspectos muitas vezes pitorescos para atender as demandas editoriais do veículo, arriscamos dizer que, a identidade do professor não se reproduz com igual teor quando veiculada midiaticamente. Há sim uma (re) significação desta identidade e o que se oferece é uma imagem ao leitor.

Este processo cíclico de (re) significação se repete à medida que o leitor recebe a notícia e lê a matéria, pois também ele (re) significa essa identidade em imagem ao que denominamos de (re) significação de terceira onda, ou seja, (re) significada pela terceira vez.

Portanto, da identidade original não restou muita coisa. É deste modo que o processo se conclui e finalmente se tem a imagem do professor que permeia a mente dos sujeitos: a imagem social.

Ainda no mesmo estudo, os pesquisadores identificaram também que a imagem que a mídia tem do professor é em grande medida resultante da pauta do próprio veículo. Em outras palavras, a mídia organiza seus conteúdos em relação ao professor muito em função daquilo que se veicula em termos regulatórios, como se a atividade se resumisse quase que exclusivamente ao cumprimento de regras legais, relegando para um segundo plano a atividade de ensino propriamente dita.

O ensino, como ação concreta da atividade, passa a ser determinado em razão das legislações que o regulamentam. O professor é destituído do seu empoderamento simbólico e assume o papel de tarefeiro. Falamos do Enem, do Enade e dos indicadores de desempenho escolar orientados pelo Banco Mundial e pelo repasse de investimentos originados pelos indicadores desse desempenho. A aprendizagem deixa de ser tarefa do professor; pensar o ensino deixa de ser atividade da profissão. Importa agora cumprir as metas estabelecidas pelos órgãos.

Exemplo disso é o Plano Nacional de Educação que vislumbra metas inatingíveis, dada sua concepção da realidade nacional. Aliás, distante da realidade brasileira.

Aquele que torna possível o ensino, possui aos olhos dos atores sociais uma imagem distorcida e equivocada. O que determina a educação nacional e o ensino em todos os níveis agora é burocrático, pensado nos gabinetes. Não cabe ao professor determinar as políticas públicas de ensino, pois lhe coube apenas o papel de executor.

E neste sentido, a imagem do professor de que falamos é na verdade a representação que a população em geral tem deste grupo com a interveniência da mídia. A mídia neste aspecto define não apenas uma imagem, como determina papeis, lugares no mundo social.

Em recente estudo, Araujo (2018) em sua tese de doutoramento "*A constituição da identidade do professor universitário na sociedade contemporânea: uma teoria fundamentada na comunicação e no consumo*", dá importantes pistas sobre a fragmentação identitária a que se submete o professor universitário, muito em razão das tecnologias e dos aspectos que envolvem o consumo.

Em que pese as pesquisas de Araujo (2018) se firmarem na lógica da comunicação e do consumo, a autora deixa importantes reflexões no sentido de que ao professor universitário – recorte da pesquisa – cabe novos desafios, novas posturas, novos tempos.

Esta constatação nos remete aos estudos empreendidos por Dubar (2010) que ainda na década de 1960 já preconizava esta crise das identidades. Que esta situação ocorreria em muitas categorias profissionais, muito em função das mudanças do mercado e das exigências que este

mercado colocaria aos profissionais do futuro. O professor não ficou isento deste movimento e, a ele também foi imputado novas exigências sem nenhuma ou poucas contrapartidas.

Em diálogo com as pesquisas empreendidas por Braga e Campos (2016) que não abordaram apenas o professor universitário, mas todos os professores enquanto atividade profissional, as colocações de Araujo (2018) encontram respaldo, sobretudo, quando a autora coloca que o professor universitário ainda representa um lugar de criatividade, de inovação, o que na perspectiva das pesquisas de Braga e Campos (2016) foi compreendido como o desvelar de uma última instância educacional, ou seja, aos professores universitários foi delegado resolver os problemas do ensino no país, como se a universidade tivesse esse papel. Ao identificar este aspecto no professor universitário, ao contrário de Araujo (2018), os autores alertam para o fato de que este grupo em específico é lançado de modo vertiginoso no abismo da incapacidade, da impossibilidade de recuperar a educação nacional.

Já que os demais professores de níveis anteriores foram destituídos dos seus lugares de fala e impossibilitados de oferecer à universidade alunos de qualidade, seria a universidade a salvação do ensino nacional? É papel da universidade alfabetizar? Essas são inquietações importantes a serem discutidas e levadas a cabo no âmbito das políticas públicas de ensino do país.

Deste modo e retomando o papel da mídia nesta construção, nos parece importante colocar que a mesma mídia que se revela cúmplice do ensino, também se revela cúmplice dos burocratas e dos formadores de opinião, que a utilizam no sentido de fazer valer seus pontos de vista. Poderíamos então questionar sobre qual mídia falamos. É um dilema?

Em pesquisas realizadas na Argentina, Petracci (2011) ao estudar as representações sociais do aborto para homens, em que pese o distanciamento do objeto, identifica que a quase totalidade das opiniões dos entrevistados se assemelham às opiniões advindas da opinião pública e, neste sentido, Petracci (2011) afirma que há certa semelhança entre as duas formas opinativas: a dos entrevistados e a opinião pública.

Quando a autora se refere ao cruzamento probabilístico entre opiniões e representações sociais alerta que em um primeiro momento as duas esferas se apresentam distintas e contraditórias, o que parece revelar que representações sociais e opinião pública são díspares. Que determinada representação não se constituem como tema da opinião pública. Entretanto, a autora se apropria da *noção de ambiguidade* desenvolvida por Schutz (1964) para quem a ambiguidade está diretamente associada à responsabilidade e neste sentido, desvela que o distanciamento entre a representação social e a opinião pública identificada no estudo se explica pelo fato de que os respondentes não possuem responsabilidade em relação à temática e desta forma não discursam de igual modo sobre o mesmo tema.

Em um sentido contrário, podemos inferir que se o grupo entrevistado possuísse interesse direto e responsabilidade sobre o tema, provavelmente a sua opinião se aproximaria em forma e conteúdo da sua representação, sustentando a ideia de que é também na opinião pública que as representações sociais circulam, ou seja, se tomarmos como referência que a opinião pública se fundamenta na opinião de grupos organizados e de que a representação social só é possível na relação intragrupal de um grupo em relação a outro ou a um fenômeno, acreditamos que se fala da mesma coisa; de que toda representação social circula na opinião pública e tem na mídia campo fértil de disseminação em relação aos demais grupos. Desde que sempre seja compreendido o caráter de opinião de públicos distintos e não de uma parcela da massa.

Outro aspecto não abordado por Petracci (2011) em seu estudo foi a existência da zona muda[32] das representações. Identificada por Abric (2005) em suas pesquisas na França, ainda na década de 1970, o autor alerta para o fato de que muitas representações são maquiadas, negadas por seus interlocutores quando se tratam de temas conflituosos, de apelo social intenso, que envolvem sérias discordâncias no mundo social entre os diversos atores.

[32] Sobre a zona muda ver: SCOZ, Beatriz Judith Lima; MARTINEZ, Albertina Mitjáns (2009).

Abric (2005) salienta que para desvelar essas representações, o pesquisador necessita de um aparato metodológico particular, específico, que dê conta de ultrapassar esta nuvem que camufla a verdadeira representação. Só assim, segundo o autor, será possível identificar a representação social propriamente dita. Sem este movimento metodológico, o que se identifica são discursos elaborados e socialmente partilhados que convêm serem mantidos para sustentar a teia social existente de modo politicamente correto. Em outras palavras, a possibilidade da opinião pública se distanciar da representação social de determinado fenômeno é real, entretanto, só é possível concluir que são divergentes se houver um esgotamento das possibilidades de investigação, sem a qual não é correto afirmar que são díspares simplesmente, ainda mais se levarmos em consideração que muito do que circula na mídia é resultante da pressão de determinados grupos e que muitas vezes estes grupos são de formadores de opinião, ou seja, da própria opinião pública.

Assim, em relação à imagem do professor este processo dialógico parece ocorrer de modo fluído, de tal forma que a representação social do professor e sua imagem circulante na mídia parece ser em grande medida resultante da opinião de grupos com interesse direto em relação ao tema, que dado sua penetração nos veículos, acabam por definir a pauta midiática e consequentemente a disseminação de representações sociais particulares em relação ao grupo professores.

Conclusão

As representações sociais enquanto área do conhecimento, gerada na Psicologia Social de origem francesa, assumiu papel importante na compreensão da realidade social e, sobretudo, no que diz respeito aos estudos que envolvem grupos específicos e fenômenos complexos.

É no âmbito das representações sociais que os estudos das identidades – que tiveram ainda na década de 1960 importantes pesquisas a respeito do tema, apenas para citar Billing (1972), Billing & Tajfel

(1973) e Tjafel (1974) e mais recentemente Dubar (2010) a partir da perspectiva das profissões – deram conta de que muito do que se constrói em relação à construção das identidades e consequentemente das imagens, tem relação direta com as relações intergrupais.

Na pós-modernidade com o advento das novas tecnologias da informação e da comunicação (TICs) surge neste contexto um grupo especificamente importante e que tem dado o tom desta relação: a mídia.

Se em décadas passadas este processo se construía nas relações entre os grupos, atualmente é a mídia que tem assumido este papel, muito em função da transferência de responsabilidade ofertada pelos grupos a essa esfera social que não se fez ausente nem omissa. O papel de definir, ofertar e até determinar, em alguns casos, a pauta do mundo social tem sido, portanto, definida pela mídia.

Em relação aos professores não foi diferente, como também não foi em relação a outros temas. Assim, se partimos da noção construída até então de que a mídia se apropria da identidade de determinados grupos e (re) significa ofertando ao mundo social uma imagem feita à sua maneira e que com isso a mídia às vezes altera e muitas vezes cria novas representações sociais, podemos concluir que neste processo a mídia é responsável em muitos casos, arriscando dizer em quase na totalidade dos casos, determinante na definição das imagens daqueles que eventualmente são retratados por ela.

A este contexto se junta de modo definitivo os formadores de opinião e suas ideias como balizadoras desse processo. Em outras palavras significa dizer que é também na mídia que a opinião pública se instalada, sobretudo aquelas advindas de grupos específicos com poder de penetração, que definem a pauta midiática e por consequência, definem a imagem que se quer dar a determinados grupos.

É nesse contexto que a imagem social do professor é construída. Baseada nas opiniões dos grupos e (re) significada pela mídia para atender interesses específicos. Assim, as representações sociais do professor são resultantes daquilo que a mídia diz e publiciza como definitivo em relação ao grupo professores.

ABRIC, J. C.A zona muda das representações sociais. In D. C. Oliveira & P. H. F. Campos, **Representações sociais**: Uma teoria sem fronteiras. Rio de Janeiro, RJ: Museu da República, 2005.

ARAUJO, Dayse Maciel de. **A constituição identitária do professor universitário na sociedade contemporânea: uma teoria fundamentada baseada na comunicação e no consumo.** Tese (Doutorado) Escola Superior de Propaganda e Marketing – ESPM. Programa de Pós Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo. São Paulo, 2018.

BILLIG, M. **Social categorization and intergroup relations.** Bristol, Universityof Bristol. (UnpublishedPh.D. Dissertation. 1972.

BILLIG, M.; TAJFEL, H. **Similarity and categorization in intergroup behaviour**, European journal of social psychology 3: 27-52, 1973.

BRAGA, Claudomilson Fernandes; CAMPOS, Pedro Humberto Faria. **Representações sociais e comunicação:** a imagem social do professor na mídia e seus reflexos na (re) significação identitária. Goiânia: Kelps, 2016.

DUBAR, Claude. **A crise das identidades**. 4e éd. Paris: PUF, 2001. Reedição em 2010.

JODELET, Denise. **Representácion sociale**: phénomèmes, concept, et theorie, In: Psychologie sociale. Paris: PUF, 1990.

LIPIANSKY, E. M. **Identitéet communication :**l'expérience groupale. Psychologie Sociale**.** Paris: PUF. 1992.

MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais:** investigações em psicologia social. Petrópolis: Vozes, 2003.

MOSCOVICI, Serge. **Psicanálise:** sua imagem, seus públicos. São Paulo: Vozes, 2014.

PETRACCI, Mónica. **Opiniones y representacionessociales de varones sobre aborto en Buenos Aires, Argentina**. Sexualidad, Salud y Sociedad. Revista Latinoamericana. n.8 – ago. 2011 – pp.10-35

SCOZ, Beatriz Judith Lima; MARTINEZ, Albertina Mitjáns. **A zona muda das representações sociais**: uma aproximação a partir do jogo de areia. **Interam. j. psychol.**, Porto Alegre, v. 43, n. 3, p. 432-441, dez. 2009. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-96902009000300002&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 11 mar. 2018.

SCHUTZ, A.**Estudios sobre teoría social**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1964.

TAJFEL, H. **Social identity and intergroup behavior**. Soc. Sci. inform. 13 (2), pp. 65 – 93. 1974.

TUZZO, Simone Antoniaci e BRAGA, Claudomilson Fernandes. **Os processos identitários e a construção de marcas pessoais**. Revista Brand Trends. Ano 4 – Vol. n.º 7 (outubro. 2014), p. 23-40. Disponível em: <https://issuu.com/leonelbrites/docs/brandtrends_7_novo>. Acesso em 23 fev 2018.

TUZZO, Simone Antoniaci. **Os sentidos do Impresso.** Goiânia: Gráfica UFG, 2016.

TUZZO, Simone Antoniaci. A teoria do impacto físico-sensorial aplicado às Assessorias de Comunicação e Marketing. In: TUZZO, Simone Antoniaci e TEMER, Ana Carolina R. Pessôa. **Assessoria de Comunicação e Marketing** – Vol.2 (Orgs.). Goiânia: FIC/UFG, 2018.

TUZZO, Simone Antoniaci. *O lado sub da cidadania a partir de uma leitura crítica da mídia*. In: PAIVA, Raquel; TUZZO, Simone Antoniaci (Orgs.). **Comunidade, mídia e cidade:** possibilidades comunitárias na cidade hoje. Livro 2 da Coleção Rupturas Metodológicas para uma Leitura Crítica da Mídia. Goiânia: FIC/UFG, 2014. p. 151-180.

TUZZO, Simone Antoniaci. Mídia, Cidadania e Poder Político. In: TEMER, Ana Carolina Rocha Pessôa (Org.). **Mídia, Cidadania e Poder**. Goiânia: Facomb/Funape, 2011. p. 55-76.

TUZZO, Simone Antoniaci. O papel do jornal impresso em tempos de internet e redes sociais: O que pensam os leitores. In: COUTINHO, Eduardo Granja e MAINIERI, Tiago (Orgs.). **Falas da História**: Comunicação alternativa e identidade cultural. Livro 1 da Coleção Rupturas Metodológicas para uma Leitura Crítica da Mídia. Goiânia: Facomb/UFG, 2013. p. 259-292.

VALA, Jorge. **Psicologia Social**. Fundação Calouste Gulbenkian: Lisboa, 2010.

THOMPSON, John. **A mídia e a modernidade**: uma teoria social da mídia. Trad. Wagner de Oliveira Brandão. 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

AS IMAGENS MUDAS: O INTERDITO NO TRABALHO DE ROSANA PAULINO

Eduarda Kuhnert

Resumo

O presente artigo tem como objeto de análise a série *Bastidores*, da artista visual paulistana Rosana Paulino. As discussões do texto centram-se nas possibilidades de tensão dos limites entre real e ficção, nas particularidades paradigmáticas do arquivo e nos debates sobre o sistema de representação propostos por Michel Foucault e Jacques Rancière.

Palavras-chave

Arquivo; Imagem; Poder; Representação.

Introdução

"O real precisa ser ficcionado para ser pensado." (RANCIÈRE, 2009, p.58). Em *A partilha do sensível*, o filósofo francês Jacques Racière contesta a oposição entre real e ficção, especificamente no que concerne aos enunciados poéticos que constroem efeitos no presente. Dessa forma, a história dos historiadores e a história dos poetas e artistas são colocadas em um mesmo regime de sentido: seus signos são equivalentes, mas ordenados de forma distinta. Além disso, muitas vezes, são as artes narrativas que nos ajudam a ler o que ainda não foi escrito como fatos da história.

A sutura aparente da série *Bastidores*, da artista visual paulistana Rosana Paulino, percorre um caminho afetivo naquele tecido. Imagens do arquivo pessoal da artista foram transferidas quimicamente para

o pano, onde se veem mulheres negras, cuja boca, olhos, testa ou gargantas foram costurados em linha preta. A suposta calma do bordado foi torcida e este elemento, uma vez acrescido ao tecido, faz surgir inúmeras camadas de leitura naquelas imagens, como racismo, violência doméstica e assédio sexual. Assim, a linguagem artística permite que a experiência indizível possa ser narrada e que os seres anônimos da história façam efeito no real.

"O fio que torce, puxa, modifica o formato do rosto, produzindo bocas que não gritam, dando nós na garganta. Olhos costurados, fechados para o mundo e, principalmente, para sua condição de mundo". (PAULINO, 2011) Os mesmos objetos do cotidiano, que muitas vezes são transformados em elementos do poder em práticas misóginas, tornam-se instrumentos de denúncia na arte de Rosana Paulino. *Bastidor* é o nome que se dá ao caixilho de madeira no qual se prende e estica o tecido que será trabalhado e, ao mesmo tempo, a situações íntimas que não vem a público. O fio do bordado nos bastidores do trabalho de Rosana Paulino tensiona os limites entre o íntimo e o comum. Ou seja, fricciona o encontro entre as narrativas pessoais e as compartilhadas por muitos, aquelas que constituem testemunhos de uma época.

Paulino, Rosana.Série *Bastidores*.
(Xerox transferido sobre tecido, com bordados), 31,3 cm x 310x 1,1 cm. 1997

Segundo Rancière, política e arte têm uma base comum: a política é fundamentalmente estética, ou seja, está construída sobre o mundo sensível, assim como a expressão artística veio a se basear posteriormente. A partilha desse sensível dá forma à comunidade e, ao mesmo tempo, constitui o encontro discordante das percepções individuais na formação da mesma. A política é entendida como uma atividade, por princípio, de igualdade, enquanto essa se configurar como a repartição das parcelas divergentes da comunidade. É próprio, portanto, da política ser o objeto da racionalidade do desentendimento. O presente texto parte de tal noção de *partilha* e da revogação da linha divisória entre real e invenção ficcional a fim de analisar a obra *Bastidores*, a partir da discussão sobre os aspectos políticos do arquivo, os diálogos entre passado e presente, a ruína do sistema de representação e a dimensão poética do testemunho na linguagem artística.

O privado e o comum no arquivo

A passagem do cotidiano para o discurso oficial, os acontecimentos dignos de serem contados e os materiais que constroem um arquivo nascem do trabalho do poder sobre o dia-a-dia da vida. Os relatos arquiváveis dizem respeito a existências simples mas, de alguma forma, desobedientes, que foram atravessadas pelos mecanismos de um poder político. Assim surge uma imensa possibilidade de discurso, que, por sua vez, é gerador de saber sobre o cotidiano e sobre a noção de normalidade das formas de ser e fazer do Ocidente.

Apesar de traçarem uma reduzida descrição, rastros muitas vezes enigmáticos, os documentos arquivados fazem aparecer o que muitas vezes não está visível, como observa o filósofo francês Michel Foucault (1926-1984) acerca dos discursos presentes nos materiais de arquivos. No texto *A vida dos homens infames*, Foucault realiza uma antologia de existências, ao analisar fichas de arquivos de internamento, petições ao rei e cartas régias com ordens de prisão dos séculos XVII e XVIII. Em outras palavras, os restos de algumas vidas que chegaram à contemporaneidade, reduzidas às descrições dos desvios que os expulsaram do mundo.

> O poder que espreitava essas vidas, que as perseguiu, que prestou atenção, ainda que por um instante, em suas queixas e em seu pequeno tumulto, e que as marcou com suas garras, foi ele que suscitou as poucas palavras que disso nos restam; seja por se ter querido dirigir a ele para denunciar, queixar-se, solicitar, suplicar, seja por ele ter querido intervir e tenha, em poucas palavras, julgado e decidido (FOUCAULT, 2003, p.206).

Os arquivos se consolidam também como documentos das abordagens tradicionais da história. Os fragmentos de realidade do discurso oficial fazem aparecer quais desvios são dignos de atenção por determinados regimes de poder. A linguagem cinza e eficaz das fichas arquivadas se volta para os aspectos mais sutis e íntimos do real: o cotidiano dos homens infames. Assim, as desordens e irregularidades sem muita importância são alvo de controle administrativos e políticos, subtraindo a uma escala microscópica o medo da punição. Segundo Foucault, a tendência na literatura no século XVII também foi de enfatizar a camada mais cotidiana das vidas, de acordo com o movimento do poder da época:

> No momento em que se instaura um dispositivo para forçar a dizer o "ínfimo", o que não se dizia, o que não merece nenhuma glória, o "infame" portanto, um novo imperativo se forma, o qual vai constituir o que se poderá chamar a ética imanente ao discurso literário do Ocidente: (...) ir buscar o que é mais difícil de perceber, o mais escondido, o mais penoso de dizer e de mostrar, finalmente o mais proibido e o mais escandaloso (FOUCAULT, 2003, p. 214).

Em *Bastidores*, a costura mostra a experiência intolerável que, muitas vezes, não pode ser dita em palavras. Assim, os detalhes íntimos de uma vida particular dão a ver o que é comum a muitas. O passado não é mais o mesmo diante do presente, mas somente os sujeitos do presente tem condições de dar vida a um material de arquivo, como o fez Rosana Paulino, ao se debruçar sobre o acervo fotográfico de sua família e formular possibilidades de visibilidade junto à efetividade

sensível da arte. O compartilhamento das histórias encontra condições de visibilidade no momento em que algum fato do presente se interessa pela imagem do passado. Sobre esse curto-circuito de tempos, Walter Benjamin afirma: "Pois é uma imagem irrecuperável do passado que ameaça desaparecer com cada presente que não se sinta visado por ela." (BENJAMIN, 2012, p. 243) *Bastidores* reforça o encontro dos tempos: são linhas do presente bordadas nas imagens do passado, são olhares do presente que demandam e encontram imagens produzidas em outro tempo que não o de agora.

As condições de existência das mulheres retratadas na série *Bastidores* dizem respeito à própria experiência de vida de Rosana Paulino que, assim como elas, viveu a dupla opressão de raça e gênero que sofre a mulher negra no Brasil. Assim sendo, seu trabalho ganha contornos autobiográficos e localiza a artista na condição de quem tem competência para ver e qualidade para dizer sobre esta vivência. As imagens rudemente bordadas subvertem a suposta delicadeza da linha para expor o preconceito velado e latente, aquele que surge mesmo em situações cordiais. As linhas de Rosana Paulino costuram novos sentidos para as imagens de arquivo e colocam em evidência a impossibilidade de ver, falar e engolir dessas mulheres. São bordados que marcam a obra com "traços de revolta", como bem apontou Tadeu Chiarelli (CHIARELLI, 1999, p.43).

Não há política sem a desarmonia das vozes dissonantes. Em *Bastidores*, Rosana Paulino imprime a barbárie do racismo e do machismo no tecido e, assim, faz política ao expressar as condições de vida das minorias através da sua linguagem artística. No livro *O Desentendimento* (RANCIÈRE, 1996), Jacques Rancière afirma que o desentendimento é requisito fundamental para a existência da política, compreendido como o conflito entre as partes do comum para entender o mesmo sobre determinada palavra. Portanto, só é possível falar no pleno exercício da política quando vozes como a de Rosana Paulino desconcertam o equilíbrio do discurso majoritário, a partir de uma negociação de vocabulários que divergem entre si. Na série *Bastidores*, as grossas linhas que calam as mulheres retratadas nas imagens chamam atenção para a urgência da existência dessas vozes.

Assim sendo, o gesto do bordado surge como um protesto penetrante no projeto de política da consonância.

Paulino, Rosana.Série *Bastidores*.
(Xerox transferido sobre tecido, com bordados),
31,3 cm x 31 cm x 1,1 cm. 1997

Proximidade e distância com o signo

Em *As palavras e as coisas* (FOUCAULT, 2007), Michel Foucault percorre uma "História do mesmo", ao observar a maneira como uma cultura experimenta a proximidade entre as coisas. A arqueologia proposta no livro é utilizada para analisar a partir de qual espaço de ordem foi possível o surgimento de determinados conhecimentos e teorias. Baseado num estudo assumido como não progressivo e não-linear sobre a análise histórica, Foucault explora as descontinuidades entre as epistemes, ou seja, entre o conjunto de relações que determina a rede de discursos de uma dada época histórica, especificamente no Renascimento, Classicismo e Modernismo. Ao optar por considerar as descontinuidades entre tais epistemes, Foucault também escolhe se opor às ideias de desenvolvimento linear da ciência e da racionalidade.

No Renascimento, o saber era fundamentado na semelhança e na indistinção entre as palavras e as coisas. Caberá ao Classicismo trazer a emancipação da semelhança entre o signo e significado, quando a representação enfim se dará por completo. Até o fim do século XVI, a semelhança e o conhecimento assumiam uma relação de franca dependência, num cenário em que se admitia um sistema global de correspondências. O rompimento entre a linguagem e o parentesco com as coisas é explicitado por Foucault através do livro de Miguel de Cervantes, *Dom Quixote de la Mancha*. O romance, publicado no século XVII, é considerado pelo filósofo a primeira das obras modernas e pode ser definido como eterna busca por similitudes, embora sempre frustradas. Nesse momento, os signos não são mais semelhantes aos seres que representam e, por isso, Dom Quixote precisa sempre pô-los à prova para transformar a realidade em signo.

No começo da Idade Clássica, o conhecimento muda de natureza e de forma. A urgência está em discernir as coisas e não mais em aproximá-las. A desordem do mundo precisa da razão humana como instrumento para classificação e o que torna possível a manifestação da episteme clássica é a relação com um conhecimento da ordem. O signo deixa de ser uma figura do mundo para transformar-se no seu próprio ser, passa a significar no interior do conhecimento. O fenômeno geral da cultura no século XVII dirige-se para instaurar uma linguagem no qual o signo busca uma relação de transparência e neutralidade com o que representa.

Contudo, o rompimento maior da linguagem ainda está por vir, quando a palavra não se refere mais a um interior prévio e profundo ou a um exterior que ela representaria. A ruptura com o modelo da representação marca a transição da Idade Clássica para Modernidade. No século XIX, o objeto passa a se ver fechado sobre si. O caráter realista do discurso representativo do Classicismo, no qual se admitia que as palavras existiam para representar as coisas e a linguagem era entendida como uma ferramenta neutra, é pouco a pouco deslocado para um novo paradigma, no qual evidencia-se o fim do discurso representativo, numa dissociação contínua entre figura e texto. A fragmentação da linguagem na Modernidade faz aparecer uma desordem

na diversidade de significados, uma busca por decifrar nomes cuja definição não é mais tão determinada.

No momento em que as palavras não significam mais diretamente como um reflexo neutro de um espelho, o conhecimento volta-se para o sujeito, inaugurando uma nova rede de discursos na Modernidade. A realidade é entendida agora como singular para cada indivíduo, ou seja, passível de ser descrita de forma diferente segundo a linguagem própria de cada um. A linguagem sai de uma relação de transparência para estabelecer uma forma de associação opaca com os objetos que representa, uma opacidade fruto da penetração da subjetividade no entendimento sobre a linguagem.

Em *A partilha do sensível* (RANCIÈRE, 2013), Jacques Rancière também comenta o encontro da linguagem com o irrepresentável que, segundo o filósofo francês, desconcerta o pensamento. Sob a perspectiva da arte aqui, Rancière organiza o sistema imagético segundo os regimes ético, poético e estético. Também nomeado de regime representativo, o regime poético se aproxima dos ideais da *poiesis/mímesis*. Tal esquema não age como uma lei que submete a arte à semelhança, mas configura as maneiras de fazer e apreciar as imitações. A obra é formada pelo encadeamento causal de ações, inseparável de uma "realidade" que compreende conveniências e verossimilhanças. Contudo, a ruína do sistema de representação surge a partir do regime estético, que se apresenta como um trabalho de construção infinita de significações. Os jogos de proximidade e distância entre o signo e o significado marcam tal modelo, que "embaralha as regras de correspondência à distância entre o dizível e o visível, próprias à lógica representativa." (RACIÈRE, 2009, p.20). A poética aristotélica pouco a pouco sai de cena e o poder de significação variável dos signos e a abolição das hierarquias do regime figurativo apontam para a autonomia da arte, como afirma Jacques Rancière:

> O regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes. (...) Funda, a uma só vez, a autonomia da arte e a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma (RACIÈRE, 2009, p.34).

Assim se configuram os signos utilizados na série *Bastidores*: os elementos costura, imagem de arquivo e tecido não significam como o reflexo neutro do espelho. Tais componentes são alterados em diversos processos de significação. São todos um signo só, com inúmeras camadas de sentido que se completam no encontro com a subjetividade do espectador, complemento último do processo artístico. A sutura nos rostos gravados no tecido são como rupturas com o sentido que é dado a priori a esses componentes e desnuda o regime de representação. Além disso, *Bastidores* traz à tona experiências de vida consideradas inimagináveis e, portanto, irrepresentáveis. O trabalho no arquivo desnuda o real, o reaviva ao recusar o indizível e se apropria dos documentos, que são mudos, surdos e cegos, para que contem uma história. Em outras palavras, o historiador francês Marc Bloch afirmou: "Os textos ou os documentos históricos só falam quando sabemos questioná-los." (BLOCH apud LEANDRO, 2012, p.9).

Paulino, Rosana. Série *Bastidores*. (Xerox transferido sobre tecido, com bordados), 31,3 cm x 310x 1,1 cm. 1997

Ficção e memória

No trabalho de Rosana Paulino, o arquivo é tomado como testemunha da memória e fica em evidência a sua função de equipamento social. As imagens arquivadas de mulheres, mesmo que no inventário particular da família da artista, acrescidas do elemento poético da costura fazem efeito no real. Ou seja, são imagens reais, assim como são materiais tais fragmentos de verdade.

A memória não é constituída de informação, mas de subjetividade. Segundo Jacques Rancière, no livro *A fábula cinematográfica*, a memória é a ligação entre dados, testemunhos e vestígios, compreendida pelo autor como uma obra de ficção. As artes narrativas se colocam, portanto, em um mesmo regime de sentido que o real, que é um dado a ser compreendido e não um efeito a ser produzido. Assim, invenção ficcional e real não se opõem, mas se complementam: "Não se trata, portanto, de conservar uma memória, mas de criá-la." (RANCIÈRE, 2013) Por ser impossível de ser captado como um todo, o real só é pensado quando se reúnem seus resquícios. Para sabê-lo, é preciso imaginar, mesmo que seja impossível imaginá-lo inteiramente. Os pedaços do real precisam ser trabalhados para se reconhecer, ao menos, a cesura dos fragmentos. Assim também opera um arquivo: permanece morto enquanto não o conhecermos e para isso, é preciso trabalhar em suas lacunas. O arquivo é caracterizado pelo volumoso estoque de registros, mas é também permeado pela falta. Os elos de ligação são produzidos por agentes externos a ele, como historiadores, artistas, montadores, cineastas, entre outros. Somente através da reimpressão dos documentos, o arquivo se torna memória.

"Se a verdade faltar, encontraremos, contudo, instantes de verdade, e esses instantes são, de fato, tudo aquilo que dispomos para ordenar este caos do horror." (ARENDT apud DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 50) A respeito do processo de julgamento de Auschwitz, Hannah Arendt afirma a verdade que pulsa nos vestígios do passado, em objetos que não oferecem a representação completa de toda barbárie do Holocausto, mas a centelha desta narrativa histórica. Assim opera a série *Bastidores*: não seria possível representar, mesmo que por meio da arte, toda a complexidade e nuances da experiência do racismo, da violência doméstica e da objetificação que envolve o corpo da mulher negra no Brasil, por isso, Rosana Paulino destaca o particular que expõe uma parte do todo.

A respeito da apropriação ficcional dos materiais arquivísticos, a historiadora francesa Arlette Farge afirma que o arquivo só ganha vida em uma escrita que destaca as condições de sua irrupção e restitui o indivíduo em questão como sujeito de sua história. Quando

o arquivo passa pelo crivo da crítica, ou mesmo da manipulação como o fez Rosana Paulino, é produzido um material diferente do simples reflexo da história, da escrita descritiva e plana: "Quando o documento se anima a ponto de levar a crer que ele basta a si mesmo, sobrevém inevitavelmente a tentação de não se desgrudar dele e de fazer um comentário imediato a seu respeito, como se a evidência de seu enunciado não devesse ser reinterrogada." (FARGE, 2009, p. 73). O anônimo passa a ser artista quando os detalhes íntimos da vida ordinária se tornam material de memória do comum, demonstrando que tanto enunciados políticos como literários fazem efeito no real:

> Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social (RACIÈRE, 2009, p.58).

A potência de *Bastidores* está na expressão de narrativas individuais que falam sobre as narrativas compartilhadas da história, expondo enfim o que um dia foi determinado como indizível. Arlette Farge afirma: "No murmúrio de milhares de palavras e frases, poderia ocorrer de se buscar apenas o extraordinário ou o resolutamente significativo. Isso, sem dúvida, seria um erro; o aparente insignificante, o detalhe sem importância traem o indizível." (FARGE, 2009, p.89) A vitalidade narrativa do passado nas imagens do arquivo de família de Rosana Paulino retoma atualmente a discussão sobre o corpo das mulheres negras na cultura brasileira, sua obra opera como uma produção de testemunho dessas vivências, desorganizando o paradigma do irrepresentável. Tais imagens, destinadas a permanecerem mudas enquanto desconhecidas nos arquivos, se tornam na série *Bastidores* campos de conflitos políticos.

FARGE, Arlette. **O sabor do arquivo**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política.** 8ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.

CHIARELLI, Domingos Tadeu. **Arte Internacional Brasileira**. São Paulo : Lemos Editorial, 1999.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo.** Lisboa: Editora KKYM, 2012

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas.** 9ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FOUCAULT, Michel. **A vida dos homens infames. In: Estratégia, poder--saber.** Ditos e escritos IV. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003

LEANDRO, Anita. **Desvios de imagens, ontem e hoje: de Debord a Coutinho**. In: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação – E-compós. Brasília, 2012

PAULINO, Rosana. **Imagens de sombras.** Tese de doutorado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. 2011

RANCIÉRE, Jacques. **A fábula cinematográfica.** Campinas, SP: Papirus Editora, 2013

RANCIÉRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política.** 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÉRE, Jacques. **O desentendimento.** São Paulo: Editora 34, 1996.

A INSUSTENTÁVEL LEVEZA DO DEIXAR DE SER

Eduardo Duarte
Pedro Severien

Resumo

Olhar uma imagem e sentir: "Onde vi e senti isso!!". Daí perceber que outras imagens nos fazem sentir algo semelhante. Uma forma de pensamento que se opera por imagens em contiguidade. O pensamento por imagens é aqui um processo da dinâmica simbólica do imaginário.

Palavras-chave

Imaginário; Iconologia; Pensamento simbólico; Constelação de imagens.

Introdução

Olhar uma imagem e sentir, eis o primeiro exercício. Em seguida, perceber que outras imagens nos fazem sentir algo semelhante. Imagens que não tem o mesmo tema, nem a mesma forma, são de contextos e momentos históricos distintos, mas guardam um gesto, a afirmação de um páthos que surge como linha invisível entre elas. Essa linha passa a ser o não-dito que se expressa quando elas se põem lado a lado, gerando uma forma de pensamento que se opera por imagens postas em contiguidade. Esse artigo é um exercício sobre a proposição iconológica esboçada por Aby Warburg através da constelação de imagens reunidas por uma fórmula pática.

O que essas instâncias visuais dizem de nós mesmos? Fragmentos de realidades retiradas de seus tempos e contextos que quando juntas dão a ver a aparição de afetos comuns. Mas de onde vem esse gesto comum que prevalece além do tempo? Que curiosas permanências são essas que se configuram como imagens, mas que partem de conjuntos de percepções afetivas que podem ser acessadas por qualquer pessoa? Para pensar de onde vem as imagens desdobramos esse exercício numa reflexão sobre a dinâmica do pensamento por imagens inspirada numa antropologia do imaginário, como a realizada por Gilbert Durand. O pensamento por imagens é aqui um processo inerente a partilha do imaginário que ocorre através do que poderíamos nomear de pensamento simbólico.

Escolhemos atravessar 06 imagens (mas poderiam ser muito mais) que colocadas lado a lado disparavam dinâmicas emocionais distintas, associações que ecoavam nos intervalos da feitura do texto e assim dialogavam com nossas próprias constelações de afetos imagéticos pluridimensionais. O método então se compõe de construções de sentido por contiguidade – mesmo quando não estamos pensando objetivamente nas imagens, elas estão sendo pensadas por nossa imaginação em busca de correspondências.

Em junho de 1963, o monge budista vietnamita Thich Quang Duc queimou-se à morte em um cruzamento movimentado em Saigon. Ele desejava afirmar com seu gesto a necessidade de confrontar a opressão do poder institucional persecutório do budismo, em um país de maioria cristã. O autor da imagem é o fotógrafo Malcolm Browne que clicou o ato para a agência Associated Press. A imagem ***O monge em chamas*** circulou o mundo em jornais e revistas e logo transformou-se num ícone da turbulenta década de 1960. O testemunho do repórter David Halberstam, repórter do New York Times, dá conta do poder mobilizador do ato presenciado por ele: "Fiquei muito chocado para chorar, confuso demais para tomar notas ou fazer perguntas, muito confuso até mesmo para pensar" (HALBERSTAM, 2008, p. 128).

A reação do repórter reitera a dimensão de presença da imagem quando ele afirma que escapam as palavras, as elaborações simples ou simplistas de sentimentos e racionalismos. A foto do monge Duc é apenas um instante, fugaz, de uma ação mais longa, mas a sua potência ativa uma outra duração. Essa força do ato, sua decisão, a forma simples e direta de sua organização, aponta para uma compreensão distinta do entendimento estereotipado de um suicídio como um gesto desesperado. Em sua disposição, Duc deixa de ser ele mesmo, há uma transcorporificação, e de certa maneira ele assume-se imagem.

Enquanto as pessoas horrorizadas choravam, gemiam, não se ouviu um grito sequer do monge. O corpo em chamas sentado no asfalto em um preto e branco sem contraste, nuançado em uma riqueza de detalhes expõe a auto-imolação como uma ruptura conscientemente tranquila e auto imposta. Um brutal paradoxo esboça o páthos que inaugura nosso olhar sobre essa prancha: ao mesmo tempo que uma tragédia, algo sereno estabiliza no ar a tensão numa entrega pacífica. A condição plena de entrega ao trágico.

Sentimos o trágico aqui ligado ao instante fatal da morte ou a plenitude da condição extrema da finitude. A certeza da morte ou eminência do fim. Um páthos carregado do instante supremo de

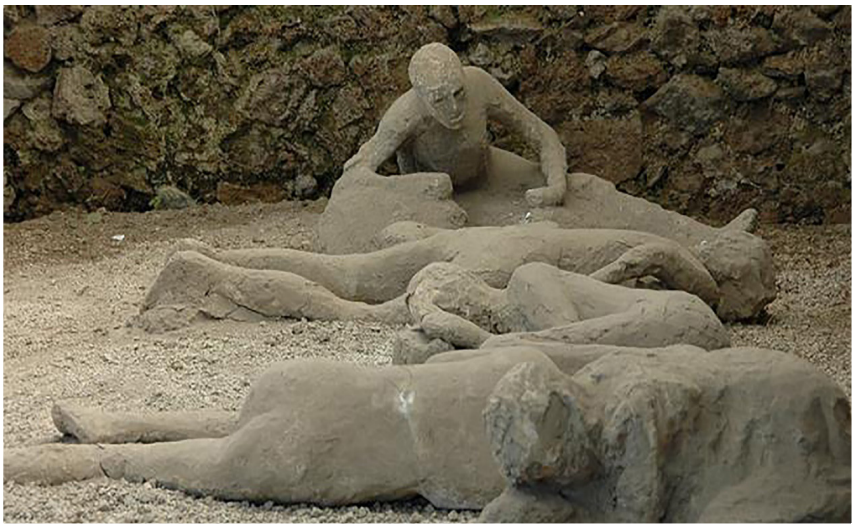
presença definitiva. A imagem que nos coloca sem um antes e o depois não existe. O irredutível presente que se impõe duplamente: por um páthos irredutível da imagem, e pela condição própria da fotografia de sustentar o insustentável, a passagem inexorável do tempo. A fotografia nos crava aterrorizadamente na plenitude de um presente inominável que empurra todos os tempos para fora da consciência. ***O monge em chamas*** é uma imagem difícil de se desviar o olhar. Ficamos nela abandonados plenamente no trágico, somos com Duc na condição em que o indivíduo se dissolve no instante supremo do presente.

Na identificação do páthos, reconhecemos a forma apenas como um elemento, uma camada superficial, mas não uma substância da imagem. A fórmula pática atravessa o tempo pois sobrevive no gesto além da forma, o que nos leva a uma outra imagem.

Precisaríamos, portanto, de um contexto para ler essa imagem? A sua potência é meramente informacional? Não seria a sua força uma deriva imanente da própria imagem? Mais um feixe de perguntas difíceis de responder, e talvez as façamos para sentir a reemergência do páthos noutra imagem-acontecimento. Quando a foto ***O homem caindo*** (2001) foi publicada, os leitores dos jornais a classificaram como perturbadora demais. Eles poderiam ler sobre o acontecimento na linguagem jornalística e sua esterilidade, mas olhar para o corpo do homem pairando no ar diante da fachada da torre norte do World Trade Center era insuportável. Naquele 11 de setembro de 2001, dezenas de corpos caíram das "torres gêmeas" e a notícia correu o mundo, sendo replicada e discutida até hoje. Seria equivocado, portanto, afirmar que a imagem contém uma força em si que transborda o acontecimento? E que mesmo sem o seu contexto, certas imagens conduzem afetos que nos movem, nos causam deslocamento, nos provocam para além daquilo que elas representam? Imagens como essa se enredam além do tempo, por fora de seus contextos arrastam nossa vida imaginária para um instante último e insuperável.

A aparente tranquilidade da entrega do corpo transborda toda a imagem e o homem torna-se a paisagem. Nesse sentido, a simetria da fachada do World Trade Center que preenche o plano de fundo da fotografia do homem caindo é também uma espécie de caos disforme que nos lembra as chamas sobre o monge. Os gestos dos corpos, nos dois instantes não transparecem desespero. Há uma entrega quase pacífica na condição última e extrema da vida, a aceitação do fim. A fotografia de Richard Drew registra o que foi entendido juridicamente como um homicídio pelo crime imposto sobre os que saltaram dos prédios no vazio naquele dia. Podemos perceber que os atos em si – jogar-se de um prédio e atear fogo ao próprio corpo – são ações completamente distintas, ou seja, o desespero do homem que pulou é uma ação oposta ao processo de auto-imolação. Mas o que se desprega das imagens e paira emocionalmente não é uma análise de contexto, e sim o que uma antropologia da imagem nos permite perceber e sentir. O homem caindo entrega-se ao trágico inevitável. Dessa maneira, entendemos que não é o contexto que assemelha essas imagens, mas uma imanência da própria imagem. Quando as imagens são postas

lado a lado, elas começam a fazer emergir aspectos da própria dinâmica relacional das imagens, emerge uma contiguidade de sentido que torna-se ponto de atração para outras imagens que dialogam com o páthos que emana desses gestos. Vamos juntar mais uma imagem.



Percorremos o olhar sobre essa imagem e em princípio nada nos acomete. Até que somos atraídos para as cavidades oculares vazias deste homem. Imediatamente nossa prancha ganha uma resistência cansada do que aceita sua morte, mas trazendo nos olhos como última imagem, a morte de todos de sua família e do seu povo. Encontramos na imagem de um corpo petrificado pelas cinzas do vulcão Vesúvio sobre a cidade de Pompeia a mesma potência trágica da aceitação cansada do inevitável. No caso de Pompéia a marca do cansaço do inevitável traz um traço peculiar a essa prancha, pois era um povo acostumado a ser devastado pelo Vesúvio. A fundação original de Pompéia data do século VII a.C. e segundo as escavações realizadas ela foi destruída três vezes por cinzas e lama do vulcão. Duas vezes entre os séculos IV e II a.C. e a última no ano 79 de nossa era. Para cada camada de cinzas petrificadas de uma época existe uma cidade soterrada, com ruas e calçadas, ou seja, há três Pompeias em camadas sobrepostas debaixo da terra.

Os dramas que se sobrepuseram nas três Pompeias nos assaltam nos achados da última destruição. Mais uma vez quem nos traz o páthos é um corpo que no instante da foto já está morto, mas que paradoxalmente já guardava o gesto vivo em seu último instante quando foi transformado numa escultura pelas cinzas do Vesúvio. Os corpos petrificados já são fotografia antes da câmera vê-los.

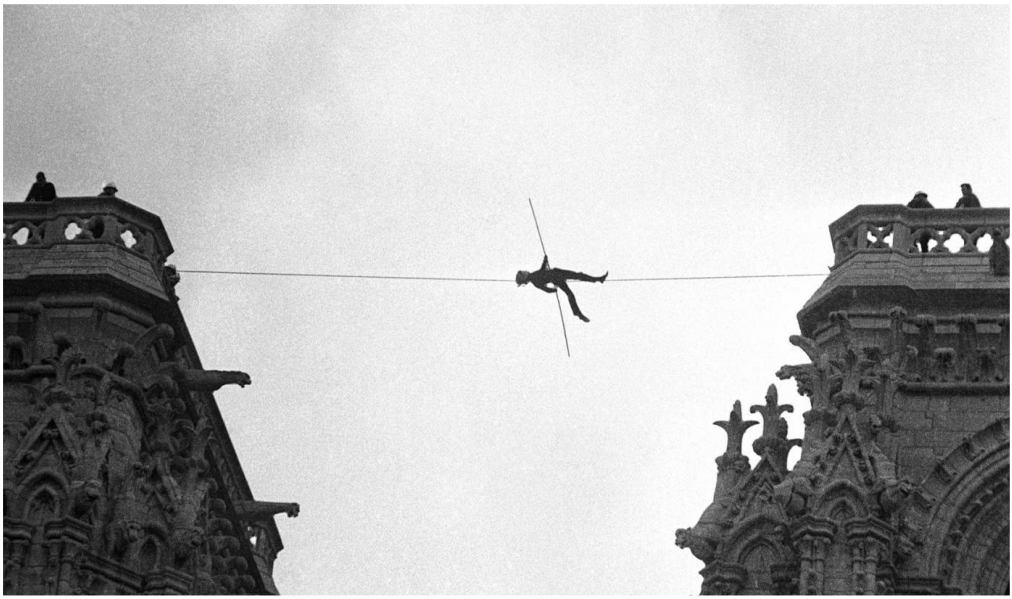
No ano 79 d.C, Pompeia tinha mais de 20 mil habitantes e era extremamente próspera. Seu porto era usado por diversos viajantes que vinham das mais diversas regiões do mundo para a Europa então dominada pelos Romanos. Sem qualquer suspeita, a montanha situada nos arredores da cidade começou a jorrar cinzas. As fuligens cobriram a cidade, incidiram sobre a população e os moradores morreram imediatamente. Acredita-se que a erupção tenha durado um dia inteiro, jogando lava a uma velocidade de 110 quilômetros por hora.

Após essa última destruição, a cidade ficou encoberta em seis metros de rochas e fuligem. Pompeia sumiu do mapa por mais de 1500 anos, até que foi reencontrada e somente na era moderna os vestígios desse local apareceram para o mundo. Como as cinzas e a lava cobriram totalmente a cidade, tudo que estava por lá ficou perfeitamente preservado. Os corpos foram achados nas posições capturadas no exato instante em que morreram séculos atrás. *Isso-foi*[33] (BARTHES, 1984), mas isso continua ruidosamente lá, na paisagem tranquila do sítio histórico de Pompeia, onde pássaros e turistas sonorizam alegremente. Alguém, talvez um homem, escorou-se sobre os cotovelos tombados ao chão. Inalou gases tóxicos, teve o corpo coberto de cinzas e assistiu uma fila de pessoas morrerem de forma aparentemente tranquila, como quem dorme. Essa é a última imagem que ele se forçou a ver e somos testemunhas dessa resistência graças a fotografia-escultura em vida feita pelo Vesúvio.

Entretanto, precisamos saber de Pompeia para nos conectarmos à imagem dos corpos petrificados ou mesmo ao contexto de 11 de setembro para sentirmos a vertigem do homem caindo? Cada ima-

[33] Expressão emblemática do livro A Câmara Clara, no qual Roland Barthes refere-se a fotografia como um dilema existencial. Ela põe diante dos olhos algo vivo, mas toda a cena, como os vivos, já se foram.

gem tem seu contexto e é importante falar sobre ele, mas as imagens quando se reúnem realizam outra escrita, elas falam da presença do tempo naquilo que permanece e que aqui fortalece um páthos. São imagens que instauram o paradoxo de paralisar o olhar e ao mesmo tempo excitar devaneios de acontecimentos em nossos pensamentos. Abre-se aqui uma brecha para uma forma de experimentação com o conceito de *duração*, sem fugir de sua premissa como proposta por Bergson (2004): o tempo não se faz pela decomposição do movimento numa série de pontos sucessivos para assim considerarmos apreendê-lo. Essa perspectiva redutora do tempo deixaria de fora justamente uma transição, uma passagem que permeia todos os intervalos, uma *duração*. Podemos olhar para a imagem-acontecimento não como um dado estático e plenamente apreendido pelo seu sentido exterior, um ser delimitado em sua identidade espacial, mas como um instrumento de associação a essas passagens em um *devir*. Assim, nós duramos juntamente com as imagens e com as coisas fora de nós mesmos.



A suspensão do tempo no que dura ao infinito nos cola imediatamente na imanência absoluta. Não há pensamento fora do que o instante captura de nossa respiração. Algo que dura numa métrica que Chronos jamais poderia captar. Isso atravessa a imagem de um homem entregue a sorte do vento e do equilíbrio nos céus de Paris. A imagem do **equilibrista Philippe Petit** foi capturada numa travessia entre as torres da igreja de Notre Dame, no dia 26 de junho de 1971. Durante algumas horas, ele transitou entre as torres da catedral para a inquietação da polícia e a surpresa dos transeuntes. Todos no chão assistiram a essa insustentável leveza do deixar de ser. O risco da morte é eminente e o corpo do equilibrista distribui-se entre o arame e o vazio. Ele está no controle, mas parece escorregar lateralmente, como que entregando-se. Seu corpo assume uma postura quase maquínica, endurecida, denota uma certa gravidade, ao mesmo tempo em que flutua, levita, mantém-se suspenso. A tensão silenciosa do maravilhoso corta a respiração e se espalha sobre os céus de Paris.

O páthos deixa de lado seu aspecto trágico eminente do morto-vivo da foto, mas a tranquilidade tensa continua potencializando o gesto. Cada imagem tem seu lugar ancorado nas circunstâncias específicas em que foram feitas, então cada imagem tem contornos específicos de seu drama, mas o que aqui percebemos atravessar é algo atemporal da condição humana, que mesmo assumindo configurações e formas específicas no tempo, descola-se deste último como componente de um anthropos comum de múltiplos afetos. Essa imagem constela com as demais por um gesto pático inerente a uma antropologia da imagem. São imagens que nos causam vertigem, como a do homem que cai e a do monge budista. Um afeto que nos atravessa pela força imanente dos gestos que aqui acreditamos fazer parte da partilha coletiva de um imaginário. O que entendemos por imaginário já havíamos expresso noutro texto:

> Então o imaginário para nós é um repertório de imagens que se constituem afetivamente como lastro psíquico de nossa espécie. Esse banco de imagens atemporal é formado por toda herança de referências criadas pelo homo sapiens, de todos os aspectos da vida que migraram pela afetividade para dimensões

> inconscientes dos coletivos humanos. O imaginário é composto pelas percepções estruturantes da vida social, constituintes de nossos valores, medos e perspectivas. Mas o imaginário, da maneira como o percebemos não se distingue de um mundo real. Como se houvesse um mundo real e outro imaginado. O que chamamos de mundo real é um aspecto do imaginário que é social e historicamente pactuado para chamar de realidade. Nesse sentido o imaginário calça o real como a mão calça uma luva. O real é uma dimensão possível e coletivamente escolhida e compartilhada das nossas criações, do que imaginamos e legitimamos como verdade (DUARTE, Eduardo; CIRINO, Nathan. 2017).

Dessa forma o páthos que atravessa um conjunto de imagens é constituído pela herança de afetos que se acumularam e passaram a constelar um lugar de sentido em nosso imaginário. Esse sentido assume forma mais definida quando atravessa uma imagem atualizando-se nos diversos contextos culturais e temporais. Mas esse sentido é em si algo atemporal, o que pode corresponder ou ter relação com o que Didi-Huberman chamaria de uma sobrevivência. Trabalharemos essa ideia um pouco mais adiante.

O que nos toca nas ruínas desta sala? Paredes descascadas, estilhaços de louça, ou gesso espalhados pelo chão, papéis de parede rasgados e rastros de abandono não causam mais terror do que os próprios rastros de Francesca Woodman fundindo-se com a parede, em ***House #3, Providence, Rhode Island*** (1976). Essa contradição da resistência e da entrega está contida na própria imagem. Enquanto uma parte do corpo permanece, outra parte é coisa que passa, fluxo. Entre o estático, um presente, que não passa, e outros tempos que se borram, um ato extremo, mas resignado na sua simplicidade, em paz com o inevitável, o irremediável. Gesto de impessoalidade que se dissolve no espaço, um corpo que se dissolve no mundo. Assim, Francesca se dissolve na própria imagem, como o monge budista. A morte de Woodman por suicídio não ilumina essa imagem. Mesmo que ela guarde uma certa luz espectral, não é o fato de que a artista parece estar sempre antecipando seu próprio desaparecimento, mas a sua entrega à própria imagem em si. Se olharmos para a obra de Woodman ela parece inverter os termos tradicionais do arranjo da morte. Para ela, viver é "apagar" ou apagar-se. A morte em contrapartida fixa certas coisas em seus lugares, mas mesmo assim apenas como passagens, como o corpo que emana da revelação química num papel fotográfico ou este corpo da foto que borra-se no espaço.

Francesca desaparece nas cinzas do preto e branco porque ela transborda literalmente do próprio corpo. Ela some porque se funde na casa e assim deixa-se consumir pacificamente por toda a cena. Algo é inevitavelmente sombrio nessa imagem que não traz o sinal do trágico, mas a aceitação resignada do fim.

O frame do filme ***O Sacrifício*** (1986) de Andrei Tarkovski fecha esse circuito de imagens voltando para as chamas[34]. Mas aqui não vemos um corpo em chamas, e sim uma casa. O quanto de simbologia uma casa carrega enquanto repouso dos corpos, lugar de contenção da vivência, refúgio de nossos afetos e gatilho de nossas memórias?

[34] Não há ordem para visualização das imagens nessa prancha. Aqui criamos uma ordem porque não há outra maneira de descrever. Mas elas podem ser vistas e remetidas umas as outras em qualquer ordem, o que muda um pouco a forma de apresentação, mas não altera a constituição do páthos trabalhado nesse artigo.

Vale ressaltar que não é apenas pela casa em chamas que conectamos essa imagem ao circuito elaborado. É pela presença de uma mulher que assiste pacificamente as chamas consumirem essa casa. Ela aceita e contempla um instante trágico. Sua tranquilidade contemplativa faz das chamas algo ainda mais colossal.

Talvez possamos nos remeter ao próprio Tarkovski quando ele afirma uma dimensão política da espiritualidade em sua obra. Essa perspectiva parece ter permeado a produção do diretor atravessando os filmes e pressupondo, a partir de sua perspectiva explicitada no livro *Esculpir o tempo* (1986), que o indivíduo moderno não está preparado para negar a si mesmo e a seus interesses pelas outras pessoas ou em nome do que é "Maior". Obviamente, essa noção de algo Maior está vinculada a ideia de sacrifício no ideal cristão do amor ao próximo. Sendo Tarkovski um homem religioso e extremamente ligado à uma concepção estética de espiritualidade, não é nenhuma surpresa que ele faça tais afirmações. Porém, esse viés espiritual parece nos dar mais uma pista para o retorno ao *páthos* dessa constelação.

Essa mulher que assiste a casa em chamas abraça o próprio corpo e essa desolação machuca. Há algo furioso e inclemente nessa imagem. Uma paisagem tão tranquila e solar sendo devorada por grossa coluna de fumaça escura de chamas que destroem vorazmente uma casa. É a força desse contraste que fascina, uma tensa harmonia entre Dionísio e Apolo. Uma delicada imagem de cartão postal com uma casa no campo estabilizam o afeto, mas quando o crepitar ruidoso das chamas na madeira despertam nosso imaginário, a fúria trágica da destruição abre o poderoso contraste de um embate de deuses. Somos convidados a habitar esse instante através da linha esguia em contraluz de uma mulher que apenas aceita. Contempla a fúria e aceita.

As imagens aqui reunidas trazem corpos que emanam os resultados de uma experiência de vida que não está contida exclusivamente numa dimensão espiritual, social ou política, mas sim à propulsão de um gesto de entrega, algo como uma correnteza profunda, não visível, que move as águas de um rio, uma força gravitacional da condição trágica da existência, permanentemente aberta à finitude. Essa desmaterialização da individualidade, uma disposição dos gestos contidos nas imagens em estabelecer laços ou relacionamentos profundos com o momento que dura em contraposição à impermanência dos corpos. Um instante de virtualização da vida, que nesse virtual espalha sua potência em uma amálgama de afetos coletivos.

Reconhecendo o páthos

Em sua pesquisa da natureza das formas páticas, Aby Warburg (DIDI-HUBERMAN, 2013) estava interessado em como se constituíam certas sobrevivências nos gestos associados a um páthos entre imagens de diferentes épocas. Por páthos, entenda-se uma força de afecção, uma potência de mobilização das subjetividades quanto a um afeto ou um feixe de afetos que atravessa imagens e nos impacta. O grande esforço dessa proposta está na disposição para articular uma outra

dimensão epistêmica, esse empreendimento deve obedecer a uma espécie de meditação da imanência, da presença, da força produtora de um conhecimento que ativa-se nas lacunas entre as imagens. Isso é o que se quer dizer por pensar por imagens, pôr imagens lado a lado para sentir se ressoam aspectos, gestos e emoções comuns. Trata-se de tentar ler o que não está escrito, mas que se pode apostar existir como uma intuição afetiva atemporal.

Naturalmente que uma outra disposição epistêmica sempre encontra resistência no pensamento vigente. Teríamos submergido enquanto civilização diante de um regime de significação, como atesta Susan Sontag (1987), no qual a imagem seria apenas mais um dado a ser decifrado através de uma gramática institucionalizada. No entanto, as imagens não se deixaram capturar totalmente, e se o mundo contemporâneo está imerso em imagens de si, isso não quer necessariamente dizer que exploramos enquanto sociedade as potências emancipatórias desse imaginário que se oferece ainda em sua riqueza de possibilidades. Significar é apenas uma possibilidade de leitura dessas imagens, mas elas também simbolizam e o acesso ao pensamento simbólico não se faz por significação.

> A imagem como um signo é uma imagem que significa, ou seja, ela já está objetificada, como um sintoma. A imagem-símbolo por outro lado, remete a alguma "coisa", ele aponta sentidos, não significados. O símbolo não pode ser reduzido a uma forma de interpretação única, ele não significa. O símbolo é sempre ambíguo, remete a uma construção de compreensão mais geral dos fenômenos relacionados e envolvidos com a imagem, ele aponta indícios, mas não determina o que é. Ele nunca se põe como efeito direto de, ou causa direta de. Ele pode até ser lido como portador de um significado, na atualização de um contexto, mas jamais reduzir-se a esse (DUARTE e CIRINO, 2017).

A imaginação simbólica é uma função antropológica psicocultural que através da experiência estética visa construir resistências a duas angústias ontológicas: o tempo e a morte. Essa imaginação modela e evoca a força das imagens pluridimensionais que nos fazem acessar o patrimônio estético de nossa espécie além do tempo. Ela conecta pessoas, separadas pelo tempo, pelo espaço e por culturas distintas. A dinâmica do pensamento por imagens é uma operação cognitiva com sua lógica própria. Trata-se de um processo ou faculdade de adquirir um conhecimento por bases que remontam ao convívio humano antes da linguagem escrita. O que é isso que persiste e que insiste no tempo nos trazendo mais de nós mesmos, desse antropos comum que se expressa por imagens? Estava exatamente aí a busca obstinada de Aby Warburg ao longo de toda sua carreira de iconologista.

A forma do atlas, criada por Warburg para dar a ver um grupo de imagens agindo uma sobre as outras, instaura uma potência de conhecimento por associação, por contiguidade, através de formas dissemelhantes da imagem. Não está em jogo apenas reunir imagens que se parecem, mas elaborar uma maneira de percepção que identifica em imagens díspares uma sobrevivência do páthos. Assim, o atlas enquanto uma maneira de navegar o mundo das imagens sem pontos fixos de chegada e de partida, insere uma dimensão sensível na leitura, uma impureza, o múltiplo, uma dimensão lacunar das imagens. O que está sendo confrontado com esse procedimento é a hegemonia de uma suposta pureza estética, segundo a qual, os elementos de uma imagem poderiam ser aferidos e dimensionados segundo regras de leitura ou mesmo uma gramática iconológica. Atualizar uma imagem, ou abri-la no tempo, constelar, em contrapartida oferece ao pesquisador "o múltiplo, o diverso, a hibridez de toda a montagem." (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 12).

Não é difícil imaginar os problemas que isso instaura para as instituições acadêmicas. São os procedimentos de uma "ciência sem nome", como diria Warburg. "Assim, o atlas faz explodir, logo à partida, os limites. Quebra as certezas auto-proclamadas da ciência convicta das suas verdades, como da arte convicta dos seus critérios", pontua Didi-Huberman (2013, p. 13). Isso, no entanto, não coloca a investigação

consteladora das imagens em um regime abstrato ou de subjetividade total, onde vale tudo. Pelo contrário, "concede-nos um *conhecimento transversal*, graças ao seu poder intrínseco de *montagem*, que consiste em descobrir – precisamente no sentido em que recusa os vínculos suscitados pelas semelhanças óbvias – vínculos que a observação direta é incapaz de discernir" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.13).

Enquanto o dicionário articula-se no sentido denotativo, em busca de mensagens, de significados aplicáveis, o atlas expande um conhecimento conotativo e imaginativo em busca de montagens, de associações. Ler o mundo, ler suas visibilidades, talvez seja algo que já fazemos intuitivamente e ao mesmo tempo negamos. Como num cabo de força, somos atraídos por uma imagem através do afeto que ela ativa, mas nossa programação de cultura visual nos impele a interpretar aquela imagem, a contê-la, a confinar sua potência em um regime de significação. Ler o mundo "é também *ligar as coisas do mundo* segundo as suas 'relações íntimas e secretas', as suas 'correspondências' e as suas 'analogias'" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 15).

Seria possível então ler algo que não foi escrito? Partindo da argumentação conceitual e histórica de Didi-Huberman, o conhecimento pela imaginação seria tão importante quanto o conhecimento da imaginação. Num regime de imagens, entendê-las segundo os nossos afetos, institui uma possibilidade de produção de conhecimento que nos conecta ao mundo e não o inverso. Parece que enquanto afirmarmos a nossa interação com as imagens a partir de suas supostas significações, estaríamos assumindo um processo de distanciamento, uma recusa, uma constante virtualização artificial da nossa experiência, aprofundando uma dimensão transcendente, uma ideia a ser extraída por processos racionais. A prancha, ou a mesa, que operacionaliza uma constelação de imagens, diverge da unicidade do quadro, para possibilitar o encontro da "*beleza-fratura* das configurações que nela sobrevivem, centrífugas *belezas-achado* indefinidamente moventes no plano horizontal do seu tampo" (DIDI -HUBERMAN, 2013, p. 19) por ser um suporte para conhecimentos analíticos por cortes, por reenquadramentos ou por dissecações.

> O atlas warburguiano é um objeto pensado a partir de uma *aposta*. A aposta de que as imagens, agrupadas de uma certa maneira, nos ofereceriam a possibilidade – ou melhor, o *recurso* inesgotável – de uma releitura do mundo. *Reler* o mundo: vincular de modo diferente os pedaços díspares, redistribuir a sua disseminação, um modo de a orientar e de a interpretar, é certo, mas também de a respeitar, de a *remontar* sem pretender resumi-la nem esgotá-la. Mas como é que isso é possível na prática? (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 19-20).

No empreendimento do *Atlas Mnémosine* de Warburg, a formação das pranchas de imagens que revelavam um determinado páthos tinham obviamente um ponto de partida. No entanto, nada indica que esse ponto de partida não pudesse ser multiplicado a partir do exercício da prancha, de maneira que formasse novas associações de imagens sem raízes conectadas às imagens iniciais. Ao reconhecer o páthos, esse afeto ativado por uma imagem ou por um conjunto de imagens, que no caso trabalhado nesse artigo nos fez ver uma condição trágica e serena, uma aceitação pacífica ao inevitável ponto de mutação da existência, podemos lidar com a sua sobrevivência em outras imagens sem uma preocupação pela origem.

Não se trata de um mecanismo linear ou genealógico. Mesmo na análise específica do trabalho de um pesquisador da imagem como Warburg, seria extremamente difícil reproduzir os passos de formação de uma determinada prancha, haja visto que seu processo de montagem era exaustivo e igualmente não-linear. O que Didi-Huberman faz em sua investigação do método warburguiano é extremamente engenhoso justamente porque não busca raízes cronológicas ou originais. O que está posto na mesa da reflexão propositiva por Didi-Huberman é uma possibilidade de articularmos novas associações partindo também de uma constelação de conceitos e pesquisas adjacentes. Enquanto os rastros do caminho de Warburg não estão totalmente expostos, Didi-Huberman também ativa conexões. Será que ele também não as imagina? De certa forma, e à sua maneira arguta, ele intui. A sua intuição é potente porque não oferece uma maneira apenas de instrumentalizar o pensamento de Warburg, mas partindo de um método

inacabado – e possivelmente infindável por natureza – a investigação recai sobre as multiplicidades possíveis desse processo de associação.

Em outras palavras, Didi-Huberman remonta pranchas na medida em que associa informações exteriores, fazendo ligações, incluindo peças num quebra-cabeça disforme. Não haveria porque tentar resolver o problema warburguiano, já que sua condição de pensamento é uma pulsação viva da imagem. Ao atualizar uma imagem, ou abri-la em seu tempo, aponta-se muito mais para identificação das constelações possíveis com um páthos do que a descoberta de uma fórmula pré-estabelecida de encontro do ponto originário. É na identificação desse páthos que se inicia o processo de associação. É uma outra linguagem, uma linguagem do silêncio. Uma linguagem que emerge das brechas da visibilidade. Algo que se materializa nos nossos afetos, uma comunicação interior, pré-verbal, um impulso do sensível.

Referências

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BERGSON, Henri. **Matter and Memory**. Nova Iorque: Dover Publications, Inc., 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou Gaia Ciência Inquieta: O Olho da História, vol. 3**. KKYM II: Portugal, 2013.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 2012 (2ª Edição).

DUARTE, Eduardo; CIRINO, Nathan. **A Imagem além do tempo: a construção do imaginário do futuro nos produtos midiáticos**. In: Revista Intertextos. 2017.

HALBERSTAM, David. **The Making of a Quagmire: America and Vietnam During the Kennedy Era**. The Amateurs: Maryland (EUA), 2008.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. São Paulo: L&PM Editores, 1987.

Iconografia da prancha de imagens

O monge em chamas, Robert Browne, 1963. http://rarehistoricalphotos.com/the-burning-monk-1963/

O homem caindo, Richard Drew, 2011. https://en.wikipedia.org/wiki/The_Falling_Man

O corpo petrificado, autor anônimo, sem data. http://www.oarquivo.com.br/temas-polemicos/historia/3894-incr%C3%ADveis-fatos-sobre-a--destrui%C3%A7%C3%A3o-de-pomp%C3%A9ia.html

O equilibrista, Cardenas, 1971. http://www.mcall.com/news/local/allentown/mc-the-walk-philippe-petit-allentown-20151010-story.html

House #3, **Providence, Rhode Island**, Francesca Woodman, 1976. http://www.nybooks.com/daily/2011/01/24/long-exposure-francesca-woodman/

Frame do filme ***O Sacrifício***, direção de Andrei Tarkovski, direção de fotografia Sven Nikivst, 1986. http://moviecitynews.com/2011/09/wilmington--on-dvds-pick-of-the-week-classics-the-sacrificedirected-by-andrei--tarkovsky/

IMAGENS SIMBÓLICAS, JORNALISMO E TRANSPOSIÇÃO DAS ÁGUAS DO «VELHO CHICO»

Eunice Simões Lins
Zulenilton Sobreira Leal

Resumo

A pesquisa discute, com uma abordagem qualitativa, a greve de forme de um religioso contra a transposição das águas do rio São Francisco. Sendo analisadas as imagens simbólicas construídas no telejornalismo local, no ano de 2007, é possível compreender como se dá o diálogo entre o mito, a razão e a imaginação na construção da narrativa jornalística, e como esse processo se constitui em um trajeto antropológico da humanidade.

Palavras-chave

Imaginário. Imagens simbólicas. Telejornalismo. Transposição.

Abstract

The research discusses, with a qualitative approach, the hunger strike of a religious against the transposition of the waters of the São Francisco River. Analyzing the symbolic images constructed in the local telejournalism, in the year of 2007, it is possible to understand how the dialogue between the myth, the reason and the imagination in the construction of the journalistic narrative, and how this process constitutes an anthropological path of the humanity.

Keywords

Imaginary. Symbolic images. Telejournalism. Transposition.

Introdução

Iniciamos esse artigo com o seguinte pensamento: O *Homo sapiens* traz, na sua essência, imagens que geram ideias e permitem a construção do conhecimento, influenciando diretamente nas relações socioculturais. Nesse ponto, prestigiamos a imaginação como função psíquica fundamental para a criação de imagens que, alimentadas também pelas técnicas e tecnologias do Imaginário (SILVA, 2006), ganham cada vez mais importância e ajudam na constituição do social.

Nessa articulação, temos em mente que, para além dos discursos e argumentos técnicos do jornalismo está uma forte simbologia envolvendo a construção das notícias, nesse caso a linguagem midiática não seria apenas objetiva e racional, da ordem do logos, mas também recorreria a uma estética de natureza dramática, conflituosa, ou seja, da ordem do mitos. Ao analisarmos uma greve de fome, ocorrida em 2007, encabeçada pelo Bispo Luís Flávio Cáppio contra a transposição das águas do rio São Francisco, buscamos compreender como se dá esse processo onde a técnica, a razão e o mito dialogam e constroem realidades.

Diante de tal aspecto, partimos do pressuposto de que o telejornal recorre a uma estética que sensibiliza seu público, numa troca de símbolos e interações que ganham cada vez mais espaços nos estudos que envolvem o campo da comunicação, do jornalismo e do imaginário. Sendo assim, entendemos que possa existir na constituição dos fatos jornalísticos uma ligação entre razão, contexto histórico e mitológico.

Dado esse cenário, achamos interessante trazer para essa discussão a importância e definição do conceito de fato social trazido por Moreira (2004, apud DURKHEIM, 2003). Ao definir esses conceitos, esperamos deixar clara a nossa percepção e a importância do estudo sobre as narrativas jornalísticas e seu alcance social, de modo a promover a sociabilidade e também alimentar mitos e imaginários.

Para Moreira (2004, p. 40, apud DURKHEIM, 2003), "fato social" é "toda maneira de fazer, fixada ou não, suscetível de exercer sobre o indivíduo uma coerção exterior; ou então, que é geral na extensão de uma dada sociedade tendo, ao mesmo tempo, uma existência própria, independentemente das suas manifestações individuais". Seria o fato social algo acima das subjetividades, comum a todos os membros da sociedade ou, pelo menos, à maior parte deles, uma força coercitiva que atinge a todos de modo a produzir condutas, ângulos de visão do mundo. Nesse caso, a sociedade possuiria modelos pelos quais os indivíduos tenderiam a realizar, em suas práticas sociais, uma consciência coletiva.

Já o fato jornalístico seria, para Genro Filho (1987), um tipo de enquadramento no fluxo contínuo, uma parte que, em certa medida, é separada arbitrariamente do todo. Nessa medida, é inevitável que os fatos sejam, em si mesmos, uma escolha. Mas, para evitar o subjetivismo e o relativismo, é importante agregar que essa escolha está delimitada pela matéria objetiva, ou seja, por uma substância histórica e socialmente construída, independentemente dos enfoques subjetivos e ideológicos em jogo. Genro Filho (1987) nos mostra que, apesar do fato jornalístico ser um enquadramento subjetivo, ele deve estar dentro de uma lógica objetiva e até mesmo histórica, o que daria ao jornalismo o crivo da verdade do acontecimento, o consolidando como uma instância de informação e de credibilidade.

Tal penetração social do jornalismo na comunidade, com seus ângulos e percepções nos estimula a uma reflexão quanto à produção de sentidos no telejornal e sua consolidação de imagens no cotidiano, desenvolvendo um interesse em identificar como esse produto, que é marcado por técnicas de apreensão da realidade e visões apriorísticas, pode também trazer, nas suas linhas de produção, mitos e símbolos que dão movimento à narrativa e escapam a uma lógica positivista, que menospreza o onírico e a imaginação.

Segundo Gomes (2011), o social tanto em função do real quanto em função do irreal, tanto da objetividade quanto da subjetividade, é compreendido em sua tradição, invenção e transformação. Nesse sentido, a autora parece destacar a pulsão e a diversidade do humano,

que – tanto sob a luz da ciência ou da sensibilidade e da imaginação, essas últimas, ora ignoradas pela modernidade – tecem no seu dia a dia uma complexa rede de relações sociais que o ajudam a compreender e sentir o mundo ao seu alcance.

Essa ligação com o simbólico está presente em muitas das ações cotidianas, numa espécie de interpretação e significação do mundo. Para Durand (1998), o pensamento humano se dá na forma de representação e se configura através das articulações simbólicas. Essas articulações simbólicas promoveriam um sentido, uma forma de perceber as mensagens do telejornal em sua totalidade.

Diante desse cenário, entendemos que no jornalismo os profissionais envolvidos na produção dos telejornais são atores sociais que compartilham um quadro de imagens, não apenas matérias concretas, palpáveis e visíveis aos olhos, mas também, constituídas de matéria subjetiva e povoadas por imagens, símbolos e mitos, elementos aparentemente distantes de uma lógica "objetiva", tão difundida pela mídia como bandeira de isenção e credibilidade, mas que acreditamos poder influir diretamente no ângulo de produção e construção da notícia.

Para Charaudeau (2012), o universo da informação midiática é efetivamente construído e, desta forma, a mídia tem como propósito impor recortes do mundo previamente articulados. Não acreditamos aqui numa imposição, mas numa relação dialética de significados onde jornalismo e público vivenciam experiências simbólicas.

Diante de todo o quadro de discussão aqui apresentado, o nosso objetivo é analisar as imagens simbólicas construídas no jornalismo da TV Grande Rio, afiliada à Rede Globo de Televisão, localizada na cidade de Petrolina-PE, que se encontra na margem do rio São Francisco ou "Velho Chico", e a relação dessas imagens com o imaginário da região, sobre o rio e o projeto de transposição das águas do mesmo, realizando uma análise através da Mitocrítica, proposta por Gilbert Durand (2001).

Buscamos então, com a Mitocrítica, descobrir o núcleo mítico, ou seja, uma narrativa fundamentadora, que sempre está em evidência nos enquadramentos jornalísticos sobre a transposição do rio. O objetivo

é destacar nas narrativas do telejornal da TV Grande Rio, quais ou qual o mito que parece nortear a narrativa jornalística, identificando quais ressonâncias esse mito adquire quando transposto para campo da reportagem.

Por que estudar o Imaginário na mídia?

Partimos do pressuposto de que, por ser fluida e mais aberta ao imponderável, ao sensível e as manifestações estéticas, a Teoria do Imaginário se apresenta como um caminho para trabalhar cientificamente questões que estão além do cartesianismo e da razão iluminista, se não o único caminho, talvez seja o mais adequado, pois esses estudos consistem na "incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações que emanam do meio cósmico e social", como nos afirma Durand (2001, p. 41). Tal afirmação nos estimula a pensar na teoria do Imaginário como uma ferramenta que ajuda a entender o social em todas as suas dimensões, sejam elas lógicas ou oníricas, palpáveis ou não, onde o real e a realidade caminham ao lado das pulsões subjetivas e também concretas.

Esse Imaginário, consiste então em uma tentativa de apresentar modelos ideais de enfrentamento existencial, que também contribui para amenizar a angústia diante do tempo e da ideia da morte. Para Durand (1985), esse seria um dos ângulos centrais da teoria do Imaginário. O filósofo também propõe que exista uma relação entre os gestos do corpo, os centros nervosos e as representações simbólicas. Durand elege três gestos dominantes do imaginário: o postural (verticalidade), digestivo (descida) e o copulativo (ritmo). Nesse mesmo cenário existiria para ele dois regimes de imagens: o diurno e o noturno. Basicamente, o diurno representaria a vontade de derrotar a morte, e o noturno a vontade de suavizar a morte, aceitando-a.

Nesses regimes existem, segundo Durand (1985), estruturações mentais que vão gerar os arquétipos (imagens primeiras, que são preenchidas cultural e historicamente por imagens e símbolos dentro

de um contexto social. Os arquétipos seriam núcleos organizadores das produções culturais dos sujeitos) e os mitos, narrativas desenvolvidas em cima do arquétipo. Nesse caso, o mito também pode ser compreendido como uma racionalização desse arquétipo. Já o símbolo, estaria ligado a uma cultura e se reveste de elementos próprios daquele tempo ou região.

Voltando à discussão para os regimes diurnos e noturnos, tentaremos oferecer uma definição de sua importância para a formação do arquétipo e do mito. No regime diurno, haveria uma estruturação heroica em que prevalece o tema do combate, enquanto no regime noturno temos duas estruturas: a mística e a sintética. Na mística, prevalece uma atmosfera de repouso e, na sintética, há tanto o combate quanto o repouso, agrupando elementos da estruturação heroica e da mística (seria o regime "crepuscular", intermediário entre o diurno e o noturno). Conforme as concepções de Durand (1985), teríamos imagens que pertenceriam mais a um regime diurno e imagens que pertenceriam mais a um regime noturno. O fato é que, na visão deste autor, vemos o mundo de acordo com um universo mítico, que pode mudar em diferentes momentos de nossas vidas. Nesse contexto, entendemos que os mitos sempre estiveram presentes nas relações simbólicas e sociais, dominando o pensamento em cada fase da humanidade. Os mitos então estariam presentes em todas as camadas de histórias e mudanças sociais, implícitos nas formas como agimos no mundo.

Nesse estudo, não empreendemos um valor histórico às narrativas míticas, mas sim à mensagem simbólica que ela traz, e diz respeito à trajetória, que conduz a humanidade a modelos de ações diante de determinados fatos.

Durand (1985), defende que os mitos que acompanham a sociedade desde o início dos tempos e estão permanentemente circulando nas relações humanas, estão em maior ou menor evidência. É diante dessa lógica que a nossa pesquisa se encontra, pois isso significa que temos mitos dominando o pensamento em cada fase da humanidade. Tal afirmação nos faz querer entender de que forma então conheceremos esse mito ou mitos que estão por trás das relações pessoais e das produções culturais da humanidade?

Entendemos, diante do contexto apresentado, que é necessário um aprofundamento dessa questão, pois pressupomos que os mitos estão sob vários processos históricos e sociais, o que os tornam latentes, escondidos sob várias camadas de cultura. Como então encontrá-los?

Buscamos então, com a Mitocrítica, descobrir o núcleo mítico, ou seja, uma narrativa fundamentadora que sempre está em evidência nos enquadramentos jornalísticos sobre a greve de fome e a transposição do rio.

Da objetividade jornalística à narrativa simbólica da notícia

Nesse sentido, aponta Motta (2000) que, ao se aproximar da realidade que precisa relatar, o repórter utiliza os seus recursos mentais conscientes e os impulsos inconscientes, suas imagens mentais mais profundas. Estas imagens projetariam representações arquetípicas, que muitas vezes podem ser chamadas de estereótipos, dos quais o profissional não consegue se livrar. Ao se deparar com uma situação de crise e conflito, ele aciona uma rede de constantes simbólicas que vão ajudá-lo a interpretar, "a colocar ordem no caos, a dar contornos aos fatos observados, ajudando-o a organizar a sua linguagem narrativa na forma de uma reportagem" (MOTTA, 2000, p. 2).

Apesar da técnica jornalística servir para conferir objetividade ao processo de construção das notícias no telejornalismo, fatores subjetivos continuam presentes. As lentes usadas para observar a realidade não são fixas e os critérios de escolha são compartilhados cultural e simbolicamente oferecendo modelos de compreensão do mundo que estão diretamente associados a imagens arquetípicas. A seguir as duas reportagens analisadas.

OFF// INÍCIO – GREVE FOME
https://youtu.be/x16ERpJr1-k

OFF// A IGREJA DE SÃO FRANCISCO DE ASSIS, EM SOBRADINHO/ A CINQUENTA QUILOMETROS DE PETROLINA/ FOI O LOCAL ESCOLHIDO PELO BISPO DIOCESANO//NA MANHÃ DE HOJE DOM LUIS FLÁVIO CAPPIO COMEÇOU A GREVE DE FOME EM PROTESTO CONTRA A TRANSPOSIÇÃO DO RIO SÃO FRANCISCO// EM CABROBÒ E FLORESTA /NO SERTÃO DO ESTADO/ AS OBRAS DA TRANSPOSIÇÃO SEGUEM NORMALMENTE//

SONORA: FREI CÁPPIO – "A presença nossa aqui na capela de São Francisco de Assis é emblemática, mostra, evidencia a situação crítica que se encontra o rio São Francisco".

OFF// AS VISITAS QUE O BISPO RECEBE A TODO INSTANTE/ DEMONSTRAM A SOLIDARIEDADE DOS RIBEIRINHOS//

SONORA: MORADORA DA CIDADE "Ele é como um servo fiel do senhor. Ele tá lutando por uma causa justa".

OFF// O FRANCISCANO PASSOU O PRIMEIRO DIA BEBENDO APENAS ÁGUA DO RIO/ E O TRABALHO DA PARÓQUIA NÃO PAROU// HÁ MAIS DE QUARENTA ANOS ELE DEDICA A VIDA A CAUSAS AMBIENTAIS//

PASSAGEM – Repórter – EM DOIS MIL E CINCO / O RELIGIOSO FEZ UM JEJUM QUE DUROU ONZE DIAS//DESTA VEZ ELE NÃO PRETENDE PARAR ENQUANTO TIVER FORÇAS/ E AFIRMA QUE O RIO SÃO FRANCISCO PRECISA DE SOCORRO//

SONORA: Volta Frei Cáppio "Há bem pouco tempo atrás, nós dizíamos o rio São Francisco está na UTI. Seria tão bom que ele tivesse na UTI, se ele estivesse na UTI, teria médicos, teria cuidados, mas o rio São Francisco não está na UTI, ele está na fila do SUS e não sabe se vai ser atendido. Por isso estamos aqui.

Foi exatamente no dia ensolarado, onde aparece a igreja de São Francisco de Assis, uma pequena capela localizada no meio de uma praça, cercada por pequenos arbustos típicos da região que acontece a primeira reportagem. Logo em seguida, para situar o local, a reportagem exibe uma pequena avenida da cidade de Sobradinho, cidade do interior baiano, com pouco movimento de carros e pessoas. Após isto, as imagens se voltam para dentro da capela onde se encontra o Bispo, vestido com a roupa de franciscano, sendo entrevistado.

A imagem de São Francisco de Assis, ao fundo, se faz presente no decorrer da entrevista, nesse momento a câmera se foca nos gestos manuais de Cáppio. A narrativa segue sobre a transposição e são apresentadas imagens do trecho da obra com veículos e máquinas trabalhando numa área em Cabrobó, no sertão Pernambucano. Nota-se que são caminhões e tratores em movimento.

Na sequência entra a fala do Bispo, informando: "A presença nossa aqui na capela de São Francisco de Assis, é emblemática, mostra, evidencia a situação crítica em que se encontra o rio São Francisco". Em seguida, vemos o religioso conversando com um grupo de pessoas. Logo após, entra a fala de uma moradora, que diz: "Ele é como um servo fiel do senhor. Ele tá lutando por uma causa justa".

As imagens mostram agora o Bispo tomando água em um pequeno copo de cor amarela. Neste quadro, é evidenciado pelo repórter que ele toma apenas água, e do rio, na sequência das imagens aparecem pessoas dentro da capela. Em seguida, vem a passagem do repórter com a Igreja ao fundo. No texto ele diz: "Em dois mil e cinco, o religioso fez um jejum que durou onze dias. Desta vez ele não pretende parar enquanto tiver forças, e afirma que o rio São Francisco precisa de socorro". A reportagem é encerrada com a volta da fala do Bispo, que mais uma vez aparece com a imagem de São Francisco de Assis ao fundo, o que ressalta o imaginário da luta, do destemido, pronto a enfrentar o combate.

Figura 1. Frei Cáppio concedendo entrevista.
Fonte: TV Grande Rio (2007).

OFF// FINAL – GREVE DE FOME
https://youtu.be/2OZLMlbtN7Y

OFF// A NOTÍCIA DA LIMINAR EXPEDIDA ONTEM PELO SUPREMO TRIBUNAL FEDERAL/ CAIU COMO UMA BOMBA EM SOBRADINHO/ HÁ QUARENTTA QUILOMETROS DE PETROLINA// DOM LUIS FLÁVIO CAPPIO DESMAIOU NO INÍCIO DA TARDE// POR VOLTA DAS OITO HORAS DA NOITE/ O BISPO DE BARRA, NA BAHIA, FOI SOCORRIDO ÀS PRESSAS PARA UM HOSPITAL PARTICULAR DE PETROLINA// O BISPO DE JUAZEIRO E DE PETROLINA / OS PARENTES DE DOM LUIS, ACOMPANHARAM O FREI//

SONORA: Irmão de Cáppio "Um belo susto porque foi algo assim meio inesperado. A impressão que ficou e que o espirito dele não sustentou// Essa decisão do Supremo também tenha contribuindo pra isso".

PASSAGEM – DOM LUIZ FLÁVIO CÁPPIO ESTÁ INTERNADO NA UNIDADE DE TERAPIA INTENSIVA DESTE HOSPITAL. DE ACORDO COM OS MÉDICOS DA FAMÍLIA QUE A UM SEMANA ACOMPANHAM O FREI / ELE DEU ENTRADA NO HOSPITAL SEMI

CONSCIENTEE COM O ESTADO DE SAÚDE, COMPROMETIDO POR CAUSA DO JEJUM//

OFF// DOM LUIS CÁPPIO ALGUNS DIAS JÁ MOSTRAVA SINAIS DE CANSAÇO, ONTEM O FREI NÃO CONVERSOU COM A IMPRENSA, NEM ATENDEU AOS ROMEIROS COMO DE COSTUME// NO VIGESSÍMO QUARTO DIA DA GREVE DA FOME, DOM LUIS EMAGRECEU QUASE DEZ QUILOS// DESDE A SEMANA PASSADA, AS OBRAS DE TRANSPOSIÇÃO DO RIO SÃO FRANCISCO, NO SERTÃO DO ESTADO ESTAVAM PARADAS POR DETERMINAÇÃO DA JUSTIÇA/ A PREVISÃO É QUE SEJAM RETOMADAS DEPOIS DO PERÍODO DAS FESTAS DE FIM DE ANO//

Neste dia o sol predominava fortemente, as poucas nuvens traziam sombras espaçosas. É neste cenário onde acontece a última reportagem analisada nesse artigo. Em meio as imagens de ângulos abertos, onde aparece a lateral da igreja, veículos e grupos de pessoas, além de mastros com bandeiras em sinal de luta e combate, o repórter informa que a liminar expedida pelo Supremo Tribunal Federal caiu como uma bomba em Sobradinho, cidade do interior baiano, onde acontece o ato de greve de fome.

Na sequência, são mostradas imagens de pessoas no local, a maioria romeiros, o que tenta evidenciar que o movimento está agitado e tenso. Em outro momento, a narrativa jornalística recorre a uma imagem do arquivo e volta a exibir imagens do Bispo sentado numa cadeira com um olhar pensativo, estimulando na audiência um sentimento de compaixão.

No próximo quadro, há uma mudança de imagens que passam do dia para a noite. Nesse momento, a narrativa passa a exibir a imagem de uma ambulância em movimento chegando na porta de um hospital. Na sequência, vemos o Bispo sendo retirado do veículo em uma maca, os ângulos das imagens se concentram no rosto, mais especificamente no nariz do religioso, que traz um acessório para ajudar na respiração. Com as mãos cruzadas sobre a barriga, a imagem evidenciada também é de uma bolsa de soro acoplado ao braço.

Nesse cenário, pressupomos existir uma intenção do telejornal em sensibilizar a audiência com imagens que denotam a possível morte de Cáppio. Em seguida, as imagens mostram profissionais da imprensa.

O próximo foco das imagens se volta agora para os corredores por onde a maca faz uma pequena trajetória. Novas imagens de religiosos que apoiam o Bispo são mostradas. Nesse quadro, entra a fala do irmão de Cáppio, que diz: "Um belo susto, porque foi algo assim meio inesperado. A impressão que ficou é que o espírito dele não sustentou. Essa decisão do Supremo também tenha contribuído pra isso".

Nesse momento, a narrativa vai para a passagem do repórter que, diferente de outras vezes, aparece de terno e gravata em frente ao hospital onde o religioso deu entrada, uma indicação de que o fato parece ter uma maior relevância e pode ser exibido em rede nacional. Na fala, ele diz: "Dom Luís Flávio Cáppio está internado na unidade de terapia intensiva deste hospital. De acordo com o médico da família, que há uma semana acompanha o Bispo, "ele deu entrada no hospital semiconsciente, com o estado de saúde comprometido por causa do jejum".

Figura 2. Frei Cáppio dando entrada ao hospital.
Fonte: TV Grande Rio (2007).

Logo após a passagem do repórter, as imagens se voltam para arquivos, e voltam a mostrar Cáppio ensaiando um passo do toré, dança indígena. Na sequência, aparecem imagens de religiosos da região, que dão apoio ao Bispo, mais imagens de romeiros são veiculadas e novamente o vemos sentado na cadeira. A narrativa tenta acentuar que, durante os 24 dias do jejum, o Bispo emagreceu dez quilos; as imagens focam no rosto dele. A seguir, a reportagem mostra o local das obras de transposição, onde vemos máquinas paradas na cidade de Cabrobó-PE. As imagens do rio também são veiculadas e a reportagem é encerrada com uma imagem deserta, sem rio ou máquinas.

Partimos da ideia de que a teoria do Imaginário revela que, conforme a relação ou reação do ser humano diante da vida e da morte, seu maior ou menor medo do passar do tempo e da realidade dos perigos na vida, da morte, se apresenta nele um Imaginário com estrutura diferente.

Pode ser que ele enfrente a morte, lutando contra ela, de forma heroica, representando seu Imaginário em imagens do "regime diurno" (Durand, 2001); pode acontecer dele se acomodar "antifrasicamente" (Durand, 2001) e pensar na sua (impossível) imortalidade, eufemizando a realidade da finitude humana; para este, quem morre são os outros; pode ainda existir outro ou outros que "disseminam" (Durand, 2001) as imagens, variam, diacrônica ou sincrônicamente, de atitude ante o fenômeno, por vezes "esquizomorficamente" (Durand, 2001); erguendo a espada contra o monstro mortal e, em outras vezes, acomodando-se no aconchego de um refúgio protetor, aonde a morte não chega. Estas duas últimas formas de representar as imagens – heroica/esquizomorfa e antifrásica/mística – situam-se, conforme Durand (2001), no regime noturno das imagens.

Como afirma Gilbert Durand (2001), o imaginário é a arma que é dada ao ser humano para vencer o medo da morte e a angústia do passar do tempo. Esta angústia e este medo se configuram, se expressam, nas imagens e na fala do repórter descrevendo a cena, como o Bispo desfalecido, e como a população age ou reage: enfrentando-a, lutando. São os símbolos angustiantes do regime diurno (esquizomorfa), dissipando as trevas, perseguindo a luz, ou despistando-a,

escamoteando-a, eufemizando-a (antifrásica), como se ela não existisse, ou fosse ainda harmonizando os contrários (disseminação).

Desse, aparece o "Refúgio", pertencente ao regime noturno das imagens, remete às estruturas místicas, antifrásicas, e diz respeito a um imaginário oposto ao precedente; simboliza a proteção e o aconchego, pode representar lugar protetor, guardado, íntimo, recipiente, feminilidade maternal, embarcação, tumba etc.

A imagem da figura do Bispo com as mãos juntas, entregue, o estado debilitado, representa o retorno ao refúgio primordial, o feto no útero materno; a mãe terra pode se referir ao túmulo num microuniverso heroico, o "elemento Refúgio" será sempre um lugar de refúgio contra um perigo, enquanto para o Imaginário místico, o refúgio é símbolo de bem-estar e da vida em paz, conforme um sentido arquetipal.

O "elemento refúgio" aparece com a imagem da paróquia e representa o refúgio de forma religiosa. Bachelard (1988, p. 27-29) lembra que "antes de tudo o homem é colocado no berço da casa; [...] depositário das lembranças [...] e é pelo espaço e no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências. O inconsciente permanece nos locais". Entre os simbolismos atribuídos, encontram-se: paz, tranquilidade, segurança, proteção, refúgio, lugar bom, espiritualidade, contato com Deus, que compreende e dá segurança, abrigo. Assim, tanto o Bispo quanto os religiosos, vivenciam este processo de enfrentamento. Mesmo com acentuada presença negativa da morte, que ameaça e fragiliza o franciscano.

Desse modo, partimos do pressuposto de Durand (2001), quando ressalta que mais que identificar a estrutura do imaginário de um grupo ou indivíduo, o que importa é reconhecer – como foi feito no desenrolar da pesquisa e de nosso caso da análise das imagens e entrevistas – a visão de mundo, daquele mundo à parte; a maneira peculiar do Bispo ver a vida e a morte, dele e do rio São Francisco.

Em todas as reportagens analisadas, tanto na narrativa do repórter, quanto no relato dos entrevistados percebemos um núcleo comum, onde a imagem do destemido, é sempre evidenciada com a ideia do

combate em sacrifício pelas águas do rio. Em todos os fragmentos dos discursos apresentados, nota-se uma ideia central, um meio que norteia a narrativa, revelando-se assim, o mitema do destemido, aquele que une a fé, o senso de justiça e a determinação, e é capaz de se doar pelo que acredita, enfrentando estruturas maiores do que poderíamos imaginar. Nesse caso, o destemido se apresenta como a menor unidade significante das narrativas analisadas, ou seja, a unidade constitutiva do mito, no sentido de ser um feixe das relações que dão função significante desse mito, nas palavras de Levi Strauss (1996).

Gomes e Silva (2011), revelam que esse quadro comum das narrativas não se prende apenas ao significado textual, mas, sobretudo, porque se refere a uma percepção intuitiva da realidade que nos ultrapassa, e nos faz sentir dentro de um cenário onde razão e emoção se acoplam.

O Mitema é o medo da morte, seja do rio, seja do frei, confirmado na fala dos entrevistados através do reforço àquele que é um exemplo. Nesses relatos, a imagem que sobressai é sempre a mesma, a de um "soldado em guerra", vestido com a indumentária sacerdotal (remetendo a São Francisco de Assis) para lutar pela vida do rio, e também pela própria vida, em meio a uma estrutura política onde aqui vamos encontrar as imagens de vida e morte, de enfrentamento, do guerreiro contra o monstro devorador sedento que, neste caso, seria o projeto de transposição, a morte do rio, projeto esse que tem como objetivo, segundo o religioso ,acabar, secar, matar o rio, tomar toda a sua água e sua vida, como uma garganta sem fim.

É o combate da luz contra as trevas, seria essa a unidade constitutiva desse mito retratado na narrativa jornalística. Em alguns dos depoimentos, vemos o quanto o Bispo já desenvolveu uma aura que estimula outros a entrar no combate contra a morte e a favor da vida. Na maioria dos textos e imagens apresentados pelas narrativas do telejornal, notamos um reforço ao combate, ao estar firme, de pé, para enfrentar o "Monstro" da transposição, que chega forte e possui um grande poder. Nesse ponto, o arquétipo do herói do regime de diurno de imagens ganha destaque e conduz o roteiro, numa troca de elementos simbólicos e culturais.

Ao se colocar sempre disposto ao enfrentamento, essa ação e esse gesto dizem respeito aos símbolos ascensionais, cuja característica é a verticalidade, que tem relação com o combate, com a divisão, e que, entre outros fatores, ressalta também o altruísmo, presente no arquétipo do herói. Como afirma Gilbert Durand (2001), o imaginário é a arma que é dada ao ser humano para vencer o medo da morte e a angústia do tempo.

Ao pressupormos isto, pensamos no fato de que existe uma mudança dentro do próprio cenário do nosso recorte sobre a transposição das águas do rio São Francisco, sendo que, nos relatos jornalísticos, para o Bispo e os ribeirinhos, a imagem que aparece é do medo da morte, da seca. Em outro momento, notamos que esse mesmo rio é vida, tanto para os ribeirinhos quanto para as outras cidades do Nordeste que serão abastecidas por essas águas que vão mudar cenários. Na linha simbólica nictomórfica do regime diurno encontra-se a água que foi o primeiro espelho do homem. A água tenebrosa, é substância simbólica da morte, porque nasce na fonte e não volta jamais a ela, sendo também, símbolo do tempo. (GOMES, 2011, p. 98). Nesse sentido, reafirmamos a ideia do quanto o mito muda sua roupagem, dando novos sentidos e promovendo variações.

No nosso caso específico, vida e morte convivem intensamente em toda a narrativa, dando sentido a um enredo marcado por técnicas e visões oníricas do acontecimento. Assim, entendemos que essa característica, comum nas narrativas aqui apresentadas, não fica presa somente ao caráter textual, mas sim a uma percepção intuitiva da realidade que nos ultrapassa e que nos faz agir diante das relações cotidianas. Nesse caso, compartilhamos a noção de que o homem, por mais técnico, mais moderno que seja, jamais conseguirá se livrar dos mitos e eliminar sua imaginação mais profunda. O que notamos, diante desse quadro, é que a fé, a esperança e a coragem são elementos principais trazidos pelas reportagens, revelando assim, que há uma mensagem simbólica nas narrativas jornalísticas.

Ao fazemos parte desse quadro de interpretações simbólicas no qual o homem sempre esteve inserido, a teoria do imaginário se apresenta como uma ferramenta para investigar o fenômeno jornalístico, especificamente nos estudos do imaginário coletivo na imprensa, o que nos estimula a termos outra atitude epistemológica e metodológica, mais pela via compreensiva do que explicativa. Nesse sentido, no aspecto jornalístico, a mensagem, nos relatos aqui apresentados, nos aproxima de Hermes, mito grego responsável, entre outros atributos, pela informação e pela ligação entre a vida e a morte. Hermes é também o deus da comunicação, que une e que separa, e que transita em tempos diversos.

Compreendemos assim a força mítica presente na forma como o jornalismo produz suas reportagens na TV, levando em consideração o grau de interpretação dos jornalistas e seus enredos, enquadramentos de imagens para falar sobre o assunto.

É Hermes que norteia toda a narrativa jornalística de forma simbólica, nos oferecendo sempre informações, relatos do combate entre "Titãs", aqui compreendidos como o Herói e o Monstro da Transposição, tais elementos transgridem a ordem cartesiana e objetiva dos relatos jornalísticos e nos envolvem em sentimentos e afetos, construídos através dos gestos e de nossas matrizes arquetípicas.

Diante disso, partimos para o mitologema, ou seja, o resumo da obra, que se configurou como o medo da morte do rio, das águas secarem, da vida desaparecer. Pressupomos que este medo é o estimulador da sociabilidade que, nesse caso, promove a união dos vários personagens das reportagens analisadas, uma espécie de "energia de aura", como diz o próprio Walter Benjamim (1987), que não podemos pegar, mas sentir, pois está presente na elaboração da reportagem.

A narrativa canônica encontrada nessa análise é o padrão desse mito e sua relação com a mensagem de superação e coragem, onde é preciso enfrentar nossas angústias e combater nossos medos diante

do tempo e da morte. A variante do mito se manteve na dualidade apresentada na narrativa do telejornal, onde vida e morte se cruzam a todo instante, sendo que, de um lado, o medo do rio secar estimula o embate com grandes estruturas governamentais, se traduzindo na angústia da morte; e, do outro lado, a chegada das águas a várias cidades do sertão nordestino castigadas pela seca, é sinônimo de vida e esperança renovada.

Em todo o processo da construção de nossa pesquisa até aqui, nos posicionamos de forma a termos uma visão coerente com a teoria escolhida, não adotando posturas fechadas e positivistas na análise das narrativas jornalísticas, elegendo assim, tanto a razão como a imaginação e o onírico, constituintes das relações sociais. Nesse passo, resgatamos a imagem e o mito, como elementos presentes em todas as relações simbólicas da humanidade, que estão a significar a vida, nos oferecendo modelos de interpretação do mundo e de nossas ações perante a vida cotidiana.

BACHELARD, G. 1988. *A poética do espaço*. 1ª.ed. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 246 p.

BENJAMIN, W. 1987. *O* narrador. 3ª.ed. São Paulo: Brasiliense, 222 p.

CHARAUDEAU, P. 2012. *Discurso das mídias*. 2ª.ed. São Paulo: Contexto, 288 p.

DURAND, G. 1985. Sobre a exploração do imaginário, seu vocabulário, métodos e aplicações transdisciplinares: mito, análise e mitocrítica. *Revista da Faculdade de Educação*, **11**(1-2): 244-256.

_____. 1998. *O imaginário*. Rio de Janeiro: DIFEL, 122 p.

_____. 2001. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70, 111 p.

GENRO FILHO, Adelmo. 1987. *O Segredo da Pirâmide:* para uma teoria marxista do jornalismo. 2.ed. Porto Alegre: Ortiz, 230 p.

GOMES, E. S. L. 2011. *A catástrofe e o imaginário dos sobreviventes:* quando a imaginação molda o social. 2º. ed. João Pessoa: Ed. UFPB, 175 p.

GOMES, E. S. L.; SILVA, L. T. B. da. 2011. O prantear feminino – da dor ao heroísmo: uma análise mitocrítica no Evangelho Apócrifo de Pedro. In: GOMES, E. S. L. (Org.). *Em busca do mito:* a mitocrítica como método de investigação do imaginário. 1º.ed. João Pessoa: Ed. UFPB.

LEVI-STRAUSS, C. 1996. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 439 p.

MOREIRA. F. B. 2004. *Fato Jornalístico e Fato Social*. Em Questão. Disponível em: <http://seer,ufrgs.br/inde.php/EmQuestao/article/view/95/53>. Acesso em: 04/04/2017.

MOTTA, L. G. 2006. *A Psicanálise do Texto*: a mídia e a reprodução do mito na sociedade contemporânea. *In:* Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, IX, Porto Alegre, 2000. Anais... **9:**1-16 p.

SILVA, J. M. 2006. *As tecnologias do imaginário*. 2ª.ed. Porto Alegre: Sulina, 111 p.

TV GRANDE RIO. 2007. *Início – greve fome*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x16ERpJr1-k>. Acesso em: 30/05/2015.

TV GRANDE RIO. 2007. *Final – greve fome*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2OZLMlbtN7Y>. Acesso em: 30/05/2015.

IMAGENS, CLICHÊS: UM ESTUDO COMPARATIVO ACERCA DA «IMAGEM» EM HENRI BERGSON E EM GUY DEBORD (A PROPÓSITO DO FILME *LA SOCIÉTÉ DU SPECTABLE*, DE DEBORD)

Marcelo Carvalho

Resumo

Este trabalho tem como objetivo comparar os conceitos de *imagem* em Henri Bergson e em Guy Debord, tendo como ponto de chegada o filme *La société du spectacle* (1973), de Debord. Apesar de usarem o mesmo termo, os dois pensadores têm concepções opostas do que seja a *imagem*, além de partirem de fundamentações teóricas bem diferentes. No entanto, investimos em uma leitura que talvez possibilite encontrar vias de contato entre eles, e mesmo alguma convergência.

Palavras-chave

Imagem ; Clichê ; Henri Bergson ; Guy Debord ; Representação; *A sociedade do espetáculo* (livro e filme).

Introdução

Este estudo tem como objetivo geral comparar os conceitos de *imagem* em Henri Bergson (apresentado no livro *Matéria e memória*) e em Guy Debord (desenvolvido em *A sociedade do espetáculo*), tendo como ponto de chegada o filme *La société du spectacle* (1973), de Debord. Assumimos o risco de cotejar dois pensadores com fundamentação teórica diametralmente oposta, o primeiro, partidário da escola espiritualista, o segundo, marxista e membro da Internacional

Situacionista. Uma dificuldade a mais é que Bergson e Debord usam o mesmo termo, *imagem*, para expressarem conceitos diferentes. Mas acreditamos haver confluências entre os dois conceitos, algo que pretendemos demostrar nas considerações finais.

A aproximação entre Bergson e Debord justifica-se (1) pela necessidade de aproximação direta entre seus projetos, tendo em vista a influência que ambos têm no pensamento contemporâneo, especificamente no pensamento sobre o cinema e o audiovisual, e, em consequência, (2) para clarificar o que cada autor entende por *imagem*, ressaltando incompatibilidades e ressonâncias. Tivemos a oportunidade de assistir ao filme *La société du spectacle* em uma sala de cinema, mas não recentemente. Para este trabalho, foi preciso recorrer a uma cópia do filme disponível em uma plataforma digital de compartilhamento de vídeos[35].

Serão necessárias algumas considerações introdutórias sobre o pensamento de Gilles Deleuze sobre o cinema, o que nos será útil mais tarde. Deleuze identifica duas imagens de natureza diferente, a imagem-movimento e a imagem-tempo. O cinema da imagem-movimento, identificado *grosso modo* ao cinema clássico, se constituiria pela *representação* de um tempo cronológico, ancorado em um presente que não cessa de passar e onde o passado surge presentificado como *flash back*. O tempo cronológico tem como correlato o movimento normalizado em *raccords* que garantem a fluência relativa do conjunto. Tal realidade totalizante propicia o surgimento de um cinema de ação no qual a narração dita orgânica (onde cada elemento contribuiria para a afirmação do Todo) aspira à "verdade" e à apartação entre forças oponíveis que, em sua forma clássica, encarnam o "bem" e o "mal" (DELEUZE, 1985).

O impacto causado pela apropriação da imagem-movimento pelos poderes hegemônicos em formações sociais tão diferentes quanto a Alemanha nazista, os EUA e a URSS (entre outros motivos) (DELEUZE, 1985, p. 252-264), levou a que o cinema se reinventasse a partir de potências intrínsecas à imagem (e às imagens

[35] Site: https://www.youtube.com/watch?v=IaHMgToJIjA

cinematográficas), potências que vieram à tona (coletivamente) com o neorrealismo italiano. Com os filmes do movimento surgiram os primeiros sinais de falência do esquema sensório-motor da imagem-movimento, propiciando o aparecimento das imagens óticas e sonoras puras (DELEUZE, 1990, p. 9-36). A emergência destas imagens abriu espaço para uma conversão completa do cinema, e uma imagem de natureza diversa surgiria com o cinema moderno: a imagem-tempo. Entram em cena imagens disjuntivas, não representacionais, nas quais o tempo se apresenta diretamente e não mais mediado pelo movimento (que deixa de ser normalizado para torna-se aberrante). À memória psicológica (*flash back*) da imagem-movimento, surgem as indefinições temporais, as memórias de mundo e os mergulhos numa temporalidade desmesurada, em universos fílmicos onde a descontinuidade (falso-*raccord*) é a tônica. A narração torna-se falsificante e a noção de "verdade" passa a ser questionada (DELEUZE, 1990).

A imagem em Bergson e a crise da psicologia

O projeto declarado de Henri Bergson em seu livro *Matéria e memória* é o de construir uma ponte entre *espírito* e *matéria*, entre *consciência* e *plano material imanente*. Bergson o escreve em resposta ao que identificava como uma crise da psicologia no final do século XIX (BERGSON, 1990, pp. 2-4), crise que teria por base uma questão metafísica fundamental. Segundo Bergson, tornava-se cada vez mais insustentável apartar as imagens dos movimentos, circunscrevendo *imagens inextensas na consciência* e *movimentos extensos e homogêneos no espaço*. Descobertas científicas da época vislumbravam o cérebro não mais como uma caixa de estoque de imagens (inextensas) passadas, mas cada vez mais estando *em movimento*; concomitantemente, o mundo se enchia de imagens, como o próprio advento do cinema.

Bergson coloca em questão que, a despeito do que a neurologia e a psicologia da época descobriam, tal dicotomia continuava sendo o campo de batalha entre correntes de pensamento identificadas em *Matéria e memória* como *idealista* e *realista*: por um lado, desejava-se reconstituir a matéria por imagens inextensas no interior da consciência (posição idealista em George Berkeley, o mundo é tal qual eu o construo em minha consciência); por outro, compor a consciência por movimentos materiais extensivos no espaço (posição realista em René Descartes, a consciência como dependente do corpo (matéria) em um paralelismo entre os fenômenos psicológicos e fisiológicos). Contra o idealismo, Bergson assevera ser falso reduzir a matéria à sua aparição na consciência; e, com relação ao realismo, seria igualmente falso fazer dessa aparição algo de natureza diferente da matéria. Os partidários desta corrente fariam da percepção um mistério; enquanto os idealistas nos levariam a concluir como acidental a cognição do mundo e os resultados da ciência.

Mas, "como imaginar uma relação entre a coisa e a imagem, entre a matéria e o pensamento, uma vez que cada um desses dois termos possui, por definição, o que falta ao outro?" (BERGSON, 1990, p. 27). E como a matéria, tornada inextensa, poderia ganhar novamente extensão? Se tais posicionamentos caracterizavam, cada um ao seu modo, o mesmo impasse insolúvel, era justamente por não conseguirem construir a contento a travessia entre as duas ordens, entre os *movimentos extensos no espaço* e as *imagens inextensas na consciência*[36].

Seria preciso superar esse dualismo. Mas *Matéria e memória* é "claramente dualista" (BERGSON, 1990, p. 1), afirmando a realidade do espírito e da matéria, a relação entre eles, e de ambos com a memória. No entanto, tal dualismo seria uma tática para suprimir as dificuldades que a própria cisão espírito/matéria acarreta, pois nela não está implicada a típica lógica dos tradicionais dualismos (como a de sujeito/objeto, eu-interior-subjetivo/mundo-exterior-objetivo etc.) "uma vez que os dois termos em questão não são regidos por uma relação negativa, simplesmente excludente, mas encontram-se

[36] O projeto bergsoniano não era o único a pretender superar tal cisão, a fenomenologia também investiu na superação de tal dicotomia.

em constante tensão" (FERRAZ, 2004, p. 63). Justamente, são os dualismos os alvos de uma superação, o que inclui tomar a matéria "antes" da dissociação entre existência e aparência; inclui, enfim, o surpreendente conceito bergsoniano de *imagem*.

Bergson nos propõe sua concepção de imagem logo no início de *Matéria e memória*, localizando-a entre os dois posicionamentos criticados. Estando a meio caminho entre os posicionamentos idealista e realista, a imagem seria algo além de uma projeção da consciência, de uma representação mental idealista; por outro lado, estaria aquém do que o realista chamaria de *coisa*, isto é, a coisa insondável e de algum modo apartada do que a cerca. Justamente, é o hiato entre a consciência e a matéria que deve ser vencido, e Bergosn o faz pela identidade da imagem com a matéria: tudo o que aparece – de objetos inanimados ao meu próprio corpo – surge como imagem, uma proposição que ainda causa estranhamento, mais de um século após *Matéria e memória* ter sido escrito[37]. "A matéria, para nós, é um conjunto de 'imagens'" (BERGSON, 1990, p. 1)[38]. Bergson diz de nosso corpo que "é matéria ou que ele é imagem, pouco importa a palavra" (1990, p. 11). "Tomemos esse sistema de imagens solidárias e bem amarradas que chamamos de mundo material" (1990, p. 21). Ou ainda, "ao colocar o mundo material demo-nos um conjunto de imagens, e aliás é impossível nos darmos outra coisa" (1990, p. 23).

Mas Bergson diz recorrer ao senso comum para elaborar sua concepção de imagem, não sem mais uma vez invocar a dicotomia entre idealistas e realistas. Seria estranho ao senso comum, argumenta, que os objetos que facilmente tocamos venham a existir apenas no ou para o espírito. Seria igualmente estranho para o senso comum considerar que o objeto seja diferente do que percebemos dele. Para o senso comum, diz-nos Bergson, o objeto é uma imagem que existe nela própria; e a matéria existe tal como a percebemos, como imagem.

---

[37] A primeira edição de *Matéria e memória* na França data de 1896.

[38] Este trecho faz parte do *Prefácio da sétima edição* de *Matéria e memória*, incluído na obra a partir de então.

Tal concepção de imagem ressalta uma interconectividade constante, reforçando a ligação indissociável entre a imagem assim entendida e o estado de interação constante e ininterrupta da própria matéria inanimada, isto é, o de uma percepção objetiva onde a matéria prolonga-se nela própria. A imagem bergsoniana é compreendida no contexto de um prolongamento perceptivo, interconexão em um universo onde, como depreende Deleuze (1985) da argumentação de Bergson, matéria = imagem = movimento = luz.

A imagem e seus dois regimes

Bergson identifica dois regimes de imagem (isto é, da matéria). Seu problema torna-se, então, como conciliá-los. Isto é: seria preciso entender como as mesmas imagens entram no regime "onde cada imagem varia em função dela mesma" (BERGSON, 1990, p. 16), sofrendo a ação real das imagens vizinhas (universo material), e no regime onde todas as imagens variam em função de uma única imagem, de um centro perceptivo (o vivo)[39].

Tomemos o primeiro regime, onde as imagens reagem por todas as suas partes. A imagem aqui não está em movimento, antes, é o próprio movimento ininterrupto, "conjunto das imagens extensas" (1990, p. 47), universo material acentrado (estado de variação universal da matéria) onde "todas as imagens agem e reagem umas sobre as outras em todas as suas partes elementares segundo leis constantes, que chamo leis da natureza" (1990, p. 9). Confrontamo-nos, assim, com uma percepção objetiva irrestrita que envolve o conjunto de toda a matéria. Tal ação da matéria inteira sobre um ponto qualquer do próprio mundo material se faz sem resistências ou perdas, pois o movimento de parte a parte se dá imediatamente, sem interrupções, prolongamento imediato do movimento recebido em reação natural.

[39] Quando Deleuze mencionar os dois regimes de imagem estará, de outra maneira – mas não sem alguma referência à distinção bergsoniana – remetendo à imagem-movimento e à imagem-tempo.

No entanto, em meio aos movimentos ininterruptos de ação e reação da matéria inanimada (primeiro regime de imagem) surge o que Bergson caracteriza como um "intervalo" de movimento, quando uma superfície opaca revela a luz que antes se propagava ininterruptamente, não se prolongando mais por uma reação necessária e imediata a um estímulo recebido. É dessa forma que Bergson define o segundo regime de imagem, a matéria viva, tela opaca que interrompe a luz. A interrupção da luz (ou, de outra forma, do movimento) impede que o estímulo (movimento) recebido se prolongue em reação imediata, pois foi criado um núcleo temporal no interior da matéria, apartando-a do resto das imagens. Por isso a reação dessa matéria especial, a matéria viva, só pode acontecer mediatamente, por um retardo na reação, sendo, assim, um agente de *ação real*, um *centro de indeterminação* onde a reação apresentará sempre alguma margem de imprevisibilidade que se furta às leis da natureza.

Nos seres vivos unicelulares, perceber e movimentar-se estão confundidos na contratilidade da superfície exterior, como na formação de pseudópodes em alguns seres unicelulares com o objetivo tanto de locomoção quanto de percepção do meio. O intervalo aqui não passaria de uma pequeníssima curvatura: "quanto mais imediata deve ser a reação, tanto mais é preciso que a percepção se assemelhe a um simples contato" (BERGSON, 1990, p. 21). Mas, na medida em que tratamos de um organismo mais complexo, as funções tendem a se diferenciar entre si, fazendo com que as partes do organismo se especializem em prol do efeito de conjunto. O intervalo se amplia e suas duas faces tornam-se cada vez mais definidas. Por um lado, as fibras sensitivas renunciam à ação individual em uma imobilidade relativa com o intuito de recolher impressões exteriores – a percepção subjetiva enquanto imagem, ou imagem-percepção. Por outro, partes da imagem viva se especializam em re-agir, respondendo com uma atuação motora à solicitação das imagens do mundo – a ação, ou, imagem-ação.

Na percepção pura[40], nada de novo é acrescentado à imagem. Não há uma imagem inextensiva que se formaria na consciência e se projetaria a seguir no objeto: o objeto, os raios luminosos emitidos por ele, a retina, os elementos nervosos interessados etc., formam um todo solidário e extensivo. O objeto é percebido nele próprio, não o objeto completo, mas apenas uma parte dele, segundo o grau de utilidade que apresenta para a consciência. "Nossa percepção, em estado puro, faria, portanto, verdadeiramente parte das coisas" (BERGSON, 1990, p. 48). Não é possível "cindir nossa percepção em duas partes distintas, doravante incapazes de se juntarem: de um lado os movimentos homogêneos no espaço, de outro as sensações inextensas na consciência" (BERGSON, 1990, p. 37), justamente porque movimentos e sensações seriam imagens que comporiam um mesmo conjunto perceptivo – tal é a resposta de Bergson à crise da psicologia por ele identificada.

> Não haveria mais necessidade de colocar de um lado o espaço com movimentos não percebidos, de outro a consciência com sensações inextensivas. É numa percepção extensiva, ao contrário, que sujeito e objeto se uniriam inicialmente, o aspecto subjetivo da percepção consistindo na contração que a memória opera, a realidade objetiva da matéria confundindo-se com os estímulos múltiplos e sucessivos nos quais essa percepção se decompõe interiormente (BERGSON, 1990, p. 53).

O corpo é uma das imagens do universo, nele destaca-se o cérebro. O cérebro é uma imagem conectada às outras imagens, faz parte do mundo material e não o contrário. "O papel da matéria nervosa (medula ou cérebro) é conduzir, compor mutuamente ou inibir movimentos", portanto, há diferença de grau, não de natureza

[40] Em um primeiro momento em *Matéria e memória*, Bergson trata apenas da percepção (percepção pura) para não confundi-la com a lembrança (que volta a ser incluída no final do primeiro capítulo, *Da seleção das imagens para a representação. O papel do corpo*). Trata-se de uma nova tática de argumentação. Na verdade, "a coincidência da percepção com o objeto percebido existe mais de direito do que de fato. (...) perceber acaba não sendo mais do que uma ocasião de lembrar" (BERGSON, 1990, p. 49).

entre a faculdade "perceptiva do cérebro e as funções reflexas da medula espinhal" (BERGSON, 1990, p. 14). Toda imagem é interior e exterior às outras, "mas do conjunto das imagens não é possível dizer que ele nos seja interior ou que nos seja exterior" (BERGSON, 1990, p. 16), sendo estéril perguntar-se se o universo existe dentro ou fora de nosso pensamento. O cérebro não é uma fábrica de imagens, nada acrescenta ao que recebe e não tem o conhecimento como meta. É um centro que recebe os estímulos perceptivos e os redistribui em prol da ação a ser tomada.

Mas percepção (subjetiva) e ação, os dois lados do intervalo, não perfazem todo o intervalo. Há algo que o ocupa, preenchendo-o desigualmente: a afecção, lapso temporal que diferencia a imagem viva do resto da matéria, A afecção é própria ao corpo, que "não se limita a refletir a ação de fora; ele luta, e absorve assim algo dessa ação. Aí estaria a origem da afecção" (BERGSON, 1990, p. 41): "as sensações (...) não são imagens percebidas por nós fora de nosso corpo, mas antes afecções localizadas em nosso próprio corpo" (BERGSON, 1990, p. 38). Bergson caracteriza a afecção (a partir da sensação da dor) como uma "tendência motora sobre um nervo sensitivo" (BERGSON, 1990, p. 41), isto é, um esforço local e impotente quanto à ação, basicamente expressivo.

Portanto, o intervalo que dá origem ao vivo compõe-se de três faces: se a percepção ocupa a primeira face, toda a superfície sensorial de contato imediato ou remoto do vivo (o tato, mas também a visão, a audição etc.), a ação ocupa a outra face, instituindo-se um hiato dentro do próprio intervalo, desigualmente ocupado por afecções de todo tipo. As imagens sensório-motoras percepção/afecção/ação completam o circuito perceptivo da imagem-viva: o movimento das imagens exteriores prolonga-se nos órgãos dos sentidos, passa pelo sistema nervoso até chegar ao cérebro, atravessa a substância cerebral, induz sensações, desperta afecções, daí retornando aos músculos locomotores como ação voluntária – "eis aí todo o mecanismo da percepção" (BERGSON, 1990, p. 28). O corpo vivo é um centro perceptivo que prolonga os movimentos da matéria: é "sede de afecção, ao mesmo tempo que fonte de ação" (BERGSON, 1990, p. 45).

Se a noção bergsoniana da *matéria como imagem* não desmaterializa a matéria, a ideia de *imagem como matéria*, não sendo representacional – isto é, não estando em lugar de outra coisa (seu modelo) enquanto substituta (cópia) bem ou mal sucedida –, dá à imagem sua densidade e extensão. "'Imagem' é o que é plena e materialmente, o nome do movente, do necessariamente relacional e cambiante, que, esquivando-se das penumbras do não-ser, constitui um mundo real, material e luminescente" (FERRAZ, 2004, p. 67).

A visão bergsoniana da "imagem" como instância material e não representacional opõe-se a toda uma via do pensamento ocidental que tem como ponto de partida Parmênides (2000) e o estabelecimento da clara cisão entre ser e não-ser. Platão solidifica tal cisão, notadamente na passagem da *linha dividida* (1990) onde estabelece a diferenciação entre o ser (a Ideia), perfeito e imutável, e suas cópias, da boa cópia (o mundo material) às cópias degeneradas (os simulacros, sombras e reflexos). Nietzsche toma Platão como inaugurador da metafisica (entendida como dualidade), qualificando-a como a "história de um erro" (NIETZSCHE, 2006, p. 31-32), denunciando o discurso verdadeiro como fábula moral. Deleuze em *Platão e o simulacro*, texto de *Lógica do sentido* (2000), faz uma leitura nietzschiana de Platão ao propor uma reversão do platonismo ao identificar na emergência dos simulacros o desfazimento da hierarquia entre modelo e cópias, considerando a crítica nietzschiana como o cerne de seu próprio projeto de crítica à representação ("a história do longo erro é a história da representação" (DELEUZE, 1988, p. 471)).

É possível encontrarmos fortes ressonâncias desse impulso crítico antirrepresentacional na identificação da matéria à "imagem", devolução da matéria a si própria tanto quanto ampliação do estatuto de "imagem" enquanto operação contra o dualismo metafísico. Por outro lado, as questões desenvolvidas por Bergson são perpassadas por transformações que ocorreram entre os séculos XIX e XX, período no qual se constituía o observador moderno, dinâmico, ativo, como

resposta às exigências de maior atenção perceptiva (CRARY, 2013). O surgimento do observador moderno expressou uma profunda mutação na natureza da visualidade, onde novas formas de produção, circulação, comunicação e consumo de tecnologias óticas e perceptivas no interior do capitalismo[41] demandaram essa nova postura existencial dependente tanto dos processos de percepção, quanto de cognição (CRARY, 1912).

Bergson não estava de maneira alguma alheio ao espírito de sua época. Ao contrário, seu interesse direcionava-se não apenas para os avanços científicos (seu projeto era dar às ciências sua filosofia correspondente, imanente), mas também para as descobertas e invenções que surgiam entre o final do século XIX e início do XX. Assim é que um atento Bergson compõe seu conceito de "imagem" em meio às experiências visuais da modernidade, que punham em questão não mais o eterno e o imutável, mas o novo e o transitório, daí sua incursão em sentido contrário ao da metafísica tradicional[42]. Era este o pano de fundo conjuntural que o animava para o combate "a uma metafísica da representação e a uma ontologia imobilista, de cunho

[41] A lista dos novos procedimentos e tecnologias que ensejaram a mudança no regime de visualidade no século XIX (CRARY, 1912) é extensa, passando pela fotografia, por dispositivos como o taumatrópio, fenacistoscópio, zootrópio e o praxinoscópio, antecessores do cinema quanto ao uso da persistência retiniana para a recomposição do movimento, e o próprio cinema (MANNONI, 2003). Havia, aliás, toda uma vida sociocultural no final do século XIX voltada para a exploração da visualidade, dos cartazes de filmes aos panoramas e dioramas (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004).

[42] Tudo isso é válido, mesmo que Bergson tenha rejeitado o cinema em *A evolução criadora* (2005). Em sua primeira tese sobre o movimento, onde distingue o movimento do espaço percorrido, Bergson usa negativamente o cinema para referir-se à vã tentativa de reconstituir o movimento por posições no espaço e instantes no tempo. A reconstrução do movimento no cinema (pelo desfile dos fotogramas) não passaria de uma tentativa fadada ao fracasso por extrair do movente "um movimento impessoal, abstrato e simples, *o movimento em geral*, por assim dizer, em pô-lo no aparelho e em reconstituir a individualidade de cada movimento particular pela composição desse movimento anônimo com as atitudes pessoais. Tal é o artifício do cinematógrafo. E tal é também o do nosso conhecimento. (...) Tomamos vistas quase instantâneas da realidade que passa (...), não fazemos realmente nada além de acionar uma espécie de cinematógrafo interior. Resumiríamos então tudo o que precede dizendo que *o mecanismo de nosso conhecimento usual é de natureza cinematográfica*" (BERGSON, 2005,

essencializante. As novas tecnologias da época, as pesquisas em física e o regime perceptivo e cognitivo em mutação (...) colaboraram para solapar as bases da metafísica tradicional" (FERRAZ, 2004, p. 68).

Sociedade do espetáculo e imagem em Debord

A noção de *espetáculo*, mais do que ampliada, é ressignificada por Guy Debord ao escrever *A sociedade do espetáculo* (1997). Como vimos, a passagem entre o século XIX e o século XX constituiu-se em uma nova fase das atrações públicas de massa a partir da consolidação de novos regimes de atenção e visibilidade (CRARY 2012; 2013) – da proeminência das diversões espetaculosas (o panorama e o diorama no séc. XIX, o surgimento e a consolidação do cinema, a televisão etc.) às intimidadoras encenações públicas nazifascistas (os discursos de Benito Mussolini, os encontros anuais do partido nazista em Nuremberg etc.). Mas Debord chama a atenção para um verdadeiro açambarcamento do espetáculo sobre as formações sociais hegemônicas no pós-Segunda Guerra Mundial, que passa a gerir as relações humanas na contemporaneidade. "O espetáculo nada mais é que o *sentido* da prática total de uma formação econômico-social, o seu *emprego do tempo*. É o momento histórico que nos contém" (DEBORD, 1997, p. 16).

A crítica de Debord é particularmente cáustica. O espetáculo teria tomado o lugar da religião ao reconstruir materialmente, por meio da mercadoria e do desejo de consumo, a subserviência aos poderes que promoveriam a miséria espiritual das formações sociais contemporâneas. A própria vida social é alienada, alvo de uma ocupação total do espetáculo pela sua mercantilização, quando o consumo real torna-se consumo de ilusões. Debord entende o espetáculo como a própria valoração ilusória que impregna as mercadorias reais, cujos

---

p. 330 e 331). Para Deleuze (1985), Bergson ateve-se às condições técnicas da aparelhagem cinematográfica e não à natureza do cinema como projeção, já que uma imagem-média movente é produzida *entre* os fotogramas.

sistemas produtivos locais não raro se enfrentam em discursos e práticas conflitantes – a museologização dos centros históricos com o intuito de auferir lucros com a indústria do turismo enfrenta a pressão pela descaracterização dessas mesmas áreas em prol da especulação imobiliária. Perfazendo a forma contemporânea da luta de classes, o espetáculo se realiza pelo fetiche da mercadoria: "o mundo presente e ausente que o espetáculo *faz ver* é o mundo da mercadoria dominando tudo o que é vivido" (DEBORD, 1997, p. 28)[43].

Os meios e procedimentos de comunicação de massa, embora se valham do espetáculo, não o circunscrevem, sendo "sua manifestação superficial mais esmagadora" (DEBORD, 1997, p. 20). Fala-se aqui de uma introjeção social e psicológica do espetáculo, de sua lógica e procedimentos, que substituem a vida por uma existência que perdeu consistência e unicidade. Sua face é a da miséria espiritual. Seu exemplo mais bem acabado estaria na estrela midiática, seja um apresentador televisivo, ator, músico ou mesmo um político, celebridade que se especializou em encenar um estilo de vida, uma vida aparente, tornando-se objeto de identificação de seu público que, por sua vez, tem sua vida real fragmentada e empobrecida. "Elas encarnam o resultado inacessível do *trabalho* social" (DEBORD, 1997, p. 40), atuando em prol da "negação da vida que *se tornou visível*" (DEBORD, 1997, p. 16)[44].

Considerado em sua totalidade, o espetáculo é ao mesmo tempo o resultado e o projeto do modo de produção existente. Não é um suplemento do mundo real, uma decoração que lhe é acrescentada. É o âmago do irrealismo da sociedade real. Sob todas as suas formas particulares – informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de divertimentos –, o espetáculo constitui o *modelo* atual da vida dominante na sociedade. É a afirmação onipresente da escolha *já feita* na produção, e o consumo que decorre dessa escolha (DEBORD,

[43] Questões que, evidentemente, reverberam conceitos e argumentações de Karl Marx e de marxistas (como Georg Lukács) acerca do valor, da reificação e do fetiche da mercadoria, lidas pela ótica debordiana do espetáculo.

[44] Debord parece aproximar-se de algumas conclusões sobre a indústria cultural e a comunicação de massa de Theodor Adorno e Max Horkheimeir na *Dialética do esclarecimento* (1985).

1997, p. 14-15).

Debord identifica duas fases do capitalismo recente. A primeira se caracterizaria pelo domínio das forças econômicas sobre a vida, o que corresponde ao reinado do *ter*, quando a mercadoria era encarada basicamente pelo seu valor de troca. Isto é, quando a quantidade abstrata de dinheiro se sobrepujava às qualidades concretas do objeto enquanto mercadoria. A segunda fase é a da *imagem*. Justamente, tal predomínio da imagem sobre a vida é o que Debord chama de sociedade do espetáculo[45]. A sociedade do espetáculo está repleta de imagens que tomam a cena quase tão completamente que parecem mesmo confundirem-se com ela. No entanto, "o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens" (DEBORD, 1997, p. 14), isto é, por traços cognitivos simplificados, pouco densos, hipnóticos e facilmente reconhecíveis, que se encarnam não apenas nas fotografias ou nos filmes, mas primordialmente nas relações postas em jogo na vida cotidiana.

O conceito de imagem tem posição central na caracterização da sociedade do espetáculo em Debord. Estamos em um terreno completamente diverso daquele instituído por Bergson. Se este compreende o essencial da imagem como sendo a própria matéria (a realidade material) e seus prolongamentos na imagem viva, Debord, inversamente, nomeia como *imagem* uma dimensão despotencializada, inserindo-a em uma espécie de *locus* degenerativo da matéria. "O mundo sensível é substituído por uma seleção de imagens que existe acima dele, e que

[45] Haveria duas formas de espetáculo para Debord, o difuso, característico dos países ocidentais desenvolvidos, onde há abundância de mercadoria em um ambiente de democracia aparente, e o concentrado, encontrado em países socialistas, onde haveria uma completa identificação ideológica com o poder que escamotearia a carência de mercadorias. Ambas as formas se protegeriam e se avalizariam na denúncia mútua, não deixando subsistir nenhuma alternativa. Lançado na França em 1967, *A sociedade do espetáculo* prenuncia a (e é adotado pela) revolta estudantil de maio de 1968 em Paris ao preconizar o surgimento de movimentos contestatórios à polarização estéril da política internacional da época a partir da valorização da experiência e dos desejos e da recusa das antigas organizações hierarquizadas. Em *Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, de 1988, Debord anota que haveria apenas um tipo de sociedade do espetáculo, a integrada, onde a democracia aparente apresenta-se como alternativa única.

ao mesmo tempo se fez reconhecer como o sensível por excelência" (DEBORD, 1997, p. 28). A imagem debordiana suplanta, enquanto aparência e fetiche, o que antes era valor de troca da mercadoria, e já que as relações teriam se mercantilizado, "as imagens que se destacaram de cada aspecto da vida fundem-se num fluxo comum, no qual a unidade dessa mesma vida já não pode ser restabelecida" (DEBORD, 1997, p. 13).

O que Debord não se cansa de denunciar é que *imagem* é o nome daquilo que, na sociedade do espetáculo, adotou a função de mediadora entre pessoas e realidade, suprimindo a realidade, transformando-a a tal ponto que já não há mais como diferenciá-la das imagens, já que a *práxis* social global "se cindiu em realidade e em imagem" (DEBORD, 1997, p. 15). O espetáculo inverte a realidade vivida que "é materialmente invadida pela contemplação do espetáculo. (...) a realidade surge no espetáculo, e o espetáculo é real. Essa alienação recíproca é a essência e a base da sociedade existente" (DEBORD, 1997, p. 15). A imagem em Debord está no cerne daquilo que ele identifica como sendo a irrealidade da vida contemporânea enquanto representação que toma o lugar da realidade (o que era vivido, agora se esvai na representação). A imagem é a realidade tornada irreal (nova realidade) pela representação. "Sempre que haja *representação* independente, o espetáculo se reconstitui" (DEBORD, 1997, p. 18). A imagem debordiana não passa de aparência, sendo o *modus operandi* do espetáculo a "*afirmação* da aparência e a afirmação de toda a vida humana – isto é, social – como simples aparência." (DEBORD, 1997, p. 16).

Algumas considerações finais

Em 1973, seis anos após denunciar a imagem como representação anuladora da realidade, Debord lança seu filme *La société du spectacle*, se valendo de uma variada gama de material pré-filmado, trechos tomados ao real, fotografias, fotografias de pinturas, documentários, ficções e propagandas. Entre estes, destacam-se filmes dos grandes

estúdios americanos e de países socialistas, desviados de seus contextos originais[46]. Debord realiza uma grande colagem de planos, por vezes cenas inteiras desses filmes, costurados com intertítulos e uma onipresente narração em *off* feita pelo próprio Debord com trechos de seu livro. As imagens dialogam com os comentários, reforçam a ideia de uma passagem lida, ou mesmo vão além.

A aparente capitulação de Debord ao espetáculo ao lançar mão do cinema, a atração imagética por excelência do século XX, não é algo exatamente fora do esperado[47]. Ele mesmo já havia descrito o caráter absorvente do espetáculo, que captura sob seu domínio a crítica: "ao *analisar* o espetáculo, fala-se de certa forma a própria linguagem do espetacular, ou seja, passa-se para o terreno metodológico dessa sociedade que se exprime pelo espetáculo" (DEBORD, 1997, p. 16). Mas sua crítica à imagem é tão contundente e feroz que acaba por induzir a que pensemos não apenas no filme *La société du spectacle*, mas igualmente no gesto de Debord ao fazê-lo. Seria preciso questionar tanto o uso que ele faz das imagens quanto a natureza da própria imagem que ele põe em jogo.

Antes, retornemos a Bergson. Como vimos, a função do cérebro é receber estímulos vindos dos sentidos, da percepção, e acionar os mecanismos de re-ação automática do corpo, locomoção, ataque, defesa etc., segundo uma prática de utilidade. Para Bergson (1990)[48],

---

[46] Nos intertítulos iniciais, Debord lista os cineastas e os filmes dos quais utiliza trechos em *La société du spetacle*: John Ford (*Rio grande* (*Rio Bravo*), 1950), Nicholas Ray (*Johnny guitar*, 1954), Josef von Sternberg (*The Shanghai gesture* (*Tensão em Shangai*), 1941), Raoul Walsh (*They died with their boots on* (*O intrépido general Custer*), 1941), Orson Welles (*Mr. Arkadin* (*Grilhões do passado*), 1955), Sam Wood (*For whom the bell tolls* (*Por quem os sinos dobram*), 1943) e, ironicamente, "*ainsi que de celles d'un certain nombre de cinéastes bureaucratiques des pays dits socialistes*" ("bem como um certo número dentre os cineastas burocráticos dos chamados países socialistas"), como, por exemplo, Sergei Eisenstein.

[47] Nem foi um gesto inaugural. *La société du spectacle* é, na verdade, seu quarto filme. Àquela altura Debord já havia filmado *Hurlements en faveur de Sade* (1952), *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959) e *Critique de la séparation* (1961).

48 No capítulo *Do reconhecimento das imagens. A memória e o cérebro* (*Matéria*

a ação automática encena (isto é, representa) o passado com base em ações já efetivadas. Não lida diretamente com o passado, pois é preciso apenas que o corpo realize, por associações horizontais, movimentos já bem conhecidos, como os que fazemos a cada instante, sentar-se, levantar-se para tomar um copo d'água, lavar o copo etc. Trata-se de uma memória útil localizada no próprio circuito sensório-motor (das imagens percepção, afecção e ação) a qual Bergson denomina *reconhecimento automático ou habitual* (1990).

Mas, segundo Bergson (1990), nem todo reconhecimento é automático, pois nem sempre as percepções se prolongam em ações, e as passagens associativas onde uma ação leva a outra por vezes são interrompidas por afecções inextensas que, localizadas no tempo e não mais no espaço, têm naturezas diversas de percepções e ações. É o que Bergson chama de *reconhecimento atento*: quando várias camadas do passado[49] recobrem o objeto percebido recriando-o a cada vez, sendo o circuito temporal mais restrito o próprio objeto percebido e sua imagem consecutiva imediata, circundados por camadas cada vez mais amplas que se direcionam concomitantemente para a memória e para o objeto[50]. Com o reconhecimento atento é o passado inteiro que chega ao espírito, ao contrário da representação indireta do tempo encontrada no reconhecimento automático.

O reconhecimento automático ou habitual é o resultado do pleno funcionamento das imagens sensório-motoras: percepções encadeadas às ações em um conjunto orgânico que visa à utilidade. O circuito sensório-motor restrito – imagem-percepção, imagem-afecção e imagem-ação – perfaz o essencial da imagem-movimento que, evidentemente, se expande para outras imagens[51]. Esta seria a

---

e memória (1990)).

[49] Bergson nomeia "lembrança pura" o passado em si onde o espírito está imerso e que se diferencia da memória psicológica.

[50] Essa é uma descrição simplificada do conhecido diagrama de Bergson sobre os vários circuitos de memória (BERGSON, 1990, p. 83).

[51] Deleuze identifica na imagem-movimento mais uma imagem plena, a imagem-relação, e duas imagens de transição, a imagem-pulsão e a imagem-reflexão

linha mestra de um cinema da imagem-movimento para Deleuze[52]. Por outro lado, o reconhecimento atento nos expõe a uma imagem ótica e sonora pura, isto é, uma imagem onde as percepções não se encadeariam mais, desconectadas de seus prolongamentos ativos, das ações, uma "imagem inteira e sem metáfora, que faz surgir a coisa em si mesma, literalmente, em seu excesso de horror ou de beleza, em seu caráter radical ou injustificável, pois ela não tem mais de ser 'justificada'" (DELEUZE, 1990, p. 31). Uma imagem ótica e sonora pura não visa à ação, pelo contrário, ela é uma porta de acesso à imensidão do tempo, aos mergulhos nas afecções, às potências do corpo, ao pensamento e sua (im)potência etc. Enfim, todo o caminho que leva ao que Deleuze (1990) chama de imagem-tempo (havendo, por conseguinte, um cinema da imagem-tempo).

Não importa se o vivido é da ordem do cotidiano ou se força-nos ao limite, ressalta Deleuze (1990), pois já desenvolvemos réplicas sensório-motoras que reconhecem e tornam suportáveis, vivíveis, as situações decodificadas pelo reconhecimento habitual: esquivas prontas para momentos desagradáveis, variações de resignação para um evento terrível, metáforas e esquemas anestesiantes quando confrontados com a beleza em demasia. Encontramo-nos frente a imagens bem familiares, "são esquemas particulares, de natureza afetiva. Ora, é isso um clichê. Um clichê é uma imagem sensório-motora da coisa" (DELEUZE, 1990, p. 31), pois quando tais réplicas são acionadas a imagem-objeto volta para quem a percebe apenas uma de suas faces, segundo a utilidade em determinado contexto. "Portanto, comumente, percebemos apenas clichês" (DELEUZE, 1990, p. 31), que desencadeiam esquemas de reação prontos, inscritos no corpo.

(DELEUZE, 1985).

[52] O esquema sensório-motor é a articulação em um filme, pela montagem, das imagens percepção, afecção e ação, identificadas respectivamente pelos planos abertos (como os planos gerais), pelo close (o rosto) e por planos intermediários como o plano médio. Deleuze se vale aqui da caracterização da matéria viva por Henri Bergson (1990) tal como tratamos anteriormente: a imagem viva seria um intervalo de movimento no universo material acentrado, ao redor do qual são criados por especialização a percepção e a ação, sendo a afecção aquilo que preenche desigualmente o intervalo.

Clichê e representação são reduções da imagem[53], o clichê por ser uma imagem sensório-motora – mais precisamente, pelos esquemas afetivos se constituírem enquanto simplificação redutora da imagem-objeto com vistas à utilidade que ela terá –, a representação por uma operação de transferência na qual a coisa (matriz, original, modelar) é substituída por uma cópia menos qualificada. Não é à toa que Deleuze (1985) conecta ambos em um mesmo conjunto: a imagem-movimento seria o regime sensório-motor de imagem, cujos signos seriam representacionais[54].

A sociedade do espetáculo, como Debord a caracteriza em seu livro e em seu filme, seria a era onde as representações substituiriam a realidade vivida, isto é, o mundo sensível, pela série infinita das imagens enquanto mediadoras onipotentes das relações que nelas acontecem. No entanto, mesmo que Debord utilize o termo *imagem* indiscriminadamente, tais mediações não são realizadas pelas imagens de uma forma geral, mas por uma imagem em particular, a imagem sensório-motora da coisa, segundo regime de imagens de Bergson, o *clichê*. Justamente, o clichê não é a coisa, mas uma réplica afetiva codificada no reconhecimento automático e que esconde a própria coisa: se os trabalhadores vissem em sua verdadeira crueza a exploração a que são submetidos, não a tolerariam; se a toleram, é porque puseram em ação esquemas afetivos, sensório-motores, que a atenuam e a fazem suportável a partir de uma grande empresa de estímulo ao consumo e à miserabilidade espiritual em prol da satisfação imediata.

Debord não está interessado em reconciliações em seu filme. *La société du spectacle* assume uma atitude de combate. Embora também recorra a imagens contundentes quando, por exemplo, mostra as

---

[53] De qualquer forma, o clichê parece inescapável de uma subtração, é como "um 'menos' da imagem que fica assim esvaziada da sua potência instauradora de realidade e sentido" (GUÉRON, 2011, p. 237).

[54] São duas famílias de signos de natureza diferente. O signo da imagem-tempo "é uma imagem particular que *remete* a um tipo de imagem" (DELEUZE, 1990, p. 46 – *grifo nosso*), enquanto na imagem-movimento "um signo é uma imagem particular que *representa* um tipo de imagem" (DELEUZE, 1985, p. 93 – *grifo nosso*).

vítimas de massacres no Vietnã, a repressão aos manifestantes afro-americanos e aos estudantes etc., o filme tem por objetivo principal atacar os clichês da sociedade do espetáculo e suas atenuações afetivas: Hollywood (as situações suspensas, os diálogos interrompidos pelos cortes), a música pop (planos com os Beatles e a alegre histeria juvenil que causavam), o mundo laboral (a passividade instaurada entre os trabalhadores nas linhas de produção das fábricas), a política (os discursos bem dosados das convenções partidárias), o poder (as amabilidades protocolares no encontro para as câmeras de Richard Nixon e Mao Tsé-Tung, o discurso paternalista de Stalin), os corpos (a exploração naturalizada do corpo feminino nu). Cinema, música, trabalho, política, corpos, não há limites para a mercantilização do mundo.

Mas o filme aponta para uma saída pela própria imagem, o que o leva para além do livro. *La société du spectacle* é uma bricolagem feita com os cacos dos clichês do capitalismo, já que os encadeamentos sensório-motores, presentes nos contextos originais das imagens, claudicam com as constantes investidas da narração ou são por ela (quase) anulados. Estão a meio caminho das imagens óticas e sonoras puras, para seguirmos a nomenclatura deleuziana, são o fruto de um projeto de desmonte dos esquemas sensório-motores levado a cabo por Debord, que recorre aos clichês para inoculá-los com sua própria vacuidade, entrando na lógica do espetáculo para tentar convertê-lo em um antiespetáculo.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMEIR, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CRARY, Jonathan. *Suspensões da percepção* – atenção, espetáculo e cultura moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. *Técnicas do observador* – visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contracampo, 1997.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. "Platão e o simulacro", In: *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. Percepção, imagem e memória na modernidade – uma perspectiva filosófica. In: *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, v.27, n.1, p. 59-78, jan./jun. São Paulo: 2004.

GUÉRON, Rodrigo. *Da imagem ao clichê, do clichê à imagem*: Deleuze, cinema, pensamento. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2011.

MANNONI, Laurent. *A grande arte da luz e da sombra* – arqueologia do cinema. São Paulo: Editora Senac São Paulo / Editora Unesp, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos* – ou como filosofar com o martelo. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PARMÊNIDES. *Os pensadores* (Pré-socráticos). São Paulo: Ed. Nova Cultural, 2000.

PLATÃO. *A república*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

POR UMA NOVA IMAGINAÇÃO: QUESTÕES ADVINDAS DO PENSAMENTO FLUSSERIANO

Maria Ogécia Drigo

Resumo

A relação entre imagem e imaginação, na perspectiva do pensamento de Vilèm Flusser, é o tema destas reflexões, cujos objetos são os de colocar em discussão o conceito de imagem técnica e a nova imaginação que lhe é inerente, segundo o pensamento flusseriano, passando pela relação entre imaginação e inteleção, em reflexões postas por Sartre, bem como chamar a atenção para o fato de que talvez estejamos ainda observando somente *inputs* e *outputs* do aparelho, sem dar a devida importância ao par aparelho/operador. A possibilidade de revisão de nossas crenças no que se refere à produção de imagens e à imaginação constitui a relevância de tais reflexões.

Palavras-chave

Imagem/Imaginação. Pensamento flusseriano. Imagem técnica. Aparelho/operador.

Introdução

O mundo das imagens, conforme Santaella e Nöth (2001), divide-se em dois domínios: o das imagens como representações visuais e o das imagens na nossa mente. Desenhos, pinturas, gravuras, fotografias e imagens cinematográficas, televisivas e holo e infográficas são representações visuais, enquanto as imagens que aparecem como

visões, fantasias, esquemas, modelos ou, em geral, como representações mentais, pertencem ao domínio das imagens da nossa mente. As imagens mentais, que se transformam em guias para a cognição, de certo modo, podem acoplar ou fluir com aspectos de imagens vindas do meio externo, entre elas as representações visuais, que adentram o pensamento, via percepção.

Em Santaella (2017) encontramos uma ampliação desses dois domínios. Nas suas palavras:

> Costuma-se aliar a imagem apenas à sua natureza visual. Entretanto, existem imagens sonoras e imagens verbais. Além disso, mesmo na sua natureza visual, existem diferentes tipos de imagens: perceptivas, mentais, oníricas, representadas. Neste último caso, a partir da revolução industrial e da invenção da fotografia, multiplicam-se cada vez mais os suportes e dispositivos para a representação imagética visual. Trata-se de representação porque, desde as inscrições nas grutas, são produções humanas realizadas com os meios e técnicas de que se dispõe historicamente, produções que encontram sua morada no mundo externo, para tornar ainda mais complexas as questões relativas às imagens perceptivas (SANTAELLA, 2017, p. 20).

Há estudiosos da comunicação que consideram as imagens ou representações visuais encantadoras e outros que as menosprezam. O fato de tais imagens serem menosprezadas pode se dar porque talvez tais estudiosos ainda não conseguem estabelecer as diferenças entre uma coisa e a imagem dessa coisa, ou ainda, porque guardam crenças e concepções atadas a sistemas metafísicos dos séculos XVII e XVIII que, em alguma medida, como esclarece Sartre (2008), desvinculam o intelecto da imaginação.

Essas crenças e seus efeitos ainda perduram. Segundo Durand (2004), o desenvolvimento de técnicas de reprodução por imagem – fotografia, vídeo, imagens sintéticas –, bem como os meios de transmissão de tais imagens, ocorridos no século XX, não foram suficientes para abalar a "galáxia de Gutemberg", expressão de McLuhan,

onde reina a imprensa e a comunicação escrita. "Embora a pesquisa triunfal decorrente do positivismo tenha se apaixonado pelos meios técnicos (óticos, físico-químicos, eletromagnéticos etc.) da produção, reprodução e transmissão de imagens, ela continuou ignorando o produto de suas descobertas." (DURAND, 2004, p. 33), ou seja, continua menosprezando a imagem, delimitando-a ao campo da distração.

Nesse sentido, conforme Santaella (2001), desde a invenção da imprensa, a palavra reina quase que absoluta nas pesquisas, quer sejam as realizadas pelos acadêmicos da gramática, da retórica ou da filologia, enquanto os estudos sobre imagem não estabeleceram uma tradição similar.

> Todavia, enquanto a propagação da palavra humana começou a adquirir dimensões galácticas já no século XV de Gutenberg, a galáxia imagética teria de esperar até o século XX para se desenvolver. Hoje, na idade do vídeo e infográfica, nossa vida cotidiana – desde a publicidade televisiva ao café da manhã até as últimas notícias no telejornal da meia-noite –, está permeada de mensagens visuais (SANTAELLA, 2001, p. 13).

Em investigações da comunicação houve recentemente um avanço no que se refere à abordagem da imagem. Segundo Miège (2000), a tendência do pensamento comunicacional que se constituiu em torno do método estrutural e suas aplicações linguísticas, permitiu o avanço das pesquisas, considerando também as imagens, especialmente em três perspectivas. A primeira delas trata da análise estrutural das narrativas; a segunda, das mensagens visuais, cujas especificidades (codificação analógica, contiguidade) permitiram superar o quadro simplista da comunicação estritamente linguística, sendo que tal superação deve-se a alguns teóricos, tais como Hjelmslev, Greimas, Jakobson e, sobretudo, Peirce, cujas propostas, com mais de um século, são objeto de um interesse crescente entre os especialistas da comunicação e, a terceira, trata da documentação informatizada ou automatização da informação. As metodologias de análise de imagens decorrentes das propostas dos autores mencionados, excetuando a de

Peirce, guardam proximidades com a linguagem verbal. Nesse caso, no mais das vezes, a imagem caminha com as amarras da linguagem.

E a submissão da imagem à palavra caminha pelas mídias, em geral. Nesse aspecto, Rancière (2014, p. 94) comenta que, sobretudo nas telas da TV, vemos sempre "o rosto de governantes, especialistas e jornalistas a comentarem as imagens, a dizerem o que elas mostram e o que devemos pensar a respeito".

Santaella e Nöth (2001, p. 13) preconizam que uma "ciência da imagem, uma imagologia ou iconologia, ainda está por vir". As investigações sobre imagens, segundo os autores, se distribuem por várias disciplinas de pesquisa, tais como história da arte, teorias antropológicas, sociológicas, psicológicas da arte, crítica da arte, estudos das mídias, semiótica visual e teorias da cognição.

Santaella (2001), em "Matrizes da linguagem e do pensamento", mais especificamente, no capítulo "A matriz visual e suas modalidades" retoma as representações visuais e elabora uma minuciosa classificação. Fundamentando-se na semiótica peirceana, a classificação se inicia com três modalidades de formas: não-representativas, figurativas e representativas. Cada um desses ramos se subdivide em três e novamente cada um se subdivide em três novos sub-ramos, de modo que a miríade de subdivisões obtidas – 27 no total – dá conta de classificar desde a forma visual que se apresenta em uma obra de Kandinsky até as cifras. Sendo assim, nessa obra, há estratégias de análise de representações visuais que permitem conexões entre as representações visuais e prováveis representações mentais a elas vinculadas.

Consideramos que o avanço efetivo de pesquisas envolvendo imagens devem abarcar a relação dessas com o pensamento, a cognição, sem deixar de dar conta de que a materialidade dessas também é importante na constituição do pensamento. Nesse aspecto, ainda envolvendo o pensamento peirceano, encontramos duas obras de Deleuze, A Imagem-movimento Cinema 1 e a Imagem-tempo Cinema 2, que vale a pena serem exploraradas. O que vêm com tais obras deixamos para outro momento.

Nas reflexões que seguem, vamos tratar do pensamento flusseriano sobre imagens técnicas. Enfatizamos que, como adverte Krause (2012), Vilèm Flusser[55] sempre pensa "sob uma perspectiva diferente daquela que ele mesmo e o seu interlocutor, o seu leitor, se encontram acostumados. Sua pretensão é a de deslocar o leitor, deslocando antes ele mesmo, da zona de conforto, para forçá-lo a uma outra perspectiva."

Neste sentido, consideramos que tal pensamento é significativo para o estudo das imagens que caminham pelas mídias, que são transportadas pelas mídias, pois permite a construção de um novo olhar para a imagem, uma vez que alcança as especificidades do meio que a transporta e que a transforma, conferindo-lhe novas qualidades.

Assim, com as novas qualidades dessas imagens, a imaginação enquanto pensamento com imagens, também adquire novos contornos. Como se delineia essa nova imaginação? Pois essa é a questão que tentamos responder, na perspectiva de Flusser.

Imaginação no percurso elaborado por Sartre

Flusser (2013), ao tratar da imagem e da imaginação no "mundo codificado", esclarece que o ser humano sempre teve a capacidade extraordinária de criar imagens, tanto para si próprio como para os outros, capacidade esta que parece mesmo inerente ao ser humano, pois basta pensarmos nas imagens rupestres. Menciona também que as reflexões filosóficas e teológicas sobre tal capacidade iniciaram-se, pelo menos, desde Platão e, entre os filósofos, os estudos sobre essa competência geraram inúmeros tratados sobre a faculdade imaginativa ou imaginação. Nesse sentido, vale mencionarmos o estudo de Sartre (2008) sobre imaginação.

Ao tratar de imagem, que talvez possamos denominar de imagem mental, ou a imagem que o ser humano constrói para si, como

[55] Ver a Introdução da obra FLUSSER, Vilèm. O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosacnaify, 2013, de autoria de Rafael Cardoso.

menciona Flusser (2013), Sartre (2008) explica que tal imagem (a imagem de uma coisa) é uma coisa, no entanto, a intuição nos ensina que ela não é a coisa. Contudo, a imagem é uma coisa tanto quanto a coisa da qual é a imagem, mas por ser imagem e não a coisa, parece impregnada de certa inferioridade, ou seja, a coisa é mais importante que aquilo que a representa. "A imagem é uma coisa menor, que tem sua existência própria, que se dá à consciência como qualquer outra coisa e que mantém relações externas com a coisa da qual é imagem" (SARTRE, 2018, p. 10).

O mesmo filósofo nos dá como exemplo o caso de uma folha de papel em branco e uma imagem dessa mesma folha. Ele explica que atribuímos a uma folha de papel em branco "em imagem" as mesmas qualidades da folha existente. Essa folha "em imagem" seria algum tipo de elaboração mental que de algum modo a vinculamos a uma folha de papel, um objeto, um existente, que está diante do nosso olhar. Ou ainda, podemos pensar que ao fechar os olhos, depois de olhar para uma folha de papel em branco, "a folha" vem em mente, ou seja, parece que a estamos vendo. Assim, tomamos essa "folha" pela folha que está fora do pensamento, diante de nós. Para Sartre, o ser humano não se dá conta, de que, "se visse suas imagens, se as percebesse como coisas, não poderia mais distingui-las dos objetos; e ele acaba por constituir, em vez de uma folha de papel em dois planos de existência, duas folhas rigorosamente semelhantes que existem no mesmo plano." (SARTRE, 2008, p. 10).

Acrescenta ainda que a teoria epicuriana dos simulacros ilustra esse modo de entender as imagens. As coisas, à luz dessa teoria,

> [...] não cessam de emitir "simulacros", ídolos, que são simplesmente invólucros. Esses invólucros têm todas as qualidades do objeto, do conteúdo, da forma, etc. São mesmo, exatamente, objetos. Uma vez emitidas, elas existem em si tanto quanto o objeto emissor e podem vagar nos ares durante um tempo indeterminado (SARTRE, 2008, p. 10).

Assim, de um lado, por não se avaliar adequadamente a suposta inferioridade da imagem em relação à coisa, bem como não se explicitar as relações externas que a imagem estabelece com a coisa, vêm as contradições e toda a problemática em torno da imagem. O filósofo enfatiza que "a existência em imagem é um modo de ser de apreensão muito difícil" (SARTRE, 2008, p.10).

Sartre (2008) comenta sobre a relação entre imagem e pensamento que se delineou com os sistemas metafísicos dos séculos XVII e XVIII, principalmente com Descartes, Leibniz e Spinoza. Esclarece o mesmo autor que a preocupação de Descartes era separar mecanismo e pensamento, sendo que o corporal deveria ser reduzido inteiramente ao mecânico. "A imagem é uma coisa corporal, é o produto da ação dos corpos exteriores sobre nosso próprio corpo por intermédio dos sentidos e dos nervos. [...] Ela é um objeto, do mesmo modo que os objetos exteriores. É exatamente o limite da exterioridade" (SARTRE, 2008, p. 13).

> A imaginação ou o conhecimento da imagem vem do entendimento; é o entendimento, aplicado à impressão material produzida no cérebro, que nos dá uma consciência da imagem. [...] Ela possui a estranha propriedade de poder motivar as ações da alma; os movimentos do cérebro, causados pelos objetos exteriores, embora não contenham semelhança com elas, despertam na alma ideias; as ideias não vêm dos movimentos são inatas no homem, mas é por ocasião dos movimentos que elas aparecem na consciência (SARTRE, 2008, p. 13).

Segundo Sartre (2008), a teoria cartesiana não permite distinguir as sensações das lembranças ou das ficções, pois em todos os casos há os mesmos movimentos cerebrais, quer os espíritos animais sejam acionados por uma excitação vinda do mundo exterior, do corpo ou mesmo da alma. Somente o juízo e o entendimento permitem, com base na coerência intelectual das imagens, decidir quais delas correspondem a objetos existentes. Tal teoria descreve o que se passa no

corpo quando a alma pensa, assim mostra que as ligações corporais de contiguidade existem entre essas realidades corporais que são as imagens e o mecanismo de sua produção. No entanto, não distingue os pensamentos baseados nesses mecanismos, que pertencem, assim como os outros corpos, ao mundo das coisas duvidosas.

Para Spinoza, segundo Sartre (2008), também o problema da imagem se resolve no nível do entendimento. A imaginação é profundamente diferente do entendimento; ela pode forjar ideias falsas e só apresenta a verdade sob uma forma truncada. Como em Descartes, a imagem é uma afecção do corpo, logo, separada do pensamento. O acaso, a contiguidade e o hábito são as fontes de ligação entre as imagens. A lembrança é a ressurreição material de uma afecção do corpo, provocada por causas mecânicas. "Separada do pensamento, como em Descartes, ela tende também, como em Leibniz, a confundir-se com ele, já que o mundo das ligações mecânicas descrito por Spinoza como o mundo da imaginação, não está, mesmo assim, separado do mundo inteligível" (SARTRE, 2008, p. 15).

Leibniz, conforme esclarece Sartre (2008), tenta estabelecer uma continuidade entre os dois modos de conhecimento: imagem e pensamento. Ele também descreve o mundo da imaginação como um mundo mecânico. O associacionismo se dá na alma, lá as imagens se conservam e são ligadas entre si. Somente as verdades estabelecidas pela razão são elaboradas com ligações necessárias, que são claras e distintas. O mundo das imagens é o mundo das ideias confusas. Entre imagem e ideia há uma diferença matemática: a imagem tem a opacidade do infinito, enquanto a ideia, a clareza da quantidade finita e analisável.

Sartre (2008) explica que, enquanto Leibniz, para resolver a oposição cartesiana imagem/pensamento, tende a eliminar a imagem como tal, o empirismo de Hume se esforça por reduzir todo o pensamento a um sistema de imagens. Valendo-se da ideia do mundo mecânico da imaginação do cartesianismo e "isolando esse mundo do terreno fisiológico no qual mergulhava, embaixo, e do entendimento, em cima, faz dele o único terreno no qual o espírito humano se move realmente" (SARTRE, 1008, p.17-8). Para Hume, ainda tomando as

reflexões de Sartre, há impressões e cópias dessas impressões, que são as ideias, as quais se conservam no espírito por uma espécie de inércia. A percepção não se distingue da própria imagem, que são ligadas entre si por relações de contiguidade e de semelhança, que se aglomeram segundo atrações da natureza, em parte mecânica e em parte mágica. "A semelhança de algumas imagens nos permite atribuir-lhes um nome comum que nos leva a crer na existência da ideia geral correspondente, o conjunto das imagens sendo o único real, no entanto, e existindo 'em potência' no nome" (SARTRE, 2008, p. 18).

Desde o final do século XVIII, conforme Sartre (2008), foram apresentadas três soluções para o problema da imagem. A primeira foi a proposta pelos cartesianos, a que concebia o reino do pensamento radicalmente distinto do reino da imagem.

> Diremos, com os cartesianos, que existe um pensamento puro, sempre suscetível – ao menos de direito – de substituir a imagem como a verdade ao erro, como o adequado ao inadequado? Nesse caso, não há um mundo da imagem e um mundo do pensamento, mas um modo de apreensão incompleto, truncado, puramente pragmático do mundo, e um outro modo de apreensão que é uma visão total e desinteressada. A imagem é do domínio da aparência à qual nossa condição de homem dá uma espécie de sustentabilidade (SARTRE, 2008, p. 19)

Nesse caso, há uma descontinuidade entre o mundo ideativo e o imaginário. A imagem, em se concebendo o pensamento com imagem, só dará a este um auxílio bastante suspeito. A função da imagem seria a de eliminar o salto entre os planos, logo, seriam como esquemas, signos, símbolos, mas não entravam como elementos reais no ato da ideação.

A imagem em Descartes, para Sartre (2008, p. 21), "aparece ao mesmo tempo como o objeto individual de onde o cientista deve partir e como o elemento primeiro que, por combinação, produzirá o pensamento, ou seja, o conjunto das significações lógicas".

Contudo, com as ideias de Hume, que abalaram as superestruturas cartesianas, bem como o poder sintético do eu e a própria noção de representação, instaurou-se o reino das imagens-coisas. A segunda solução, portanto, propõe um mundo de imagens puras. O associacionismo, doutrina que afirma a identidade entre os modos de ser dos fatos psíquicos e das coisas, prevalece. Existem coisas que estabelecem relações umas com as outras e uma coleção dessas se denomina consciência. "A imagem não se transformou em nada, não sofreu nenhuma modificação enquanto o céu inteligível desmoronava, pela simples razão de que ela já era, em Descartes, *uma coisa*" (SARTRE, 2008, p. 21, grifo do autor).

A terceira solução vem com o mundo de fatos-imagens. Nessa há uma continuidade espiritual, ou seja, ela afirma a homogeneidade do fato e da lei. "Nesse caso, se fará observar que se do fato se pode passar à lei, é que o fato já era uma expressão da lei, um signo da lei; ou melhor, o fato é a própria lei" (SARTRE, 2008, p. 22).

> Um reino do pensamento radicalmente distinto do reino da imagem; um mundo de imagens puras; um mundo de fatos-imagens por trás do qual é preciso reencontrar um pensamento que aparece apenas indiretamente, como a única razão possível da organização e da finalidade que se pode constatar no universo das imagens [...]: eis aí as três soluções que nos propõem três grandes correntes da filosofia clássica (SARTRE, 2008, p. 23).

Nas três soluções apresentadas por Sartre, as imagens são coisas, mas "suas relações com o pensamento se modificam, conforme o ponto de vista adotado sobre as relações do homem com o mundo, do universal com o singular, da existência como objeto, com a existência como representação, da alma com o corpo" (SARTRE, 2008, p. 23).

A pressuposição de que existe uma faculdade imaginativa, conforme Flusser (2013), nós aprendemos a abandonar desde Husserl. Com o pensamento husserliano passamos a tratar de fenômenos e, nesse caso, a imaginação "manifesta-se como um gesto complexo,

deliberado ("intencional"), com o qual o homem se posiciona em seu ambiente" (FLUSSER, 2013, p. 161).

Vejamos, em seguida, como o pensamento flusseriano apresenta uma nova imaginação no contexto que ele denomina "mundo codificado".

Imagens técnicas

Conforme Martins e Silva (2013), Vilém Flusser, no livro Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia, elabora uma teoria do fotográfico e ao mesmo tempo uma análise da sociedade pós-histórica ou pós-industrial, marcada pela onipresença das imagens e mediadas pelas tecnologias, que substitui a predominância dos textos e de conceitos inerentes à sociedade industrial.

Para Santaella (2012), Flusser dedicou grande atenção para a relação instrumento/máquina/aparelho. Esclarece ainda que, segundo o filósofo tcheco e que viveu no Brasil, os instrumentos simulam órgãos do corpo, como prolongamento desses e que após a revolução industrial, pelo fato de que os instrumentos começaram a fazer uso de teorias científicas para a simulação dos órgãos sensórios, eles se tornaram técnicos e passaram a ser denominados máquinas. Os instrumentos, para Flusser, conforme explica Santaella (2012), são utilizados para a produção de bens materiais, enquanto os aparelhos, inaugurados com a máquina fotográfica, produzem e reproduzem signos, capacidade essa denominada de programação.

Flusser (2008), ao tratar das imagens técnicas, esclarece que elas delineiam duas tendências. Uma indica o rumo da sociedade totalitária, centralmente programada, dos receptores das imagens e dos funcionários das imagens; a outra indica o rumo para a sociedade telemática dialogante dos criadores das imagens e dos seus colecionadores.

Conforme Flusser (2011), as imagens técnicas são superfícies que intentam representar algo que está fora no espaço e no tempo e é resultado de esforço de abstração de duas de quatro dimensões

espaciotemporais, para preservar as dimensões do plano. Isto se dá devido a uma capacidade de abstração, muito peculiar, denominada imaginação que, conforme Flusser (2011, p. 21), "é a capacidade de codificar fenômenos de quatro dimensões em símbolos planos e decodificar as mensagens assim codificadas. Imaginação é a capacidade de fazer e decifrar imagens".

O mesmo autor compara a imagem técnica com aquela realizada com intervenção do agente humano, no caso, na pintura ou no desenho. Esclarece ainda que a imagem tradicional é símbolo, pois entre ela e os seus significados, há sempre o pintor ou o desenhista. Ele, um agente humano, transfere para o papel ou tela, símbolos que estão em sua mente. Nesse caso, decifrar a imagem corresponde a descobrir o que se passou na mente desse agente. Para as imagens técnicas, também há um fator entre elas e os seus significados, um aparelho e um agente humano que o manipula. O fator é um "aparelho-operador", como esclarece Flusser (2011, p. 32):

Mas tal complexo 'aparelho-operador' parece não interromper o elo entre a imagem e seu significado. Pelo contrário, parece ser canal que liga imagem e significado. Isto porque o complexo 'aparelho-operador' é demasiadamente complicado para que possa ser penetrado: é caixa preta e o que se vê é apenas *input* e *output*. Quem vê *input* e *output* vê o canal e não o processo codificador que se passa no interior da caixa preta. Toda crítica da imagem técnica deve visar o branqueamento dessa caixa. Dada a dificuldade de tal tarefa, somos por enquanto analfabetos em relação às imagens técnicas. Não sabemos como decifrá-las.

Para levar adiante tal tarefa, a de decifrar imagens técnicas, Flusser inicia esclarecendo aspectos do olhar de quem observa o resultado, o *output*. O significado da imagem encontra-se na superfície e pode ser captado por um golpe de vista. No entanto, tal método de deciframento produzirá apenas o significado superficial da imagem. Quem quiser 'aprofundar' o significado e reconstruir as dimensões abstraídas, deve permitir à sua vista vaguear pela superfície da imagem. Tal vaguear pela superfície é chamado de *scanning*. (FLUSSER, 2011, p. 22). "O traçado do *scanning* segue a

estrutura da imagem, mas também impulsos no íntimo do observador. O significado decifrado por este método será, pois, resultado de síntese entre duas intencionalidades: a do emissor e a do receptor." (FLUSSER, 2011, p. 22). Neste caso, podemos constatar que há produção de significados, por parte do receptor, uma vez que descobrir as intencionalidades é um processo investigativo, que depende da interpretação de pistas, de marcas inscritas na imagem.

"Uma imagem é, entre outras coisas, uma mensagem: ela tem um emissor e procura um receptor. Essa procura é uma questão de transporte." (FLUSSER, 2013, p. 152). Recentemente, como enfatiza o mesmo autor, nesta mesma obra mencionada, há imagens incorpóreas – superfícies puras –, bem como é possível também traduzir ou transcodificar todas as imagens nessa modalidade de imagem. Isso implica em mudanças de ações dos receptores e dos espaços ocupados por eles. Como as imagens são transportáveis, o que torna os receptores mais imóveis, então, um espaço político "cada vez mais supérfluo" é construído, ou seja, "o espaço público (a política) se tornou superficial" (FLUSSER, 2013, p. 153).

Ao comparar os modos de recepção de imagens, como a de um touro em uma caverna do homem pré-histórico, a de um quadro exposto em um ateliê de um pintor e o da imagem televisa no ambiente doméstico, Flusser (2013) expõe os erros que podem ser cometidos. O primeiro erro seria o de confundir a recepção das imagens técnicas com a que ocorria envolvendo as pinturas rupestres que, conforme esclarece o autor, era tida como acrítica e despolitizada. O segundo, seria considerar que as imagens são emissões de produtores comprometidos esteticamente e politicamente e que essas imagens técnicas não são as originais, mas sim cópias genericamente acessíveis.

Para que o receptor não se enverede por tais caminhos, é necessário que o receptor esteja atento aos significados construídos por uma imagem e ciente de que o transporte que cabe à imagem constrói modelos de comportamento, que culminam na transformação do receptor em objeto.

Para ir além disso, superar a possibilidade do receptor transformar-se em objeto, é necessário um novo conceito de imagem e, consequentemente, um novo conceito de imaginação. A imagem precisa ser vista como o produto de um jogo entre uma superfície incorpórea e de significados oriundos de interpretações construídas com os meios que estabelecem uma rede, que conecta os indivíduos uns aos outros, transformando "as imagens em portadoras e os homens em designers de significados (FLUSSER, 2013, p. 159). E que imaginação essas imagens delineiam?

A nova imaginação...

Os princípios da similitude e da contiguidade imprescindíveis à imaginação parecem estar agora, no "mundo codificado", num segundo plano. Foucault (1999) esclarece que, até o fim do século XVI, "um papel construtor no saber da cultura ocidental" foi desempenhado pela semelhança. "Foi ela que, em grande parte, conduziu a exegese e a interpretação dos textos: foi ela que organizou o jogo dos símbolos, permitiu o conhecimento das coisas visíveis e invisíveis, guiou a arte de representá-las" (FOUCAULT, 1999, p. 23). Mas à medida que essa arte de representar ganha força, e a palavra se faz intensamente presente, principalmente a escrita, a semelhança, segundo o autor, "desfará sua dependência para com o saber e desaparecerá, ao menos em parte, do horizonte do conhecimento" (FOUCAULT, 1999, p. 23).

Segundo Foucault (1999), há quatro formas de semelhança: a *convenientia* (conveniência), a *aemulatio* (emulação), a analogia e a simpatia. A primeira é uma forma de semelhança que vem com a aproximação das coisas, ou seja, é da ordem da aproximação e do ajuntamento; a segunda aproxima coisas dispersas do mundo e apresenta-se de início como simples reflexo; a terceira, a analogia – conceito familiar à ciência grega e ao pensamento medieval –, tem imenso poder, "pois as similitudes que executa não são aquelas visíveis, maciças, das próprias coisas; basta serem as semelhanças mais sutis

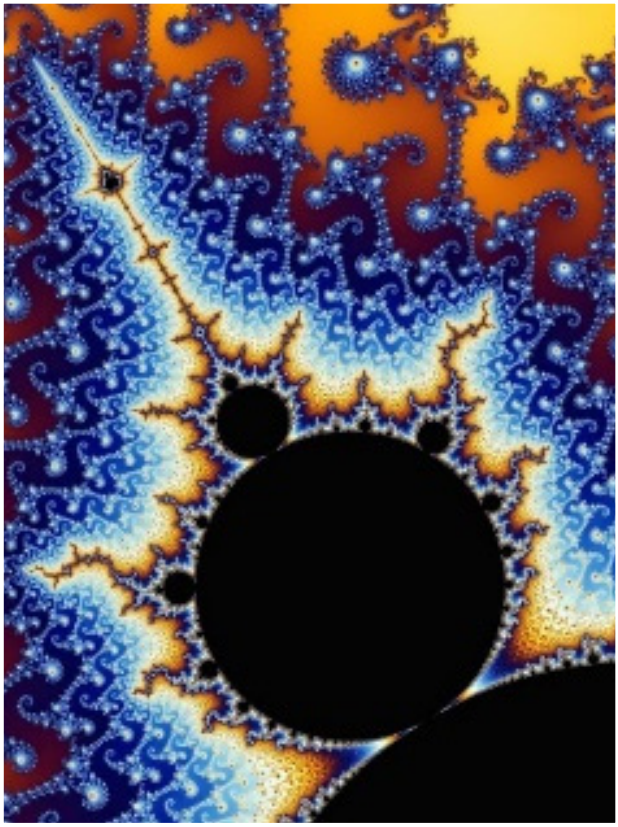
das relações" (FOUCAULT, 1999, p. 29); por fim, à quarta forma de similitude – a simpatia –, compete suscitar o movimento das coisas no mundo e provocar a aproximação entre as mais distantes. Nas palavras de Foucault (1999, p. 41):

> A semelhança jamais permanece estável em si mesma; só é fixada se remete a uma outra similitude que, por sua vez, requer outras; de sorte que cada semelhança só vale pela acumulação de todas as outras, e que o mundo inteiro deve ser percorrido para que a mais tênue das analogias seja justificada e apareça enfim como certa.

A contiguidade, por sua vez, permite a aproximação do objeto representado ao real, o que pode ser detectado pelo receptor por meio de pistas que impregnam a materialidade da representação. Essas operações são fáceis de serem percebidas ou explicadas para a imagem do touro na caverna, ou por uma pintura do ateliê de um pintor. Podemos alegar que nossa mente está familiarizada com a materialidade dessas imagens, pelo longo tempo de exposição que elas nos permitiram usufruir, ou pelos inúmeros processos interpretativos que tomamos conhecimento, ou mesmo que estamos familiarizados com o modo como essas imagens foram produzidas. O conhecimento de prováveis intencionalidades envolvidas nesses processos de produção nos aproxima dessas imagens.

Mas o mesmo não ocorre com uma imagem que emerge na tela de um computador em operação, até pelo processo de codificação alfanumérica envolvido. Vejamos um exemplo. A fórmula: $z_{n+1} = z_n^2 + c$, onde z é um número complexo e c uma constante real, sugere que uma sequência de números pode ser obtida elevando-se o número anterior dessa mesma sequência ao quadrado e acrescentando-se ao valor obtido uma constante qualquer e se essa operação for feita muitas e muitas vezes, por um programa, capaz de superar a velocidade de operação da mente de um receptor humano, ou seja, se iterada um grande número de vezes, ela gera, rapidamente, o intrincado Fractal de Mandelbrot (Fig. 1).

FIGURA 1 – FRACTAL DE MANDELBROT
Fonte: Disponível em:< https://i.pinimg.com/736x/6e/e5/68/6ee568e2dac803d223338b-77d4542151--mandelbrot-fractal-art.jpg>. Acesso em: 10 out. 2017.



A imagem incorpórea envolve códigos alfanuméricos. Elas são objetos do "mundo codificado". A imagem incorpórea é fruto da abstração que agora pode ser revertida pela computação gráfica, no caso do exemplo (Fig. 1). Foi o advento da computação gráfica que possibilitou a visualização gráfica do que acontece quando um computador é alimentado com equações matemáticas.

Nesse movimento "o que está em jogo é preencher com matéria uma torrente de formas que brotam a partir de uma perspectiva teórica e de nossos equipamentos técnicos, com a finalidade de 'materializar' essas formas" (FLUSSER, 2013, p. 31). Esclarece Flusser que um mundo altamente codificado em números torna-se visível em um mundo

de formas que se multiplicam. O gesto novo na criação de imagens, conforme esclarece Flusser (2013, p. 172):

> É um gesto que concretiza: reúne elementos adimensionais para recolhê-los em uma superfície, ignorando o intervalo entre esses pontos. E nisso esse gesto se diferencia do gesto figurativo que veio sendo tratado até aqui: não é um gesto de abstração, nem de recuo, mas, ao contrário, ele concretiza, projeta.

O gesto inaugural da criação de imagem é o dos primeiros configuradores, que promovia um afastamento do objeto representado. Os objetos deixavam de ser alcançáveis, de ser objetivos e passavam a ser fenomênicos, o que gerou vantagem e desvantagem. A vantagem é a de que com elas – modelos –, conforme Flusser (2013, p. 163), "não esbarramos mais nas coisas, podemos observá-las, vê-las em seu contexto; podemos deduzir fatos". A desvantagem consistia em suscitar dúvidas, conforme Flusser (2013, p. 163), sobre a "objetividade desse mundo que apenas aparece e não se manifesta".

Mas, o mesmo autor argumenta que os dois gestos mencionados levam à criação de imagens e, por isso, são a imaginação. Vejamos as diferenças entre as duas imaginações. (Fig. 2).

FIGURA 2 – TABELA COM ESPECIFICIDADES DAS IMAGINAÇÕES

IMAGINAÇÃO	NOVA IMAGINAÇÃO
Bidimensional/abstraída do mundo quadrimensional.	Bidimensional/projetada por cálculos adimensionais.
Mediação entre o homem e o mundo.	Cálculos e aplicações no seu entorno.
Significa o mundo.	Significa cálculos.
Cópia de fatos	Cópia de cálculos.

Fonte: Elaborada a partir de Flusser (2013, p. 172-173).

Observando o diagrama pode-se concluir, ainda nos atendo ao pensamento flusseriano, que a desconfiança de que elas significam coisas distintas afasta a crítica tradicional dessas novas imagens e dessa nova imaginação. Flusser (2013, p. 173) explica como são criadas essas novas imagens.

> O modo como acontece esse novo gesto que concretiza e cria imagens pode ser observado na sintetização daquelas computadorizadas. O computador é uma calculadora provida de memória. Nessa memória podem ser inseridos os cálculos, caso tenham sido passados do código numérico para o código digital, ou seja, caso esses cálculos tenham sido buscados no código alfa numérico. Agora senta-se diante de um teclado, busca-se na memória, a partir de cada toque no teclado, um elemento pontual após o outro, a fim de integrar uma imagem na tela, de computá-la.

E as imagens, esclarece o filósofo, aparecem na tela, uma após a outra, muito rapidamente. O receptor tem a sensação de que sua imaginação automatizou-se, ou seja, parece que as imagens deslocam-se de dentro (da mente do receptor, que parece ser o produtor também) para fora (para o computador).

São imagens, aparentemente, inesperadas, ou seja, ainda nas palavras de Flusser (2013, p. 174), busca-se com tais imagens, "entre as possibilidades dadas, o inesperado (a saber, no diálogo com outros), de modo que a realização desse inesperado é experimentada apenas como uma espécie de manifestação paralela que ocorre quando tratamos do mundo dos objetos."

Essas novas imagens, conforme explica Flusser (2013, p. 174), podem ser fixadas na tela e na memória do computador e ainda mais, podem ser alteradas mediante o diálogo entre a imaginação e a que foi posta no computador. Essas imagens, alteradas ou não, podem ser encaminhadas para novos produtores e podem ser novamente alteradas, bem como podem ser reenviadas ao remetente. Esse movimento de produção também é diferente das outras imagens.

E qual seria a intencionalidade fundante dessa nova imaginação? A verdadeira intenção, para Flusser (2013, p. 175), "é buscar situações inesperadas num campo de possibilidades dado", ou ainda, a intencionalidade por trás dessa nova imaginação busca uma "estética pura". Esclarece ainda que o que diferencia a imaginação antiga da nova imaginação é o fato de que nesta "se desdobra a 'estética pura' que se encontra instalada na antiga, e de que ela pode fazer isso porque a nova imaginação se encontra num ponto de abstração insuperável, a partir do qual as imagens podem ser criticadas e analisadas." (FLUSSER, 2013, p. 175). E mais, quando as imagens são feitas a partir de cálculos, alcança-se a "estética pura", que propicia o jogo com formas puras e, assim, o "*homo faber* pode se desprender do *homo ludens*" (FLUSSER, 2013, p. 175).

Flusser (2013, p. 176), esclarece que em relação às imagens e à imaginação ocorreu o seguinte:

> [...] primeiramente recuamos do mundo para poder imaginá-lo. E então nos afastamos da imaginação para poder descrevê-lo. Depois nos afastamos da crítica escrita e linear para poder analisá-lo. E, finalmente, projetamos imagens sintetizadas a partir da análise, graças a uma nova imaginação.

Mas, o filósofo adverte que esses gestos ainda ocorrem vinculados, uma vez que as pessoas continuam pintando, escrevendo e analisando. No entanto, essa nova imaginação coloca em jogo categorias históricas, epistemológicas e também valores e aspectos da nossa vivência concreta. Segundo Flusser (2013, p. 177), ela implica na renúncia às explicações causais em favor do cálculo de probabilidades, ou seja, o abandono da relação entre causa e efeito em detrimento de um universo de possibilidades; demanda também um novo conceito de liberdade que corresponde a resposta à questão: "liberdade para quê?" e não mais "liberdade de quê?" e requer que o nosso empenho não deve ser o de modificar as realidades dadas, mas o de realizar as possibilidades postas no jogo.

Como esclarece Flusser, imaginar traduz a capacidade de concretizar o abstrato, o que só foi possível desenvolver – ou será possível desenvolver ainda –, com os aparelhos produtores de imagens técnicas. Vivemos agora num mundo imaginário, o mundo das fotografias, dos filmes, do vídeo, de hologramas, que não era imaginável em gerações anteriores.

Se os aparelhos fazem tudo automaticamente, guiado pelo gesto de apertar as teclas, então o criador de imagens deve driblar a opacidade do aparelho e emancipar-se da superficialidade do produto desse mesmo aparelho. O par aparelho-operador, em ação, faz emergir um mundo impalpável e inconcebível. Logo, para uma vivência capaz de estabelecer relações entre verdadeiro/falso, autêntico/artificial, real/aparente e outros critérios históricos, faz-se necessário conhecer agora não somente os *inputs* e *outputs* das caixas pretas, mas a intenção dos criadores de imagens ao apertar as teclas, bem como a experiência de recebê-las, que serão diferenciadas à medida que o produtor ou o receptor tiverem intimidade com programação, com algoritmos...

A nova imaginação, que não abandona os processos tradicionais de abstração, agora opera a abstração em outro patamar, aquele que permite alcançar a "estética pura" que, no entanto, vai demandar também aproximação aos algoritmos para garantir inteligibilidade.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. Cinema 1. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Cinema 2. Editora Brasiliense, 2013.

DURAND, Gilbert. **O imaginário**. Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.

FLUSSER, Vilèm. **O universo das imagens técnicas**: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

FLUSSER, Vilèm. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.

FLUSSER, Vilèm. **O mundo codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosacnaify, 2013.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas São Paulo: Martins. Fontes, 1999.

KRAUSE, Gustavo Bernardo. **O Ser que nega**. Palestra. Disponível em: <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/gustavo-o-ser.pdf>. Acesso em: 10 out. 2017.

MARTINS, Paula Mousinho; SILVA, Teófilo Augusto da. **Decifrando a linguagem da caixa preta**: Vilém Flusser e a análise do discurso. In: Discursos fotográficos. Londrina, v.9, n.15, p.171-188, jul/dez. 2013.

MIÈGE, Bernard. **O pensamento comunicacional**. Petrópolis: Vozes, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

SANTAELLA, Lucia. **Flusser**: um pensador visionário. Palestra. Disponível em:< http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/santaella-pensador.pdf>. Acesso em: 10 set. 2017.

SANTAELLA, Lucia. Conhecer por meio de imagens. In DRIGO, Maria O. et al. **Imagem e conhecimento**: que relação é essa, afinal? Jundiaí (SP): Paco Editorial, 2017.

SANTAELLA, Lucia e NÖTH, Winfried. **Imagem**: Cognição, Semiótica, Mídia. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da Linguagem e Pensamento**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SARTRE, Jean Paul. **A imaginação**. Porto Alegre (RS): L&PM, 2008.

RETRATOS REVELADOS, PASSADO RESGATADO[56]

Mariarosaria Fabris

Resumo

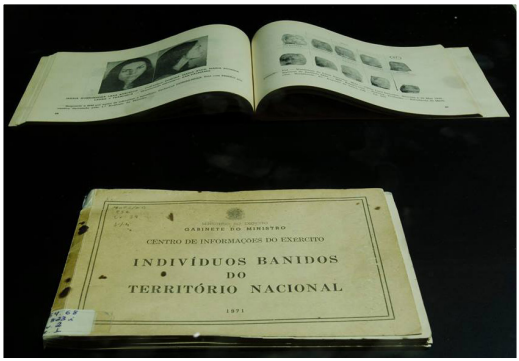
Breve apanhado de manifestações artísticas contemporâneas, principalmente as do campo de artes visuais, que abordaram o período da ditadura civil-militar no Brasil, tentando estabelecer pontes com países como Argentina, Chile e Uruguai, os quais passaram por experiência traumática similar no mesmo período.

A promulgação da Lei 12.527/2011, conhecida como Lei de Acesso à Informação, obrigou órgãos públicos a colocarem dados sobre suas atividades à disposição dos interessados, desde o dia 16 de maio de 2012. Com a abertura dos arquivos públicos, como o do Serviço Nacional de Informação (SNI), foi possível ter acesso a milhares de documentos e a um vasto material iconográfico. A instituição da Comissão Nacional da Verdade (CNV), pela Lei 12.528/2011, e sua instalação em 16 de maio de 2012, incentivou a criação de outras comissões congêneres em nível estadual, municipal e setorial, revelando ou rememorando fatos relevantes de nosso passado recente. O cinquentenário do golpe de 1964 motivou releituras do período da ditadura civil-militar.

[56] Desde fins de 2013, tenho me dedicado a abordar a representação das ditaduras militares em manifestações artísticas do Cone Sul em aulas, conferências e comunicações, tendo publicado alguns textos sobre o tema: "Anni di sogni e di sangue" (2014), em *Nuovissimo* (catálogo da mostra sobre o cinema latino-americano contemporâneo realizada na Itália) e sua adaptação em português, "Anos de sonho e de sangue" (2014), nos anais da ANPUH-Rio; "O torturador cordial" (2014), nos anais da ANPUH-São Paulo; "Lembranças de um tempo de guerra" (2014), nos anais de Cinema em Perspectiva, Curitiba; "Revolvendo o passado" (2016), na revista eletrônica *Palau*; "À espreita dos adultos" (2016), em *Imagem, memória e resistência*, organizado por Yanet Aguilera e Marina da Costa Santos; "Chile (11/9/1973-...): a persistência da memória" (2016, coautoria de Annateresa Fabris), no e-book organizado por Denize Araujo et al., *Ditaduras revisitadas: cartografias, memórias e representações audiovisuais*; "O passado retratado" (2017), de novo nos anais de Cinema em Perspectiva, do qual o presente trabalho é uma "versão" revista, atualizada e ampliada.

O presente texto pretende fazer um pequeno mapeamento de manifestações artísticas, ligadas mais ao campo de artes visuais, que trataram daqueles anos de trevas. Embora em relação a Argentina, Chile e Uruguai, que passaram pela mesma experiência, a produção brasileira tenha sido mais escassa, nos últimos tempos não faltaram boas reflexões. É parte delas que me proponho a abordar, estabelecendo, quando possível, algumas pontes com outros países latino-americanos.

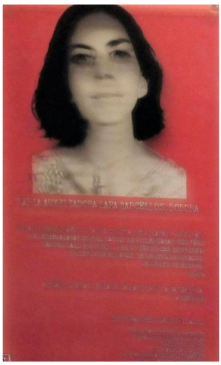
O material encontrado em órgãos públicos deu origem, por exemplo, a *Retratos de identificação* (2014), de Anita Leandro, e a *Arquivos da ditadura*, mostra organizada pela cineasta, com a colaboração de Leandro Pimentel, no Centro Cultural da Justiça Federal, no Rio de Janeiro, de 5 de agosto a 21 de setembro de 2014.

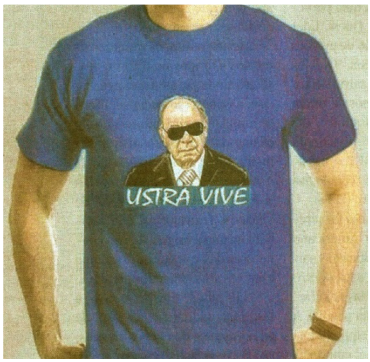


No documentário e na exposição, foi recuperada a militância dos sobreviventes Antônio Roberto Espinosa e Reinaldo Guarany (depoentes no filme), de Chael Charles Schreirer, preso em 21 de novembro de 1969 e morto imediatamente sob tortura, e de Maria Auxiliadora Lara Barcellos, vulgo Dodora, que se suicidou em 1976, em Berlim. A militante foi retratada também por Fulvia Molina em *Memória do esquecimento: Maria Auxiliadora*, que integrou a exposição *Hiatus: a memória da violência ditatorial na América Latina*, organizada por Marcio Seligmann-Silva para o Memorial da Resistência de São Paulo (21 de outubro de 2017-12 de março de 2018). Esta obra de 2017 é composta por um painel com a foto de Dodora, um trecho de seu depoimento sobre as torturas sofridas, uma frase de Nietzsche ("Apenas o que não cessa de causar dor fica na memória") e os nomes dos torturadores, e por um vídeo com seu relato do tratamento recebido (8'37").

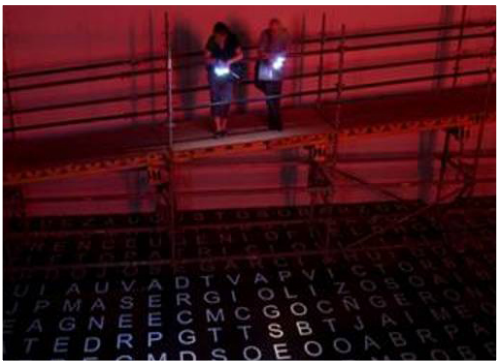
Maria Auxiliadora (apud FRAGA, 2012, p. 72) havia prestado seu depoimento sobre as vexações físicas e psicológicas a que havia sido submetida a Haskell Wexler e Saul Landau, em *Brazil – a report on torture* (*Brasil: relato sobre tortura*), primeiro documentário a colher depoimentos de brasileiros seviciados em dependências controladas pelo Estado:

> nos tiraram a roupa e fizeram uma série de torturas: espancamentos, "telefone", fizeram simulação de atos sexuais e chamaram todos os outros funcionários do Dops para assistir. Deixaram-me de pé cerca de seis horas; deram-me choques elétricos. As mulheres eram torturadas com choques na vagina, seios e orelhas.

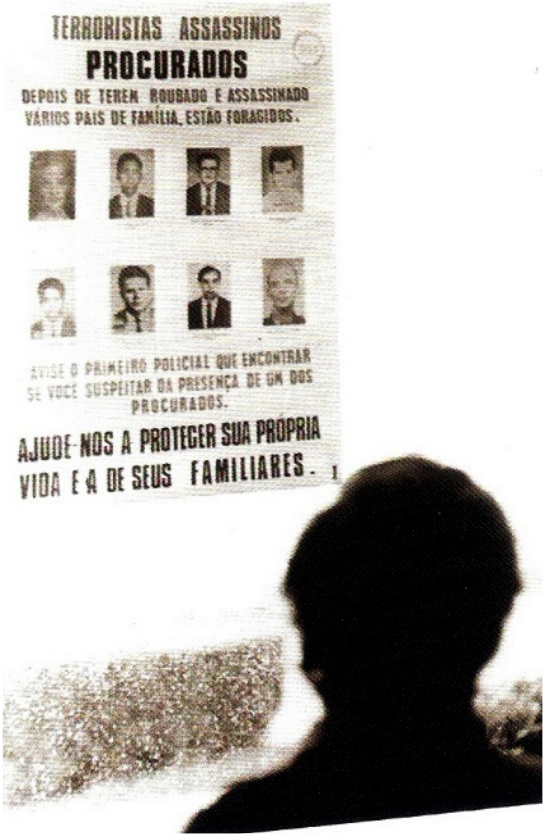




O ato acusatório de Fulvia Molina opõe-se à celebração do legado da ditadura civil-militar, principalmente do coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, condenado por sequestro e tortura, exaltado pelo grupo Direita São Paulo, que convocou o bloco carnavalesco Porão do Dops a desfilar pelas ruas da capital paulistana e que, em sua loja virtual, pôs à venda camisetas com bordões políticos como "Ustra vive" (cf. ORTELLADO, 2018; LISBOA, 2018). A ação da artista dialoga com obras do chileno Iván Navarro, o qual, em *Criminal ladder* (2005), havia criado uma escultura que emulava uma escada de mão deitada no chão, sobre cujos degraus, formados por lâmpadas de neon escurecidas, estavam impressos em letras brancas os nomes de agentes da repressão, organizados em ordem alfabética, e, na instalação *Dónde están?* (2008), invertendo a pergunta feita pelos parentes dos desaparecidos, convidava o público a caçar, do alto da passarela de uma sala escura, os nomes de pessoas acusadas de violar os direitos humanos no período da ditadura militar, misturados no meio de letras fluorescentes gravadas no chão.



Voltando ao documentário de Anita Leandro, o cartaz, com os retratos dos quatro militantes tirados pelo aparato repressor quando de sua prisão, remete aos afixados em lugares públicos com as fotos dos procurados pelas autoridades militares.



Em "Il piagnisteo di cui parlava Marx" ("A choradeira de que falava Marx", da coletânea *Trasumanar e organizar*, 1971), numa das poesias que dedicou ao Brasil, depois de uma rápida visita em março de 1970, Pier Paolo Pasolini (2014, p. 21-22) registrou a intensa emoção que tomou conta dele, quando, durante um pouso de emergência no Recife, se deparou com um desses cartazes, por saber que as pessoas retratadas estavam marcadas para morrer:

Eles estão enfileirados, um ao lado do outro, os pais maduros
e os filhos quase crianças; e algumas mães e irmãs;
operários, intelectuais e camponeses
As fotografias são as dos túmulos
recuperadas em alguma carteira
Olham os inocentes que passam diante deles.
Eles sabem o que aqui ninguém sabe. [...]
Eles estão lá, agindo, tenho que dizer isso,
lutando contra lágrimas de intelectual
Estão agindo,
este cartaz que os acusa e dá o preço da recompensa
finge sua imobilidade, porque sabe-se lá onde,
eles, em vez disso, estão lá agindo
poucos e odiados pelo povo que amam [...].

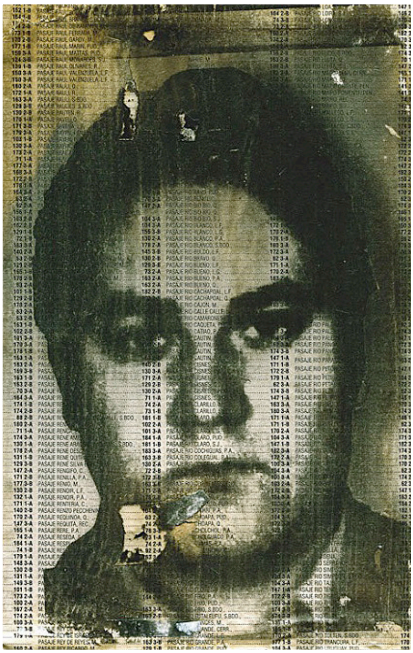
As fotos tumulares "recuperadas em alguma carteira", às quais se referia Pasolini, parecem ser também as resgatadas por Cristian Kirby em *119* (2013-2014), em que os rostos de presos políticos integram 120 obras (um dos retratos é duplo) concebidas a partir de fotografias dessas pessoas desaparecidas durante a ditadura chilena. Realizada no Memorial da Resistência de São Paulo (outubro de 2014-março de 2015), a exposição relembrou o caso da Operação Colombo – articulada entre o governo local e a Operação Condor.

Forjando falsas notícias sobre a eliminação recíproca entre dissidentes, por meio da imprensa ligada aos órgãos oficiais, com o intuito de desqualificar as organizações opositoras, a operação culminou na divulgação, em 22 e 24 de julho de 1975, de uma lista de 119 desaparecidos, publicada ainda em duas partes, uma no Brasil (59 nomes) e uma na Argentina (os outros 60), em periódicos que circularam apenas na ocasião: o jornal *Novo O Dia* e a revista *Lea*, respectivamente.

Cada retrato é acompanhado de uma etiqueta com nome completo, data de nascimento e de morte, ocupação, dados familiares, militância e local da detenção (residência ou logradouro público). Ademais, há um painel com fichas dos detidos e, numa mesa, as pastas que compõem o "Dossier – Caso de los 119", para quem quiser

conhecê-los mais de perto. O artista chileno apropriou-se de imagens de arquivo dessas 119 pessoas, as mesmas que os familiares carregam em suas reivindicações pelo esclarecimento dos sequestros[57] e as imprimiu, mediante emulsão fotossensível, sobre folhas do mapa de Santiago e do índice de suas ruas.

[57] Como aparece no vídeo *Familiares de 119 detenidos y desaparecidos exigen justicia a 39 años de la Operación Colombo* (*Familiares de 119 detidos e desaparecidos exigem justiça pelos 39 anos da Operação Colombo*, 2005) produzido pela OPAL Prensa, que integra a exposição, ou no documentário *Nostalgia de la luz* (*Nostalgia da luz*, 2010), em que Patricio Guzmán deu voz a sobreviventes e a familiares de desaparecidos, dentre os quais Valentina Rodríguez, filha de Cecilia Gabriela Castro Salvadores e Juan Carlos Rodríguez Araya, sequestrados quando ela tinha um ano de idade.

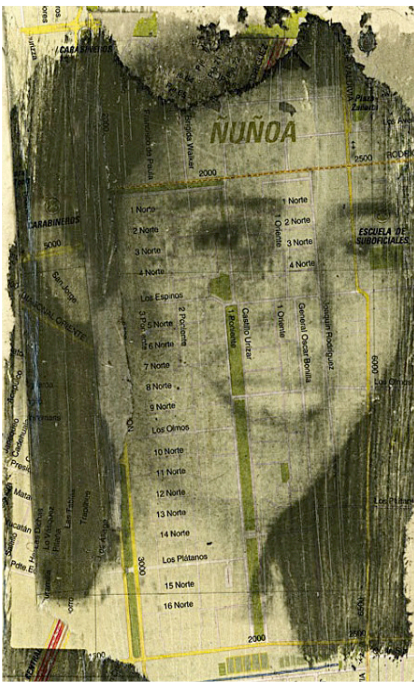


MARTIN ELGUETA PINTO

(01/07/1953-?)

Estudante de Engenharia Comercial na Universidade do Chile, solteiro. Militante do MIR-Chile.

Detido em 15/07/1974, aos 21 anos, na rua Antonio Varas, 240, depto. 202, Providencia.



CECILIA GRABRIELA CASTRO SALVADORES (1950-?)

Estudante de Direito, casada, uma filha. Militante do MIR-Chile.

Detida em 17/11/1974, aos 24 anos, na casa de seus pais.

Como o próprio Kirby (apud NÚCLEO MEMÓRIA, 2014) explicou:

> O projeto começou em 2011, com uma proposta de documentação de lugares da cidade (residência e via pública) onde foram sequestrados cada um dos 119 presos desaparecidos. Conceber o projeto a partir do reconhecimento da história no espaço público significou assumir uma linguagem fotográfica a partir de sua condição ontológica de documentação, excluindo de minha proposta incorporar elementos teóricos e pseudopoéticos comuns à fotografia como a preocupação com o contraste, a luz, a composição e o enquadramento. Essas fotografias não buscavam a beleza e sim traduzir uma experiência chamada: Os caminhos da morte. E entender a cidade e o espaço público como espaços da memória[58]. Na segunda etapa do projeto, que começou em 2013, os negativos dos retratos são utilizados como traços de luz, como pegadas de suas existências justapostas sobre o plano e índice de ruas da cidade (Santiago), que representa o território como experiência do político e como suporte de construção do ser social.

Uma forma de reafirmar a presença desses seres na História do país, por meio das marcas de seu pertencimento àquela malha urbana e social. A cidade de Santiago foi ainda a protagonista da série de fotomontagens *La persistencia de la memoria* (2014), em que Andrés Cruzat interveio sobre fotografias em preto e branco tiradas durante o golpe militar, sobrepondo-as a imagens em cores da atualidade, para oferecer um inquietante contraste entre a aparente "normalidade" do presente e o clima ameaçador do passado recente[59].

---

[58] Kirby se refere à série *Lugares de desaparición* (2012).

[59] Pequenos textos explicativos acompanham as imagens. As fotos originais são de autoria de Horacio Villalobos, Juan Enrique Lira, Chas Gerretsen e Koen Wessing, dentre outros. Agradeço a Ignacio del Valle Dávila a indicação do trabalho de Cruzat.

O mesmo procedimento foi adotado por Natalia Calabrese na série *El presente del pasado* (2015), a qual, como Cruzat, também se inspirou nas refotografias computadorizadas (2009-2010) do russo Serguei Larenkov para lançar um olhar crítico sobre a Argentina.

Os trabalhos de Kirby e Cruzat, ao recuperarem restos de uma história que se deseja sepultar, se posicionam abertamente contra a negação da memória que paira sobre seu país, retomando o discurso de Carlo Altamirano na série *Retratos* (1996), em que ele intercalou fotocópias de retratos de desaparecidos entre uma sequência de imagens do Chile daquele período, captadas segundo os padrões da linguagem publicitária, numa intervenção que ocupou todos os 115 m do perímetro de uma sala expositiva no Museu Nacional de Belas Artes de Santiago.

Como eles, na Argentina, Paula Luttringer e Helen Zout, vítimas da repressão, e Marcelo Brodsky, Lucila Quieto, Gustavo Germano e Nicolás Guagnini, parentes de desaparecidos, se dedicaram a resgatar uma época por meio de imagens fotográficas. O irmão de Brodsky, Fernando Rubén, sequestrado no dia 14 de agosto de 1979, pouco antes de completar 23 anos, manteve contato telefônico com a família até fevereiro de 1980; a série fotográfica *Nando, mi hermano*, (em que o artista se "apropriou" de fotos tiradas pela mãe), depois incorporada a *Buena memoria*, está na origem deste projeto. Lucila Quieto nasceu cinco meses depois do sequestro e desaparecimento de seu pai, Carlos Alberto, em 20 de agosto de 1976. O militante montonero Eduardo Raúl, irmão mais velho de Germano, desapareceu em 17 de dezembro de 1976, na cidade de Rosário, aos 18 anos de idade e só em 2014 a Equipe Argentina de Antropologia Forense identificou seus restos. O jornalista Luis Rodolfo Guagnini foi sequestrado, junto com a esposa Dora Salas, no dia 21 de dezembro de 1977: ela foi liberada logo em

seguida, enquanto ele, depois de ter sido levado para o centro clandestino de detenção Club Atlético, desapareceu aos 33 anos de idade.

Em *Buena memoria* (1996), partindo do retrato de sua classe em 1967 no Colégio Nacional de Buenos Aires e desejoso de conhecer o paradeiro daqueles adolescentes, Marcelo Brodsky tirou uma foto de quem havia respondido a seu convite, completando-a com informações sobre a vida atual de cada sobrevivente. Os companheiros mortos ou desaparecidos não foram esquecidos: além de serem evidenciados com círculos no retrato coletivo ampliado, Brodsky os evocou em fotos que os flagravam em situações cotidianas, buscando preencher a lacuna deixada por esses seres aniquilados.

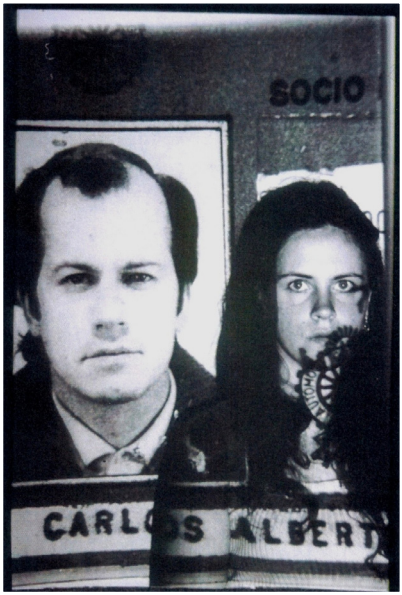
Jorge

Jorge
conta que a loucura é a forma mais forte de sofrimento. Hoje carrega seus sentimentos na ponta da língua. Cada vez que diz algo, é ele mesmo.

Annateresa Fabris (2011, p. 4-5) sublinhou que ao "recuperar a trajetória de vida de seus antigos colegas, Brodsky propõe uma reflexão sobre a passagem do tempo não apenas em termos individuais. O que emerge em *Buena Memoria* é, antes de tudo, o retrato coletivo de uma época com seus sonhos e suas esperanças". A exposição, realizada no Memorial da Resistência de São Paulo entre outubro de 2010 e maio de 2011 – e anteriormente apresentada no Rio de Janeiro, no Museu da República (1998), e em São Paulo, no Museu da Imagem e do Som (199) – havia integrado ainda a instalação *MemoriAntonia – a alma dos edifícios* (2003), no Centro Universitário Maria Antônia (USP), dialogando especialmente com os seis totens cilíndricos exibidos por Fulvia Molina, nos quais à página da lista de presença de uma assembléia do grêmio estudantil (1966) eram sobrepostos os retratos de estudantes vítimas da ditadura. A cada rosto correspondia a folha que trazia sua assinatura.

Na tentativa de preencher o vazio deixado pela não presença do pai em sua existência, Lucila Quieto, ao forjar uma fotografia que faltava ao álbum de família – a dela com Carlos Alberto –, deu vida ao projeto *Arqueología de la ausencia*, desenvolvido entre 1999 e 2011. Primeiramente, Lucila projetou sobre uma parede imagens do pai convertidas em slides para poder intervir fisicamente na projeção e bater uma foto que os retratasse juntos. Em seguida, estendeu a experiência, convidando filhos de outros desaparecidos a participarem do

projeto. A artista retomou a questão em *Familia Quieto* (2012-2013), realizando um conjunto de colagens com retratos de parentes paternos. Na opinião de Fabris (2017, p. 274): "O artifício da construção das imagens impõe-se de imediato, uma vez que Quieto utiliza vários recursos, entre os quais a mistura de traços fisionômicos, para construir um novo álbum de família".



Recuperar a imagem paterna (materna ou dos pais) e sobrepor-lhe a própria significa construir a memória afetiva de algo que não foi vivido no plano concreto. Segundo Maria Auxiliadora de Almeida Cunha Arantes (2008), "A tentativa de recomposição da imagem do pai desaparecido constrói a imagem de um pai que é puro pai, um pai interno, enorme, não um pai de carne e osso, falível, cotidiano". De fato, como declarou, Tessa Lacerda, que não conheceu o pai, vítima da ditadura, fica difícil

> tentar construir uma imagem, porque eu não sei nada, eu não sei como meu pai era, não sei. Eu não sei as coisas mais banais, eu sei o que ele fez e sempre na minha cabeça fica uma coisa grandiosa, de herói; afinal de contas, ele morreu por um ideal e ele estava disposto a isso; enfim, fica aquela coisa gigantesca que até me oprime um pouco[60].

A sobreposição espaciotemporal, que anula as distâncias física e cronologicamente, praticada por Lucila Quieto está presente também na construção em abismo das imagens do uruguaio Juan Ángel Urruzola, na série *Miradas ausentes* (2000), realizada a partir de 90 fotos de identidade arquivadas pela Organização de Familiares de Presos Desaparecidos.

[60] O testemunho de Tessa Lacerda foi extraído do documentário *15 filhos* (1996), em que Maria Oliveira e Marta Nehring recolhem os próprios depoimentos e os de outros filhos de militantes de esquerda presos e, em sua maioria, torturados e mortos durante o regime militar.

Ao esticar o braço, com a mão segurando um retrato, para um espaço de Montevidéu, sem outra presença humana na maioria das vezes, Urruzola faz o passado penetrar no presente, contestando o apagamento da memória imposto pela política governamental. Dessa forma, o artista, nos dizeres de Fabris (2016, p. 8),

> opera dentro do conceito barthesiano da fotografia como "certificado de presença", resgatando a individualidade dos desaparecidos por meio de uma imagem concebida como instrumento de controle e de elaboração de uma identidade meramente civil e burocrática. O caráter construído e ideológico do retrato forçado, que isola o indivíduo de todo contexto social e significativo, é utilizado por ele para inverter a lógica classificatória do poder. Os desaparecidos, individualizados pelo nome e por informações sobre sua nacionalidade e a data e o local do sequestro, recuperam a própria identidade num sentido mais profundo, tendo nos olhos um ponto de imantação que acaba por conferir um significado particular aos cenários nos quais seus rostos estão inseridos. Ruas desertas ou quase vazias, paisagens desoladas, um céu frequentemente nublado não devem ser vistos apenas como espaços reais; são também símbolos de um ambiente do qual os desaparecidos foram retirados à força, impregnado de uma profunda melancolia por sua ausência/presença.

Em outubro de 2008 – repetindo uma ação já experimentada em Porto Alegre em 2003, por ocasião da 4ª Bienal do Mercosul –, Urruzola colou, como se fossem cartazes publicitários, 60 gigantografias em muros da capital do Uruguai, para incitar a lembrar uma sociedade frequentemente desmemoriada, a qual, como resposta à sua provocação, vandalizou os trabalhos.

Em *El lamento de los muros* (2000-2006), Paula Luttringer retornou aos lugares onde ela e outras mulheres foram encarceradas, violentadas e torturadas, para fotografar, em preto e branco, detalhes desses interiores, em "planos muito fechados [...], que não permitem a apreensão visual do espaço ou do lugar" (MONTERO, 2013, p. 91), como havia acontecido com elas, por estarem encapuzadas. Já em *Cosas desenterradas* (de 2012 em diante), seu olhar se deteve sobre objetos encontrados em escavações num dos antigos centros clandestinos de detenção pelo Equipo de Arqueología y Conservación. Nas duas séries, fragmentos de fotografias são acompanhados por fragmentos de testemunhos.

El lamento de los muros

Cosas desenterradas

Na exposição *Ausencias* (2001-2006), de Gustavo Germano, as poses de uma série de fotos familiares tiradas nos anos de ditadura argentina são emuladas pelos membros sobreviventes de cada família, sendo deixado vazio o espaço antes ocupado pelos integrantes desaparecidos. Em alguns casos, só existe o espaço vazio e não apenas quando se trata de fotos individuais. Como analisou Fabris (2011, p. 6):

> O que Germano pretende com os dípticos resultantes do confronto entre passado e presente é mostrar o vazio criado nas fotografias de 2006 pela ausência do desaparecido. Aparentemente simples, o projeto tem uma densidade conceitual, que será mais bem compreendida quando se analisam as duas estratégias envolvidas na operação: o uso de um documento, de um testemunho e a recriação visual de uma imagem impossível de ser replicada, em virtude da falha gerada pelo desaparecimento de um ou mais elementos do referente anterior. Em busca de uma memória viva, o fotógrafo faz da imagem uma forma de negação do esquecimento, embora consciente de que a realidade das décadas de 1960 e 1970 não pode mais ser recuperada.

1973
Mario Eduardo Menendez
luís maria pirro

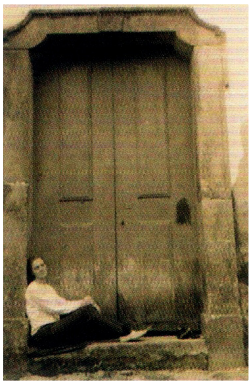
2006
*
LUÍS MARIA PIRRO

1975
Playa "La tortuga alegre".
Concordia, entre rios.
Letícia Margarita Olivia
Orlando Rene Mendez

1975
Playa "La tortuga alegre".
Concordia, entre rios.
*
*

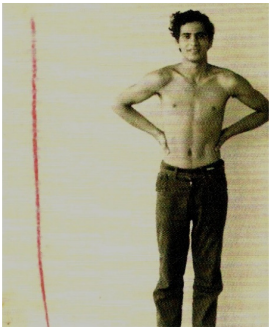
Entre fins de 2012 e os primeiros meses de 2013, o fotógrafo argentino repetiu a experiência com fotos de vítimas da ditadura civil-militar no Brasil na exposição *Ausências Brasil: fotografias de Gustavo Germano*, apresentada no Arquivo Público do Estado de São Paulo. E, juntando trabalhos das duas séries anteriores, realizou a mostra *Ausências* no Memorial da Resistência de São Paulo, de 28 de março a 12 de julho de 2015.

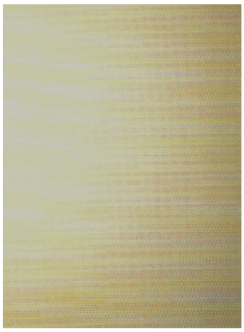
Na maioria dos casos de *Ausências Brasil*, são rostos jovens que frequentemente sorriem para quem os observa hoje e que, quase sempre, sumiram no nada. Foi o caso de Ana Rosa Kucinski Silva, docente de Química da USP, desaparecida em 1974 e incansavelmente procurada pelo pai, cujo empenho deu origem a *K: relato de uma busca* (2011), de autoria de seu irmão Bernardo Kucinski. Ou, ainda, de Fernando Augusto de Santa Cruz Oliveira, desaparecido aos 26 anos (23 de fevereiro de 1974), cujo corpo foi incinerado nos fornos de produção de açúcar da Usina Cambayaba de Campos dos Goitacazes (Rio de Janeiro), que os emprestava aos órgãos de repressão, e dos irmãos Alex de Paula e Iuri Xavier Pereira. Alex morreu sob tortura aos 22 anos (1972) e seu corpo foi identificado só recentemente pela família e sepultado junto com o irmão. Iuri caiu numa emboscada em São Paulo, aos 23 anos (1972), e foi enterrado como indigente no Cemitério Dom Bosco, em Perus, periferia da capital paulista; só posteriormente seu corpo foi transladado para o Rio de Janeiro.



Ana Rosa Kucinski Silva (1966-2012)

Fernando Augusto de Santa Cruz Oliveira (1967-2012)





Alex de Paula Xavier Pereira (1970-2012)

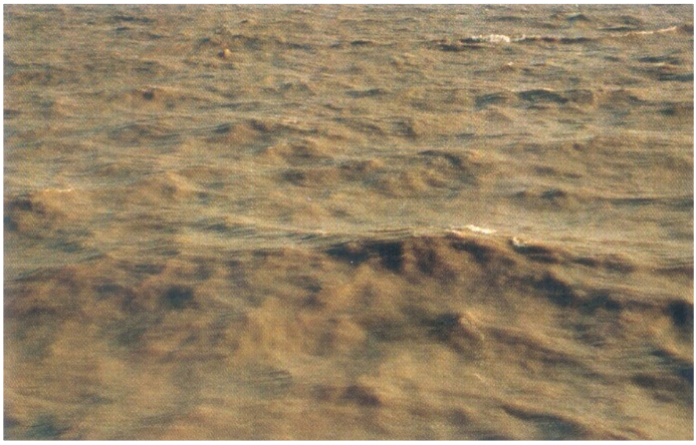
Iuri Xavier Pereira (1970-2012)

A recente identificação da ossada de Dimas Antônio Casemiro, a quarta desde 1990 sobre as 1049 lá enterradas clandestinamente, levou a cova comum do cemitério de Perus de volta às manchetes. Dimas, que integrou a VAR-Palmares (Vanguarda Armada Revolucionária Palmares) e o MRT (Movimento Revolucionário Tiradentes), foi responsabilizado pela morte do empresário Henning Albert Boilesen e assassinado em 17 de abril de 1971, por ter resistido à voz de prisão, segundo a versão oficial (cf. VALENTE, 2018).

Helen Zout, na série *Huellas de desapariciones durante la última dictadura militar argentina 1976-1983* (2002), dedicou-se a recolher depoimentos e a registrar sobreviventes da repressão, o desenho de uma sessão de torturas e o interior de um avião utilizado nos chamados voos da morte, em imagens sempre a meio caminho entre o real e o ficcional, pela manipulacão dos recursos fotográficos. Alguns dos ex-detentos surgem como se fossem corpos imateriais, quase desencarnados, num plano intermediário entre a vida e a morte, a permanência e o desaparecimento. Diante desse trabalho, realizado por uma dissidente do regime militar de seu país, a qual, aos dezenove anos, caiu na clandestinidade para não ser presa, experimenta-se, como destacou Rodrigo Montero (2013, p. 99), a sensação de "uma *memória do que poderia ter sido, mas não foi*. Uma espécie de reconstrução visual de um pensamento perturbador do que poderia ter ocorrido se, naquele dia em que foram buscá-la, ela tivesse estado em casa".

Os aviões dos voos da morte em fotos de Helen Zout e de João Pina (exposição Operação Condor)

Nos voos da morte, os presos eram arremessados no mar pelos aviões da Primeira Brigada Aérea; além disso, também os corpos dos que haviam sido torturados até a morte eram lançados no Rio da Prata pelos navios da Armada argentina. Como diz o título de uma obra de Brodsky, que integra a mostra *Hiatus*, *El río de la Plata. Ao rio os jogaram. Ele se converteu em sua tumba* (1997).

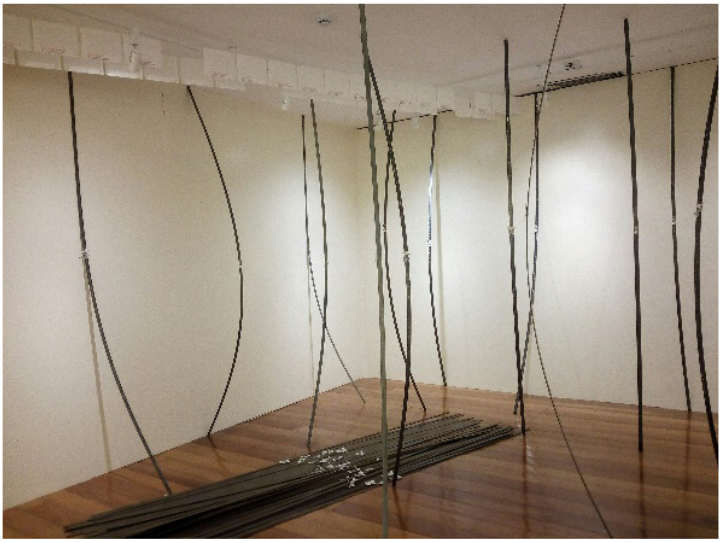


Outro artista estrangeiro que se debruçou sobre esse período foi João Pina, fotógrafo português radicado em Buenos Aires, com o projeto *Sombra do Condor*, integrado pelo livro *Condor* (2014) e pela exposição *Operação Condor* (Paço das Artes, São Paulo, setembro-dezembro de 2014). Surgida em 1975 para neutralizar os grupos de esquerda, a Operação Condor foi uma aliança político-militar entre Chile, Argentina, Uruguai, Paraguai, Bolívia e Brasil, que passou a integrá-la em 1976. A maioria do crimes cometidos pelos agentes que dela participaram não foram punidos, assim como continuam impunes muitos dos praticados pelos integrantes da Operação Bandeirantes (OBAN), centro de informações e investigações do exército, criado em 1969 em São Paulo com a ajuda financeira de capitalistas, dentre os quais Ângelo Calmon de Sá, Paulo Maluf, Roberto Marinho, Octávio Frias de Oliveira, do Grupo Folha, que emprestou viaturas de distribuição de jornais para campanas da OBAN, e Henning Albert

Boilesen, da Ultragaz, que também pôs à disposição da repressão os caminhões de entrega de gás. A participação do empresário do Grupo Ultra nas torturas aplicadas a esquerdistas, contada por Chaim Litewski no documentário *Cidadão Boilesen* (2009), pode ser comprovada ainda pelo nome dado a um dos aparelhos utilizados, "pianola Boilesen", citado por Bernardo Ajzemberg no romance *Minha vida sem banho* (Rio de Janeiro: Rocco, 2014).

Além disso, a já citada exposição *Hiatus* apresentou obras ligadas ao tema. Na terceira peça do tríptico *Terra Brasilis* (2017), Brodsky, nos pequenos textos manuscritos fixados com tachinhas sobre o terceiro mapa, cita vários apoiadores da OBAN (dentre eles, a Ultragaz

e a Usina Cambayaba) e outros centros particulares de detenção, ou seja, os mantidos por empresas[61]. Na instalação *Detalhes observados* (2017), Clara Ianni, embaixo de duas fotos de uma mesma casa (uma de 1959, com uma lambreta; outra de 1964, com um fusca), traz a público, em quinze pranchetas, o "Relatório do Departamento de Segurança industrial da Volkswagen, referente à greve de MAR/79", com carimbo do DOPS. E o artista alemão Horst Hoheisel, numa das 434 barras de aço (com recortes do Relatório da CNV e de notícias a respeito da ditadura brasileira) que compõem a instalação *Varetas* (2017), afixou matéria sobre "Lucio Bellentani, ex-funcionário da Volkswagen e interrogado dentro da fábrica", como explica a etiqueta.



[61] Dentre as principais fontes citadas por Brodsky estão os relatórios da Comissão Nacional da Verdade e da Comissão da Verdade do Estado de São Paulo "Rubens Paiva", o livro de Joana Monteleoni, Haroldo Ceravolo Sereza, Vitor Sion, Felipe Amorim e Rodolfo Machado, *À espera da verdade – empresários, juristas e elite transnacional: história dos civis que fizeram a ditadura militar* (São Paulo: Alameda, 2016), o texto de Leigh Payne, "Relatório sobre cumplicidade corporativa na ditadura brasileira de 1964-1975" (Oxford, ago. 2017) e a tese de Doutoramento de Pedro Henrique Campos, *A ditadura dos empreiteiros: as empresas nacionais de construção pesada, suas formas associativas e o Estado ditatorial brasileiro 1960-1985* (Niterói: UFF, 2012). A elas poderia ser acrescentada a dissertação de Mestrado de Fabio Venturini. *Estado, grande indústria e militares: as relações do poder no setor metalomecânico no Brasil (1964-1978)* (São Paulo: PUC, 2008).

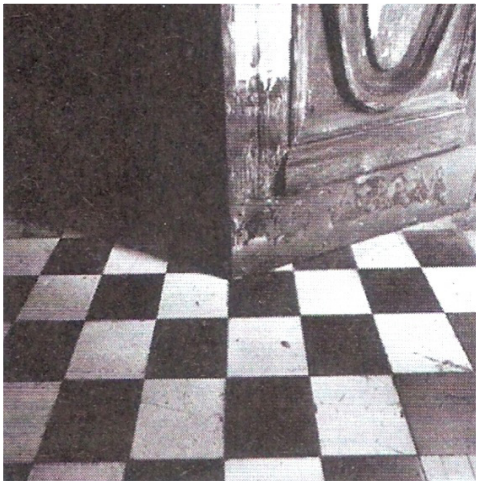
Voltando à exposição *Operação Condor*, durante nove anos, Pina dedicou-se a procurar dissidentes dos regimes militares e seus familiares, bem como a vasculhar arquivos:

> Este trabalho é um grande *puzzle*. Comecei a fotografar coisas que remetiam para o passado, os sobreviventes, os familiares das vítimas de tortura e desaparecimento. Depois passei a procurar coisas mais ligadas à actualidade, os julgamentos, os funerais, a investigação forense. No final, tinha a representação do passado, tinha as marcas do passado no presenre, mas não tinha o passado. Foi aí que decidi ir para os arquivos investigar. Usei várias formas de contar dentro da linguagem e do universo da fotografia: o arquivo, a apropriação (apud GOMES, 2014, p. 50).

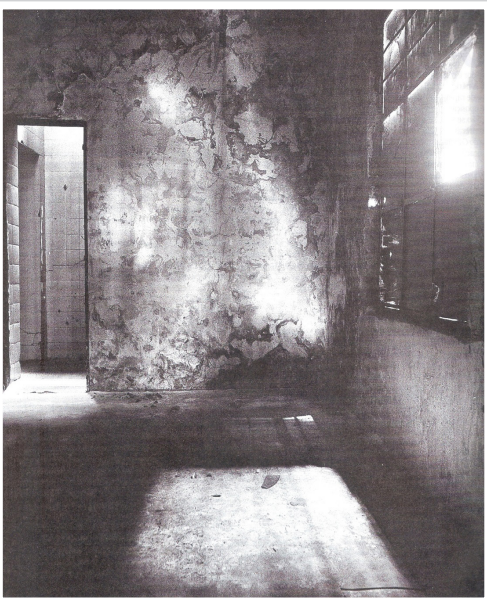
Se a História precisa de um registro para existir, Pina, como outros colegas de ofício, soube entender a importância do documento fotográfico para que este passado recente não caia no esquecimento:

> João Pina compreendeu o potencial da expressão visual da História e foi capaz de dar corpo a um livro com grande riqueza imagética, onde a fotografia tanto assume uma utilidade forense como se mostra capaz de transmitir a angústia, o terror, o medo e a ausência através da linguagem clássica do retrato (S.B.G., 2014, p. 51).

Na série “Salas de tortura”, por exemplo, ele não clicou pessoas, mas apenas os locais do suplício, registrados frequentemente com uma luz dramática ou apenas por um detalhe, num gesto análogo ao de Paula Lauttringer, evidenciando as ausências causadas pelo desaparecimento, como Germano, ou seja, lembrar de alguém pela subtração de sua presença.



Villa Grimaldi



Garage Olimpo

Dentre os locais de suplício fotografados, Villa Grimaldi (Santiago), cujo espaço foi reconhecido por sobreviventes, os quais, apesar das vendas, conseguiam ver as lajotas pretas e brancas que recobriam o piso; Garage Olimpo (Buenos Aires), antigo centro clandestino de detenção; e a outrora sede de um dos maiores centros de tortura do regime militar brasileiro, o DOI-Codi (Destacamento de Operações de Informações-Centro de Operações de Defesa Interna) de São Paulo, que foi palco também da intervenção *Operação Tutoia*, de Fernando Piola. O entorno paisagístico do edifício localizado na Rua Tutoia 921, que hoje abriga o 36º Distrito Policial, foi transformado gradativamente pelo artista, que nele plantou folhagens vermelhas, durante quase dois anos, até sua ação ser descoberta, levando à poda de boa parte do jardim.

"**Operação Tutoia**: intervenção paisagística realizada pelo artista Fernando Piola. A obra consistiu no plantio paulatino d**e espécies de folhagens** exclusivamente **vermelhas** no **36º DP** e localizado na rua **Tutoia**, em São Paulo. A implantação deste projeto paisagístico se deu por meio de uma **operação** pautada na transformação gradativa do jardim e na postura do artista em não revelar a natureza de sua ação aos responsáveis pela instituição. Em agosto de 2007, apresentando-se como um agente da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo solicitou autorização para cuidar do jardim daquela delegacia. A permissão se estendeu até maio de 2009 quando o jardim sofreu uma significativa poda feita pelo **36º DP** com o propósito de atenuar o monocromatismo do paisagismo implantado" (Fernando Piola).

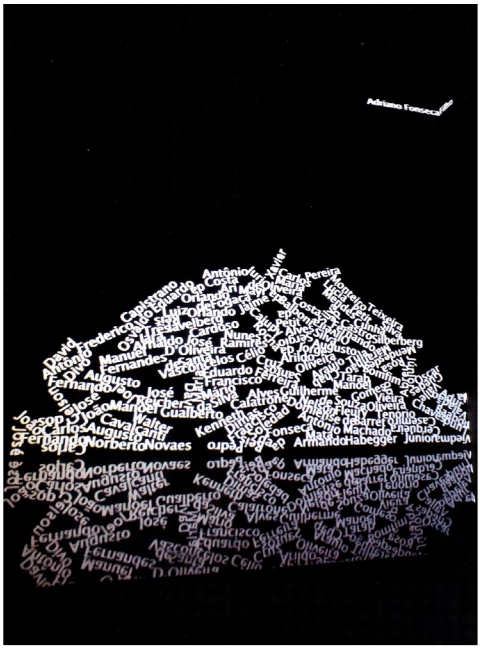
"**Vermelho**: Símbolo de sangue, luta, morte. Vermelho é a cor da revolução e do comunismo, em que o significado de morte e vida se interpenetram" (Fernando Piola).

Continuando o discurso sobre o fotógrafo português, Pina, ao mesmo tempo, não deixou de lado a afetividade que perpassa qualquer projeto como o que ele empreendeu, principalmente no que diz respeito aos familiares dos desaparecidos:

> É claríssimo que, seja de que país sejam, o sofrimento torna-se mais horrível por nunca terem conseguido velar os seres queridos. Pude acompanhar alguns casos em que familiares conseguiram recuperar ossadas na Argentina, onde atua o extraordinário EAAF (Equipo Argentino de Antropología Forense) e sou testemunha da mudança que causou na vida dessas pessoas o simples fato de alguém os chamar e dizer: "Estes são os ossos do teu filho" (apud COLOMBO, 2014, p. 6).

Enterrar um ente querido representa o encerramento de um ciclo: é um ato simbólico muito significativo na esfera pessoal, um desses cerimoniais que dão um sentido à vida, ao devolver-lhe como ponderou o escritor italiano Gianni Celati, "aquela forma que todos nós reconhecemos como costumeira, comum, até banal" (apud

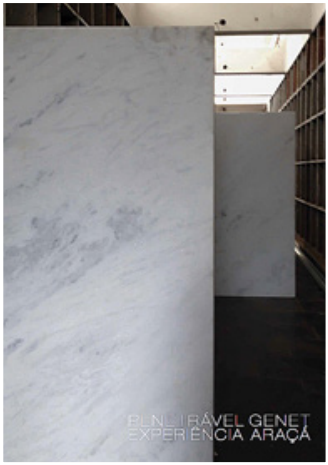
BELPOLITI, 2013, p. 94). De certa forma, foi esse também o objetivo de uma videoinstalação que integrou a exposição *Resistir é preciso...*, idealizada pelo Instituto Vladimir Herzog, organizada por Fabio Magalhães e apresentada pelo Centro Cultural Banco do Brasil, entre agosto de 2013 e julho de 2014, em quatro de suas sedes[62]. Na obra em questão, os nomes de pessoas mortas pela ditadura iam se acumulando, como se fossem ossos, numa espécie de vala comum, provocando, porém, um efeito contrário ao pretendido pelas autoridades com esse tipo de sepultamento: o de devolver a memória dos que se queriam destinados ao esquecimento. É necessário, portanto, continuar a contar essa "história para os filhos, para que eles contem a seus filhos, que depois os [sic] repitam aos filhos dos filhos", a fim de que "o autoritarismo nunca mais se apresente como solução para os problemas nacionais; por mais difíceis que eles sejam, por mais desânimo que produzam, por maior que seja a insatisfação", como destacou Miriam Leitão (2013, p. 23), no catálogo da mostra.



[62] Dentro do vasto material iconográfico exibido, todo do período da ditadura, fotografias, primeiras páginas de jornal, cartazes e obras de arte, inclusive as realizadas em prisões, como o Presídio Tiradentes, em São Paulo.

O *Monumento em homenagem aos mortos e desaparecidos políticos* traz os nomes das vítimas, estabelecidos pela Comissão da Verdade paulista, gravados em 21 placas de aspecto enferrujado e cinco brancas, uma das quais é cortada por uma longa lança. Em sua concepção, lembra *Beam drop Inhotim* (2008), de Chris Burden, no qual 71 vigas de aço, recuperadas em ferros-velhos de Belo Horizonte, foram fincadas numa base retangular de cimento. O monumento, inaugurado em 10 de dezembro de 2014, está localizado em frente ao portão dez do Parque do Ibirapuera, portanto próximo ao então II Quartel-General do Exército (atual Comando Militar do Sudeste) e à antiga sede do DOI-Codi. Por causa do detalhe da lança, a obra de autoria do arquiteto Ricardo Ohtake parece dialogar com uma escultura projetada por Oscar Niemeyer, em 1986, para o Rio de Janeiro, *Tortura nunca mais*, a qual, nos dizeres do próprio autor, "representa aquele longo e negro período de tortura que pesou durante 20 anos sobre nós. E a imaginei com a figura humana transpassada pelas forças do mal: uma lança com 25 m de extensão" (NIEMEYER, s.d.). A primeira obra construída no Brasil em homenagem aos mortos e desaparecidos políticos da ditadura foi *Monumento tortura nunca mais*, do arquiteto piauiense Demétrio Albuquerque, inaugurada no dia 27 de agosto de 1993, às margens do rio Capibaribe, na região central do Recife. O trabalho é formado por uma grande moldura quadrada de concreto, com uma chapa de aço inoxidável fixada na parte superior, da qual sai uma haste, também de aço inoxidável, que sustenta a escultura em concreto de um homem nu, pendurado em posição fetal (como na tortura do pau de arara), o qual se segura, com a mão esquerda, na haste que o prende.

Outra obra realizada com o mesmo intuito foi *Penetrável Genet/ Experiência Araçá*, uma reflexão sobre a morte e a memória, criada, no âmbito da X Bienal de Arquitetura de São Paulo, pelo artista Celso Sim e pela arquiteta Anna Ferrari, em homenagem aos restos mortais de mil e quarenta e seis vítimas do regime militar, que descansam no Ossário Geral do cemitério do Araçá. Seu título é uma referência aos penetráveis, instalações labirínticas de Hélio Oiticica realizadas na segunda metade dos anos 1960, e a Jean Gente (1999), o qual, no texto *L'étrange mot d'...* (*A estranha palavra...*, 1967), incitava a fazer dos cemitérios espaços teatrais, onde a cerimônia fúnebre se transformaria numa representação dramática.



Penetrável Genet/Experiência Araçá era constituído por um labirinto em mármore branco sobre o qual eram projetadas imagens e cores. Para alcançarem o labirinto, os visitantes caminhavam por alamedas e quadras do cemitério, esgueirando-se por entre os túmulos, como apregoava Genet (1999), acompanhando uma linha que remetia ao fio de Ariadne. Durante o percurso, que durava aproximadamente trinta minutos, cada visitante, equipado com fones de ouvido, seguia ao som de *Oto Souza Mattos*, texto de Oiticica sobre morte e ressurreição, partindo da descrição de um cadáver com as narinas cheias de cocaína, transformado num réquiem por Pepê Mata Machado e Celso Sim. Nas palavras deste:

> Convite ao passeio público na necrópole, através da música, do procurar e da brincadeira de encontrar: jogo único, inatingível e incomensurável, pois íntimo e intransferível, eco da existência, de ser e estar na cidade, subvertendo a ordem das visitas (visita-se a si) e dos encontros (o encontro consigo e memórias) com o outro que é nós, eu, você. Hélio Oiticica – nosso guia nesta experiência, no texto Oto Souza-Mattos, no vislumbre da sua arte e da sua vida[63]. Este jogo subjetivo acontece através do corpo e dos sentidos. A entrega plena abrirá o caminho para que o espectador se transforme em participador. A experiência não existe sem você, ela é em você, na cidade e na cidadania, fusão criador-participador. [...]
>
> Este projeto nasceu de um estado de invenção, anarco-clássico-romântico e libertino. Posteriormente, foi atravessado pela vala clandestina de Perus. A história

[63] Vale lembrar que Hélio Oiticica exaltou a revolta individual contra todo e qualquer condicionamento social e, contestrando o *slogan* do governo "Bandito bom é bandido morto", realizou obras como *B33 Bólide caixa 18 "Homenagem a Cara de Cavalo (poema caixa 2)"* (1965-1966) e o poema-bandeira *Seja marginal, seja herói* (1966). A primeira, a partir da fotografia de jornal do corpo de seu amigo, executado em público pela polícia, foi exibida no MAM-Rio, na seção política da mostra *ArteVida*, (2014), que ocupou vários espaços expositivos); a segunda, baseada na foto de jornal do corpo de Alcir Figueira da Silva, refugiado que cometeu suicídio antes de ser capturado pela polícia, integrou a exposição *"Resistir é preciso..."*.

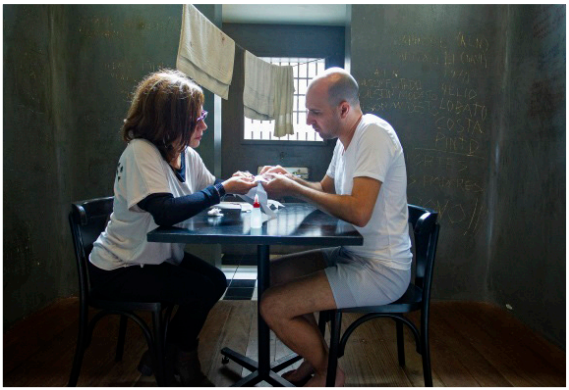
do Brasil foi mais forte, atravessado uma vez não há mais volta. Os heróis e anti-heróis, anônimos Amarildos e nomeados desaparecidos se misturaram com a proposta inicial.

O contato com a história das ossadas ainda não identificadas dos desaparecidos anônimos e políticos do Brasil (todo desaparecimento provocado pelo poder do Estado é político) fez restabelecer novas ligações com o universo, com a humanidade que um único ser humano doa para o coletivo, na presença e na ausência do corpo; apontando para um terceiro estado, múltiplo-flutuante e eterno presente-ausente, onde eu sou eu mais todos os outros com quem vivi, ouvi, li, vi, senti, gestei, dormi, acordei, enterrei e amei ou apenas imaginei existir (apud NÚCLEO MEMÓRIA, 2013).

A instalação artística, inaugurada em 3 de novembro de 2013, foi quase destruída na madrugada do dia em que deveria ter sido aberta à visitação por pessoas interessadas em não exumar o cadáver da ditadura, gesto que involuntariamente reforçou o estranhamento em relação à morte apontado pelo escritor francês, para quem os vivos queriam se livrar dos mortos como quem se desfaz de um pensamento vergonhoso. Algumas gavetas do ossário foram violadas e seu conteúdo espalhado, estátuas denificadas e dois dos monolitos de mármore foram derrubados e destroçados, mas os autores, em vez de substitui-los, resolveram incorporá-los à obra, numa atitude que corroborava o espírito genetiano de não eliminar de todo as ruínas de monumentos cemiteriais. "A obra de ficção foi atravessada pela realidade", segundo Celso Sim (apud VILLAMÉA, 2013), ou seja, pela violência de ontem ainda imperante no Brasil de hoje. Quando a instalação voltou a ser aberta aos visitantes, seus autores passaram a ser cumprimentados como se faz com os parentes de um defunto num velório. Como comentou Guilherme Wisnik (2013): "Simbolicamente, eles se tornaram nosso elo tangível com todos aqueles mortos anônimos".

Não foi diferente a intenção do *performer* Alexandre D'Angeli em seu trabalho *436*, no qual propôs ao público a confecção de máscaras de papel, a partir de três folhas A4 brancas, as quais, por um sistema de recortes, encaixes e colagem, permitiam criar a volumetria de um

rosto. Sentados a uma mesa com duas cadeiras, artista e visitante ficavam frente a frente; o visitante recebia as instruções do *performer*, que ia indicando, em silêncio, os locais a serem destacados, dobrados e colados para finalizar uma máscara. Em cada máscara era colada uma etiqueta com o nome de uma das 436 vítimas da repressão[64] – azul, se fosse um desaparecido; vermelha, no caso de pessoa falecida –, uma vez que o artista queria resgatá-las do que ele denomina "*desmemória*, pois não é um esquecimento, mas uma conveniência política" (apud PRADO, 2014) e, dessa forma, contribuir para "quebrar os pactos de silêncio estabelecidos e retificados socialmente" (apud PAGNANELLI, 2014).



[64] Há uma discrepância quanto ao número de vítimas: 436, em D'Angeli; 434, nos demais artistas.

Segundo D'Angeli (apud PRADO, 2014):

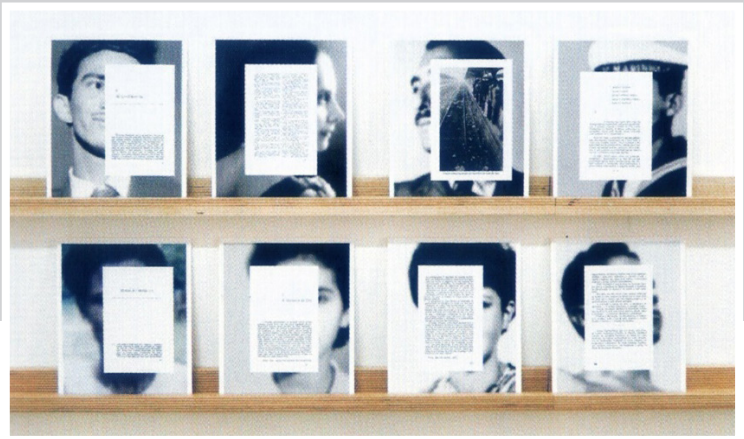
> continuar desaparecido é a prova maior de que a repressão existe e ainda nos assombra. [...] Procurei utilizar a máscara como desejo pela presentificação, uma tentativa na busca da ideia "desse" outro – o desaparecido. Além disso, proponho pensar o esquecimento no sentido político, a partir do questionamento sobre o que se esqueceu ou o que deve ser esquecido, a fim de que se possa[m] construir novas memórias, menos amedrontadas e mais fidedignas ao que de fato ocorreu".

A *performance*, que correu paralela ao início da exposição de Kirby[65], foi realizada sintomaticamente numa das quatro celas do conjunto prisional preservadas pelo Memorial da Resistência de São Paulo (que ocupa uma parte do antigo Departamento Estadual de Ordem Política e Social), e as máscaras resultantes formaram, no fim, uma instalação.

Se a obra de Celso Sim e Anna Ferrari provoca uma espécie de catarse coletiva, a confecção das máscaras no trabalho de Alexandre D'Angeli produz um impactante efeito cumulativo, mas, apesar da aposição das etiquetas com os nomes das vítimas, não consegue fazer emergir suas identidades, suas individualidades. Isso acontece em geral nas obras atuais sobre a ditadura no Brasil, nas quais se lida antes com nomes, quando seria necessário devolver um rosto e uma história a cada um dos citados. Mesmo em outra obra exposta na mostra *Hiatus*, a série *Perigosos, subversivos, sediciosos* (2017), de Leila Danziger, os 48 rostos que a compõem praticamente desaparecem sob páginas de livros censurados pela ditadura civil-militar. E, no entanto, é o "retrato [que] nos singulariza e nos diferencia como indivíduos. O retrato nos identifica como únicos e irrepetíveis. Representa nosso pertencimento e testemunha nossa existência", como afirmou Kirby (2014-2015).

---

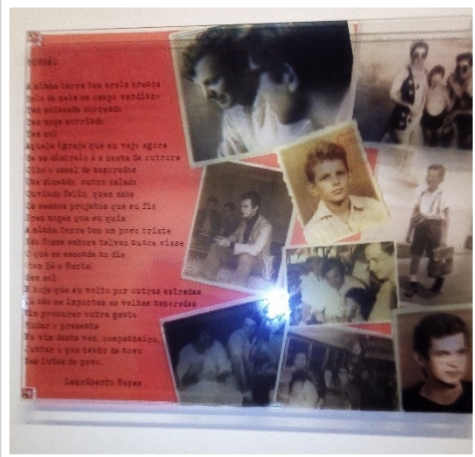
[65] Nos últimos dias da mostra *119*, que se encerrou em 15 de março de 2015, Alexandre D'Angeli repetiu a *performance*, desta vez em homenagem aos desaparecidos chilenos.



Em geral, quando se fala de vítimas da ditadura no Brasil, os nomes recorrentes são o do capitão Carlos Lamarca e de sua companheira Iara Iavelberg; o de Carlos Marighella, inimigo número um do regime militar, e de sua companheira Clara Charf; o de Osvaldo Orlando da Costa, o lendário comandante Osvaldão da guerrilha do Araguaia; o do deputado Rubens Paiva; o do frade dominicano Tito Alencar Lima; o do sindicalista e guerrilheiro Virgílio Gomes da Silva, codinome Jonas, nosso primeiro preso desaparecido (29 de setembro de 1969); o do jornalista Vladimir Herzog; o da estilista Zuzu Angel. E quanto aos demais?

Emulando os anúncios sobre procurados pelas forças de repressão em que os opositores da ditadura eram tachados de terroristas, assassinos e ladrões, o Comitê Brasileiro pela Anistia e o Grupo Tortura Nunca Mais, a partir do fim dos anos 1970, passaram a publicar cartazes com fotos de militantes mortos e desaparecidos. E foi em cima do material recolhido pela Comissão Nacional da Verdade (entregue oficialmente em 10 de dezembro de 2014), que se organizou a mostra *Hiatus*, em que Fulvia Molina expos as instigantes obras de sua série de 2017, em que trabalhou tanto com conjuntos de fotos quanto com retratos individuais: o já citado *Memória do esquecimento: Maria Auxiliadora*; *Memória do esquecimento: isto não é um telefone!*, painel com foto de Raul Amaro Nin da Fonseca, torturado e assassinado com

choques elétricos, e um telefone de campanha do exército brasileiro da década de 1960, usado como instrumento de tortura; *Memória do esquecimento: Lauri*, painel com retratos e poema de Lauriberto José Reyes impressos em vinil transparente sobre acrílico, acompanhado de um vídeo (5'41"); *Memória do esquecimento: As 434 vítimas*, seis estruturas cilíndricas com as fotos dos vitimados que constam do Relatório da CNV, as quais remetem a seus totens de 2003; *Memória do esquecimento: Humano, demasiado humano!*, 12 painéis com retratos carimbados com a palavra "desaparecido/a" ou "assassinado/a".



O mesmo "jogo entre generalização e singularização" (FABRIS, 2017, p. 265) está na origem de *30.000* (1999-2009), instalação que Nicolás Guagnini concebeu para o Parque da Memória – Monumento às Vítimas do Terrorismo de Estado (sintomaticamente localizado às margens do Rio da Prata), um conjunto de 25 vigas de metal fixadas numa base cúbica, assim descrito pelo próprio autor:

> Sobre as peças que compõem o cubo está pintada a imagem de um rosto obtida a partir de uma fotografia projetada diagonalmente sobre um vértice. Trata-se de um retrato de meu pai, que minha avó[66] usava nas manifestações. O tipo de resolução da fotografia em preto e branco [é] absoluto. À medida que o espectador se desloca em volta do cubo começa a perceber fragmentos e, inclusive, repetições e distorções do rosto, que aparece e "desaparece" alternativamente na paisagem do rio. Existe um ponto de vista ideal que permite a reconstrução do rosto, da memória (apud FABRIS, 2017, p. 265).

Apesar do traço autobiográfico, na opinião de Fabris (2017, p. 265-266), a obra se reveste de

> uma dimensão coletiva ao receber o título de *30.000*. O artista, desse modo, transforma o próprio luto num luto coletivo pelos desaparecidos, confrontando o espectador com uma ocorrência política inquestionável. O fato de o observador ter que se deslocar no espaço para conseguir ver o rosto, o qual desaparece tão logo ele volte a se movimentar, dando lugar a manchas e fragmentos pretos, é uma forma de envolvê-lo diretamente na questão dos desaparecimentos forçados por obra do "terrorismo de Estado" e de contrapor a memória ao *desconhecimento* arvorado pelo governo.

[66] Catalina Guagnini, militante trotskista, foi fundadora do movimento dos Familiares de Detidos e Desaparecidos por Razões Políticas. De seus três filhos, todos sequestrados, dois continuam desaparecidos.

Os trabalhos da série *Memória do esquecimento*, principalmente as que trabalham com conjuntos de retratos acabam estabelecendo um diálogo com obras de artistas chilenos, como a já referida *119*, de Kirby, a instalação *Fragmentos de heroes* (2013), de Máximo Corvelón-Pinchera, e *Muro de la memoria*, com seus 970 retratos de presos desaparecidos gravados pelo fotógrafo Claudio Pérez sobre placas de cerâmica colocadas na Ponte Bulnes sobre o rio Mapocho (Santiago) em 1999 e hoje em avançado estado de deterioração.

Esse tipo de fotografia devolve ao espaço público os que se foram e se transforma no que Rodrigo Montero (2013, p. 112) denominou "imagem-evidência", por fornecer a prova de existências negadas. Jorge Rafael Videla, presidente da Argentina, por exemplo, numa coletiva de imprensa (14 de dezembro de 1979), declarou que, em virtude de "sua condição, o desaparecido é 'uma incógnita', que não pode merecer 'um tratamento especial'. Por não possuir 'entidade', ele não existe. Nem morto, nem vivo, está desaparecido (FABRIS, 2017, p. 262).

As imagens-evidências representam um grande passo, mas isso não basta, pois, ao olharmos para esses rostos, o que sabemos efetivamente deles? O que sabem deles as novas gerações? Nada ou quase nada. Como sublinhou Martín Caparrós: "O primeiro desaparecimento, o mais cruel, era inevitável; o segundo, não. Era necessário reconstruir suas histórias, contar e contar a nós mesmos que eles foram, mais do que vítimas, pessoas, e que tinham, muito antes, bem melhor que

suas mortes, uma vida" (apud MONTERO, 2013, p. 120). Por isso a importância de inserir numa narrativa, individual ou coletiva, o nome e o rosto de cada desaparecido.

Em entrevista sobre seu livro *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011), Patricio Pron (apud COLOMBO, 2018) declarou:

> Todos os argentinos nascidos um pouco depois de, digamos, 1973, somos filhos de desaparecidos, no sentido de que crescemos numa sociedade cujas desigualdades e vícios são o resultado do fato de que o projeto político dos nosso pais fracassou.
>
> Por outro lado, a ausência do desaparecido permeia a sociedade, o que faz com que ele "esteja" ao mesmo tempo em todo lado. Alguns podem ver isso como uma tragédia, mas eu penso mais como um mandato para o que vivem.

Por isso, no trecho inicial do romance, Pron (2018, p. 14) escreveu:

> Acho que os filhos, sentem necessidade de saber quem foram seus pais e saem em busca de respostas. Os filhos são os detetives que os pais lançam no mundo para que um dia retornem e contem a eles sua história e, assim, eles mesmos possam compreendê-la. Os filhos não são os juízes dos pais [...], mas podem tentar colocar ordem em sua história, restituir o sentido que foi apagado pelos acontecimentos mais ou menos pueris da vida e sua acumulação, e depois proteger essa história e perpetuá-la na memória.

O fato de ter passado tanto tempo e de já terem sido construídas narrativas verbais ou visuais pelos protagonistas daqueles anos e seus contemporâneos, não exime os descendentes, seja por filiação genética, seja por passagem de geração, da tarefa de continuar a desvendar aquela história, porque a história dos pais é também a história dos filhos.

ARANTES, Maria Auxiliadora de Almeida Cunha. “Dor e desamparo – filhos e pais, 40 anos depois”. *Psicologia clínica*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 2, s.p., 2008. Disponível em <www. scielo.br>. Acesso: 12 jun. 2014.

BELPOLITI, Marco. “Istantanee di piombo. *L’Espresso*, Roma, ano LIX, n. 24, 20 jun. 2013, p. 94-96.

COLOMBO, Sylvia. "As grandes asas do horror: personagens e relatos da Operação Condor". *Folha de S. Paulo* (Supl. Ilustríssima), São Paulo, 21 set. 2014, p. 6-7.

COLOMBO, Sylvia. "Livro enfoca onipresença de desaparecidos". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10 fev. 2018.

FABRIS, Annateresa. "Memórias dos desaparecidos: algumas estratégias visuais". *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 25, n. 1, jan.-abr. 2017, p. 261-278.

FABRIS, Annateresa. "Memórias em imagens". In: FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). *Anais do XXVI Simpósio Nacional da ANPUH – Associação Nacional de História*. São Paulo: ANPUH, jul. 2011, 16 p. [publicação eletrônica].

FABRIS, Annateresa. "Presença da ausência". In: *Anais do XXIII Encontro Regional de História da ANPUH-SP*. São Paulo: ANPUH, 2016, 14 p. [publicação eletrônica].

FRAGA, Plínio. "Infância banida". *Zum – revista de fotografia*, São Paulo, n. 3, out. 2012, p. 64-73.

GENET, Jean. "A estranha palavra...". Trad. Fátima Saadi. *Folhetim*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 3, p. 2-8.

GOMES, Sérgio B. "João Pina: nove anos a tentar garantir que não vamos esquecer". *Ípsilon Brasil*, s.l.p., nov. 2014, p. 46-50.

KIRBY, Cristian. 119. In: *119*, Memorial da Resistência de São Paulo, out. 2014–mar. 2015, texto de painel expositivo.

LEITÃO, Miriam. "A difícil travessia". In: MAGALHÃES, Fabio (org.). "*Resistir é preciso...*". São Paulo: Instituto Vladimir Herzog, 2013, p. 18-23.

LISBOA, Daniel. "Esquerda e direita disputam espaço no comércio virtual com produtos que estampam bordões políticos". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25 fev. 2018.

MONTERO, Rodrigo. *Depois da desaparição: vida, arte e imagem [Argentina 1976-2013]*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 2013.

NIEMEYER, Oscar. "Monumento Tortura Nunca Mais", s.d. Disponível em www.niemeyer.org.br/escultura/monumento-tortura-nunca-mais. Acesso: 11 mar. 2015.

NÚCLEO MEMÓRIA. "Exposição no Araçá aborda memória viva dos desaparecidos. Abertura é adiada devido a atentado ao Ossário do cemitério na madrugada do domingo", 2013. Disponível em <http://www.nucleomemoria.org.br/noticias/internas/id/503>. Acesso: 23 fev. 2015.

NÚCLEO MEMÓRIA. "Em *119*, Cristian Kirby expõe arte como registro da memória social", 2014. Disponível em <http://www.nucleomemoria.org.br/noticias/internas/id/598>. Acesso: 24 fev. 2015.

ORTELLADO, Paulo. "Porão do Dops". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 fev. 2018.

PAGNANELLI, Zacarias. "Performance *436* relembra vítimas da ditadura brasileira", 15 out. 2014. Disponível em <www.cartaodevisita.com.br/conteudo/7872/performance-436-relembra -vitimas-da-ditadura-bras...>. Acesso: 23 fev. 2015.

PASOLINI, Pier Paolo. "A choradeira de que falava Marx". Trad. Mariarosaria Fabris. In: KACTUZ, Flávio (org.). *Pasolini, ou quando o cinema se faz poesia e política de seu tempo*. Rio de Janeiro: Uns Entre Outros, 2014, p. 21-22.

PRADO, Miguel Arcanjo. "Entrevista de quinta – 'Desmemória com ditadura é conveniência política", diz Alexandre D'Angeli", 16 out. 2014. Disponível em <http:// entretenimento.r7.com/ blogs/teatro>. Acesso: 20 out. 2014.

PRON, Patricio. *O espírito dos meus pais continua a subir na chuva*. Trad. Gustavo Pacheco. São Paulo: Todavia, 2018.

S.B.G. [Sérgio B. Gomes]. "Essa capacidade extraordinária de emaranhar a História". *Ípsilon Brasil*, s.l.p., nov. 2014, p. 51.

VALENTE, Rubens. "Ossada de Perus é de homem morto há 47 anos". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 fev. 2018.

VILLAMÉA, Luiza. "Ataque à democracia", 13 nov. 2013. Disponível em <operamundi.uol.com.br/conteúdo/samuel/36885/ataque+a+democracia.shtml>

WISNIK, Guilherme. "A vida é osso". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10 nov. 2013.

RETRATOS DE IDENTIFICAÇÃO E A IMAGEM AUSENTE: CARTOGRAFIAS DO LUTO E DA MORTE NO CINEMA

Raquel do Monte
Mariana Nepomuceno

Resumo

De que modo o documentário brasileiro *Retratos de Identificação* (2014) substantiva a ausência da personagem central, Dora? Partindo desta indagação pesamos ao longo da História, sobretudo das artes, os modos de enunciação que convergem para a aproximação de um imaginário que reverbera e atualiza as experiências da morte e do luto. Deste modo o objetivo deste artigo é refazer a imagem da personagem ex-guerrilheira a partir da recorrência dos elementos que a acompanham na morte. A revisitação da História recente do Brasil e a possibilidade de mapeamento da constelação de imagens são pontos de ancoragem do nosso pensamento para este texto.

Palavras-chave

Documentário brasileiro; Luto; Morte; Imaginário; Trágico; Ditadura Militar.

Pensar a história por imagens

Não há como se libertar da Ditadura sem pensar nela. Talvez o pressuposto do pesquisador Daniel Aarão Filho (2014) convoque-nos ao processo de imersão que envolve nosso contato, impregnação e reflexão teórico-filosófica acerca do documentário *Retratos*

de Identificação (2014), dirigido por Anita Leandro. Relacionar-se, pensar e, sobretudo, substantivar a cadeia de sensações e constelação de imagens que derivam do contato com o filme, hoje, compõe um gesto repleto de simbolismos, tento em vista o contexto político e histórico que atravessamos. A relação com a obra inquieta-nos, perturba-nos e torna presente o incomodo que é ter atravessado na garganta a memória deste período obscuro da História do Brasil. Aqui é importante que mencionemos o nosso desejo de, ao habitar as imagens, simultaneamente, falar sobre elas e, acima de tudo, acolhê-las em nosso corpo em uma tentativa de construir um pensamento que eclode no movimento[67], relação, e na consequência desse, que é o nomadismo[68]. Desta feita, como andarilhos, percorremos a constelação sensível que é evidenciada no momento em que passamos, como espectadores, a nos relacionar com a obra, ancorando-nos, sobretudo, na intuição sensível como modo de apreensão do universo imagético constituído no filme.

Retratos de Identificação é um documentário calcado na reconstituição da memória de quatro personagens Reinaldo Guarany, Roberto Espinosa, Maria Auxiliadora e Chael Schreier, vítimas do regime militar brasileiro (1964-1985). Para tanto, o dispositivo apresentado para o processo de construção da narrativa dá-se na dobra esboçada a partir do encontro das fotografias, ou melhor dizendo, dos retratos de repressão com as duas pessoas que sobreviveram, Reinaldo e Roberto. A partir do relato testemunhal dos sujeitos filmados e de trechos dos

---

[67] Instalemo-nos na mudança. "(...) instale-se na mudança que você irá compreender de vez a própria mudança e os estados sucessivos nos quais ela poderia em qualquer momento imobilizar-se. (Bergson, 1907, p. 307) para a viagem que empreendemos a partir do nosso contato com a obra pensamos o movimento como matéria prima e norte metodológico para mergulharmos em Retratos de Identificação.

[68] O nomadismo aqui é percebido a partir de um gesto epistemológico que tenta através de um método de aproximação com o objeto construir um pensamento fronteiriço que abarca, inclusive, um modo de inscrição no objeto que desestabiliza as relações sujeito objeto no processo de construção do conhecimento sensível. Desta feita, filiamo-nos a um pensar a ciência a partir de um paradigma constituído de um modelo ambulante em que o processo de desterritorialização e relações são constantes.

filmes Não *é de chorar* (1971) e *Brazil: a report on torture* (1971), no qual temos acesso ao relato da Maria Auxiliadora. Narrativamente o filme é dividido em três partes – apresentação dos personagens e ocasião da prisão, a tortura e os momentos pós-prisão. Neste texto nossos olhares voltam-se à Maria Auxiliadora, com vistas à compreensão, a partir da obra, das imagens construídas em torno dela.

Esteticamente o documentário é concebido visualmente a partir da aparição na tela dos documentos oficiais, legados do Estado repressor, – fotografias, *mugshots*, laudos, inquéritos policiais, etc – e da presença dos personagens (através da presença física, quer seja ela em voz over ou através do enquadramento frontal) que acrescentam uma nova camada de significado, impregnando a narrativa com elementos trágicos e possibilitando um mergulho testemunhal naquele momento histórico que se constitui uma ferida aberta no imaginário brasileiro. Logo nos primeiros planos percebemos através da tela preta, que acolhe a aparição dos documentos oficiais e que simbolicamente representa o luto pra nós, o quanto a atmosfera de dor e morte é presentificada na construção da cronologia que o filme institui. No entanto, há um movimento dialético nesta sensação temporal, visto que no processo de imersão que nos afeta e na reverberação do dispositivo o que orienta a experiência temporal.

O dispositivo ou como a constelação das imagens surgem

Antes de prosseguirmos é importante traçarmos as linhas mestras do que vem a ser o conceito de dispositivo que abraçamos aqui. Partimos de dois autores para alinhavarmos tal ideia: Giorgio Agamben e Jean-Louis Comolli. O filósofo italiano parte do pensamento foucaultiano para compreender o dispositivo como um conjunto que pode ou não envolver a linguagem e que se constitui como uma rede que articula discursos, instituições, medidas de polícia, leis, proposições e que tem uma função estratégica, que envolve sobretudo, relações de poder e de saber (2010).

> Chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes (AGAMBEN, 2010, p. 40).

O dispositivo, portanto, é um modo de se estabelecer um conhecimento através da articulação de instâncias que reverberam o estar no mundo e exerce um poder disciplinar nos sujeitos constituídos a partir da modernidade, instigando modos ontológicos e que repercutem no campo da ação, no agir. No campo cinematográfico e, mais especificamente, no documentário contemporâneo, compreende-se que tal conceito vincula-se ao ato criativo, potencializador da imagem, e também a um gesto político que faz revelar a episteme à medida que fratura as gramáticas normativas do cinema e se aproxima do "risco do real" (COMOLLI, 2008). Suspensos os pactos linguísticos, pré-estabelecidos e canônicos, no cinema promove-se a possibilidade de eclosão de uma nova inscrição da realidade. Essa mobilidade de lugares que envolvem instâncias múltiplas – criação, direção, materialidade fílmica e recepção (espectador), é, segundo Comolli[69], a inscrição da potência política e estética do filme.

No caso de *Retratos de Identificação*[70] o dispositivo constituído indica o desejo de apresentar e, acima de tudo, provocar um

---

[69] Jean-Louis Comolli, no qual, o dispositivo é um agente maquínico, no sentido deleuziano do termo, que a partir de uma fissura no mundo ordinário produzida no Real específico gera um conhecimento especifico "daquilo que resiste, daquilo que resta, a escória, o resíduo, o excluído, a parte maldita". É neste habitar que testemunhamos como espectadores o jogo construído entre a câmera, a mise-en-scène fílmica e os elementos utilizados pela diretora para apresentar as subjetividades em evidência naquela narrativa, alterando as relações espaço-temporais pré-estabelecidas.

[70] O dispositivo construído por Anita Leandro é similar ao da realizadora portuguesa Susana de Sousa Dias no documentário intitulado 48 (2010). Nele fotografias do cadastro da Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) e da Divisão Geral de Segurança (DGS) tiradas durante a ditadura salazarista são apresentadas a ex-prisioneiros.

acontecimento[71] no mundo. Tal ação é vista no momento em que ocorre um gesto que visa escavar as subjetividades envolvidas colocando-as em contato com as imagens, fotografias e outros documentos oficiais. Neste instante um outro tipo de interação é instituído entre a câmera, a diretora e os personagens. Com esse gesto abre-se a brecha para o improvável, o não-previsto, o acaso, e irrompe-se, então, a instabilidade que deriva do processo e da reconstituição da memória disparada. As imagens invocam dores (físicas e psíquicas), reabrem o buraco negro que envolve o confronto entre os saberes oficiais e as histórias íntimas do período ditatorial. Há nesse momento uma partilha enunciativa e uma relação de aproximação com as narrativas construídas, trazidas para a evidência no quadro em que uma parede branca é preenchida pelos corpos masculinos vestidos de camisas pretas, pela presença física desses dois sobreviventes. O que é deflagrado ali corporifica e presentifica a lacuna do conhecimento acerca das ações policiais repressivas do Estado autoritário brasileiro.

A mulher enfrenta o mundo que lhe antagoniza

> Assim como a mão não pode soltar o objeto ardente sobre ela, que sua pele se funde e se cola, a imagem, a ideia que nos torna loucos de dor, não pode arrancar-se da alma, e todos os esforços e os rodeios da mente para desfazer-se delas a atraem até elas (VALÉRY, 1960, p.812).

Paul Valéry consigna um excerto que nos ajuda a pensar esta ideia de uma imagem-arquivo que ressuscita a dor – dos mortos, dos vencidos – dentro de nós ("*que nos torna loucos de dor*"), cuja

[71] Adotamos aqui a conceituação de acontecimento a partir de uma raiz estóica arqueologizada por Gilles Deleuze no qual haveria duas séries distintas: a dos seres (dos corpos) e a dos acontecimentos (dos incorpos). Em Lógica do Sentido o autor relacionará o acontecimento ao sentido. "Macieira-enquanto-percebida", podemos considerar também para a compreensão do nosso pensamento o Acontecimento no sentido Heideggeriano, no qual o *ereignis* assume um caráter triplo: acontecer, apropriar-se de, captar com o olhar.

ardência não é outra coisa senão uma revolta, a possibilidade de uma memória *mais verdadeira* da História. É deste modo que nos defrontamos com a imagem de Dora, a personagem que conduz a narrativa em *Retrato de Identificação*. Seu corpo, vítima de tortura, é colocado em evidência nas sessões de violência institucional perpetradas pela polícia. Temos estas informações através do relato dos dois personagens que presentificam a narrativa, Reinaldo Guarany e Antonio Roberto Spinosa. Esse último conta detalhes das torturas físicas e psicológicas sofridas por Dora no período em que esteve presa. Já o depoimento de Reinaldo dá conta do período pós-prisão, relatando o exílio no Chile e na Alemanha.

> Ascender ao estatuto histórico, libertando-se do cárcere privado (a casa, a maternidade e a família) para a esfera pública, onde o patriarcado tece o mundo político, é, para a mulher, participar de contagens e divisões mais justas. Na medida em que, para a mulher a militância é, além do confronto com o estado opressor, o enfrentamento de seus próprios fantasmas, das representações do sexo frágil, de debilidade e sensibilidade não adaptada – anatômica e intelectualmente – ao combate e às deliberações coletivas, a relação entre o privado e o privado se confundem (VEIGA, 2017, p.228).

No filme, segundo a sua realizadora, a militante vítima do Estado repressor, dialoga com duas pessoas filmadas em 2014 e através da montagem é feita a reconexão dos tempos históricos, tudo viabilizado pelo arquivo que passa a ter a sua materialidade presente ressignificada (LEANDRO, 2015). É assim que reinscrevemos a história de Dora a partir da fratura que ela articula nas relações público e privada do papel da mulher na sociedade. Com ela somos convocados a testemunhar as "moradas vivas da história", ou seja, as palavras proferidas desestabilizam de algum modo o imaginário social e provocam uma ruptura com os espaços de poder e saber instituídos resultando numa representação que caminha para um lugar fronteiriço no qual a experiência íntima, privada, converge para uma dimensão pública, tudo viabilizado pelo plano narrativo. Os relatos de dor evidenciados pelo

discurso fílmico compõem uma camada de significação fundamental para a dimensão fílmica e os ecos desses dados sensíveis devem ser vinculados também à sua dimensão extra-cinematográfica, já que a forma como relacionamo-nos com o sofrimento, negando-o ou acolhendo-o, é indicial para a percepção da sociedade brasileira e de como a mesma reage diante do confronto com o passado histórico, ligado ao período ditatorial.

Imagens de morte e luto e o tráfico como gesto imagético

Michel Maffesoli (2003) aponta que "o próprio da tragédia grega é, justamente, ser 'aporético'. Ao contrário do drama, não oferece solução". Esse posicionamento traz consigo a inferência de que a experiência do trágico é de caráter não conciliável, não negociável e que se opõe à própria movimentação moderna em torno do progresso ou da idealização em torno de um projeto – lembremos que a modernidade é fundada a partir do Iluminismo racionalizante. São características da modernidade a relação utilitarista e modificadora da natureza e a adoção do tempo finalizado, possuidor de um sentido (o tempo precisa ser útil, produtivo).

Essa percepção é alterada no contemporâneo em favor de uma relação com a temporalidade que se dá pela imersão no presente, sem a noção da perspectiva sobre o que virá – uma percepção do tempo alicerçada na importância concedida à emoção e à paixão, àquilo que afeta. Esse reconhecimento da importância do campo do sensível enquanto instância de pensamento e de modificação social e que considera o ato de conhecer como um ato também de criação e, logo, de imaginação. Vivemos tempos em que a sensação de perda iminente é intensificada pelas constantes ameaças a nosso ideário de estabilidade – seja pelas rápidas mudanças vindas da tecnologia e suas consequências nas relações interpessoais seja pela guinada fascista que tem assombrado o mundo globalizado.

A modernidade, na sua concepção linear do tempo e sua perseguição pelo futuro, reforça a ação e o domínio da vida. A noção da modernidade enquanto progresso se funda, entre outras coisas, na filosofia kantiana que coloca como valor a necessidade de ação efetiva sobre o mundo: Kant admira o guerreiro como ser digno de respeito por ser capaz de modificar diretamente a realidade. Essa reflexão é feita por Susan Buck-Morss:

> O estadista e o general são ambos tidos por Kant em mais alta estima 'estética' do que o artista, uma vez que os dois, ao moldarem a *realidade,* e não suas representações, imitam o protótipo autogerador, o Deus judaico-cristão produtor da natureza e de si mesmo, (BUCK-MORSS, 2012, p. 160).

A aproximação entre virilidade e guerra considera como de maior valor o corpo masculino e contempla a sexualidade reprodutiva das mulheres como uma ameaça, assim como se afasta do que parecer homoerótico. Essa perspectiva segue ao longo do século XIX e contribui para a perpetuação do ideal do "homem que se faz sozinho" na figura do empreendedor e na possibilidade de aproximação entre guerra e estética, valorizando a virilidade enquanto expressão de beleza. A categoria "guerreiro" não está em concomitância com as características que constituem o que se percebe como possível ao feminino no momento em que a modernidade constrói suas raízes.

Maria Auxiliadora de Lara Barcelos era integrante da Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR-Palmares). No momento da prisão pelo Regime Militar, estava com Antonio Roberto Espinosa e Chael Charles Schreier no lugar onde moravam sob disfarce, já que os três estavam na clandestinidade por serem procurados pela polícia. Quando o esconderijo de Dora e seus companheiros é descoberto pelo regime, ela é abordada pelos policiais na chegada a sua casa. Chael oferece resistência e atira contra os soldados. Diante do impasse da não rendição de Chael, ela propõe à polícia como intermediária da negociação para que ele se entregue. Desta feita, segundo o relato

traçado pelo Roberto no filme, a jovem sobe ao apartamento e se junta ao companheiro de luta, atirando contra os militares. Mulher, guerrilheira e capaz de ludibriar seus adversários, Dora constitui uma imagem simbólica, um esquema imaginário opositor ao do Regime Militar tanto pelo mundo imaginal que defende quanto pelo que ela própria representa. Ancorada na imagem viril e masculina do guerreiro, a modernidade avançou na modelagem da natureza aos seus ideais de incremento da técnica, na especialização, na distinção e na ordem enquanto sinônimos de progresso humano. São essas características que se combinam à ditadura brasileira e que são confrontadas pelo ideário da figura feminina que entra para a guerrilha armada e reclama revolução contra o sistema econômico capitalista. A mulher que se propõe a moldar o mundo prático traz uma espécie de curto-circuito no esquema político hegemônico. Trazemos um outro complicador quando nos colocamos na vida pública: somos o ponto em comum entre todas as minorias – entre negros, refugiados, pessoas invisibilizadas por questões de gênero e sexualidade – no meio de tudo, nós, mulheres, estamos lá.

O golpe de 1964 começou a ser planejado ainda em 1962, quando recursos financeiros vindos de empresas multinacionais e de fontes governamentais dos Estados Unidos investiram em candidatos para o Legislativo de oposição ao governo de João Goulart. Esses grupos estavam em proximidade com empresários brasileiros, intelectuais de vários estados e oficiais da Escola Superior de Guerra (ESG), entidade militar com esforços direcionados ao controle da sociedade, que se juntaram em esforços que foram desde propaganda anti-comunista a publicação de livros, financiamento de campanhas eleitorais e de atividades que desestabilizassem o presidente. No período, duas narrativas de país estavam em disputa – uma que previa reformas, incluindo a agrária, e maior distribuição de renda, e outra: que possuía aversão a essa agenda e apoiava o autoritarismo como meio impulsionador de uma industrialização amparada pela repressão política e pela diminuição da atuação do Estado para favorecer a entrada do capital estrangeiro. (SCHWARCZ & STARLING, 2015). A disputa de modelos político-econômicos de país evidencia duas construções

antagônicas de mundo imaginal, que entendemos como "conjunto complexo no qual as diversas manifestações da imagem, do imaginário, do simbólico, o jogo das aparências, ocupam, em todos os domínios, um lugar primordial", (MAFFESOLI, 1995 p. 17). A expressão conservadora da imagem do Brasil foi consolidada durante a Ditadura que sequenciou o golpe.

A tragicidade da narrativa em torno de Dora surge desde a junção entre as palavras mulher e guerrilheira que estão articuladas em torno dela enquanto identidades. De maneira ampla, se pensarmos na imagem simbólica do guerreiro como um dos mitos que alicerçam o ideal de modernidade, Dora, mulher e guerrilheira, mesmo viva, é inconcebível. Ela representa para a Ditadura militar um esquema, ou seja "uma generalização dinâmica e afetiva da imagem" (DURAND, 2012, p. 60-62) que contesta o mito que lhe funda enquanto regime de governo. Lembramos que, para Durand, a definição de mito pode ser compreendida como:

> Um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a compor em narrativa. O mito é já um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias. O mito explicita um esquema ou um grupo de esquemas (DURAND, 2012, p.60-62).

A Ditadura Brasileira conjugou o mito moderno do progresso, da ordem, do crescimento econômico como narrativa de sucesso para o país amparados em valores conservadores que foram ameaçados pela onda progressista da década de 1960. Uma das entidades que corroboraram para o forjamento desse mito perdura até os dias de hoje, inclusive com um site na Internet – a Sociedade Brasileira em Defesa da Tradição, Família e Propriedade (TFP), que mantém sede em São Paulo.

Dora é filha da geração que ganhou holofotes nas narrativas em 1968. Sua resistência é um gesto que deriva da conjunção de ecos dos

movimentos estudantis, artísticos, dos trabalhadores rurais e urbanos, de setores religiosos e de tantos outros que não se filiavam às premissas do Estado repressor militar. Seu envolvimento com a guerrilha urbana vincula-se a interdição opressora simbolizada pelo Ato Institucional de Número Cinco, o AI-5, de 13 de dezembro de 1968. Sua prisão é resultado disso e sua resistência ante as torturas também. Ela é presa em 21 de novembro do ano seguinte. Neste sentido, é interessante observar o que diz o historiador Daniel Aarão acerca de 68. Para ele, o agravamento da opressão por parte do Estado Militar desarticula as raízes plantadas pelos movimentos sociais, em especial, o estudantil entre 67 e 68. O pesquisador, infere que aquele foi o ano mais curto de todos, durando apenas um semestre, pois o espiral repressão-protesto-mais repressão-ainda protestos havia sido interrompido, já que a repressão já não provocava mais indignação e ira, mas intimidação e medo (AARÃO, 1998, p. 34). É nesse circuito e na reverberação deste no período vindouro que a imagem de Dora é construída.

Imaginar o horror

Didi-Huberman afirma, diante das fotografias dos judeus levados aos campos de concentração, que é necessário fazer o esforço de imaginar o horror dos atos impostos pelos nazistas aos presos dos campos de concentração. O exercício exige uma ampliação da ideia de fotografia como o lugar do "isso foi" barthesiano para ampliá-la, para olhá-la como vestígio, como índice de algo que não foi possível de ser registrado e que não está no quadro mas que revela a barbárie, o horror. O que ele pede é que não nos deixemos ceder à resignação do "impasse da imaginação".

A impossibilidade de imaginar deve ser reservada em homenagem àqueles que não puderam prever o que lhes aconteceria em seguida, àqueles que ainda não conseguem voltar ao que por eles foi vivido – os sobreviventes. A impossibilidade de imaginar, por outro lado, deve ser acusada como instrumento necessário à desumanização da

vítima diante do algoz, que é incapaz de reconhecer que está diante de um outro ser humano (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 30-31). Quando pessoas que foram torturadas pela Ditadura militar brasileira narram o que lhes foi infligido na prisão, quando rememoram momentos de humilhação e sofrimento físicos e psíquicos, elas pedem que imaginemos o horror. Fornecem caminhos para o acesso a imagens que não existem em meio físico, mas que podem ser recompostas para que seja possível a inserção em nossa história coletiva da narrativa da violência do Estado Brasileiro. O exercício de rememoração provocado pelo encontro é também o exercício de "olhar as coisas de um ponto de vista arqueológico é comparar o que vemos no presente que sobreviveu com o que sabemos ter desaparecido", DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 40).

Integrante da luta armada, sobrevivente da perseguição governamental e exilada. Embora não haja registros visuais do acontecido, a narrativa do suicídio de Dora se torna a imagem insustentável diante da qual desabam as emoções dos homens que são confrontados com o pedido de rememoração desse momento. Se a imaginação simbólica (DURAND, 2012, p.28) torna apresentável o ausente, torna experienciável o que é impossível de perceber, aproximamos a imagem do instante em que Dora se joga diante de um trem em Berlim a outras imagens, na intenção de oferecer à morte da ex-guerrilheira uma abertura a diferentes possibilidades de significações imaginárias.

A imagem simbólica que podemos perceber a partir da morte de Dora é a de alguém que questiona as ordens do mundo que lhe é imposto e, por isso, é isolada, exilada. Antígona, a filha de Édipo que desafia o tio e governante de Tebas, Creonte é uma das narrativas mais antigas do conflito entre uma mulher e a lei do Estado. Por desobedecer Creonte em favor de conceder um ritual fúnebre a seu irmão Polinices, morto em guerra contra Tebas, Antígona é condenada à prisão mas, antes que os guardas tebanos a punam, ela se mata. Antígona e Creonte são duas autoridades em conflito e seus argumentos não são permeáveis entre si (CASTORIADIS, 2004, p. 36-37). Os dois personagens representam choques entre mundos imaginais que se antagonizam e se excedem na disputa: Creonte terá de viver não só com a culpa pela morte da sobrinha mas também com

a responsabilidade sobre os suicídios consequentes aos de Antígona, o do filho de Creonte, Hêmon, noivo de Antígona, e o da mãe dele e esposa do governante Eurídice.

Outra aproximação surge quando pensamos em Dora e na sua morte: o suicídio de Anna Karenina, personagem de Tolstói. Isolada da sociedade por ser considerada uma mulher adúltera e afastada do filho, ela se vê emocionalmente desestabilizada e se joga diante de um trem. A espécie de ostracismo a qual Anna é submetida é uma condenação não escrita, não prevista na letra da lei. É o suficiente para tirá-la da posição nobre de dama da sociedade russa. A ação de Anna questiona a estabilidade, a bondade e a generosidade que lhes aparentemente são oferecidas pelo marido em favor de uma vida coerente com a paixão que sente pelo conde Vronsky.

Raymond Williams e Northrop Frye (2014) consideram a dinâmica da queda, da mudança brusca de posição como elemento para circunscrever a definição do trágico enquanto modo ficcional. Um personagem trágico é alguém que está em uma posição exposta, definida por Frye como "o lugar da liderança, no qual uma personagem é excepcional e isolada ao mesmo tempo, dando-nos aquela mistura curiosa entre o inevitável e o incongruente, que é peculiar à tragédia (FRYE, 2014, p. 151).

A desmedida e o excesso que acompanham o desencadear da ação trágica denotam a necessidade de reflexão sobre os limites do agir humano a que determinadas situações impõem como condição. É preciso, portanto, considerar, somada a observação sobre a dignidade de quem cai, qual a "altura da queda", pois, segundo Albin Lesky: "O que temos de sentir como trágico deve significar a queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para a desgraça ineludível. (LESKY, 1996, p. 33).

A biografia de Dora e a proximidade que resguarda com as histórias de Anna Karenina e Antígona são próximas do que despertam as fotografias produzidas no período de 1975 e 1976 por Francesca Woodman, que se matou aos 22 anos, em 1981. Imagens de corpos femininos que parecem deslocados do ambiente em que estão, desterritorializados, corpos que se desvanecem, que desbotam e desenham sombras sem constituir uma materialidade. Corpos fragmentados, que não aparecem

por inteiro e são dispostos em preto e branco como se houvesse intenção de que não se distinguissem do ambiente em que estão e pudessem assim desaparecer sem serem percebidos. Vestígios, restos, sobrevivências que ecoam em nossos imaginários e se condensam afetivamente em dor, em angústia, na sensação trágica de estar onde não se desejaria estar. Dor possível de se converter também em revolta e em disposição para assumir, como mulher, a posição de enfrentamento e da ação efetiva no mundo prático, na sociedade.

Figura 1
Francesca Woodman
sem título

Figura 2
Francesca Woodman
sem título

Uma das imagens que fundam nosso imaginário do que é o cinema é a imagem da chegada do trem registrada pelos irmãos Lumière em 1895. Conta-se que algumas pessoas do público sentiram medo de que o trem do filme as atropelasse. O trem, a ferrovia, a estrada permeiam os símbolos dos ideais de progresso e industrialização que constituíram e alavancaram a modernidade. Atirar-se na frente de um símbolo da modernidade.

Considerações finais

Por fim, *Retratos* possui a exata noção de que falar de homens e, sobretudo, de mulheres do passado sem tomar a precaução de enunciar a dimensão corporal sobre a qual se assentam seus espíritos e suas inteligências é esquecer uma grande parte deles mesmos. Desta maneira o filme de Leandro pode ser também interpretado como uma busca incansável pelo *tempo do luto* – pela eliminação de sua impossibilidade –, pelo respeito às vidas destruídas impiedosamente ou como escreve Jeanne Marie Gagnebin (2000, p. 110): a "impossibilidade do luto responde a impossibilidade do nascimento verdadeiro, pois somente o reconhecimento da morte permite a plenitude da vida". Dora agora pode continuar a viver.

A trazer à tona a história de Maria Auxiliadora o filme propicia uma nova elaboração dos processos que envolvem as mortes ocorridas durante o período ditatorial no Brasil. O silêncio e esquecimento são empurrados ladeira abaixo e retomamos a história a partir da perspectiva benjaminiana dos vencidos, tudo viabilizado pelo dispositivo criado que promove o acesso a um saber que substantiva a dimensão subjetiva da história, o seu pormenor à luz da experiência íntima. A imagem de Dora reverbera uma constelação reiterada ao longo da História da Arte – no cinema, na Literatura, no Teatro, por exemplo – ao mesmo tempo que a narrativa construída em torno da sua memória dialoga com uma aura trágica que acentua a sensação de perda, morte e luto. O espiral repressão-resistência-repressão é impregnado pela mulher que atualiza o mito e investe-se da figura da guerreira para enfrentar o regime.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

BUCK-MORSS, Susan. **Estética e Anestésica** – uma reconsideração sobre de *A obra de Arte* de Walter Benjamin. In: BENJAMIN, Walter et al. Benjamin e a obra de arte – técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CASTORIADIS, Cornelius. **Figuras do pensável as encruzilhadas do labirinto**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004. Vol. VI.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Cascas. São Paulo: Editora 34, 2017.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário:** introdução à arquetipologia geral. Trad. Hélder Godinho. 2012.

FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica.** São Paulo: É Realizações, 2014.

_____. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Palavras para Hurbinek. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). **Catástrofe e representação**, pp. 99-110. São Paulo: Escuta, 2000.

LEANDRO, Anita. Os acervos da ditadura na mesa de montagem. In: **LOGOS 45**, v. 23, n. 02, pp. 103-116, 2016.

LESKY, Albin. **A tragédia grega.** São Paulo: Perspectiva, 1996.

MAFFESOLI, Michel. **A contemplação do mundo**. Artes e ofícios, 1995.

REIS FILHO, Daniel Aarão. 1968, o curto ano de todos os desejos. **Tempo Social;** Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 10(2): 25-35, outubro de 1998.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil: uma biografia**. Editora Companhia das Letras, 2015.

VALÉRY, Paul. **Mauvaises Pensées et outres**. Paris: Gallimard, 1960.

VEIGA, Roberta. Dora e a luta histórica contra os fascismos: subversão e limiar em Retratos de Identificação. In: HOLANDA, Karla e TEDESCO, Marina Cavalcanti (orgs) **Feminino e mulheres no cinema brasileiro plural**. Campinas, SP: Papirus, 2017.

WILLIAMS, Raymond. **Modern tragedy**. Stanford University Press, 1966 (ebook).

PARTE III

IMAGINÁRIO

«VIVRE LE TEMPS»: UMA POLÍTICA DO HOMEM NO IMAGINÁRIO UTÓICO DE EDGAR MORIN

Eduardo Portanova Barros

Resumo

Este artigo tem por intuito refletir sobre a ideia de sociedade multidimensional desenvolvida por Morin em "Introduction à une politique de l´homme". Escrita entre 1962-1963, essa obra foi publicada, pela primeira vez, em 1965. Morin postula uma antropolítica, aquilo, segundo ele, que integra (em sociedade) o específico e o total, o radical e o real em um princípio, primeiramente, dialético. A concepção da muldimensionalidade é aquela do homem que "vive o tempo" no presente, em ato. Essa possibilidade é reforçada através de um imaginário utópico, que, conforme Teixeira Coelho (1981), tem por característica o fato de ser exercido a todo o momento; isto é, propositivo. Isso porque Morin fala tanto de uma história real quanto de uma projeção trágica do homem. É o *genos* (a genotipia), de um lado, e o *fenon* (a fenotipia), de outro. Pergunta-se, então: como incorporar a antropolítica no debate desse imaginário ocidental monista? Essa é ideia-força da multidimensionalidade (a utopia e o presente) neste Morin sobre o qual tratamos aqui.

Palavras-chave

Antropolítica; Imaginário; Utopia; Morin.

Como ser complexo em meio a uma verdade única que, segundo Durand (1998), é a face perversa deste nosso Ocidente? Essa é, precisamente, a proposição deste artigo, a de retomar um trabalho (até certo ponto esquecido) de Morin, o pensador da complexidade, para atualizá-lo neste tempo presente. É dessa, portanto, antropologia complexa (MORIN, 1969) que falaremos aqui. Trata-se, basicamente, da ideia de uma sociedade multidimensional desenvolvida por Morin em "Introdução a uma política do homem"[72] (tradução livre), livro escrito entre 1962-1963 e que foi publicado, pela primeira vez, em 1965. Morin, nesse trabalho, aborda uma *antropolítica*, aquilo que, segundo ele, integra (em sociedade) o específico e o total, o radical e o real em um princípio, inicialmente, dialético. O dialético, aqui, não tem por finalidade o acabamento. Trata-se antes de uma Filosofia das Polaridades. São opostos que se atraem.

Primeiramente, o homem, conforme a concepção da muldimensionalidade nesse trabalho de Morin, é aquele que "vive seu tempo", não como linearidade, e sim no presente, em ato. Sugerimos que tal vivência seja possível através de um imaginário utópico, aquele exercido a todo o momento, propositivo, de acordo com Teixeira Coelho (1981). E não um imaginário niilista, distante ou estoico. Isso porque Morin fala tanto de uma história real quanto de uma projeção trágica do homem entre o *genos* (a genotipia) e o *fenon* (a fenotipia). Desse ponto de vista dual, por meio do paradigma da complexidade, no sentido de uma palavra-problema, porque admite os dados contraditórios sem eliminá-los do debate, pergunta-se: como incorporar a *antropolítica* complexa no debate desse imaginário da verdade única, que é como Durand (1998) se refere ao Ocidente?

Essa ideia-força – refiro-me à multidimensionalidade polarizada entre a utopia e o *presenteísmo*, no sentido maffesoliano do termo (viver o aqui-agora), o de um hedonismo cotidiano – é uma das características das reflexões de Morin que podem ser justificadas por uma Filosofia Hermenêutica do Paradoxo.

---

[72] Originalmente, "Introduction à une politique de l´homme ».

O fio condutor de Morin é a antropolítica. Porém, sua filosofia hermenêutica, aquilo sobre o qual ele se debruça para justificar a multidimensionalidade do homem político, é a dialética (também no sentido de paradoxo ou polaridades). Vejamos, por exemplo, a dialética de Morin quando ele se refere, em "O cinema ou o homem imaginário", escrito em 1956, às projeções-identificações. Nesse chamado ensaio de antropologia, segundo ele, antropologia também presente, mais tarde, em "Introdução a uma política do homem", Morin parte do princípio de que uma imagem é a potencialidade de nossas projeções-identificações. É um duplo; portanto, uma dialética, da mesma forma que um espelho. "Uma "participação coletiva que amplifica a participação individual", segundo Morin (1997, p. 119). Esse duplo – projeção-identificação – é a alma do cinema.

Para Morin, o cinema é "a reciprocidade do humano no mundo exterior e do mundo exterior no humano" (1997, p. 107). Essa característica dialética de Morin é o que denominamos, vale ressaltar novamente, uma hermenêutica do paradoxo. Morin, quando analisa sua ideia de antropolítica, considera-a muito generalista. Ele explica que "o problema bioantropológico aflora várias vezes, mas de forma dispersa, fragmentária, superficial, ignorante" (s/d, p. 8). E continua sua autocrítica afirmando que, nesse "Introdução a uma política do homem", o problema foi que ele considerou a ação científica um produto interior da espécie humana e "que o progresso técnico, nascido da evolução biológica, interfere sobre essa evolução para orientá-la e modificá-la" (s/d, p. 8). Segundo ele, essa preocupação biológica tornava sua tese "nebulosa". Porém, não é esse questionamento do próprio Morin que nos interessa aqui.

O que Morin apresenta é a utopia do homem total. Porém, essa totalidade se fundamenta nos contrários. Morin sempre foi um pensador político, no sentido tanto geral quanto específico do termo. Daí a importância, no meu entender, de resgatarmos essa obra – "Introdução a uma política do homem" – que reúne duas questões essenciais em

Morin: o homem e a sociedade. O homem como ser biológico e a sociedade como o lugar desse ser. O livro divide-se em três partes: 1) os fundamentos de uma política do homem, 2) as incertezas políticas e o conceito de "logos" e, por último, 3) uma conclusão em forma de introdução. Na primeira, Morin aborda uma política em migalhas, a política de uma democracia frágil. Para ele, a democracia é uma palavra-farol ("mot-phare") que não diz mais a que veio; essa crise se vê em todos os escalões: administrativo, técnico ou científico.

Reconhecer a crise é o ponto inicial para uma mudança nesse impasse entre o homem e a sociedade. A mudança, no entanto, que se justifica pela antropolítica, é uma aposta, e por isso mesmo uma utopia. Outra face desse pensamento utópico é considerar o tempo de forma relativa. Ou seja, não deixar o passado morto no passado. Para Morin, não se trata apenas de estabelecer um novo patamar, alheio ao que se fez até hoje. Trata-se antes, como ele diz, de "um vai e vem permanente entre a dispersão empírica e o centro teórico" (MORIN, 1969, p. 14. Tradução livre)[73]. Ora, esse movimento pendular, digamos, é uma forma de *re-ver* a ideia de um tempo vertical, ascendente. Morin faz uma ressalva: a necessária reconsideração de princípios não significa um retorno ao ponto zero, isso porque, querendo ou não, "a política clássica e a política revolucionária (radical) já penetraram no campo de atração da antropolítica" (MORIN, 1969, p. 14. Tradução livre)[74].

Utopia e a lógica dos contrários

Morin, dessa forma, revela-se um utopista, se considerarmos, como o afirma Teixeira Coelho, que "em utopia, não é o modelo que interessa, pois o utopista não se impede de abandonar seu programa

[73] Originalmente, "[...] un va-et-vient incessant entre la dispersion empirique et le centre théorique ».

[74] Originalmente, "[...] la politique classique et la politique révolutionnaire (ou radicale) sont entrées dans le champ d´atraction de l´anthropolitique ».

se outro se revela melhor" (1981, p. 98). Não se trata, portanto, de uma substituição pura e simples de um modelo sobre o outro. Teixeira Coelho deixa isso muito claro. De acordo com ele, o que conta é uma "imaginação exigente" (COELHO, 1981, p. 98). Talvez seja exatamente assim o caráter do pensamento de Morin. Ele sabe, naturalmente, que, ao se referir à lógica dos contrários, as possibilidades para o erro e o acerto são idênticas. Daí a necessidade de um pensamento utópico. Esse intervalo – se é que podemos considerá-lo dessa forma altamente abstrata – entre os polos contrários é o que podemos denominar "tragédia". O pensamento de Morin, portanto, é trágico. Não se trata de pessimismo, deixemos claro.

E nem se trata, da parte de Morin, de uma crítica unilateral ao capitalismo. Lembremo-nos do seguinte. Morin, que sempre se considerou socialista, não reforça, porém, a Teoria Crítica frankfurtiana, que denunciara, com Adorno e Horkheimer, o suposto caráter mercadológico da arte propagado pela mídia, através – teoricamente falando – de uma dialética do esclarecimento. Ora, se progredir significava consumir cada vez mais, o que antes era considerado obra de arte para os eruditos frankfurtianos acabaria sendo mercantilizado pela reprodução de produtos de "segunda categoria". Para Benjamin, um dos pensadores alemães da Teoria Crítica, o caráter único e artesanal das obras de arte é que podiam criar ao redor delas uma *aura*. Essa aura se transformaria em um poder de *culto*. Tentava-se resgatar, assim, uma pretensa valoração da criação artística, o que, conforme eles, parecia se perder na Indústria Cultural.

Ainda hoje, é grande o número de simpatizantes dessa tese. Ou seja, a de que a arte se transformara em mercadoria para consumo fácil, descontraído, alienante, rápido e rasteiro. Para os teóricos da Escola de Frankfurt, portanto, a comunicação pertence a uma superestrutura que tem a ver com o modo de produção capitalista. Mas não para Morin. O termo crítico, na tese frankfurtiana, refere-se, sim, a uma perspectiva dialética derivada de pensadores como o pré-socrático Heráclito, Kant, Hegel e Marx, entre outros. Morin não negligenciava esse pensamento crítico e político de cunho ideológico, bem como

as teorias que giravam em torno do Instituto de Pesquisas Sociais na Universidade de Frankfurt, entre as décadas de 20 e 30, e que, mais tarde, ficaria conhecido como Escola de Frankfurt. Até porque Morin e os teóricos frankfurtianos viveram – e talvez tenham até inspirado, em grande medida – a revolta de Maio de 68.

Um segundo período da Escola de Frankfurt é marcado pelo trabalho de Jürgen Habermas, Hans Magnus Enzensberger e Karl Otto Appel. É Benjamin, porém, um dos teóricos de Frankfurt mais influentes quando se trata de refletir sobre as implicações entre arte e técnica (de novo, a dialética presente). Segundo ele, a obra de arte era um exemplar único nas sociedades primitivas, e, dela, emanava o que chamou de *aura*. A ideia de "aura" vem da forma *aurética* na física, na qual os corpos vivos têm uma força de atração. Mas as novas tecnologias fariam com que desaparecesse a possibilidade de autoria enquanto manifestação individualizada, diluindo-a. Também foi analisada a questão da circulação da obra. O que era exceção, assim, se torna regra, e a peça única acaba se (re)produzindo em larga escala.

Benjamin, em suma, denuncia a cópia ao reparar na mudança de atitude na sociedade em relação ao objeto de arte. Se antes havia "liberdade", hoje não, pois o texto fora fixado para o "leitor". Morin não pensa muito diferente de Benjamin quando trata da dialética. Porém, os polos interagem. O problema, para Morin, é mais complexo – no sentido de palavra-problema – do que a dialética de Benjamin. Isso porque Morin fala de um pós-humano. O pós-humano, na concepção de Morin, é, justamente, a multidimensionalidade de um homem não mais isolado, mas amplo, heterogêneo, "cosmopithèque" ("cosmopiteco"). O cosmopiteco é o pós-humano, retrocedendo a uma expressão primitiva para legitimar seu traço presente. Morin procura a integração do homem e da sociedade. E vice-versa. Não diagnostica o erro, da mesma forma que Benjamin, por exemplo. A sociedade do espetáculo de Debord (1967) não passa disso.

Apesar de ser considerada generalista por Morin, a política do homem é bastante concreta e precisa, como nesta passagem: "[...] destruição é criação, criação destruição [...] as forças são ambivalentes,

inclusive a consciência" (1969, p. 125. Tradução livre)[75]. O problema científico, para Morin, é o problema da consciência. Morin debruçou-se nesse tema durante toda a sua vida em livros como "Ciência com consciência" (feito em 1982) ou mesmo "Introdução ao pensamento complexo" (escrito em 1990), no qual apresenta sua tese de um paradigma complexo, não simplificador. Em "Introdução ao pensamento político", Morin desacredita em uma solução messiânica tipo marxista ou o oposto dela, capitalista. A tese de uma antropolítica é uma combinação de elementos, como nos referimos antes. Elementos que tratam da crise e da utopia. Morin afirma que o pensamento pode nascer do sonho e do devaneio (1969, p. 90. Tradução livre)[76]. Não é generalista.

Imaginário e conectores humanos

Vamos nos deter um pouco mais em "Ciência com consciência" para fazer um paralelismo com a antropolítica. A complexidade, em Edgar Morin (1991), é, já vimos, "palavra-problema". Complexo, para Morin, é tudo o que é, ao mesmo tempo, *homo*, *sapiens*, *demens*, *ludens*, *mitologicus* e *poeticus*. São dimensões do humano que estão interligadas. É uma rede de sensações e do imaginário conector não observáveis só pelo conteúdo. O universo é imperfeito, mas é dessa imperfeição que existimos, segundo Morin. Ou seja, o saber prometeico, impõe um gosto, o de avançar para corrigir. Mas esse pensamento já não corresponderia ao modo de ser pós-moderno. Em "Ciência com consciência" (2001), Morin defende, pois, uma "razão aberta" e faz uma crítica contundente ao racionalismo, aquela visão de mundo que se afirma na concordância perfeita entre o racional e a realidade. Vê-se aí a continuação da antropolítica.

---

[75] Originalmente, "[...] destruction est création, création destruction, où toutes les forces sont ambivalentes, y compris la conscience».

[76] Originalmente, "La pensée peut naître dans le rêve ou la rêverie, elle naît dans le obscur».

A tríade humano-biológico-cultural é inseparável no ser humano, conforme Morin. Esse é, precisamente, o ponto nodal da antropolítica, que carregaria nossos afetos, nossas pulsões e nossa racionalidade. Trata-se de um todo cujas partes até poderiam ser distintas, mas nunca isoladas entre si. Para dar um exemplo de antropolítica, Morin se refere, também, ao surrealismo, naquilo, segundo ele, que tem de "mais rico" (1969, p. 48). "Plus riche", no original em francês. E o "mais rico" do surrealismo começa pela grafia. Se observarmos bem, "sur" significa "sobre". E "réalisme", realismo. Temos, portanto, um "sobre-realismo". Assim, se a desmembrarmos em duas, a palavra "sur-réalisme", em francês, poderia ser traduzida em português por "sobre-realismo", e não "surrealismo" apenas. O "sobre-realismo", então, é aquilo, conforme Morin (1969), que escapa a nossa realidade.

Morin chega a mencionar, explicitamente, o termo "dialética" nessa reflexão a respeito do "sobre-realismo", aquilo que vem além do realismo, mas integrando a vivência, ou se preferirem o "vivido" ("vécu"). "O surrealismo é, se não nos fixarmos apenas nos seus aspectos polêmicos, profundamente integrador na medida em que irá reunir o que era separado e antagonista nas concepções anteriores" (MORIN, 1969, p. 48. Tradução livre)[77]. Mais adiante, Morin dirá que essa é a concepção dialética entre a economia e a psique, porque identifica nisso uma "revolução afetiva, mudar a vida, tanto quanto uma revolução prática – transformar o mundo" (1969, p. 48. Tradução livre)[78]. É a revolução pela poesia, segundo ele (1969), não mais escrita, porém o âmbito do vivido. São termos dialéticos – o vivido e o afetivo – que se integram na ideia de antropolítica de Morin e que ele desenvolve em toda a sua obra. Nada, para a antropolítica, é isolada de si mesma.

---

[77] Originalmente, "Le surréalisme est, si l´on ne se fixe pas uniquement sur ses aspects polémiques et désintégrants, profondément intégrant dans la mesure où il veut réunir ce qui était séparé et antagoniste dans les conceptions antérieures ».

[78] Originalmente, "[...] la révolution affective, changer la vie, à la révolution pratique – transformer le monde ».

Uma razão contraditória, como a de Morin, é aquela que, conforme Wunenburger (1995) desafia a soberania da razão por meio da Filosofia da Suspeita. De acordo com ele, "de toda parte chegam apelos ou programas para circunscrever melhor a diferença, para pensar de maneira contrastada e mais dinâmica a complexidade" (1995, p. 14). A tentativa de Wunenburger é acrescentar a dúvida ao pensamento racional, dúvida essa que é mais do que uma simples contradição, é o *contraditorial*, porque estabelece o *tensionamento* entre polos (da mesma forma que na tese da antropolítica em Morin). Logo, no lugar de uma dicotomia separatista que vê uma coisa em *comparação* à outra, Morin procura pensar a diferença, e nisso não difere de outro autor francês, que é Michel Maffesoli, segundo uma "ecologia do espírito".

Um dos caminhos de Morin, e que se observa na multidimensionalidade do "cosmopiteco", é retomar a ideia do holograma, representado pela noção de *unitas multiplex*, a unidade múltipla ou, ainda, a concepção dialética ao mesmo tempo complementar e antagônica dos elementos uno e diverso. O Mesmo e o Outro, para Wunenburger (1995), devem ser pensados em termos heterogêneos. Wunenburger questiona: "Em que condições o segundo termo de um par, de uma simetria, pode ser portador de uma verdadeira carga de diversificação que não seja a simples variação do mesmo?" (1995, p.31). Esse ponto reforça a hermenêutica do paradoxo de Morin quando investigamos a polarização entre o autor e o universo, entre o autor e toda forma contrária e ao mesmo tempo inclusiva à presença dele no mundo. Não se trata de dualismo em Morin. Wunenburger explica melhor essa diferença.

No campo simbólico, explica Wunenburger (1995), a dualidade (e não dualismo) está ligada à alteridade e à heterogeneidade. Trata-se do Eu e do Outro. A riqueza do par, segundo Wunenburger, é que só através dele uma coisa pode ser distinguida da outra. O duplo complica a existência do uno. Trata-se de um desdobramento, e toda dobra é fecunda porque obriga o pensamento linear a refazer seu percurso. Em

Morin, considerando o que afirmou Wunenburger, a dobra é fecunda. Wunenburger, e o mesmo poderíamos salientar em Morin, há uma crítica ao recorte binário, devido a uma diferenciação precária que faça com que triunfe uma forma capaz de anular a alteridade que procura a inteligibilidade de um unitarismo totalizador. A introdução de um terceiro elemento, a tríade, enriqueceria a especulação em torno da complexidade numérica.

Esse terceiro elemento é considerado por Wunenburger como um espaço de mediações entre a realidade interior e a vida exterior. De minha parte, eu diria que se trata do imaginário, dessa conexão entre elementos subjetivos e objetivos, conforme Durand (1997). É preciso, portanto, pensar de forma complexa. A palavra complexidade é, ela mesma, complexa. Mas "complexa" no sentido de problema, e não solução, conforme postula Morin (1991). Muitas vezes, e na maioria delas, "complexidade" acaba sendo banalizada como panaceia explicativa para qualquer tipo de análise que se distancie de uma razão clara. Porém, na própria raiz do complexo, forma-se o que Morin destaca como um "tecido conjuntivo". E se é "tecido", como a sociedade, não é tão simples separar as partes do todo, e vice-versa. Este pensamento tem afinidade com o de Maffesoli e de sua "erótica social" (2012).

Morin trata do caráter complexo da sociedade, e essa manifestação plural do cotidiano é o "cosmopiteco". A ideia de "tecido conjuntivo" e da antropolítica é semelhante à forma como Maffesoli vê a sociedade: configura-se de modo anômico, como um todo, e não *só* pela presença do indivíduo. Este também conta, mas o caráter abrangente da Sociologia Compreensiva procura, em primeiro lugar, desfazer a ideia de individualismo na sociedade pós-moderna, termo que ele, Morin, particularmente, não adota. Morin fez questão de organizar seu pensamento metodologicamente. Escreveu seis volumes sobre o Método, que se estendeu por vários anos e que foram concluídos depois da virada do milênio com a publicação de "O método 6 – Ética". Tentou sistematizar o que parecia disperso, inclusive sobre a antropolítica de que tratamos aqui, conforme uma unidade múltipla (*unitas multiplex*).

A ideia central do último trabalho de Morin na linha do método, mas que também é a da antropolítica e de sua hermenêutica do paradoxo, é a de que a ética não pode escapar dos problemas da complexidade, e o conhecimento complexo se tornou vital na sociedade contemporânea. É preciso praticar a complexidade. A complexidade, como vimos em Morin, tem um viés dialético. E dialético, no sentido de Morin, tem relação com o que Gilbert Durand denomina "estruturas do complexo", aquilo que não precisa, necessariamente, ter uma "virtude de precisão" (2001). Durand (2001), em obra sobre o romeno Stéphane Lupasco, faz um breve recenseamento da dialética. Relembra que sua dificuldade na análise da dialética era como articular estruturas em regimes irredutíveis uns aos outros, como o "diurno" oposto ao "noturno", ideia que tomara emprestada, segundo Durand (2001), de seu professor Guy Michaud, confirmada pelos estudos de psiquiatria de Françoise Minkowska e, mas tarde, em Gaston Bachelard.

O princípio nodal dessa dialética de que fala Durand – e que nós consideramos homóloga à de Morin – é, conforme o próprio Durand, "uma coexistência das polaridades" (2001, p. 62). Em Durand, esse estudo das polaridades, que também remetemos à dialética de Morin, portanto, toma um viés antropológico. Para ele, Durand, essa coexistência se dá por causa de um terceiro elemento ou dado que se encontra na transcendência. Para caracterizar esse quadro, Durand irá se referir ao imaginário como um "*sensorium* antropológico" (2001, p. 59), imaginário esse que ele tentará traduzir por vocábulos como sintéticos, disseminatórios ou dramáticos. Em Lupasco, trata-se apenas de "heterogeneidades" (DURAND, 2001, p. 62). Em Nietzsche, as polaridades se caracterizam por uma guerra entre Apolo e Dionísio, na sua obra ainda jovem sobre o nascimento da tragédia (2007; 2008).

É importante, ainda, salientarmos a diferença entre a boa e a má dialética. Segundo Merleau-Ponty, "só é boa dialética aquela que se critica a si mesma. A má dialética termina no cinismo, no formalismo por evitar seu próprio duplo sentido" (2014, p. 95). Morin, dentro desse

critério de Merleau-Ponty, pratica a "boa" dialética. E essa mesma questão já era pensada na filosofia pré-socrática e que Nietzsche explica em "A filosofia na era trágica dos gregos", retomando Anaximandro. "Como pode *perecer* algo que tem direito a existir?" (NIETZSCHE, 2008, p. 53). Esse era o dilema de Anaximandro. Heráclito deu continuidade ao pensamento de Anaximandro (e sempre foi assim na Grécia antiga, ou seja, um filósofo retrucava o outro, explorando a ideia inicial em contraponto), e refletiu sobre o vir-a-ser. Todo "vir-a-ser", em Heráclito, surge da guerra dos opostos, observa Nietzsche (2008). E o que são os opostos? É a dialética. E o que é a dialética? Polaridades. Assim, chegamos à Filosofia Polar, que é o desmembramento de uma força em duas atividades opostas (as antinomias clássicas).

Terminamos, aqui, caracterizando a obra de Morin sobre a antropolítica como um ensaio do paradoxo ou da dialética das polaridades (o que não deixa de ser uma redundância, uma vez que toda dialética é uma maneira de reflexão sobre os polos de um determinado elemento). Não foi nossa intenção, diga-se de passagem, procurar as raízes dessas polaridades "elementares", o que poderia nos desviar do foco. Apenas procuramos, por meio de aproximações concêntricas, recuperar, mesmo que muito parcialmente, uma reflexão que pode parecer datada (a antropolítica foi publicada nos anos 1960), mas que, por ser um dos pilares da filosofia de Morin, e aqui me refiro ao contraditório no seio da multidimensionalidade, amplia, retornando no tempo, o entendimento da obra deste que eu considero um dos maiores pensadores dos séculos XX e XXI.

Morin influenciou pesquisadores em várias áreas, da educação à filosofia, com a temática da complexidade. Sua área de atuação não se limita a um campo específico do saber. Foi assim que, no final dos anos 50, destacou a relação entre o cinema e o (homem) imaginário. Ele próprio fez um filme: *Cronique d'un été*, em 1962, em co-autoria com o etnólogo Jean Rouch, no auge da Nouvelle Vague francesa. Morin despertou outros teóricos para o fato de que existe uma aura, e vimos isso acima, também, antes sentida do que conscientizada, e que vale para toda ação humana. Trata-se de um aspecto fluido, não

descrito pela linguagem. Na década de 70, Morin assinou outro livro sobre cinema, dessa vez sublinhando o aspecto mitológico das estrelas (*As estrelas – mito e sedução no cinema*). Em suma, a antropolítica é uma tríade humano-biológico-cultural inseparável no ser humano. As partes de um todo podem ser distintas, mas nunca estão, pela lógica do contraditório em Morin, isoladas uma da outra.

COELHO, T. **O que é utopia**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

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

DURAND, G. **O imaginário**. Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: Difel, 1998.

DURAND, G. A antropologia e as estruturas do complexo. In: **Stéphane Lupasco. O homem e a obra**. NICOLESCU, B.; BADESCU, H. (Orgs). São Paulo: Triom, 2001.

MAFFESOLI, M. **Homo eroticus**. Des communions émotionnelles. Paris : CNRS, 2012.

MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invis**ível. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MORIN, E. **Introduction à une politique de l´**homme. Paris : Seul, 1969.

MORIN, E. **Ciência com consciência**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

MORIN, E. **O paradigma perdido: a natureza humana**. Sintra (Portugal): s/d.

MORIN, E. **O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia**. Lisboa: Relógio D´Água, 1997.

MORIN, E**. Introdução ao pensamento complexo**. Lisboa: Instituto Piaget, 1991.

NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia**. Ou helenismo e pessimismo. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

NIETZSCHE, F. **A filosofia na era trágica dos gregos**. São Paulo: Hedra, 2008.

WUNENBURGER, J.J. **A razão contraditória**. Ciências e filosofias modernas: o pensamento do complexo. Lisboa: Instituto Piaget, 1995.

A TERRA PROMETIDA: DO NÚCLEO MITÊMICO À ESTESIA

Heloisa Juncklaus Preis Moraes
Luiza Liene Bressan

Resumo

A discussão aqui apresentada está focada na análise, através de uma narrativa literária sobre imigração, a partir do elemento terra, na simbologia que transcende a questão materializada de sua permanência para se tornar a mítica terra da cocanha. Na apresentação de um espaço, primeiro imaginado, mas a ser conquistado, desdobram-se, do núcleo mitêmico, as metáforas que insistem numa busca pela terra prometida e que, ao final, ganham uma apreensão sensível da transformação da terra e dos próprios imigrantes.

Palavras-chave

Terra prometida. Imigração italiana. Terra. Mitema. Estesia.

Introdução

A obra de arte emerge de um fundo arquetípico. Não só as obras reconhecidas, mas também aquelas que cruzam conosco diariamente e fazem o nosso cotidiano. É por este olhar, que percorre o imaginário do cotidiano, que temos nos dedicado no Grupo de Pesquisas do Imaginário e Cotidiano[79] (Unisul – CNPq), com o intuito de agrupar

[79] Outras informações, acesse: http://pesquisa.unisul.br/imaginario/

pesquisas realizadas sob a perspectiva teórica do Imaginário na linha de Linguagem e Cultura do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina. As pesquisas em Imaginário e Cotidiano buscam a discussão sobre as manifestações simbólicas e formadoras da noção de realidade presentes em nosso cotidiano. Para tanto, procuramos alinhavar reflexões teórico-práticas acerca da linguagem, do imaginário e das imagens que nos cercam e são motivadoras da vida social. As pesquisas desenvolvidas no âmbito do Grupo abordam os mais variados objetos e corpus para as discussões do Imaginário e do cotidiano na formação dos localismos, regionalismos e da brasilidade e do olhar para a Literatura, Mídia e outras narrativas como tecnologias do imaginário.

É assim que justificamos a escolha do nosso objeto, que nos permite discutir categorias teóricas do Imaginário e, ainda, reforçar nosso olhar às produções locais ou regionais que nos cercam e fazem sentido à nossa ambiência social. Exercitamos, também, a análise das recorrências e da pregnância simbólica e o desenvolvimento da nossa capacidade de estesia. A imaginação, para Peres (2014, p. 16), e sua capacidade de produção de imagens, é "imanente à realidade e não exterior a ela".

A discussão aqui apresentada está focada na análise, através de uma narrativa literária sobre imigração, a partir do elemento terra, cuja simbologia transcende a questão materializada de sua permanência para se tornar a mítica terra da cocanha. *Operários da Primeira Hora – A épica da migração italiana no sul de Santa Catarina,* de Valdemar Muraro Mazzurana[80] (2012), apresenta a saga dos italianos na busca de uma terra prometida, simbolicamente vendida e sonhada. A cocanha evoca, em sua concepção, o burlesco, o bufão, o profano de espaço

[80] Valdemar Muraro Mazzurana, o autor da narrativa, é natural do Rio Grande do Sul, mas fez de Orleans, Santa Catarina, seu espaço de produção de vida. É mestre em Literatura Brasileira pela UFSC, atuou como professor, diretor de escola pública e também professor universitário. Foi um dos idealizadores das semanas culturais de Orleans e membro fundador da Academia Orleanense de Letras. Seu fazer literário é diverso, mas o recorte deste estudo é a obra *Operários de Primeira Hora*, lançada em 2012 pela editora da Unisul, cuja temática está centrada na presença da etnia italiana no sul de Santa Catarina.

sem regras e controles, onde tudo é permitido (SANTOS, 1998). Em italiano, *cuccagna* remete a um país fabuloso, rico, de felicidade, abundância (MAZZURANA, 2012). E nessa permissão de espaço, primeiro imaginado, mas a ser conquistado, desdobram-se, do núcleo mitêmico, as metáforas que insistem numa busca pela terra prometida.

Por esta senda, pretendemos, a partir da perspectiva de imaginário de Bachelard e Durand, percorrer as trilhas da narrativa, quando se reporta à questão da terra para o imigrante italiano que desbravou o sul de Santa Catarina nos últimos anos do século XIX. A cocanha tão desejada se apresenta desafiadora, cheia de adversidades. Na rudeza do trabalho braçal que abriam as estradas da fictícia Brentano havia a sensibilidade de sentir a terra, cheirá-la, degustá-la. Mas, ao final da narrativa, depois de toda a transmutação da terra enquanto núcleo mitêmico, as personagens passam a ter a percepção da cocanha como uma estesia: a alquimia do sentido – a riqueza está na transformação. O repouso trouxe o entendimento: a metafísica da imaginação poética. Assim, através de passagens da narrativa, vamos construindo a discussão entre literatura, imaginação poética e símbolos, ancorada no elemento terra como núcleo mitêmico da busca da cocanha e a transmutação deste em estesia, lição presente no imaginário da imigração neste local.

Operários da Primeira Hora (2012) é uma narrativa que enfoca o imigrante italiano que aportou no Brasil no século XIX. A ação se estende no tempo entre o final de 1800, mais precisamente de 1877, quando chegaram os primeiros imigrantes, a 1921, quando ocorreu um surto de varíola em algumas localidades do sul catarinense. Incluem-se na obra os filhos de imigrantes, os ítalo-brasileiros. O romance apresenta diversos vieses que implicam a variação da ação e do tempo. Em cada um, uma personagem se sobressai – Inácio Barzan, Sperandio Catassolde, Salvino Mazzamurelli, Giovanni D'Agostino. Como personagem principal ressalta, com características épicas, um povo transplantado por força de circunstâncias históricas, para um meio hostil (a floresta brasileira) que se torna a personagem antagônica. A narrativa se constitui na fala do narrador, que não se revela, mas dá a conhecer ao futuro genro (Belfiore) o que é a cidadezinha de Brentano.

Na obra de Mazzurana, as personagens refazem o processo da migração italiana pelo sul catarinense, condensando, em suas imagens relatadas, épocas de vidas compartilhadas no constante desafio de sobreviver em terras além da pátria-mãe. A representação dos espaços na narrativa *Operários de Primeira Hora* (2012) também é plurissignificativa. A noção de espaço como pátria-mãe (Itália) e a de terra prometida se intercruzam constantemente.

E sobre essa mítica relação que discutimos neste estudo.

Sobre mitos

Na teoria do imaginário de Durand (1988; 2002) destaca-se, fundamentalmente, o papel do mito, narrativa que dinamiza as relações entre símbolos, arquétipos e *schèmes.* Neste estudo, primamos por algumas concepções defendidas pelos mitólogos: Cassirer, Eliade e Campbell, que nos permitem dialogar sobre esta categoria. Cada um desses autores apresenta um estudo do pensamento mítico, a partir de abordagens que envolvem a instância simbólica. As abordagens simbólicas são pertinentes ao estudo, uma vez que se pretende compreender se o mito da "cocanha" mostra-se recorrente descrito na obra *Operários de Primeira Hora – a épica da imigração italiana no sul de Santa Catarina* (MAZZURANA, 2012), objeto deste estudo que aqui empreendemos e, de certa maneira, reatualiza o grande mito de todas as culturas: a busca pela terra prometida.

A primeira abordagem sobre o mito, buscamos em Cassirer (2004), para quem o pensamento mítico pode ser considerado como sendo a primeira tentativa de o ser humano compreender o mundo. Em suas palavras, "muito antes que o mundo seja dado à consciência como um conjunto de 'coisas' empíricas e como um complexo de "propriedades" empíricas", ele se lhe dá como um conjunto de forças e efeitos míticos" (CASSIRER, 2004, p.14). Concordando com Cassirer, ao pensarmos na narrativa de Mazzurana (2012), essa força mítica serve de bússola para os imigrantes italianos que deixaram o país de origem em busca

da terra prometida na América, mais especificamente, no sul de Santa Catarina. É a força e o efeito de se crer em uma terra de abundância e riqueza fácil que moveu/move o ser humano em busca de paraísos, como os descritos nos livros sagrados, lugar em que um ser superior de tudo cuidará e tudo proverá.

Já Mircea Eliade (1989) trata do mito a partir da história e das grandes cosmogonias religiosas. Para ele:

> O mito garante ao homem que aquilo que ele se prepara para fazer *já foi feito*, ajuda-o a dissipar as dúvidas que poderia ter quanto ao resultado do seu cometimento. Por que hesitar perante uma expedição marítima, uma vez que o Herói mítico já a efetuou num Tempo lendário? Basta seguir seu exemplo. Do mesmo modo, porque temer instalar-se num território selvagem e desconhecido, se se sabe que o que é necessário fazer? (...) O modelo mítico é susceptível de aplicações ilimitadas (ELIADE, 1989, p. 120).

Para Eliade, o mito é essencialmente uma hierofania, uma manifestação ou modalidade do sagrado. Essas hierofanias estão presentes nos mitos à medida em que se reatualizam as narrativas, acompanhando as vivências culturais humanas em todas as sociedades, pois o ser humano:

> [...] não se encontra num mundo inerte e opaco, e, por outro lado, ao decifrar a linguagem do Mundo, ele confronta-se com o mistério. Porque a "Natureza" desvenda e camufla simultaneamente o "sobrenatural", e é aí que, para o homem arcaico, reside o mistério fundamental irredutível do Mundo. Os mitos revelam tudo o que aconteceu [...]. Mas estas revelações não constituem um "conhecimento" no sentido restrito do termo, elas não esgotam o mistério das realidades cósmicas e humanas. Conhecendo a origem do mito, o homem torna-se capaz de controlar várias realidades cósmicas (por exemplo, o fogo, as colheitas, as serpentes etc.), mas isso não significa que as tenha transformado em "objetos de conhecimento". Essas realidades continuam a manter a sua densidade ontológica original (ELIADE, 1989, p. 121-122).

Eliade (1989) também constata, nas narrativas mitológicas, uma forte recorrência e padrão: a presença de duas polaridades dominantes, representadas, em geral, por duas entidades ou personalidades divinas, cuja relação ou conflito dá origem as coisas e as põem em movimento. Essas polaridades também estão presentes na teoria do imaginário, desenvolvida por Durand (2002) e que as nomeou como regimes de imagem, um marcado pelas antíteses (diurno) e outro noturno.

Para Campbell, "mitos são pistas para as potencialidades espirituais da vida humana" (CAMPBELL, 1990, p.17). Para este mitólogo, o mito é uma constelação de crenças, sentimentos e imagens organizadas ao redor de um tema central, com a finalidade de auxiliar os sujeitos sociais a confrontarem e elaborarem seus desafios existenciais: compreender o mundo natural de maneira significativa e ultrapassar os estágios da vida humana (CAMPBELL, 1990). É necessária a compreensão de que o social se alimenta de mitos, e esses estão enraizados na necessidade humana de lidar de forma psíquica com as tragédias que são inerentes à própria existência, sendo a morte o principal semblante do tempo a que estamos condenados. A mitologia de Campbell está voltada para a busca da experiência de estar vivo, muito mais profunda, corporal psicossomática e que além da busca pelo sentido, tarefa intelectual. Em suas palavras:

> Dizem que o que todos procuramos é um sentido para a vida. Não penso que seja assim. Penso que o que estamos procurando é uma experiência de estar vivos, de modo que nossas experiências de vida, no plano puramente físico, tenham ressonância no interior de nosso ser e de nossa realidade mais íntimos, de modo que realmente sintamos o enlevo de estar vivos. É disso que trata, afinal, e é o que essas pistas nos ajudam a procurar dentro de nós mesmos (CAMPBELL, 1990, p. 18).

Esse aspecto da conceituação de mito em Campbell é também um dos aspectos da metodologia arquetípica desenvolvida por Durand. Conforme Moraes (2016, p. 139), "há um fio condutor que liga o imaginário da humanidade, já que é possível verificar as mesmas

imagens e estruturas afetivas se manifestarem, ainda que simbolicamente atualizadas, no tempo e no espaço". Ainda sobre a força mítica no nosso cotidiano, entendida pela perspectiva do imaginário, a autora afirma que "podemos refletir sobre o dinamismo da vida e suas manifestações culturais...os símbolos e os mitos se reptem através dos tempos". Pela importância das narrativas míticas, esse estudo trabalha com os mitemas recorrentes no mito da terra prometida que serve de colcha sobre a qual se desenhou, na narrativa literária, a procura pelo país da cocanha desde a sua conquista até o momento da estesia, ou seja, o olhar do conquistador ao resultado de sua conquista, quando já podia contemplar o estado gestacional no ventre da terra, pronta a prover seus filhos famintos. Já que, em Durand (2001), o imaginário é o conector para qualquer representação humana.

A ligação entre as categorias imprescindíveis à teoria do imaginário fica muito à mostra quando, ao exercitar a análise mitocrítica, pelos mitemas recorrentes, desvelamos um mito pertencente a um trajeto antropológico, pois, como destaca Durand (2001, p. 86), o mito "tenta convencer pela repetição de uma relação ao longo de todas as nuanças possíveis. A contrapartida desta particularidade é que cada mitema – ou cada ato ritual – é portador de uma mesma verdade relativa à tonalidade do mito ou do rito". Os mitemas dão sentido à narrativa, já que portam-se "como holograma (Edgar Morin) no qual cada fragmento e cada parte contém em si a totalidade do objeto" (DURAND, 2001, p. 86). Assim, também, a obra literária é um fragmento que reafirma o trajeto antropológico dos imigrantes italianos compondo, junto com tantas outras simbologias, a saga pela terra prometida e a imagem do desbravador.

Do guerreiro ao viajante: espíritos que buscaram a Terra Prometida

Ley e Camp (1961) afirmam que três personalidades dominaram o espírito do ser humano nas primeiras eras: o guerreiro, o adivinho e

o viajante. A função do primeiro era proteger os povos dos inimigos; o segundo tinha a função de mostrar os perigos sobrenaturais; ao viajante competia a tarefa de trazer mercadorias, e "ao mesmo tempo, em fazer a descrição das regiões longínquas e fantásticas que ofereciam um inesgotável assunto de conversa" (LEV e CAMP, 1961, p.7).

Assim, enquanto os dois primeiros tinham uma função local, o viajante construía pátrias imaginais. Em suas idas e vindas, apropriava-se de histórias e tinha virtualmente carta branca, pois tendo estado onde seus companheiros não poderiam ter ido podia afirmar de forma venal: "Eu estava lá". Aos viajantes cabia a magia de narrar os locais vistos e os imaginados, pois cada

> relatório de viagem abre caminho para uma narração no mesmo teor, que se segue à primeira, pois todo aquele que foi educado na crença de que, além da linha do horizonte se estende o mar perigoso das terras feéricas e inacessíveis, infestadas de demônios, dragões e seres humanos cujas cabeças se encontram abaixo dos ombros, acreditará, de boa vontade em uma história de acordo com isto, ao passo que não aceitará um relato que negue essa crença (LEY e CAMP, 1961, p. 7/8).

A crença da existência de lugares em que a vida era farta, o trabalho desnecessário, liberdade e juventude eternas sempre foi alimentada pelas narrativas de viajantes que imprimiam em seus relatos a ideia mítica desse lugar maravilhoso cuja conquista demanda de muito esforço, mas a compensação era uma certeza.

Essa certeza movia homens, mulheres, adultos, jovens, crianças. A crença de que existem essas terras imaginárias deixaram e deixam vestígios nas narrativas literárias, no folclore, nas imagens, constituindo mitos que são reatualizados em tempos e lugares diferentes, mas que mantêm uma matriz mítica constante. Ferreira-Santos e Almeida (2012, p. 72) assumem a invariância antropológica já que "o universo simbólico, arquetípico é limitado, portanto retorna eternamente na dinâmica do imaginário, subsistindo nas aparentes diferenças. Razão para a qual podemos pensar em termos de re-atualizações míticas".

Ora, o mito da busca da terra prometida remonta à Atlântida de Platão que foi o primeiro país de mitos a atrair os viajantes (LEY e CAMP, 1961, p.11). Atlântida é quase magia em palavra. Representa esplendor e mistérios, o lugar utópico para o qual os viajantes à caça da terra prometida aludiam. Esse lugar mítico evoca uma civilização desaparecida com uma grande ilha que foi tragada pelo mar (LEY e CAMP, 1961). Esse talvez seja o mito diretor que moveu os sonhadores em busca da terra prometida, a ilha perdida, habitada por seres fantásticos. Encontrar Atlântida seria encontrar a terra das delícias, fonte inesgotável da realização dos sonhos da humanidade.

De Atlântida para cá, há outros países imaginados cuja simbologia remete a este primeiro paraíso concebido no mundo das ideias platônicas. Muitos foram os reinos que sonharam encontrar a cidade perdida no fundo do mar. Atlântida se constitui em um mito que perpetua as viagens incessantes em busca da terra prometida.

Posteriormente às narrativas gregas e toda sua riqueza de imagens, teremos as narrativas bíblicas da tradição judaico-cristã que também relatam travessias de povos que buscavam a bonança e a fartura. Aqui, podemos afirmar que aparecem as primeiras reatualizações do mito. Da tradição oral à passagem da narrativa escrita, este mito expandiu-se e, em cada grande diáspora, povos do planeta migravam de região, sempre em busca desta terra prometida, imaginada e acolhedora. Em nosso estudo, a terra prometida tem como mitema a palavra 'cocanha'.

Em seu livro *Cocanha* – várias faces de uma utopia, Franco Júnior (1998) relata que muitas são as tradições folclóricas que falam do país da cocanha.

> Dos séculos XIII e XV, conhecemos ainda hoje oito representações literárias e iconográficas. Dos séculos XVI-XVII, temos, dentre outras, 12 versões francesas, 22 alemãs, 33 italianas, 40 flamengas. Mesmo depois, apesar do recuo no interesse pelo tema, ele ainda foi objeto, por exemplo, de uma quadro de Goya em fins do século XVIII e de um folheto de cordel brasileiro em meados do XX (FRANCO JÚNIOR, 1998, p.9).

Reatualizando uma vez mais o mito, em 2012, aparece a narrativa de Mazzurana que novamente se reporta à cocanha, desta vez para falar da diáspora italiana rumo ao sul do Brasil, mais especificamente o sul de Santa Catarina, à fictícia Brentano da narrativa.

> Bem-vindos ao país da *cocanha*, lugar mitológico, descrito como a terra da fartura e da bonança, marcado pela alegria e cheio de beleza, depositário das imagens do bem, do herói, longe de guerras e da fome. A primeira leva de imigrantes italianos que chegaram ao sul de Santa Catarina no final do século XIX, na narrativa de Mazzurana, acreditava ter chegado à terra de inesgotáveis mananciais que formam rios de vinho e leite, que queijo e salame possíveis de serem (re) colhidos das árvores e que a vida seria desfrutada no paraíso (MORAES e BRESSAN, 2016, p.483).

Este lugar simbólico da narrativa, situado no extremo sul de Santa Catarina, na segunda metade do século XIX era ainda pouco habitado, com bem lembram os estudos anteriores sobre a narrativa literária (MORAES e BRESSAN, 2016, p.485):

> Outro aspecto a ser lembrado é que vencer na América era um projeto de grande risco. E este risco (re) vela muitos reinícios que os imigrantes se propuseram enfrentar: o primeiro foi o de deixar a família e o ambiente conhecido, ainda que privado daquilo que seria a imagem da terra natal. Depois uma viagem, que aos menos favorecidos economicamente, constituía-se no maior desafio a ser vencido. Terceiro, rumar dos portos de São Paulo e Rio de Janeiro para o sul do país, onde a infraestrutura era quase inexistente. Nas expressões "Vencer na América, Fazer a América e Andiamo in Mérica" ditas de diversas formas, cantada nos convés e porões dos navios pelos imigrantes vindos da Itália havia um imaginário que os movia rumo ao desconhecido, mas confiantes de que encontrariam a *cocanha*.

Aqui começa a conquista da terra. Mazzurana (2012) descreve minuciosamente a chegada da primeira leva de imigrantes a Brentano, a cidade imaginada da trama e os desafios que enfrentariam. Em suas palavras:

> O final do século dezenove se aproximava. Temos que imaginar que estamos em 1878 – falava meu avô. – Nesse ano, chegou às terras que dariam origem a Brentano um grupo de imigrantes italianos. Chegou como a torrente de um rio que tem seu curso natural desviado, cresce de repente e invade as margens, impossibilitada de ter vazão natural em seu próprio leito. Veio de certa maneira buscar aquilo que procurava e merecia, mas o velho mundo lhe negava (MAZZURANA, 2012, p.17).

A utópica terra da cocanha não se prestava facilmente à bonança. Seu ventre não era farto e acolhedor como o útero materno que acolhia os filhos. Ao contrário, era farto sim, mas exigia cuidado na conquista, trabalho árduo, mãos que sofriam sobre o impacto do desbravamento da terra. Aos primeiros imigrantes, personagens da narrativa, couberam sonhos desfeitos na pátria-mãe Itália e desejo intenso de encontrar a cocanha nas terras além-mar, desejo esse que muitas vezes não se realizou, conforme podemos constatar nessa passagem da narração.

> As promessas de um bom começo (terreno, casa, liberdade) faziam antever, num horizonte próspero e próximo, a possibilidade de reconstruir o patrimônio que as circunstâncias tinham roubado. Como não sonhar com os benefícios de uma vida tranquila? Conservar a crença nos valores que lhes tinham sido transmitidos pelos antepassados, de geração em geração: a italianidade, a religiosidade, a família, a valorização do trabalho e a riqueza. Encontrar a *cocanha*, sim, também isso. Meu avô deve ter percebido que não a encontraria nunca. Ele e a maioria dos que nasceram na Itália e vieram para cá, naquele primeiro momento, chegaram ao fim da vida decepcionados. Onde estava escondida a *cocanha*? Bem, cada um a procurou de

> seu jeito. Eu também a procurei (herança genética?), embora tenha nascido duas décadas depois de terem eles chegado nestas paragens. E o jeito como fui impelido a procurar a *cocanha* começou de maneira bem diferente: com um desafio que me foi proposto. E eu aceitei (MAZZURANA, 2012, p.22).

No entanto, se a primeira leva de imigrantes carregou, para além da vida, a decepção de não ter encontrado a cocanha que embalou os sonhos na dura travessia, os ítalo-brasileiros, na figura de Belfiore, já puderam contemplar a cocanha que fizeram, com trabalho de suas mãos, crescer no solo sul catarinense. É a estesia, completando um ciclo na construção do imaginário dessa corrente imigratória de italianos que se fixou em solo brasileiro.

Toda a narrativa é construída a partir da imagem do imigrante como desbravador: aquele que tem que fazer as picadas, derrubar mata para construir as moradias e plantar, enfrentar a fauna com animais nunca antes vistos. Ainda, construir uma rede simbólica de pertencimento à nova pátria: igreja, rituais e escola. Servem de exemplo das nossas discussões os trechos abaixo:

> As estradas que iam ligar Brentano a outros centros, contava ele, estavam sendo feitas. Mas ainda existiam muitas picadas recém-abertas e perigosas. Assim, a maioria dos que chegavam se alistava para trabalhar na abertura das estradas quinze dias por mês, conforme permitia o Regulamento da colônia (MAZZURANA, 2012, p. 79).

> Seguindo a picada já traçada, tiravam a primeira camada de terras com raízes, tocos e ervas que a cobriam. Depois cavavam até fazer o leito da estrada, três metros de largura. Amaciada a terra pelas picaretas, entravam em ação as pás, que colocavam a terra do lado oposto ao barranco e nos declives, para formar o leito. Uns rolavam as pedras maiores (...) (MAZZURANA, 2012, p. 80).

> Giovanmaria era um dos trabalhadores que meu avô mais admirava. Gostava do cheiro de algumas raízes (...). Isto o fazia gostar da terra e ele se impregnava de sentimento telúrico que o ia transformando em elemento da própria terra brasileira. Trabalhando, muitas vezes Giovanmaria se abaixava, tomava um punhado de terra e, aproximando-a do rosto, cheirava-a com insistência (MAZZURANA, 2012, p. 80).

> Disse que lhe parecia uma terra humilde e generosa, terra que se doava, embora com momentos de adversidade. Mas era dela que conseguiria tudo que precisava. Um dia meu avô viu-o tomar um punhado de terra vermelha e aproximá-la da boca e beijá-la. Todos os trabalhadores olharam para ele, como atraídos por um rito sagrado, pararam seus instrumentos e reverentes ergueram o chapéu. Ele, então, alheio ao que se passava ao redor da cena que proporcionara, encheu a boca como se fosse comida deliciosa, mastigou e engoliu. "Este é um momento sagrado" – disse. "Esta é a terra que nos dará sustento, sobre ela temos que pisar descalços, até que nela descansem nosso ossos. Aqui é nosso lugar, esta é a nova pátria. Meus filhos devem saber disto. Eu aceito de corpo e alma. Amém" (MAZZURANA, 2012, p. 80).

> Além do trabalho pesado, havia outros incômodos a azucrinar a vida dos abnegados italianos. Uma vez os marimbondos atacaram os trabalhadores na estrada (MAZZURANA, 2012, p. 81).

> O pai teve ainda tempo de ver a jararaca tentando fugir (...) Se ao menos os parentes da Itália estivessem aí para ver seu Giacomin pela última vez. E nem padre tinha para uma benção, pobrezinho, nem isto (MAZZURANA, 2012, p. 105).

A cocanha não foi, como pensavam, dádiva da terra. Antes disso, precisava ser a transmutação do elemento. O imigrante é representado como *homo faber*, configurando a matéria. A imagem do desbravador, na narrativa, está potencialmente viva e aparece em recorrência simbólica. Ferramentas, suor, desafios, enfrentamentos, o cheiro da terra e a necessidade de dominá-la.

> Na narrativa sobre a saga heroica dos imigrantes italianos no sul de Santa Catarina, os símbolos e as imagens arquetipais vão costurando o fio do discurso que se coloca enquanto representação mitológica. O imigrante, narrado como herói que empunha o cetro e o gládio (ainda que sob outros símbolos) para o enfrentamento da conquista, desce, mistura-se à Terra para dela tirar proveito. Há uma figuração de renascimento, antítese de dominação e reverência (MORAES e BRESSAN, 2016, p. 4).

Tal como aponta Wunenburger (2018) sobre a origem simbólica da imagem, vemos que o desbravador heroico construtor de uma pátria, está no campo do imaginal. Imagens como esta criam uma realidade imaginal, de base arquetipal, mas constituída a partir da experiência. É a imaginação criadora que vai permitir a construção da narrativa de Mazzurana (2012) ancorada em mitemas interpretados como uma tipificação. Raiz, na metáfora da árvore (WUNENBURGER, 2018) que nutre a seiva da percepção, da narrativa, de uma época e nos traços de identificação até os dias de hoje.

A história das personagens da obra literária tem um reflexo na história da jornada de cada imigrante. Assim como a jornada do herói: mesma história com infinitas variações. Isso porque, além de termos as imagens arquetipais, os mitemas que reforçam um mito diretor em torno da terra prometida, há um elemento – a terra, que sustenta a imaginação material. Há um sistema de fidelidade da narrativa que tem a terra como elemento de materialização.

Estesia: o devaneio do repouso

Como vimos, a literatura, neste caso, atua como potência poética apresentando, via narrativa histórica, a cocanha como um bem afetivo a partir da alquimia da Terra. Após as lutas empreendidas pelo devaneio da vontade, vemos como o repouso permite as questões do sensível. A passagem, final na narrativa, que nos elucida toda a discussão que

empreendemos neste artigo é a própria ressemantização do mito, vivida pela personagem que relembra o antepassado e sua relação com a terra e a cocanha e vive seu devaneio particular: "Pensou em Sperandio. O coitado morreu velho e miserável. Imaginou que a cocanha seria uma bola de ouro escondida em algum lugar da floresta. Não é. São gotinhas de ouro espalhadas na terra, que o trabalho transforma em cachos de uva ou espigas de milho" (MAZZURANA, 2012, p. 328).

A sensibilidade faz ver que a cocanha foi a construção do ser que se fez pelo processo de alquimia da Terra, mas, também, figurativamente representada pela transformação da cocanha de núcleo mitêmico simbolicamente recorrente, transformado em mito, em sensibilidade, em sentimento. O esquema narrativo de Mazzurana (2012) traz o sentido de uma vida, de um povo. Trajeto antropológico imerso em uma bacia semântica pertinente à perspectiva do Imaginário que liga o ser à natureza e à cultura, percebendo-o em sua totalidade.

O símbolo da cocanha aparece como manifestação de um mundo sonhado (e que foi vivido): "o símbolo é, portanto, uma representação que faz aparecer um sentido secreto, ele é a epifania de um mistério" (DURAND, 1988, p. 15). A estesia está ligada ao trabalho do sensível na sociedade: feito de falas, gestos, ritmos e ritos, "movido por uma lógica afetiva em que circulam estados oníricos, emoções e sentimentos" (SODRÉ, 2006, p. 46). Mazzurana (2012) expressa sua fruição sensível ao imaginário mítico da cocanha. A narrativa e seus componentes simbólicos migram do núcleo mitêmico para a sensibilidade do sentido final da cocanha. O símbolo, aqui, é impulso para reflexão, percepções e emoções. Ou seja, aparece como imagem estruturante.

Como referência simbólica já detalhada em outros estudos (MORAES e BRESSAN, 2016; 2017; 2018) os imigrantes italianos se apresentam, nas narrativas literárias analisadas, ligados à imagem mítica do desbravador: "aquele que, em busca da cocanha, tem que produzi-la, pois em terras inóspitas, longe dos devaneios que os trouxeram, o ambiente era desafiador" (MORAES e BRESSAN, 2018, p. 80).

Ao que reforçamos a Terra como um dos elementos essenciais à imaginação poética proposta por Bachelard em dois livros dedicados

a este elemento: *A terra e os devaneios de vontade* (1991) e *A terra e os devaneios de repouso* (1990). No primeiro, explora a imaginação das forças, potencial de transformação da matéria pelo homem e seu desejo de realizá-lo. A Terra interpela o homem e as adversidades são hiperbolicamente provocativas que geram reação colérica do sonhador diante das dificuldades. A matéria será tanto mais dura quanto for o devaneio do trabalhador" (MORAES e BRESSAN, 2016, p. 477). Tal como vimos a expressão das recorrências simbólicas da terra e a busca pela cocanha pelas mãos dos imigrantes. O segundo livro apresenta o desejo de intimidade: o desejo do repouso. A estesia faz parte da imaginação do sonhador. "A terra, não é só cenário, é personagem, é devaneio do sonhador, é potência poética. As alegorias míticas e arquetipais vão se desenhando na tentativa de dominar a terra, nos conflitos entre o homem e a natureza, o bem e o mal, abandono e intimidade, conquista e repouso. As antíteses que ora se deixam claras, ora se misturam" (MORAES e BRESSAN, 2016, p. 489).

No entanto, diante da rudeza e do esforço à transformação, onde parar? Onde se encontra o repouso? Petrarca (citado por BESSE, 2006, p.15) alerta que "esta curiosidade de percorrer o mundo tem não sei o que de doce e de penoso ao mesmo tempo". Besse alerta, ainda, que é sem dúvida nessa ambivalência do sentido do espaço e da viagem, doce e penoso se concentra o problema de quem sonha outras paisagens, outras terras. É no deslocamento que, ao mesmo tempo, é um mal que se encontra o remédio para a cura desse. O que resta ao imigrante italiano senão viver a separação de sua pátria-mãe, a eterna irresolução da diáspora forçada, do deslocamento? Ao contemplar a paisagem que agora o acolhe, fica novamente a esperança de uma evasão: construir-se com a terra que ajudou a desbravar e torná-la acolhedora para o repouso.

O repouso sugere imagens de intimidade: "podemos saborear a beleza íntima da matéria; sua massa de atrativo ocultos; o espaço afetivo que há no interior das coisas; a sua concentração material e o conflito ou a tranquilidade que aí reside" (PERES, 2014, p. 17). A imagem de um refúgio, a partir da matéria (terra) configurada (em cocanha). É preciso sensibilidade para perceber que a bem-aventurança não está em um bem alcançado, mas no direito de repouso e intimidade em

relação à matéria: a terra que contém gotas de ouro e que, ainda que em repouso, permanece como potência para os devaneios da vontade, quer cachos de uva ou espigas de milho: "união do imaginado com o imaginante" (PERES, 2014, p. 17).

Práticas simbólicas cotidianas que, em movimento de reapropriação e reinterpretação, vão se constituindo da memória social e marcas de pertencimento. Mas, inclusive, de intimidade, do que chamamos de italianidade local (MORAES e BRESSAN, 2018).

Considerações finais

Discutimos, aqui, a imagem-símbolo como fator de equilíbrio de um povo, que coloca o imigrante em relação com a cocanha, com seus companheiros de jornada e consigo mesmo enquanto imagem de desbravamento da terra. Nesse espaço-tempo da narrativa, o imigrante exercitou seu devaneio de vontade e o de repouso. "A narrativa histórico-literária, neste sentido, pode ser compreendida como um momento de expressão e releitura da experiência do deslocamento ou desenraizamento. Também contribui para que venham à tona os inúmeros processos de subjetivação e mobilização de símbolos e afetos" (MORAES e BRESSAN, 2017, p. 137). Ainda, como já apresentado por Godinho (1999), podemos relacionar a narrativa de Mazzurana (2012) ao que o autor chama de literatura de maturação, narrativa heroica de evolução e maturação: conquista de um espaço geográfico que, em última análise, pode ser um espaço interior de autonomia, coroada por atos de amor e conhecimento – atos finais da evolução. Eis a trajetória dos imigrantes italianos no sul de Santa Catarina colocada em cena na narrativa literária.

O mito individual reverberou-se em coletivo, tendo a Terra como elemento, traçando este trajeto da vontade ao repouso, chegado o momento da estesia: olhar para trás e contemplar, entendendo que a riqueza da alquimia estava no processo mais do que no produto. A força do desbravador é sua força simbólica, que até hoje mantém os

laços de pertencimento, reconhecimento e identificação. O trecho, ao final do livro, que estamos considerando a conquista da estesia em relação à imagem mítica da cocanha, é o arrebatamento pelo elemento, sua sublimação, que diz respeito à própria imaginação material. Crippa (1975), ao trazer Cassirer, apresenta o mito como a expressão de uma emoção, e não uma simples emoção. A partilha desta emoção dá forças à pregnância simbólica (MORAES, 2016).

Wunenburger (2018) enfatiza como as imagens medeiam a percepção e a visão de mundo nos sistemas de representação individual ou coletivo, pois é a partir da imagem que "toda consciência tece suas relações com o mundo e com o sentido" (WUNENBURGER, 2018, p. 68). A narrativa literária de Mazzurana (2012), autor local, promove articulações simbólicas que favorecem a identificação imaginal de um grupo, seus descendentes, sua história e o seu espaço. Há vínculos simbólicos estabelecidos e expressos pela narrativa, mas também no cotidiano das pessoas que reforçam o mito da cocanha, a imagem do desbravador e a estesia de uma trajetória construída a partir da transmutação do elemento Terra.

Pelas vias do Imaginário, a tessitura da obra nos permite perceber que há uma evolução da construção simbólica do mito da cocanha – a terra prometida, tendo o elemento Terra como principal imagem de materialização poética, a partir da recorrência de mitemas, até chegar em uma experiência de estesia, não só da narrativa, mas vivenciada pelas personagens. Da vontade (imaginação das forças) ao repouso (desejo de estesia), a saga dos imigrantes ganha um momento contemplativo, a essência da terra prometida é desvelada: as gotas de ouro, preciosas, estão espalhadas no solo, ali, disponível ao trabalho.

Podemos considerar que a narrativa literária, neste caso, constitui-se como uma política de estesia que promove a circulação de bens simbólicos e experiências de identificação e pertencimento, criando laços de memória e imagens em potência. A circulação desses símbolos reverbera o sentimento de italianidade presente na região. A obra literária funciona como uma representação simbólica e um posicionamento estético frente à épica da migração no sul de Santa Catarina. E cada um continua procurando a cocanha à sua maneira.

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. **A Terra e os Devaneios do Repouso**: ensaio sobre as imagens da intimidade. São Paulo: Martins e Fontes, 1990.

BESSE, Jean-Marc. **Ver a Terra**. Seis ensaios sobre a paisagem e a geografia. Trad. de Vlademir Bartalini. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CAMPBELL, Joseph. **O Poder do Mito.** São Paulo: Palas Athena, 1990.

CASSIRER, Ernst. **A filosofia das formas simbólicas II** – o pensamento mítico. São Paulo: Martins e Fintes, 2004.

CRIPPA, Adolpho. **Mito e cultura**. São Paulo: Convívio, 1975.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Cultrix, 1988.

_____. **Estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **O imaginário:** ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. 2.ed. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

ELIADE, Mircea. **Aspectos do Mito.** Lisboa, Edições 70, 1989.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. **Cocanha.** Várias Faces de uma História. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 1998.

GODINHO, Helder. **História, educação, imagem**. In: ARAÚJO, Alberto Filipe; MAGALHÃES, Justino. História, educação e imaginário. Braga, Portugal: Lusografe, 1999.

LEY, Willy; CAMP, Sprague de. **Da Atlântida ao Eldorado**. Trad. de Iria Longo Renault. Belo Horizonte: Itatiaia, 1961.

MAZZURANA, Valdemar Muraro**. Operários de Primeira Hora.** A épica da migração italiana no Sul de Santa Catarina. Tubarão: Unisul editora, 2012.

MORAES, Heloisa Juncklaus Preis. **Sob a perspectiva do Imaginário:** os mitos como categoria de estudos da cultura e da mídia. In: Giovanna G. Benedetto; Nádia Régia Maffi Neckel; Solange Maria Leda Gallo. (Org.). Análise do Discurso em Rede: cultura e mídia. Campinas: Pontes, 2016, v. 2, p. 137-152.

MORAES, Heloisa Juncklaus Preis; BRESSAN, Luiza Liene Bressan. Bacia Semântica e o trajeto antropológico em uma narrativa histórico-literária sobre imigração italiana: marcas de ancestralidade. **Revista Alere.** Tangará da Serra (MT), v. 15, n. 1, p. 135-157, jul. 2017.

_____. Entre a conquista e o repouso: o elemento terra como imaginação poética em uma narrativa sobre imigrantes italianos. **Fólio – Revista de Letras.** Vitória da Conquista/BA, v. 8, n. 1, p. 473-491 jan./jun. 2016.

_____. Tradição e Ancestralidade à Mesa: Símbolos da Imigração Italiana em uma Narrativa Literária. **Revista FSA**, Teresina, v.15, n.1, art. 4, p. 65-82, jan./fev. 2018.

PERES, Lúcia Maria Vaz. **A imaginação material de Gaston Bachelard e os quatro elementos como ciclos de vida:** um viés de análise através de um filme. In: ALVES, Fábio Lopes; SCHROEDER, Tânia Maria Rechia; BARROS, Ana Taís M. Portanova. Diálogos com o imaginário. Curitiba: CRV, 2014.

SANTOS, Roselys Izabel Correa dos. **A terra prometida**. Emigração Italiana: Mito e Realidade. Itajaí: Editora da Univali, 1998.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. A árvore de imagens. **Intexto**, Porto Alegre, UFRGS, n.41, p. 58-69, jan./abr. 2018.

UMA INCURSÃO AO GROTESCO: ESTÉTICAS DA DESCONSTRUÇÃO EM FELLINI E ALMODÓVAR

Isadora Araújo Santos
Josimey Costa da Silva

Resumo

Este artigo discute o grotesco nas expressões estéticas da filmografia dos cineastas Federico Fellini e Pedro Almodóvar a partir do modo como produzem sentido e desconstroem padrões imagéticos e estigmas sociais do imaginário dominante. A figura do palhaço, as experiências de vida e as ameaças da morte dimensionam a perspectiva circense do universo de Fellini, que festeja a loucura, o obsceno e o disforme; Almodóvar abole as dicotomias do certo e errado para convidar o espectador ao aberrante, à solidão e à marginalidade.

Palavras-chave

Imagem, Imaginário, Estigmas, Estereótipos, Grotesco.

O grotesco é uma categoria estética[81] que ameaça qualquer representação idealizada que pretenda a pureza ou a elevação excessiva, já que faz descer ao chão tudo o que a ideia eleva alto demais. Por meio do sonho e da loucura, contamina o celestial com o humano, que é também corpóreo em sua natureza e, portanto, singular. O excesso é, por sua vez, grotesco desde que não seja perfeição. A representação,

[81] Para além da noção de harmonia de formas ou beleza sensível do fenômeno artístico, compreendemos a representação estética como processo capaz de produzir impacto cognitivo (ECO, 1971).

no grotesco, produz uma espécie de ruptura do imaginário dominante pela desconstrução de padrões imagéticos, os quais configuram todo um conjunto de trocas entre imagens reais e virtuais. O imaginário, mais do que apenas um conteúdo ou uma mera operação mental, institui uma indiscernibilidade entre o real e o irreal[82], compondo o próprio tecido da realidade.

O imaginário contemporâneo é, em muito, tributário do cinema, que alterou profundamente a tessitura de nossa realidade ao transformar a imagem técnica em forma e conteúdo da nossa imaginação[83]. Com as indústrias da estética de Hollywood, povoamos nossas mentes com imagens homogêneas produzidas em série, alteramos nossos gostos, idealizamos o amor e criamos novas aspirações, inclusive quanto aos corpos desejáveis ou descartáveis. Na contramão dessa tendência, está a estética do grotesco. Os filmes que apresentam expressões formais grotescas rompem com a homogeneidade representativa do cinema *mainstream* e é isso que buscamos compreender neste artigo, tentando elucidar que efeitos de sentido emergem com a utilização de estratégias discursivas e expressões estéticas do grotesco no que se refere à forma e à representação.

Sabemos que nem sempre é possível comparar obras cinematográficas que portem características autorais. Entretanto, identificamos a estética do grotesco em expressões semelhantes nas obras de dois dos diretores mais emblemáticos do cinema: Federico Fellini[84] e Pedro Almodóvar[85]. Ainda que haja inúmeras diferenças no modo como cada um desses diretores realiza sua cinematografia, é possível aproximá-los. Nos filmes de ambos, encontramos representações de corpos estigmatizados como denúncias dos hiatos e incompletudes humanas; ambos articulam, em

---

[82] Entendemos a concepção de imaginário como uma noção imprecisa (Deleuze, 1992).

[83] Para Morin (2014), o cinema se converteu em uma máquina auxiliar para sonhar.

[84] O italiano Fellini (Rimini, 20 de janeiro de 1920 — Roma, 31 de outubro de 1993) dirigiu 24 filmes. *Mulheres e Luzes* (1950), o primeiro, se realizou em parceria com Roberto Lattuada. O último filme do cineasta foi *A Voz da Lua* (1990).

[85] Almodóvar nasceu em Calzada de Calatrava, Espanha, em 24 de setembro de 1949. Dirigiu 22 longa-metragens. *Pepi, Luci, Bom e Outras Garotas de Montão* (1980) foi o primeiro. Quando da produção deste artigo, o seu último filme era *Julieta (*2016).

suas simbolizações (representações visuais ou sonoras que constituam expressões textuais descritivas ou narrativas), elementos heterogêneos que provocam desidealização pelo riso, repulsa ou estranhamento; ambos podem ser definidos segundo a estética do grotesco.

É nessa perspectiva que trataremos das expressões estéticas dos filmes de Fellini e Almodóvar. As aproximações entre os dois emergem do conjunto da sua produção autoral, porém, distinguimos dois filmes em que isso é mais notável para uma análise mais detida: *Oito e Meio* (Fellini, 1963) e *Tudo Sobre Minha Mãe* (Almodóvar, 1999)[86]. É óbvio que existem distinções importantes a serem feitas entre os dois cineastas, a começar pelas geracionais (quase três gerações estão entre eles), seguindo-se os contextos históricos de produção (30 anos separam os dois primeiros filmes de cada um), que implicam em diferenças culturais[87] que se expressam até nos diferentes usos das cores ou na forma como representam as suas pátrias. Ainda que seja assim, é certo que ambos exploram a desarmonia do gosto para representar o rebaixamento operado por um arranjo incomum de elementos heterogêneos. Fellini e Almodóvar se valem do magnetismo das telas de cinema para produzir o espetáculo do grotesco, assegurando que os corpos dos personagens, signos do indivíduo e de sua diferença, existam em um território abrangedor, naturalizado e controverso.

Exageros do inapreensível

Fellini amava os mares plásticos, as mulheres robustas e toda sorte de figuras exorbitantes. A complexidade de seus personagens permite que pecado e oração andem juntos em romaria nas *Noites de Cabíria* (1957) e que razão e loucura vivam sob o mesmo teto no lar da

[86] O *corpus* empírico que sustenta este artigo faz parte de pesquisa de mestrado realizada no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte no período 2016/2018 com apoio da CAPES.

[87] A cultura pode ser compreendida, simplificadamente, como a memória não-hereditária da coletividade, (LOTMAN; USPENSKIJ, 1981).

família de Tio Teo, em *Amarcord* (1973). O intolerável, o inadmissível, a miséria e a coexistência entre passado e presente nos transportam à ilícita furna de seu mundo ficcional. Almodóvar, dono de regras e protocolos próprios, constrói tramas repletas de situações estapafúrdias e improváveis para coadjuvantes e protagonistas esdrúxulas, mas cativantes – como a travesti Agrado, em *Tudo Sobre Minha Mãe (1999)* ou as *Pepi, Luci, Bom e Outras Garotas de Montão* (1980). Em *Ensaios de Orquestra* (1978), o caos de delírios, gritos e zombarias dos músicos assemelha-se a um picadeiro repleto de palhaços atarantados e bizarros – eis a visão poética de Fellini em sinfonia. Em *A Pele que Habito* (2001), decrépito suspense de Almodóvar, um fugitivo fantasiado de tigre violenta sexualmente um rapaz, que foi forçado a trocar de sexo pelo médico que o sequestra.

As contravenções operadas pelos diretores fazem parte de um jogo de raciocínio que confronta o socialmente estabelecido e tudo que é possível refutar. Peritos em denunciar os desvios normativos e os subprodutos humanos a partir de narrativas que desrespeitam os princípios éticos e as leis sociais, os diretores invariavelmente transitam pelo desmoralizante e pelos efeitos de humor negro.

Segundo nossa interpretação, Fellini e Almodóvar se valem do aspecto caricatural de suas representações de organismos excepcionais para espetacularizarem os estigmas – marcas distintivas, que podem ser um sinal natural do corpo ou uma marca simbólica invisível – para questionarem os estereótipos, que são formas prontas onde encaixamos os indivíduos para segregá-los em grupos específicos de imagem e comportamento (SOARES, 2009). Goffman (1978) nos diz que o termo foi criado pelos gregos para se referir a sinais corporais que indicavam algo extraordinário ou mau sobre a moralidade do indivíduo. Soares (2009) chama estes estigmas de originais, enquanto o processo que constrói discursivamente estigmas nas mídias, com suas manifestações e hierarquizações, são os estigmas sociais. Nas filmografias de Federico Fellini e Pedro Almodóvar, as combinações excepcionais, desmoderadas e descabidas dos elementos visuais e sonoros são articulados com vistas à mutação brusca, que desloca lugares sociais em suas narrativas, desconstruindo a configuração

padrão dos estigmatizados. As formas irregulares e hiperbólicas das representações nos tiram da monotonia de imagens e sons para nos inserir em suas grutas viscosas, úmidas e asfixiantes. Em seus filmes, impera o artifício a favor de uma realidade dilatada, exacerbada para revelar o homem terrenal, suas incongruências e pluralidades.

As produções artísticas dos cineastas encadeiam combinações catastróficas do gosto clássico por meio de conexões imperfeitas, disparatadas, oníricas. Os corpos despedaçados, mutilados e ridiculamente extravagantes que povoam os filmes dos artistas rompem com a graça e harmonia dos corpos renascentistas esguios e desprovidos de força. Através da técnica, Fellini e Almodóvar chamam suas representações ao centro fumegante da Terra. Em *Roma* (1972) de Fellini, as carnes de porco expostas na rua quase chegam a emanar um ar fétido, tão desagradável quanto o que parece exalar das ruas onde os traficantes vendem drogas para Ricky, no absurdo *Ata-me* (1990), de Almodóvar.

O grotesco aparece nos filmes dos cineastas através do incongruente deslocamento de sentido provocado pela aberrante composição dos personagens, mas também dos cenários, iluminação, das situações da narrativa e adversidades dos elementos sonoros. Prostitutas ingênuas e discretamente vestidas, médicos bem apresentados e criminosos, freiras sem hábito, drogadas e aidéticas são representações de estigmas e estereótipos que se associam de maneira inconciliável. A carnavalização do corpo humano subverte as relações de poder para representar o congraçamento dos ritos e festejos populares. Os artistas mambembes de Fellini, os toureiros de Almodóvar celebram a vida como possibilidade de existência criativa, sempre exigindo do espectador a reformulação de perspectivas. As dobras, suprimidas pelos padrões disseminados pela indústria cinematográfica, são projetadas como marcas de visibilidade que fazem rir o que há de medieval em nós. Fellini e Almodóvar nos apresentam uma forma concreta, ainda que provisória, do palco: lugar de onde fala o corpo reafirmado pelo exagero.

Para os dois cineastas, as marcas distintivas e as normas sociais centrifugam-se em imagens[88] e se convertem em tramas para nos convidarem a mundos fantasiosos e, ao mesmo tempo, exageradamente reais, pois, ainda que o real seja inapreensível, temos uma ideia daquilo que acreditamos ser a realidade. A realidade é confirmada pelo corpo, que confere materialidade às emanações do mundo. Estas nos atingem pelos sentidos, que as transformam em percepção. Entendemos, assim, que a condição humana é também corporal. O corpo representado filmicamente, em sua sugestão de materialidade, permite a desidealização. Por essa razão, propomos a análise das representações do corpo estigmatizado nas obras dos dois diretores como expressão do grotesco. Mais ainda, à medida que consideramos as imagens do corpo e os sons que ele emite, também levamos em conta os instrumentos e os hábitos incorporados àqueles que transgridem a norma, o seu entorno e a forma como os transgressores se comunicam com o mundo. O contato com esses elementos e significados por meio da fruição estética da obra cinematográfica tem consequências para a identificação de formas e o estabelecimento de padrões de valoração do mundo extra-fílmico, uma vez que a percepção estética também produz impacto cognitivo, auxiliando na concepção da realidade em sua composição indiscernível entre imagem real e imagem virtual, entre real e imaginário. Por essa razão, nos propomos a analisar os efeitos de sentido que a estética do grotesco produz nas imagens de corpos estigmatizados. Assumimos que, a partir disso, é possível refletir sobre os estigmas e os estereótipos presentes em nosso imaginário e nas relações sociais.

Sobre métodos e tensões

Para selecionar um filme emblemático de cada diretor por meio de procedimento exploratório, consideramos os fundamentos do pensamento complexo (MORIN, 2015), que sugere uma postura analítico-interpretativa metacrítica e permite, ao pesquisador, uma

[88] Aqui assume o significado de duplo, conforme Morin (2014).

aproximação construída a partir das especificidades do tema estudado. Optamos por recursos metodológicos plurais, de modo a estabelecer critérios objetivos necessariamente associados a elementos subjetivos para seleção do *corpus* e adotamos categorias analíticas como ferramenta interpretativo/compreensiva.

Como critério objetivo, adotamos a constatação das obras mais repercutidas dos diretores, o que equivale às mais estudadas e referidas como significativas pelos críticos e estudiosos de cinema[89]. *Oito e meio* (1963) é marcante na filmografia de Fellini. Encontramos um número expressivo de literatura especializada dedicada exclusivamente a este filme, que foi aclamado com inúmeros prêmios, como o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 1963 e eleito, muito tempo depois, pela revista *Sight and Sound*[90], o filme mais importante da história do cinema na opinião de 64 críticos de todo mundo. O refinamento temático em combinação à narrativa labiríntica de *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999) o tornam uma obra emblemática de Almodóvar. A busca por literatura especializada nos permitiu encontrar dois livros exclusivamente dedicados à obra, enquanto no Estado da Arte[91], *Tudo Sobre Minha Mãe* figura em cinco pesquisas.

---

[89] Recorremos ao *ranking* virtual <www.melhoresfilmes.com.br>, que fornece, hierarquicamente, uma lista das obras-primas produzidas em escala mundial com base em livros, *sites*, revistas, premiações e críticas especializadas e são operacionalizadas em função do voto de melhor filme na opinião do usuário *web* – o que nos concede uma média equilibrada entre o ponto de vista do público e dos especialistas. Acesso em: 27 set. 2017.

[90] *SIGHT AND SOUND*. The Greatest Films Poll. 2012. Disponível em: <http://explore.bfi.org.uk/sightandsoundpolls/2012/>. Acesso em: 2 mar. 2017.

[91] Documentamos toda a produção científica que abordou as obras de Pedro Almodóvar e Federico Fellini, no período de 2010 a 2016, nos Anais dos Grupos de Pesquisa do Congresso Nacional da Sociedade de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, Banco de Teses da Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior e Anais da Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação. Sobre Fellini, encontramos cinco trabalhos publicados sobre as obras do diretor. Apenas um estudo traz *8 e meio* (1963) como parte do *corpus* de pesquisa; a obra com maior frequência é *Noites de Cabíria* (1957), com reincidência em dois estudos. Sobre Almodóvar, apuramos 33 trabalhos publicados no período e repositórios referidos. *Fale com Ela* (2002) integra o *corpus* de três trabalhos científicos, enquanto *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999) figura em cinco pesquisas. O filme mais estudado pelos acadêmicos é *A Pele que Habito* (2011), objeto de sete investigações.

Todos os filmes que compõem a obra dos dois cineastas foram assistidos, de modo que o impacto afetivo resultante da experiência fílmica durante a investigação também influenciou a escolha das obras em foco. A partir da análise fílmica sugerida por Vanoye e Goliot-Leté (1994), estabelecemos os nossos métodos. Diálogo, movimentos de cena, trilha sonora, ritmo, harmonia e a temática dos filmes foram considerados aspectos relevantes. Propomos as descrições dos fragmentos fílmicos em pares, seguidas de suas interpretações. Ao descrevermos as sequências, inicialmente as nomeamos, expressamos seu tempo de duração em segundos e a numeração dos planos. Fizemos em seguida um breve resumo da sequência para, logo depois, realizar as descrições dos planos mais importantes em três trilhas. Após isso, as sequências foram analisadas em si mesmas e por comparação entre elas, visto que este estudo estabelece relações de aproximações e distanciamentos entre modos de expressão fílmica distintos.

A partir daí, interpretamos os fragmentos estabelecendo relações simbólicas entre figurino, cenografia, iluminação, maquiagem, atuação e sons para compreendermos os efeitos de sentido provocados pela instabilidade, assimetria e fragmentação da composição sonora e visual dos elementos de cada quadro em função da trama. Sempre que oportuno, a partir do procedimento comparativo, cotejamos o *corpus* ao universo de pesquisa para estabelecer relações dialógicas entre as filmografias. Em razão da extensão limitada de um artigo, ressaltamos apenas os aspectos principais da análise e nos detivemos em detalhar melhor os resultados da nossa interpretação.

Por considerarmos que o sentido do filme é completado pelo espectador, conforme Metz (1980) e ainda que a interpretação da obra seja um ato individual, intimamente relacionado à subjetividade do espectador, é importante considerar que a fruição não é unicamente pessoal, mas também constituída com base em relações culturais. Assim, a imersão na produção dos cineastas foi um procedimento que permitiu perceber um fio condutor que une o *corpus* de pesquisa à filmografia dos diretores. *Oito e meio* (1963) e *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999) apresentam grandes temas recorrentes, tanto na filmografia de Fellini quanto na de Almodóvar: o mal, a religião, a prostituição e o

misticismo. Esses temas, que se associam e se ramificam, revelam que ambos os cineastas reportam-se às grandes narrativas produzidas e reproduzidas cultural e historicamente para apresentar fissuras, deslocamentos, descontinuidades de marcas simbólicas, comportamentos e imagens através da ambivalência própria da combinação exasperada de elementos sonoros e visuais. As representações grotescas do *Diabo*, da *Puta*, da *Igreja* e do *Sobrenatural* povoam os longa-metragens dos cineastas e transformam o improvável em possível, de maneira a se constituírem em categorias norteadoras da análise.

Em *A Estrada* (FELLINI, 1954), por exemplo, o Diabo é representado pela figura grotesca de Zapanò; Em A *Cidade das Mulheres* (FELLINI, 1980), feministas sanguinárias são sua representação. Em *Abraços Partidos* (ALMODÓVAR, 2009), Lena é catalisadora da desgraça, como o maquiavélico Robert Ledgard, em *A Pele Que Habito* (ALMODÓVAR, 2011). A *Igreja* também é vastamente representada nas obras dos artistas, como no desfile de trajes eclesiásticos em *Roma* (FELLINI, 1972) ou na celebração fúnebre de *E La Nave Va* (FELLINI, 1983). As freiras drogadas multiplicam-se em *Maus Hábitos* (ALMODÓVAR, 2007) e padres pedófilos, em *Má Educação* (ALMODÓVAR, 2003). Volpina em *Amarcord* (FELLINI, 1973) ou o desfile de prostitutas em *Satyricon* (FELLINI, 1969) constroem a imagem da *Puta*, como Cristal em *Que Fiz Eu Para Merecer Isso?* (ALMODÓVAR, 1984) ou Isabel em *Carne Trêmula* (ALMODÓVAR, 1997). O sobrenatural se manifesta na aparição do espírito de Irene, em *Volver* (ALMODÓVAR, 2005) ou no retorno de Alice à vida, em *Fale Com Ela* (ALMODÓVAR, 2002), como também nos espectros assombrosos em *Julieta dos Espíritos* (FELLINI, 1965) e nas aparições diabólicas que testemunha Toby Dammit em *Histórias Extraordinárias* (FELLINI, 1968).

Ainda que o imaginário seja composto por apreensões de caráter antes de tudo social, ele é também produção de cada indivíduo, que tem suas próprias experiências de vida, assimilações afetivas e motivações psicológicas. Cada imagem é, ao mesmo tempo, particular e

universal, mesmo que, no processo de simbolização[92], como ocorre com a imagem técnica, a arbitrariedade do signo como convenção social tenha que ser obrigatoriamente considerada. Contudo, quando se trata da homogeneidade entre significante e significado na pregnância da imagem, a coesão psíquica que se produz entre percepção e interpretação faz concordarem sujeitos e objetos (SILVA, 2004). Ou seja: aquilo que se percebe em geral diz tanto sobre quem percebe como sobre o que é percebido.

Desde nossas primeiras experiências no mundo, passamos a organizar necessidades, medos e preferências conforme aquilo que vemos. Em seu modo visual, as imagens simbólicas constituem grupos de dados, isto é, são informação e a cor é um dos elementos desses grupos. As cores informam sobre o que é interessante e o que é perigoso na natureza e isso é transportado para as significações culturais, como no caso das pinturas rupestres, que representam a percepção humana de um mundo ancestral. A experiência visual é associada, portanto, ao processo de aprendizagem. De acordo com Guimarães (2004), a cor é um elemento primário da cultura e desempenha um papel de informação carregada de simbolismo cultural. Não por acaso, na filmografia almodovariana, a cor é uma característica autoral importante.

Na representação técnica ou artística, os elementos visuais são articulados a favor do objetivo da mensagem concebida, embora o resultado disso também dependa do espectador. Dondis (1999) nos mostra que a técnica de comunicação visual mais dinâmica é o contraste, que funciona de modo contrário à harmonia. No grotesco, o contraste se dá pela combinação dissimilar de elementos heterogêneos, o que causa repulsa, mas não equivale, necessariamente, ao feio; a oposição à harmonia tem a função de provocar efeitos de riso ou antagonismo no contemplador por meio da instabilidade, assimetria e fragmentação dos componentes visuais, sempre na polaridade oposta às composições harmônicas.

---

[92] Processo que pode ser entendido como a expressão de um conceito de equivalência.

Para além da paisagem visual, o ambiente acústico também simboliza e informa. Schafer (1977) afirma que um ambiente acústico pode ser estudado tanto quanto a imagem. A combinação de sons e imagens nos filmes oferece informações parciais como fragmentos representativos de um quadro social maior ou possibilitam a descrição dos contornos de um movimento estético específico, uma vez que um filme é produto cultural concebido em um contexto específico. O material fílmico se relaciona com outros setores da atividade social, seja econômica, técnica, política ou relativa às artes do seu período de produção. Para o espectador, essa representação é necessariamente relacionada a informações extra-textuais constantes do contexto biográfico individual, social, cultural ou histórico, que permite a compreensão de onde vem o sentido produzido na análise. É desse modo que a análise sócio-histórica pode explorar diversas relações e interpretações e possibilitar perceber que Almodóvar e Fellini, artistas que viveram o peso da ditadura em seus países, imprimem em suas obras uma rebeldia própria da ânsia de libertar-se da opressão.

Na obra dos dois cineastas, a encenação fílmica não só apresenta papéis ficcionais, mas também revela esquemas culturais, que identificam os lugares sociais assumidos pelos personagens na maneira como as relações e hierarquias se organizam. No conjunto com os elementos visual e sonoro, a dramaturgia concorre para adensar o simbolismo dos filmes em análise. Na estética do grotesco, a expressão é tanto mais repleta de simbolismos quanto mais aponte para um sentido outro, que emerge por sob camadas de significados. Quando isso ocorre, a interpretação é solicitada a abarcar um mundo possível para além do prosaico, é provocada a interrogar a coerência realista. As obras de Almodóvar e Fellini nos conduzem a novos pontos de vista sobre o real, agindo por meio de redes metafóricas, que, através da insistência (primeiros planos, planos longos, ângulos insólitos) e da amplificação (deformações visuais, aumentos e efeitos sonoros) conferem às suas imagens incongruência em relação à norma narrativo-realista.

Com Fellini e Almodóvar, é possível afirmar que o grotesco pode ser observado na tensão visual que é consequência dessa combinação excepcional, que se manifesta em tudo que é não concordante, espontâ-

neo e inesperado – o que atrai a atenção do espectador. Os dois diretores utilizam a linguagem cinematográfica para tensionar o olhar do público por meio da catástrofe, da instabilidade de uma representação imagética em que o representado repele para criar conflito e, por meio deste, nos fazer perguntar se somos todos essa distorção, essa justaposição, esse acaso e essa agudeza e se isso é, enfim, próprio da complexidade humana.

Os sulcos em cena

Oito e Meio (1963) não é um filme fácil de ser descrito. Podemos dizer que trata da história de Guido, um cineasta que enfrenta um bloqueio criativo. O diretor, atolado em dívidas e imerso na pressão do *set* de filmagem, passa por uma crise de inspiração, mas também pelo esgotamento de situações pessoais, como o casamento com Luisa. Diante de nossos olhos, desfila um emaranhado de relações entre o passado, o presente, a memória e os sonhos do diretor. Em *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999), décimo terceiro filme de Almodóvar, Manuela é a protagonista que vive sozinha com Esteban, seu filho, recusando-se a revelar ao adolescente informações sobre o seu pai. No dia do aniversário do jovem, Manuela o leva para assistir à peça *Um Bonde Chamado Desejo*, mas o garoto é atropelado quando tenta conseguir o autógrafo de uma das atrizes e morre. Como o último pedido do filho à mãe foi saber mais sobre o pai, Manuela inicia uma jornada à Barcelona em busca de Lola, a travesti que seu ex-marido se transformara.

A aproximação entre a arte e a vida é a tônica dominante em *Oito e meio* (1963) e *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999). Em ambas as obras, os movimentos ecoam como performance, numa espécie de ações livres para a improvisação. Ainda que a cena seja regida por uma prática moldada pela tradição histórica, a experiência dos personagens rejeita condicionamentos e contesta o esperado. Nos filmes, a arte imita a vida provisoriamente, numa forma de existir própria do carnaval, de acordo com as leis da liberdade – quando as relações humanas assumem expressões da cultura popular ligadas às formas artísticas.

Ainda que haja similaridades entre as obras, *Oito e meio* (1963) se distancia de *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999) no que se refere à construção tempo-espaço. Percebe-se no filme de Fellini a desconstrução da moldura fílmica, do plano e da narrativa linear, enquanto *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999) apresenta esses aspectos muito bem definidos. As cores de Almodóvar revestem-se de significado nesse filme, enquanto as sombras cumprem esse papel em *Oito e meio* (1963). Os dois filmes apresentam códigos do cinema clássico, como a câmera subjetiva[93], com toques de modernidade, mas Fellini trabalha as imagens e os cortes de forma a imprimir sutileza em sua obra, ao contrário de Almodóvar, que, por meio da crueza da saturação dos elementos da linguagem, provoca uma outra intensidade de contemplação.

Em nossa análise, extraímos sequências dos filmes *Oito e Meio* (1963) e *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999), categorizando-as a partir das quatro temáticas recorrentes observadas na filmografia dos diretores como um todo. A primeira categoria, que intitulamos *O Diabo é mulher*, busca identificar o ser detentor do mal nas narrativas. Como o discurso religioso, em função das grandes religiões monoteístas, criou e disseminou o estigma sobre a mulher como ser potencialmente maléfico tanto no Ocidente como no Oriente, a representação dos seres malignos na arte está grandemente ligada ao feminino. Fellini e Almodóvar se valem dessa referência para – por meio de combinações insólitas, exageradas e descabidas dos elementos de som, imagem e acontecimentos da trama – criticar o mito da maldição que ronda a feminilidade.

A segunda categoria de nosso estudo, intitulada *Mais puta que muito macho*, analisa os personagens que desviam do padrão comportamental da sexualidade feminina institucionalizada pelos discursos religioso, médico e jurídico ocidentais ao longo da história. Esses personagens assumem a expressão de seres odiosos, incontroláveis e aptos ao surto a qualquer tempo. Percebe-se que os diretores resgatam do imaginário social elementos figurativos destes seres transgressores para contrapô-los de modo tal que as marcas simbólicas perdem seu potencial distintivo no emaranhado de informações desconexas desses filmes.

[93] Que nos fornece o ponto de vista do personagem, a encarnação de seu olhar no enquadramento (AUMONT, 2002).

Queimando no fogo da Igreja é a terceira categoria estabelecida para analisar o modo como Fellini e Almodóvar representam a Igreja Católica por meio de estigmas e padrões imagético-comportamentais que a própria instituição religiosa tratou de disseminar como demoníacos no imaginário coletivo ocidental. Os elementos cenográficos, os corpos e os contextos em que se inserem os personagens representativos da fé católica são manipulados para fazer o feitiço virar contra o feiticeiro – já que o poder divino representado pela cristandade nas obras se dá a partir da figura maquiavélica e mística do cardeal em *Oito e Meio* (1963) e do corpo feminino da freira aidética em *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999).

Por buscarmos compreender o modo como Fellini e Almodóvar representam os fenômenos sobrenaturais para além do cientificismo, denominamos a última categoria de nossa pesquisa de *O que há de humano no sobrenatural*. Percebemos que os cineastas articulam marcas simbólicas e estereótipos em função da narrativa e desconstroem o discurso estigmatizante da Igreja. A partir da relação dissonante que estabelecem com o padrão imagético-comportamental associado à magia e feitiçaria, reposicionam em novos lugares sociais os seres catalisadores do sobrenatural nessas narrativas. No filme do italiano, os corpos circenses do mágico e de sua assistente são porta-vozes de adivinhações no jantar que o hotel prepara para Guido e sua equipe; na obra do espanhol, Esteban, o filho da irmã Rosa com Lola, é magicamente curado do vírus HIV.

Fellini e Almodóvar sublinham as marcas simbólicas de seus personagens para que o exagero da representação provoque a imediata identificação das referências imagéticas acionadas pelas grandes narrativas ocidentais para, em seguida, desconstruir a lógica do nosso modo de organização social. As representações fílmicas dos dois diretores ressignificam as imagens predominantemente associadas a essas marcas, que segregam os indivíduos e os distribuem em grupos específicos a partir de indícios insuficientes e determinações rígidas e inflexíveis. Ao atribuírem comportamentos repugnantes aos personagens e colocá-los em situações absurdas, os cineastas produzem sentidos diversos aos hegemônicos, de modo que os estigmas não correspondem ao padrão imagético a eles associado. Os estigmas, marcas da diferença, perdem seu poder diferenciador no mundo ficcional dos cineastas. A *Puta*, o

Diabo, a *Igreja* e o *Sobrenatural* celebram a vida de mãos dadas ao final de *Oito e Meio* (1963). Em *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999), a magia é a cura, a epidemia é o perdão, a prostituta é virtuosa e a fé cristã é a corrupção. Fellini e Almodóvar reposicionam os estigmatizados frente ao discurso midiático hegemônico, de modo que nos fazem perder de vista a lógica social que desconsidera a natureza complexa do ser humano. Os estigmas sociais, vistos como o processo de tematização dos estigmas originais na mídia, possibilitam o exame de fatos históricos e culturais que incidem sobre o corpo, ponto nodal da existência humana e que, no cinema, se evidencia como mais que pura biologia. Ou ainda: como carne que é também a matéria de um corpo imaginário.

Partindo do princípio que Fellini retrata aspectos da sociedade italiana e Almodóvar, particularidades da sociedade espanhola e tendo em vista a influência desses dois países para a cultura e a estruturação social no Ocidente por meio da literatura, das artes plásticas, de colonizações e de guerras, podemos entender as suas representações fílmicas como metáforas para elucidar elementos das relações sociais ocidentais. Do nosso ponto de vista, as imagens de Fellini e Almodóvar são efeito de amplas reorganizações de poderes e saberes que vêm mudando as práticas e concepções humanas ao longo do tempo. Novas capacidades cognitivas e produtivas deflagram novos modos de subjetivação dos indivíduos frente às transformações estruturantes dos fenômenos sociais. Desejamos secretamente o que vemos nos filmes dos cineastas porque adivinhamos que o que nos falta se apresenta em écran ao mesmo tempo em que também se mantém em ausência, numa existência paradoxal de dupla natureza implícita no plurissemantismo da linguagem fílmica, que possibilita interpretações imprevistas e até inimaginadas.

Fellini e Almodóvar retecem os fios da construção social reconfigurando simbolicamente o tempo e espaço em suas maneiras singulares para nos fazer sucumbir ao apelo tosco e erótico de um grotesco do qual participamos ativamente. No escuro, não confessamos as negociações que fazemos entre nossas crenças, práticas individuaise os elementos da cultura e do social ali projetados. Contudo, estamos frente a frente com os nossos maiores conflitos, desvios e complementaridades.

Referências

AUMONT, J. **A imagem.** Campinas, São Paulo: 2002.

DELEUZE, Gilles. **Dúvidas sobre o imaginário** *in* Conversações. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DONDIS, A. **Sintaxe da linguagem audiovisual**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. 2ª Ed. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1971.

GOFFMAN, E. **Os estigmas:** a deterioração da identidade social. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978.

GUIMARÃES, L. **A cor como informação:** a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores. 3.ed. São Paulo: Annablume, 2004.

LOTMAN, J.; USPENSKIJ. **Ensaios da Semiótica Soviética.** Lisboa: Horizonte, 1981.

METZ, C. **O significante imaginário.** Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

MORIN, E. **O cinema ou o homem imaginário.** São Paulo: É Realizações Editora, Livraria, e Distribuidora Ltda, 2014.

_____. **Introdução ao pensamento complexo.** Porto Alegre: Sulina, 2015.

SCHAFER, M. **A afinação do mundo**. São Paulo: Editora UNESP, 1977.

SILVA, J. C. **No limite da traição:** Comunicação de massa, cinema e vínculos sociais. 2004. 234 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – PUC-SP.

SOARES, R. **De palavras e imagens:** estigmas sociais em discursos audiovisuais. E-compós, Brasília, v.12, n.1, jan./abr. 2009.

SODRÉ, M.; PAIVA, R. **O império do grotesco.** Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica.** 1. ed. Campinas – SP: Papirus, 1994.

Filmografia

ABRAÇOS PARTIDOS. Direção: Pedro Almodóvar. Espanha, El Deseo, 2009. DVD (127 min), color., som. Título original: Los abrazos rotos.

A CIDADE DAS MULHERES. Direção: Federico Fellini. itália, Opera film Produzione, 1980. DVD (134 min), color, som. Título original: La città delle donne.

A ESTRADA. Direção: Federico Fellini. Itália, Ponti Dilaurentis, 1954. DVD (108 min), preto e branco, som. Título original: La strada.

A LEI DO DESEJO. Direção: Pedro Almodóvar. Espanha, El Deseo, 1987. DVD (102 min), color., som. Título original: La Ley Del Deseo.

A PELE QUE HABITO. Direção: Pedro Almodóvar. Espanha, El Deseo, 2011. DVD (120 min), color., som. Título original: La Piel que Habito.

A VOZ DA LUA. Direção: Federico Fellini. Itália, Magnus Opus, 1990. DVD (116 min), color., som. Título original: La Voce Della Luna.

AMARCORD. Direção: Federico Fellini. F.C. Produzioni, Itália, 1973. DVD (127 min), color., som. Título original: Amarcord.

ATA-ME. Direção: Pedro Almodóvar. Espanha, El Deseo, 1990. DVD (111 min), color., som. Título original: Átame!

CARNE TRÊMULA. Direção: Pedro Almodóvar. Espanha, El Deseo, 1997. DVD (98 min), color., som. Título original: Carne Trémula.

DE SALTO ALTO. Direção: Pedro Almodóvar. Espanha, El Deseo, 1991. DVD (112 min), color., som. Título original: Tacones Lejanos.

E LA NAVE VA. Direção: Federico Fellini. Itália, Gaumont, 1983. DVD (132 min), color., som. Título original: E la nave va.

ENSAIOS DE ORQUESTRA. Direção: Federico Fellini. Itália, Daimo Cinematografica, 1978. DVD (69 min), color., som. Título original: Prova D'orchestra.

FALE COM ELA. Direção: Pedro Almodóvar. Espanha, El Deseo, 2002. DVD (112 min), color., som. Título original: Hable con Ella.

HISTÓRIAS EXTRAORDINÁRIAS. Direção: Federico Fellini. Itália, Cinemax, 1968. DVD (120 min.), color., som. Título original: Storie straordinarie.

JULIETA DOS ESPÍRITOS. Direção: Federico Fellini. Itália, Rizzoli Film, 1965. DVD (131 min.), color., som. Título original: Giulietta degli spiriti.

JULIETA. Direção: Pedro Almodóvar. Espanha, El Deseo, 2016. DVD (99 min), color., som. Título original: Julieta.

MÁ EDUCAÇÃO. Direção: Pedro Almodóvar. Espanha, El Deseo, 2004. DVD (106 min), color., som. Título original: La Mala Educación.

MATADOR. Direção: Pedro Almodóvar. Espanha, El Deseo, 1986. DVD (110 min), color., som. Título original: Matador.

MAUS HÁBITOS. Direção: Pedro Almodóvar. Espanha, El Deseo, 1983. DVD (114 min), color., som. Título original: Entre Tinieblas.

MONTÃO, pepi, luci, bom e outras garotas de. Direção: Pedro Almodóvar. Espanha, El Deseo, 1980. DVD (82 min), color., som. Título original: Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón.

MULHERES À BEIRA DE UM ATAQUE DE NERVOS. Direção: Pedro Almodóvar. Espanha, El Deseo, 1988. DVD (90 min), color., som. Título original: Mujeres al Borde de un Ataque de Nervios.

MULHERES E LUZES. Direção: Federico Fellini; Alberto Lattuada. Itália, Cinemax, 1950. DVD (93 min), preto e branco, som. Título original: Luci del varietà.

NOITES DE CABÍRIA. Direção: Federico Fellini. Dino de Laurentis Cinematografica, Itália,1957. DVD (118 min), color., som. Título original: Le Notti di Cabiria.

OITO E MEIO. Direção: Federico Fellini. Itália, Cineriz,1963. DVD (138 min), preto e branco, som. Título original: Otto e mezzo / 8 ½.

QUE EU FIZ PARA MERECER ISSO. Direção: Pedro Almodóvar. Espanha, El Deseo, 1984. DVD (101 min.), color., som. Título original: ¿ Que Hecho Yo Para Merecer Esto?

ROMA. Direção: Federico Fellini. Itália, Ultra Film, 1972. DVD (120 min), color., om. Título original: Roma.

SATYRICON. Direção: Federico Fellini. Itália, Produzioni Europee Associati, 1969. DVD (129 min), color., som, Título original: Fellini Satyricon.

TUDO SOBRE MINHA MÃE. Direção: Pedro Almodóvar. Espanha, El Deseo, 1999. DVD (101 min), color., som. Título original: Tudo Sobre Mi Madre.

VOLVER. Direção: Pedro Almodóvar. Espanha, El Deseo, 2006. DVD (121 min), color, som. Título original: Volver.

IMAGINÁRIOS URBANOS DA LITERATURA CONTEMPORÂNEA: ENQUADRAMENTOS SOBRE PORTO ALEGRE

Ketlen Stueber
Valdir Jose Morigi

Resumo

Descreve como as narrativas sobre Porto Alegre são construídas na literatura do início do século XXI através da análise de três obras da literatura brasileira contemporânea. Os procedimentos metodológicos partem da descrição de elementos simbólicos que formam os imaginários da cidade por meio de análise temática e de conteúdo. Conclui-se que as narrativas literárias sobre Porto Alegre descrevem uma cidade caótica, de temperaturas extremas, insegura, dominada por desigualdades sociais e pela especulação imobiliária. Em contraponto, discursos nostálgicos, descrevem uma cidade segura e rica em ofertas culturais quando regida por gestões populares.

Palavras-chave

Representações. Imaginários urbanos. Narrativas literárias. Porto Alegre.

Introdução

A literatura, assim como as demais manifestações artísticas participam da construção imagética e simbólica por meio de processos

dinâmicos, despertam sentidos, qualificam os imaginários e produzem representações. Neste estudo, o termo "enquadramentos" deve ser entendido enquanto possibilidade de encontrar uma composição de maneira livre, conceber uma perspectiva subjetiva e dialógica, ato constante nas diferentes manifestações artísticas (seja na pintura, fotografia, no cinema ou na literatura) e na ação de informar, comunicar.

As narrativas literárias produzidas sobre as cidades são elementos fundamentais para compreender representações e identificar os imaginários urbanos. Este artigo apresenta, portanto, "enquadramentos" sobre a cidade de Porto Alegre a partir dos imaginários urbanos evocados com base em três narrativas literárias do início do século XXI: *Quarenta Dias* (REZENDE, 2014), *Imóveis Paredes* (FRANCO, 2015) e *Meia Noite e Vinte* (GALERA, 2016).

Questiona-se deste modo, *quais os "enquadramentos" destas narrativas revelam as representações e compõem os imaginários urbanos sobre Porto Alegre?* O plano metodológico partiu da identificação de enunciados simbólicos e elaboração de um croqui (mapa afetivo) para apresentar as nuances dos imaginários urbanos presentes nas obras analisadas. Pode-se redimensionar o estudo a partir do conjunto teórico e metodológico para qualquer outro espaço urbano com base em narrativas literárias (ou por meio de outras narrativas e suportes de mediação) para compreender a representatividade simbólica dos espaços habitados em diferentes tempos.

Quando os atores sociais se envolvem em processos de comunicação reproduzem ativamente enunciados simbólicos que geram representações. E estas interagem com outras representações construídas dentro de perspectivas sociais, culturais e históricas. As representações sociais, os processos de informação, comunicação e mediação, são fundamentais para a formação dos imaginários sociais, os imaginários urbanos e as narrativas literárias sobre as cidades.

Os imaginários, por meio de narrativas são catalisadores das representações. Castoriadis (2007) defende que a imaginação é *potência* de apresentação. Para o pensador, a sociedade constrói a si mesma, fundamenta-se em suas próprias crenças e mantêm-se unida em função das significações imaginárias. São os imaginários capazes de prover bases sobre a vida e a morte das civilizações, pois movem a sociedade, constroem significações, instrumentalizam instituições e inclusive, a linguagem.

A linguagem é formada por ambigüidades, é metafórica. Seu caráter polissêmico torna-a "[...] portadora também de uma dimensão imaginária no sentido forte do termo: pode-se dizer de certas coisas que do ponto de vista conídico não tem sentido, mas que têm um sentido muito importante do ponto de vista da sociedade", de acordo com Castoriadis (2007, p. 35). O autor afirma também a existência diacrônica da história, e enfatiza que "[...] a verdade é antes de tudo social-histórica, só existe na e pela sociedade, na e pela história." (p. 267). A história pode ser compreendida pelo imaginário.

Castoriadis (2007, p. 267) parte da questão da verdade para questionar as fronteiras de sentido e relações sociais entre os indivíduos:

> Toda sociedade constitui seu mundo em geral, sendo ele um mundo de significações. É assim que ela dá sentido às coisas, aos fenômenos, que estabelece relações, constituindo por isso mesmo um mundo fechado, encerrado sobre si mesmo, que possui uma fronteira e em relação ao qual há sempre os 'outros'.

Segundo o autor existem duas formas de entender a sociedade, uma a partir de seus dados demográficos, geográficos, naturais, climáticos, entre outros de natureza quantitativa. E em segundo lugar pela captação das significações imaginárias, pois a lógica conídica (poética) é também estabelecida pela sociedade. Deste modo, "a reprodução da sociedade faz apelo, essencialmente, a mecanismos

conídicos, que contêm sempre um elemento imaginário como finalidade suprema, origem etc" (CASTORIADIS, 2007, p. 45). Assim, a construção simbólica e imaginária, geradora de representações sobre as cidades ganham forma nas narrativas literárias, espaço primordial do conídico.

A cidade, antes entendida a partir de sua configuração física, era definida como o oposto do espaço rural. Nas últimas décadas a caracterização do conceito de cidade está permeada por processos culturais e imaginários, conforme afirma García Canclini (1994; 2008). Assim, os livros, o cinema, o rádio, a televisão e a imprensa também se tornaram responsáveis por mediar a construção simbólica das cidades ao elaborar narrativas sobre os acontecimentos e o cotidiano da urbe. Para García Canclini (2002), mais do que propor uma nova ordem, os meios buscam recriar espetáculos reconfortantes e oferecer certa intensidade de experiências. Antes de oferecer informações que possam ser úteis no cotidiano de vivências e sociabilidades, o autor evidencia que o foco dos meios está em estabelecer relações e proximidades entre as comunidades virtuais de consumidores midiáticos. De acordo com García Canclini (2002, p. 50).

> [...] a imprensa, o rádio e a televisão contribuem para reproduzir, mais do que para alterar, a ordem social. Seus discursos têm uma função de mimese, de cumplicidade com as estruturas sócio-econômicas e com os lugares comuns da cultura política. Mesmo quando registram manifestações de protesto e testemunham a desigualdade, editam as vozes dissidentes ou excluídas de maneira a preservar o *status quo*.

A seu modo, os meios também contribuem para a democracia e o convívio em sociedade, afirma o autor.

Para além de mapas e outras formas físicas de referência, os fluxos e interações sociais são instituídos a partir de mapas mentais e emocionais. As cidades devem ser entendidas como espaços de tensão entre o que realmente são e o que se idealiza sobre elas. Segundo García Canclini (2008, p.16), "ao reconhecer essa tensão, os estudos

urbanos atuais dão lugar por sua vez às explicações demográficas e socioeconômicas, assim como às representações culturais nas quais se manifestam a heterogeneidade e a complexidade do social". Deste modo além das informações, dos dados estatísticos populacionais e geográficos, a cidade estabelece-se pela necessidade de elaborar narrativas a partir de seus imaginários urbanos.

A construção imaginária de uma cidade apresenta a mentalidade urbana que lhe é própria, bem como as condições físicas e naturais, os usos sociais e as modalidades de expressão, segundo Silva (2011). Deste modo, a construção da imagem de uma cidade se faz por meio do imaginário de seus moradores através de subjetivos cortes e segmentações. Uma "[...] cidade vivida, interiorizada e projetada por grupos sociais que a habitam e em suas relações de uso com a urbe não só a percorrem, mas interferem dialogicamente, reconstruindo-a como imagem urbana" (SILVA, 2011, p. XXVII). A imagem urbana institui-se por meio de metáforas coletivas de qualificação dos espaços e pontos de vista cidadãos.

Os imaginários urbanos segundo Silva (2011, p. XXIX), servem para "[...] projetar fantasias, dão como resultado a constatação de que uma cidade também é o efeito de um desejo ou de muitos desejos [...]". Para desenvolver seus estudos acerca do assunto, o autor fundamenta uma série de conceitos: *ponto de vista do cidadão*; *território*; *mapas e croquis*; e *vitrina*.

O conceito de *ponto de vista do cidadão* estabelece-se a partir de duas características principais: estratégia de enunciação (competência comunicativa verbal e visual) e patrimônio cultural implícito (relação dialógica de participação cidadã). Entende-se por *ponto de vista* as representações e as diferentes estratégias narrativas utilizadas pelos cidadãos para contar histórias e descrever as cidades, inclusive quando os relatos podem ser apresentados por imagens. Para Silva (2011, p.11) o conceito de *ponto de vista* é uma operação de mediação, "[...] implica um exercício de visão, o captar um registro visual mas que também compromete o olhar. Isto é, o sujeito das emoções que se projeta e se 'enquadra' naquilo que vê". A partir do *ponto de vista* cada cidadão recria seus mapas mentais.

Em oposição aos territórios físicos, demarcados por mapas e cartografias, há os territórios mentais, considerado por Silva (2011, p.18) como territórios diferenciais, "[...] daí seu grande e diversificado poder de representação". O território pode ser demarcado tanto física quanto mentalmente a partir de operações lingüísticas e visuais. Este "[...] alude, mais propriamente, uma complicada elaboração simbólica que não se cansa de apropriar-se das coisas e tornar a nomeá-las, num característico exercício existencial lingüístico: aquilo que eu vivo eu nomeio; sutis e fecundas estratégias de linguagem" (p. 21). O *território* percebido a partir da imaginação recebe o nome de *croqui*. Silva, (2011, p. 18) afirma que "é sem dúvida esse poder evocador da nossa imaginação que proporciona o território a sua maior consistência." A diferença entre *mapa* e *croqui*, está na forma de representação.

O mapa refere-se à estrutura física, o croqui refere-se à estrutura simbólica de um território. Por meio do croqui destina-se "[...] representar tão somente limites evocativos ou metafóricos, aqueles de um território que não admite pontos precisos de corte, por sua expressão de sentimentos coletivos ou de profunda subjetividade social" (SILVA, 2011, p. 24). Portanto, o *território* é um *croqui* e não um mapa. Ao configurar uma cidade a partir de unidades territoriais, busca-se recompô-la através de *croquis*.

O fluxo social da cidade constitui-se pela noção de centro e periferia, "o centro alude o que é centrico e focal, [...] com base no qual o que rodeia, em maior ou menor distância, chamar-se-á periférico. O periférico alude ao que margeia o centro" (SILVA, 2011, p. 25). No entanto, o autor destaca que centro e periferia estão em constante deslocamento, pois antes de tudo, estes territórios são constituídos por relações de poder e ideologias. É a partir desta perspectiva que o autor apresenta o conceito de *vitrina*.

A *vitrina* é uma janela, um espaço para olhar e ser olhado (a). Oferta de desejos e frustrações excita a imaginação através da troca de olhares, "a vitrina, por princípio psicológico, mostra mais do que pode dar [...] adquire altos conteúdos simbólicos" (SILVA, 2011, p. 28). Destinada para desejar e consumir, a cidade é uma grande vitrina

que de acordo com Silva (2011, p. 29) "[...] indica a forma como os usuários percebem o mundo, suas distâncias, seus anseios". Perceber a cidade a partir da perspectiva do imaginário incide em considerar sua gama de elementos complexos.

Admite-se assim que há várias formas de estudar um mesmo objeto de pesquisa. Neste caso, o imaginário urbano e suas representações, Porto Alegre e suas narrativas literárias. Pesavento (2002) afirma que o imaginário possui capacidade de recriar o real, através de sistemas de idéias, imagens e percepções. A cidade constitui-se para a autora em um objeto "[...] de múltiplos discursos e olhares, que não se hierarquizam, mas que se justapõem, compõem ou se contradizem, sem, por isso, serem uns mais verdadeiros ou importantes que outros" (p. 9). É desta forma que Pesavento (2002) instiga perceber a cidade com suas distintas nuances e olhares entrecruzados que buscam no real, cadeias de significados. Tais significados seriam metaforizações, representações permeadas de sentidos associadas ao conceito de cidade.

Deste modo, o espaço urbano pode estar integrado por metáforas visíveis – traçadas a partir de imagens, fotografias, pinturas, esculturas, monumentos, entre outros –, e por metáforas invisíveis, implícitas, que para aceder às representações seria preciso dominar seus códigos e símbolos. Perceber a cidade a partir da literatura é uma forma de acessá-la em um caminho de metáforas invisíveis. Para Pesavento (2002, p. 10), "[...] pensar a literatura como uma leitura específica do urbano, capaz de conferir sentidos e resgatar sensibilidades aos cenários citadinos, às suas ruas e formas arquitetônicas, aos seus personagens e à sociabilidade que neste espaço têm lugar", implica vivenciar a cidade a partir de suas representações.

O escritor, neste sentido, torna-se um criativo espectador do social capaz de recriar o espaço e "a literatura, ao 'dizer a cidade', condensa a experiência do vivido na expressão de uma sensibilidade feita texto" (PESAVENTO, 2002, p. 10). Assim, para a autora, a literatura também é uma forma de pensar a história e inclusive, de experimentar vivências e cotidianos possíveis, pois, as narrativas de ficção literária muitas vezes partem de fontes próximas da realidade.

Segundo Pesavento (2002), a literatura tem o poder de conceder sentidos e funções aos lugares e projetar os sonhos e utopias de uma comunidade sobre os espaços que habitam a partir de potencialidades metafóricas de transfiguração do real.

A narrativa literária é a pedagogia da imaginação em que elementos "reais" servem de inspiração (PESAVENTO, 2002). A arquitetura e os monumentos de uma cidade, devido sua capacidade de evocar sentidos, valores e vivências, são exemplos interessantes. A autora provoca à reflexão ao questionar se realmente é possível distinguir as imagens "reais" das "criadas" ao passo que "[...] tudo que se vê e se experimenta é por sua vez, recriado enquanto sensação, revivido enquanto memória articuladora de lembrança e decodificado em seus significados [...]" (PESAVENTO, 2002, p. 17). Logo, a construção da realidade perpassa paralelamente por assimetrias, contextos sociais, culturais e pela subjetividade dos sujeitos.

A cidade pode gerar sentimentos contraditórios, como temor e fascínio, pois a construção das representações acerca da mesma é dinâmica. Além da conjuntura social a cidade está representada na narrativa literária a partir da recepção dos leitores. Conforme Pesavento (2002, p. 23) a "[...] recepção/reprodução de idéias e imagens correspondem à necessidade, a enfrentamentos e a campos de luta", deste modo, a cidade é recriada de diferentes formas. As representações sobre a cidade, presentes na literatura recriam o espaço urbano tanto quanto outras formas de linguagem. Cada qual à sua maneira.

Literatura é um importante campo de investigação para a sociologia do imaginário, afirma Legrós (2014), há uma relação privilegiada entre ambas. Durante muito tempo na história da sociedade, a literatura foi responsável direta por constituir o imaginário social e segue, entre os principais vetores de manutenção dos mitos. A cidade tem importância fundamental na produção literária, segundo Fernandes (2000, p. 19), pois, "é na cidade e por causa da cidade que o romance aparece, floresce e se modifica". A cidade substituiu a natureza nas narrativas e com o passar do tempo tornou-se a própria personagem, capaz de influenciar o comportamento dos outros personagens da

estória. Por meio das narrativas sobre cidade, novos debates e reflexões puderam ser inseridos na sociedade: questões sobre cidadania, o poder político, filosofia e anseios libertários. Assim, para Fernandes (2000), os romances urbanos são relevantes formas de representação artística e metafórica.

A Porto Alegre imaginada por Maria Valéria Rezende

> Pra onde ir?, por enquanto pra lugar nenhum, continuar escondida ali, invisível entre os invisíveis com suas garrafas térmicas e suas cuias de chimarrão, espiando, por todo tempo que eu quisesse, aquele pedaço de mundo no qual tudo que a cidade quer esconder abre-se como um abscesso supurado.
>
> *Quarenta dias*

Maria Valéria Rezende nasceu em Santos, SP e é freira desde os dezoito anos de idade. A educação popular norteia sua vida, atuou nas periferias de São Paulo e em 1972 foi para o Nordeste no meio rural. Vive em João Pessoa desde 1986. Sua primeira obra foi lançada em 2001, desde lá têm escrito várias obras reconhecidas no meio literário.

Quarenta Dias, conta a história de Alice, personagem que se vê arrancada de sua cidade, João Pessoa, para viver em Porto Alegre. Norinha, sua filha casada com um gaúcho da capital, decide ter um filho. Alice é obrigada a largar tudo, vender sua casa e se desfazer de seus objetos para ajudar a filha a cuidar de uma criança que sequer havia sido concebida. Alice consegue trazer consigo algumas roupas, livros e um velho caderno com a boneca Barbie na capa.

Por fatos inusitados, Alice fica sozinha na cidade. Da Paraíba, uma vizinha clama por notícias do filho, Cícero Araújo, que foi para Porto Alegre trabalhar na construção civil e não deu mais notícias. Em busca de Cícero, mas também numa espécie de fuga e reencontro consigo mesma, Alice adentra a cidade desconhecida.

Explora ruas e bairros de Porto Alegre e da região metropolitana para além dos territórios famosos por sua beleza, infraestrutura e qualidade de vida.

Nesta trama, além da cidade apresentada ao "avesso", ressurgem personagens que algumas vezes deixam de ser percebidos e reconhecidos por recusa ou naturalização da essencialidade de suas existências. Trabalhadores e trabalhadoras que fazem a cidade acontecer, atuam no comércio, nas casas e apartamentos de classe média e alta, nas construções. Há também aqueles que sequer trabalham, apenas existem calados, sobrevivem e protegem-se da chuva, dos extremos de frio e calor, da fome e do preconceito.

A narrativa não define um ano específico, considera-se a contemporaneidade a partir do ano de publicação (2014) e de relatos sobre o processo de produção em entrevistas da autora publicadas na internet. Aparentemente a obra começou a ser escrita em meados de 2012. Pelos olhos de Alice, mergulhada nas fissuras da cidade (em analogia à obra *Alice no País das Maravilhas*), Maria Valéria Rezende explora Porto Alegre por um ângulo quase desconhecido. Apresenta elementos simbólicos interessantes que ampliam as representações sobre a cidade.

A Porto Alegre imaginada por Miguel da Costa Franco

> – Progresso? A senhorita chama de progresso transformar a cidade num mar de espigões?
>
> [...] – A senhorita chama de progresso ter uma Câmara de Vereadores subordinada às construtoras, retardando a aprovação de um plano diretor mais decente, só pra favorecer esse monte de aberrações que tão construindo por aí? Isso é progresso?
>
> *Imóveis Paredes, 2015*

Miguel da Costa Franco nasceu em 1958 em Roca Sales no Rio Grande do Sul. Trabalhou como corroteirista do telefilme e minis-

série *Doce de Mãe*, produzido pela Casa de Cinema de Porto Alegre. Foi argumentista e roteirista do curta metragem *O Último Desejo do Doutor Geraninho*. Publicou contos e crônicas em coletâneas pela editora L&PM e mantém diversos textos disponíveis na internet. *Imóveis Paredes* é seu primeiro romance.

No fim do inverno e início da primavera de 2014, Teté, ou, Eleutério Paredes é pressionado a vender o antigo casarão em que nasceu e cresceu para uma grande construtora. Sua resistência em vender o imóvel faz com que a relação com a filha pareça ainda mais desgastada. À medida que as ofertas ficam irrecusáveis, o personagem se vê envolvido em uma série de boatos e notícias falsas que desmoralizam sua imagem e seu trabalho. Sua teimosia e resistência fazem com que seja comparado à figura de Dom Quixote. O comportamento impulsivo e temperamental do personagem contribui para que surja contra ele uma série de perseguições e injustiças.

Aos 52 anos Teté é descrito como "velho", com traços ranzinzas, mas bondoso. Mesmo com idade jovem, é descrito como um idoso que possui poucas chances de viver novas paixões ou de concretizar grandes projetos. Costuma andar arrastado, têm ombros arqueados, cabelos grisalhos, e geralmente é descuidado no vestir. Ressentido e nostálgico, depois de passado trinta anos, reencontra Graça, por quem era apaixonado desde a adolescência. Após sair com ela algumas vezes, transfere e associa suas frustrações e pouca sorte no amor ao longo da vida. Resta ao "Dom Quixote do Rio Branco" projetar suas expectativas e desejos em Pilar (recriando uma nova "Dulcinea"). A jovem arquiteta é responsável por derrubar os casarões vizinhos ao seu.

O casarão de Teté por ser um espaço de refúgio e conforto – mesmo com o barulho e a sujeira causados pela demolição das casas vizinhas –, é central na narrativa. Evoca as principais lembranças do personagem, desde a infância. Um esconderijo. Simboliza o espaço primordial, o microssocial da vivência do protagonista, enquanto que Porto Alegre é o espaço macrossocial.

O texto deixa a desejar em relação à construção do feminino, pois, as personagens são colocadas em condições secundárias e objetificadas em alguns trechos. No entanto, a obra destaca-se pela criticidade ao denunciar a exploração do mercado imobiliário e levantar representações contemporâneas e antigas sobre Porto Alegre e seus espaços, o atual contexto político e simbólico da cidade.

A Porto Alegre imaginada por Daniel Galera

> "Já acabou o quê?"
>
> "Tudo! Vocês não tem andado nas ruas? Porto Alegre parece uma galinha sem cabeça correndo pelos últimos minutos no quintal."
>
> *Meia noite e vinte, 2016*

Daniel Galera nasceu em São Paulo é de família gaúcha, cresceu e vive em Porto Alegre. É um dos criadores da editora independente, Livros do Mal. Muitos dos seus textos foram adaptados para o teatro e para o cinema. *Meia Noite e Vinte* é considerado um romance urbano e se passa em Porto Alegre e São Paulo entre 1999 e 2000 e em 2014.

Em meio ao calor escaldante de janeiro de 2014, em Porto Alegre, Aurora, Emiliano e Antero, se reencontram na cerimônia de despedida de Andrei, assassinado enquanto saía para correr na região do bairro Bom Fim. Morreu com um tiro na cabeça por conta de seu celular. Quando adolescentes, no final de 1999 e 2000, os quatro escreviam para um fanzine eletrônico na época em que a internet discada estava em expansão no Brasil.

No inicio da revolução da internet, o politicamente correto era inexistente e a profissionalização neste meio dava os primeiros passos. Neste contexto surgira o *Orangotango*. Um fanzine eletrônico de sucesso, publicado duas vezes por semana, escrito pelos jovens. O conteúdo variava entre contos pornográficos, poemas de versos

livres, resenhas sobre filmes e livros, manifestos artísticos produzidos à base de drogas psicodélicas e links apontando as bizarrices da internet.

O encontro entre os amigos faz suscitar lembranças, mexe com suas memórias afetivas e promove reflexões sobre o passado e o presente, seus planos e expectativas. Suas vidas são evocadas desde a Porto Alegre de 1999/2000 e contrapostas à realidade encontrada em 2014. Aparentemente próximos, o paralelo entre estes períodos revela contextos diferentes daqueles imaginados pelos personagens em *Meia Noite e Vinte*.

A narrativa que se passa em dois tempos narra a Porto Alegre caótica e quente de 2014 e a Porto Alegre do final de 1990 e 2000 por meio das lembranças de adolescência dos personagens. Mesmo próximas, considerando o espaço de tempo histórico, encontram-se perspectivas distintas sobre a cidade. A narrativa de fortes traços urbanos seguramente vai além deste plano, mostra-se entrelaçada por memórias, hábitos culturais, crítica social e política.

Transfigura-se pela voz dos jovens, quebra preconceitos e tabus ao apresentar as aventuras e desventuras de seus personagens, seja pela perspectiva feminina, hétero, homo ou bissexual. Também de modo despretensioso, intencional ou não, Galera (2016), cria uma espécie de "estética do calor infernal", ao transcrever um emaranhado de sensações e sentimentos sobre como é viver em Porto Alegre nos dias de verão, com altos picos de temperatura.

"Enquadramentos" sobre as representações e os imaginários urbanos da cidade

Os meios de comunicação e informação estabelecem relações e proximidades. De acordo com García Canclini (2002) os meios oferecem certa intensidade de experiências ao recriar espetáculos. A cidade é um espaço de tensões e pode ser narrada de diversas formas, numa mescla entre o que ela realmente é (ou parece ser) e o modo que é idealizada.

Os imaginários e as metáforas coletivas ressurgidas das vozes dos cidadãos, reproduzidas e ressignificadas pelos meios de comunicação e informação, constituem a cidade e os imaginários urbanos. A partir deste aspecto, Silva (2011) afirma que a cidade é o efeito de muitos desejos. À medida que os desejos desenvolvem-se através de estratégias narrativas para contar histórias e descrever as cidades, estabelece-se o conceito de "*ponto de vista*".

Segundo Silva (2011) o *croqui* (ou mapa afetivo) constitui-se pela estrutura simbólica evocada por sentimentos coletivos de subjetividade social. Os *croquis* são formados por conjuntos de territórios mentais (estes, projetados por estratégias narrativas ou *pontos de vista*). A estrutura simbólica do *croqui* é formada por elementos centrais e periféricos. O *centro* baseia-se em um ou mais elementos discursivos com maior freqüência ou força enunciativa, ou seja, que apresentam o foco do enunciado simbólico. Enquanto que os campos periféricos (margens) são formados por enunciados que rodeiam o campo central.

Considerações finais

A arte está permeada de representações e imaginários, é a ponte entre o vivido e o pensado, o vivido e o sonhado. O simbólico e o sensível não discriminam fato e ficção, permeiam o "real" e a fantasia com a mesma intensidade. Compreender a cidade a partir de sua construção simbólica é extremamente interessante, principalmente para identificar as representações atuantes no espaço urbano.

Percebe-se que as teorias sobre imaginários urbanos (SILVA, 2011) e cidades (SILVA, 2011; GARCÍA CANCLINI, 2002) são meios extremamente interessantes para compreender a construção simbólica dos *territórios* através das narrativas literárias. O *croqui* da cidade extraído das "falas" de cada narrativa sobre Porto Alegre demonstrou a força e a presença de discursos e consensos afetivos que constituem a formação dos *territórios* urbanos.

As narrativas literárias sobre Porto Alegre descrevem uma cidade caótica, de temperaturas extremas, insegura, dominada pela exploração imobiliária, com fortes traços de desigualdade social e desprezo ao patrimônio histórico e arquitetônico. Em contraponto, discursos nostálgicos de um tempo recente, descrevem uma cidade segura, pacífica e rica em ofertas culturais quando regida por gestões populares. Ideais de bem viver são também evocados por ações simples e significativas como caminhar pelas ruas e recolocar as cadeiras nas calçadas, ou seja, ressignificando as formas de ocupação da cidade.

CASTORIADIS, Cornelius. **Sujeito e verdade no mundo social-histórico**: Seminários 1986-1987: a criação humana, I. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

FRANCO, Miguel da Costa. **Imóveis Paredes**. Porto Alegre: Libretos, 2015.

FERNANDES, Ronaldo Costa. Narrador, cidade, literatura. In: LIMA, Rogério; FERNANDES, Ronaldo Costa (orgs). **O imaginário da cidade**. Brasília: Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

GALERA, Daniel. **Meia noite e vinte**. São Paulo: Companhia das letras, 2016.

GARCÍA CANCLINI, N. O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional. **Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 23, p. 95-115, 1994.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. Imaginários culturais da cidade: conhecimento, espetáculo, desconhecimento. *In*: COELHO, Teixira (org.). **A cultura pela cidade**. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2008. P. 15-32.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. Cidades e cidadão imaginados pelos meios de comunicação. **Opinião pública**, Campinas, v. 8, n.1, 2002, p. 40-53.

LEGRÓS, Patrick *et al*. **Sociologia do Imaginário**. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2014.

PESAVENTO, Sandra J. **O imaginário da cidade**: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. 2. ed. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

REZENDE, Maria Valéria. **Quarenta Dias**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

SILVA, Armando. **Imaginários urbanos**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

IMAGINÁRIO INTERDITADO? ACERCA DAS TENTATIVAS RECENTES DE CERCEAMENTO DE OBRAS DE ARTE NO BRASIL

Lorena Rúbia Pereira Caminhas
Thales Vilela Lelo

Resumo

O presente capítulo tem como proposta averiguar investidas de contenção da força instituinte do imaginário a partir da análise comparada de três formas de expressão artística expostas em galerias pelo Brasil que foram alvo recente de grupos conservadores que visavam interditar sua exibição pública. Tratam-se das pinturas da série *Criança Viada*, de Bia Leite; da performance *La Bête*, de Wagner Schwartz, e da exposição *Faça Você Mesmo sua Capela Sistina*, de Pedro Moraleida.

Palavras-chave

Arte; Imaginário; Imagem; Gênero; Sexualidade.

Introdução

Em meados de 2017, mais precisamente nos meses de agosto e setembro, presenciamos no Brasil uma série de ataques ao campo das artes orquestrados por grupos conservadores (a exemplo do Movimento Brasil Livre (MBL) e de membros de religiões de matriz católica e protestante), que passaram a questionar o direito de exibição de obras de arte apresentadas em galerias ao redor do país naquele período. O primeiro dos casos – e o mais emblemático desta disputa – foi a exposição *Queermuseu – cartografias da diferença na*

arte brasileira, que estreou em 14 de agosto no espaço Santander Cultural de Porto Alegre. Logo na sequência presenciamos reações similares diante dos trabalhos de Pedro Moraleida reunidos na exposição *Faça você mesmo sua Capela Sistina*, exposta no *Arteminas – não quis o que estava no ar,* que entrou em cartaz no dia 1 de setembro, bem como diante da apresentação da performance do coreógrafo Wagner Schwartz, *La Bête,* apresentada na abertura da 35ª Edição do *Panorama da Arte Brasileira* no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM)[94].

No epicentro da controvérsia proliferaram acusações de que as obras incitariam à pedofilia, à zoofilia, à pornografia, além de promover uma apologia à erotização. Iniciou-se uma contenda sobre a qualidade estética destas manifestações artísticas – consideradas, por segmentos específicos da sociedade, como de mau gosto por retratarem imagens de crua nudez. Seus opositores não tardaram em as taxarem como imorais, avessas aos valores sociais mais tradicionais e capazes de desestabilizar a formação de crianças e jovens que eventualmente entrassem em contato com elas.

Certamente as tentativas de interdição da arte e o questionamento sobre as representações que ela carrega não são um fenômeno recente, praticado, segundo Kendrick (1995), ao menos desde a Idade Média – quando da caça a determinadas pinturas e esculturas já se consolidava. Como veremos, também nem são novidades as denúncias do artístico como pornográfico.

Em face da reaparição de um fenômeno relativamente antigo (a desmoralização de expressões artísticas) em nossa história mais recente, partimos, para a construção da reflexão que se segue, do questionamento mais amplo sobre qual a força e o impacto das artes

[94] Uma série de outras manifestações artísticas também sofreram restrições judiciais ou ainda reações públicas negativas no mesmo período, a exemplo da peça "O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu", dirigida por Natália Mello; ou ainda a performance "DNA de DAN", realizada por Maicon K e o quadro "Pedofilia", da artista Alessandra Cunha. Na delimitação do *corpus* optamos por não analisar também estas obras para privilegiarmos aquelas que geraram reação pública mais acentuada, embora estejamos cientes que as questões que as perpassam sejam as mesmas dos trabalhos tratados neste capítulo.

na construção de sentidos e mundos possíveis na contemporaneidade, força esta que motiva grupos autointitulados conservadores a travar uma batalha contra elas no espaço público (em ambiente *online* e *offline*). Seguimos refletindo sobre qual potencial resguardariam as pinturas e performances analisadas para desvelarem imaginários possíveis e pôr em circulação imagens que são escamoteadas em nossos cotidianos. Enfocamo-nos, especificamente, na seguinte inquietação: como os modos de figuração da sexualidade, do gênero e da nudez propostos por estas exposições podem desconstruir um mundo de binários e prenhe de normatizações?

Ao longo deste texto tentaremos indicar respostas a estas interrogações nos detendo nas pinturas da série *Criança Viada*, de Bia Leite, que integravam a mostra *Queermuseu*; além das já mencionadas exposições *Faça você mesmo sua Capela Sistina,* do artista Pedro Moraleida*;* e da performance *La Bête,* de Wagner Schwartz. De escopo eminentemente exploratório, nosso percurso pretende evidenciar os elementos que constituem cada uma das três expressões artísticas para então tecer inferências levando em conta os argumentos e as justificativas mobilizados pelos grupos que ansiavam a interdição da exposição pública destas obras em espaços culturais e museus.

Ao longo deste trajeto, propomo-nos a articular nosso eixo argumentativo com a antropologia do imaginário – tal como elaborada por autores como Gilbert Durand (1985, 2004) e Michel Maffesoli (2001, 2005) –, de modo a explicitar não só o papel matricial do imaginário na estruturação do real, bem como sua força instituinte no processo de reconstrução das formas do viver-juntos. Em síntese: apostamos que os públicos que se aglutinaram no intuito de cercear ou denunciar as manifestações artísticas de Moraleida, Schwartz e Leite se ancoraram naquilo que é mais institucionalmente sedimentado (como os símbolos hegemônicos da família cristã ou ainda o aparato jurídico) por receio de ver abalada a superfície do real em que se ancoram.

Na disputa travada entre os grupos autodenominados conservadores e as obras expostas na segunda metade do ano de 2017, a sexualidade e os valores relacionados a ela despontaram, tornando ainda mais atual o diagnóstico da antropóloga Gayle Rubin realizado na década de 1980 de que "os conflitos contemporâneos sobre os valores sexuais" possuem "imenso peso simbólico" (1984, p. 267), se tornando mais acirrados em períodos de instabilidade social e política. A análise da autora aponta para o surgimento de "cruzadas moralistas" que emergem em períodos de "pânicos morais", cujo objetivo seria a criação de mecanismos para circunscrever o conjunto de significados e de imaginários que poderiam extravasar as barreiras de um campo normativo, fazendo uso de táticas extralegais que se consolidam, sobretudo, no terreno simbólico.

A conjuntura brasileira desde o impeachment da presidenta eleita Dilma Rousseff em 2016 tem sido um terreno de disputas acirradas também neste aspecto, cuja principal consequência foi o avanço de uma onda conservadora afeita à ortodoxia da família tradicional, à política institucional masculina e branca e ao moralismo cristão – muito similar aos períodos de estresse social apontados por Rubin em seu seminal artigo. Esse clima político gerou uma ampla instabilidade que possibilitou o aparecimento de reações públicas contrárias a uma seara de expressões artísticas.

A teoria estética evidencia há décadas o papel transformador da arte na experiência do espectador. Autores como Hans Jauss (1979) frisaram, por exemplo, a indissociabilidade entre a contemplação estética e os modos de experimentação do imaginário. Já Martin Seel (2010) destaca como as representações artísticas nos conduzem a um presente ausente (a simbolização de um aparecer) repleto de objetos da imaginação. Outrossim, também os pesquisadores que se dedicaram a explorar a premência do imaginário na tessitura do real salientam as vizinhanças entre o campo artístico e os modos de acionamento de um imaginário possível pela via das imagens, a exemplo de Durand (1993).

Partindo destas considerações, colocamo-nos a seguinte questão: a qual imaginário se reportam as obras que tanta indignação causaram quando de sua exibição pública nas galerias e mostras ao redor do Brasil? Responder a esta inquietação exige que nos debrucemos no contexto recente em que tais trabalhos foram expostos ao olhar do espectador, pois os significados que circularam acerca deles estão intimamente ligados a tal contexto.

Cumpre pontuar que o estopim para os últimos protestos que reivindicavam o cancelamento de exposições de arte foi o *Queermuseu*. A partir dele uma rede de argumentos e modos de organização coletiva foram empregados nas denúncias contra os outros modos de expressão artística que contemplam nosso *corpus* de pesquisa. Como exporemos adiante, a contenda articulou espaço *off-line* e ambiente *online,* principalmente as redes sociais (*Twitter* e *Facebook* em maior medida) e através do aplicativo *WhatsApp*, criando um clima de indignação e revolta que atingiu o território nacional – e culminou no cancelamento do *Queermuseu* e em diversos processos investigativos envolvendo os artistas e representantes dos espaços de exibição.

Queermuseu e a interdição da diversidade

Encerrado em 10 de setembro de 2017 (um mês antes do previsto) pelo espaço Santander Cultural, o *Queermuseu* foi alvo de protestos encenados principalmente pelo MBL e por grupos religiosos de Porto Alegre, que alegaram vislumbrar nas obras cenas de apologia à pedofilia e à zoofilia. Partindo de ataques presenciais no local onde ocorria a exposição, mas também a reações em atmosfera virtual (empregando *boots* para distribuição em massa de mensagens sobre o tema), houve uma mobilização para boicote ao banco e para pressionar a retirada do *Queermuseu* de exibição[95].

[95] Usamos como referência do acontecimento do *Queermuseu* as seguintes matérias: "'Queermuseu': quais são e o que representam as obras que causaram o fechamento da exposição" do jornal Zero Hora do dia 11/09/2017; "Veja as

As obras da série *Criança Viada*, da artista Bia Leite, foram acusadas de "prostituição infantil" e de "erotização de crianças e adolescentes", porque as cenas apresentavam crianças seminuas ou trajando roupas demasiadamente curtas, expondo uma sexualidade que não deveria ser atribuída a elas. Tais acusações se alicerçaram também nas visitas de crianças no espaço do *Queermuseu*, especificamente em passeios guiados por escolas de ensino fundamental e médio que teriam ido à exibição seguindo suposta orientação da mostra, que teria captado verbas da Lei Rouanet[96] já prevendo seus fins educativos. O argumento de "corrupção de crianças", amparado por códigos firmados no Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), gerou a abertura de uma CPI dos Maus-Tratos no Senado capitaneada pelo senador Magno Malta, averiguando se as obras apresentavam, de fato, incentivo à pedofilia e ao abuso sexual de menores.

Nesse contexto de ânimos efervescentes, o estatuto das obras que compunham a série *Criança Viada* foi questionado (e também o *Queermuseu* em sua totalidade), devido ao seu presumido "teor sexual": os quadros exporiam, na visão de seus detratores, "putaria" e "sacanagem", sendo considerados "pornografia" – ao invés de expressões artísticas. Essa visão contraria a explicação que constava no catálogo da mostra elaborada por seu curador, o historiador Gaudêncio Fidelis, que afirmava que a obra tratava do preconceito sofrido por pessoas LGBT na infância a partir de elementos da cultura popular contemporânea.

Apesar de serem múltiplas as críticas à obra de Bia Leite, em nenhuma delas apareceu a referência às imagens pintadas nas telas da

imagens da exposição cancelada pelo Santander, no RS" publicada pela revista Veja em 13/09/2017; "Queermuseu: o dia em que a intolerância pegou uma exposição para cristo" do El País Brasil do dia 13/09/2017; "Como movimentos ultraconservadores conseguiram encerrar a exposição Queermuseu" na revista Época de 15/09/2017; e "Pesquisa demonstra que repercussão do cancelamento do Queermuseu foi insuflada por robôs na internet" do portal G1 em 17/02/2018;

[96] A Lei Federal de Incentivo à Cultura foi sancionada pelo ex-presidente Fernando Collor de Mello em 21 de dezembro de 1991, e tem como destaque uma política de incentivos fiscais que possibilita empresas (pessoas jurídicas) e cidadãos (pessoas físicas) a aplicarem uma parte do seu imposto de renda em ações culturais.

artista. Ao contemplarmos o quadro que motivou as acusações vemos a retratação de duas crianças: uma menina de miniblusa e minissaia com a legenda "criança viada travesti da lambada" e um menino de meias três quartos e cueca junto da frase "criança viada deusa das águas". O que subjaz aos protestos contra essa retratação da infância é aquilo que Kendrick (1995) denomina "estrutura de pensamento": um conjunto de argumentações e justificativas que promovem a hierarquização daquilo que pode ser considerado como obra de arte e aquilo que deve ser resignado à posição de pornografia – algo que, muitas vezes, não se relaciona diretamente à imagem, mas aos possíveis sentidos que ela hipoteticamente disseminaria.

A dicotomia entre arte (relacionada à contemplação e ao belo) e pornografia (atrelada à corrupção sexual e à nudez explícita) tem uma história tortuosa, já que os padrões de determinação daquilo que seria classificado como uma ou outra coisa foi sendo ajustado e modificado ao longo do tempo. Mas, segundo diagnóstico de Kendrick (1995), um critério sempre se sobrepôs: o potencial de afetação de determinadas representações, principalmente aquelas que retratavam a nudez e o sexo. Ao contrário do artístico (que possui valor intrínseco), "a 'pornografia' compreende um cenário fictício de perigo e redenção" (KENDRICK, 1995, p. 10), e por isso precisa ser classificada e embargada.

Se acompanharmos a história dessa oposição contada por Kendrick (1995), veremos que ela serve a uma hierarquização e ordenação social, estabelecendo um espaço simbólico determinado e um recinto tangível para dispor aquilo que se contrapõe à arte. "Uma vez estabelecida a categoria de 'pornografia' e identificado seu perigo, os métodos empregados para controla-la foram similares às velhas tradições de perseguição política e religiosa que precederam a 'pornografia' e que têm sobrevivido ao longo do tempo". (KENDRICK, 1995, p. 92).

É Feona Attwood (2007) quem atualiza a investigação de Kendrick, revelando como atualmente a distinção entre imagens artísticas e pornográficas dominam o imaginário social. As ideias de promiscuidade e comportamento desviante sempre acompanharam as representações chamadas de pornografia, sendo uma estratégia para banir e impedir a retratação de determinadas práticas sociais. Para a

autora, as questões que envolvem a sexualidade e a apresentação do corpo sempre estiveram no limiar da distinção entre arte e pornô, podendo ser banidas dependendo de sua classificação na sociedade.

Os protestos no Brasil direcionados à obra *Criança Viada* partiram das mesmas pressuposições descrita pelos autores, com ênfase para as ideias de corrupção e perigo em representar as crianças com expressões de sexualidade distintas da heterossexualidade – abrindo a possibilidade da normalização de outras formas de relação íntimas e de apresentação pública de si. Lançando mão de uma dicotomia já estabelecida, os manifestantes atacaram à proposta de gênero fluido e sexualidade não-normativa trazidas pela exposição, reforçando aquilo que Rubin (1984) chama de "hierarquias sexuais" – isto é, uma valorização do casamento entre homem e mulher e uma denúncia a outras formas de envolvimento sensual.

Também em consonância com o desenvolvimento da dicotomia pornografia *versus* arte, os grupos brasileiros que se opuseram ao *Queermuseu* definiram um público para o qual aquelas imagens seriam necessariamente prejudiciais. Na cronologia de Kendrick (1995) as pessoas afetadas pela lasciva do pornográfico eram as crianças, as mulheres e os homens analfabetos, todos incapazes de ajuizar e raciocinar diante das aberrantes representações do sexo e de corpos nus (sendo movidos, em consequência, por seus instintos). Essa categorização serviu (e continua servindo) a dois propósitos: impedir que um determinado grupo tenha acesso à determinada imagem e aos significados que ela traz; e embargar certas possibilidades de retratação que estejam em dissonância com os valores dominantes.

No cenário contemporâneo a figura da "pessoa jovem" – que condensava todos aqueles que não seriam capazes de serem expostos à pornografia sem se corromper – foi substituída pela criança inocente que seria "erotizada" pelas imagens de Bia Leite e os adultos "de esquerda" que apoiavam a "ideologia de gênero" (já corrompidos desde sempre). Enquanto o primeiro sujeito estava exposto e precisava ser protegido (o que aconteceria somente com a proibição da exibição do *Queermuseu*), o segundo precisava ser combatido na medida em que ele era o próprio corruptor (quem permitia que as imagens circulassem livremente).

Ademais, caberia frisar a existência de uma pedagogia moralizante do espectador inerente às acusações de que as obras que compunham a mostra *Queermuseu* poderiam ser "perigosas": as imagens, segundo esta narrativa, teriam a capacidade de "corromper" àqueles que ainda não têm suas formas de identificação pessoal plenamente desenvolvidas, persuadindo-os a agirem de modo dissonante à heternormatividade compulsória. Os públicos arregimentados sob este juízo de valor de algum modo surfam em uma atraente perspectiva de crítica das imagens que também seduz grupos frequentemente situados nos segmentos mais progressistas da sociedade, como Marie-José Mondzain (2009) e Jacques Rancière (2010) têm se esforçado em nos mostrar. Isto, pois, estejamos discorrendo acerca de artistas que produzem suas obras no intuito de "despertar" uma consciência crítica no espectador ou ainda sobre indivíduos completamente desinteressados em qualquer forma de expressão artística exibida nas tradicionais galerias (mas famintos por destilarem seu espírito denunciador), em ambos os casos se pressupõem que o fruidor é somente reativo ante as imagens que presencia. Ou seja, retrata-se um espectador fragilizado que pode ser manipulado ao bel prazer do artista, transmutando-se em sujeito lascivo, sórdido ou suscetível de reorientação sexual pelo mero contato com as intenções de um produtor materializadas em composição plástica. Já o próprio acusador ou crítico, firme em suas convicções, manter-se-ia incólume diante de quaisquer imagens que lhes fossem apresentadas.

Poderíamos também apreender este discurso sobre a vulnerabilidade do receptor como um "imaginário coletivo" (MAFFESOLI, 2001; DURAND, 2004) com alto grau de penetração ao menos desde o início do século XX, quando a proliferação dos meios de comunicação de massa despertava temor nas camadas sociais mais diversas. Este imaginário reincide em momentos históricos específicos (como o atual no Brasil) em que a tessitura comunitária se encontra esgarçada e sob risco de iminente esfacelamento. Ante a esta possibilidade, que acena também para uma possível subversão das tradições mais enraizadas nesta forma de ordenação da coletividade (como ocorrera na ocasião do golpe civil-militar ocorrido no Brasil e em

diversos países da América Latina entre as décadas de 1960 e 1970) a infiltração de um imaginário efervescente é vista como um risco às instituições vigentes e às convenções que regem certa leitura tipificada da sociedade – sociedade esta que, no caso das manifestações hostis à mostra *Queermuseu* (e que levaram ao seu encerramento antecipado), deveria ser estratificada segundo as normatividades de gênero e sexualidade mais historicamente cristalizadas (que, conforme a perspicaz interpretação de Durand (2004), compõe uma espécie de "conjunto imaginário delimitado sob os movimentos gerais oficiais institucionalizados" (p.104-105)).

Veremos, na sequência, como as faíscas do denuncismo moralizante que pautou as acusações contra a mostra sob curadoria de Gaudêncio Fidelis também aspergiram sobre a performance de Wagner Schwartz e sobre os quadros de Pedro Moraleida.

Moraleida e Schwartz contra a decência

Na esteira dos acontecimentos do *Queermuseu*, o conjunto de obras de Pedro Moraleida, *Faça você mesmo sua Capela Sistina*, em especial o quadro *Maestra é a puta que pariu*[97], e a performance *La Bête* de Wagner Schwartz no MAM[98] figuraram nas tentativas de censura da arte, sofrendo acusações similares às obras de Bia Leite. Em diferentes proporções, os manifestantes buscaram impedir a exibição dessas duas expressões artísticas utilizando argumentos análogos aos discutidos anteriormente. Em Belo Horizonte, cidade onde ocorreu a exposição de Moraleida, o mote dos protestos foi a ideia de que "a pornografia estaria sendo chamada de arte", principalmente porque os quadros

[97] As matérias utilizadas como referência para esse caso são: "Homem filma a si mesmo gritando contra exposição no Palácio das Artes" publicada no portal Uai em 05/10/2017; e "João Leite tenta impedir estreia de peça e suspender exposição em BH" também do portal Uai de 04/10/2017.

[98] O contexto da polêmica foi embasado nos textos: "Criança em performance com nudez provoca mostras de ódio e amor à arte" publicada no portal da Folha de São

retratavam sexo explícito e "aberração". A apresentação de Schwartz em São Paulo, por sua vez, foi denunciada por sua suposta apologia à pedofilia, uma vez que o próprio artista permitiu a participação de uma criança em um espetáculo no qual estava nu.

A polêmica que cercou o trabalho de Moraleida iniciou quando o deputado estadual João Leite (PSDB), derrotado nas eleições municipais para prefeitura de Belo Horizonte em 2016, alegou, em Assembleia Legislativa realizada em 03 de outubro de 2017, que iria acionar o Ministério Público contra a mostra exibida no Palácio das Artes, afirmando que ela era "um ataque ao Estatuto da Criança e do Adolescente". Na sequência, um homem e uma mulher foram flagrados vilipendiando a exposição na entrada do museu em 05 de outubro de 2017: ele havia feito um vídeo explicitando porque as obras seriam perigosas à mirada do público, enquanto ela segurava um cartaz com dizeres contrários à exposição.

Estas tímidas manifestações ganharam corpo quando o vereador Jair de Gregório (PP) se engajou na discussão gravando um vídeo em que taxava as obras de Moraleida como "aberrações", conclamando os grupos cristãos a manifestarem diante do Palácio das Artes, além de cobrar um posicionamento mais efetivo da prefeitura de Belo Horizonte. Nos dias seguintes o museu recebeu grupos de religiosos que expressavam sua indignação contra a exposição *Arteminas – não quis o que estava no ar*, por meio de correntes de oração conduzidas em suas adjacências. O debate foi ampliado ao ponto de que o próprio prefeito de Belo Horizonte, Alexandre Kalil, se viu obrigado a dar uma resposta oficial sobre a exposição após visita realizada à galeria em 08 de outubro de 2017, assegurando que as obras em questão não apresentavam qualquer conteúdo perturbador e que as discussões de gênero e religiosidade mobilizadas pela arte de Moraleida eram próprias ao espaço artístico.

Ainda que *a posteriori* do pronunciamento de Kalil tenham ocor-

---

Paulo em 03/10/2017; "O bicho está nu: a polêmica 'La Bête' no MAM" na revista Cult em 10/102017; "Interação de criança com artista nu em museu de São Paulo gera polêmica" do portal G1 do dia 29/09/2017; e "CPI ouve envolvidos no caso do MAM e ameaça condução coercitiva de artista" da Folha de São Paulo em 24/10/2017.

rido outras manifestações contrárias à mostra apresentada no Palácio das Artes e mesmo desenlaces menores em âmbito legislativo, é imperativo registrar que houve, no caso em tela, uma compreensão nebulosa por parte dos públicos queixosos acerca do que se tratavam os quadros de *"Faça você mesmo a sua Capela Sistina"*. Seja nas manifestações em tribuna do vereador Jair de Gregório e do deputado estadual João Leite, ou ainda dos coletivos cristãos que prostravam de joelhos na Avenida Afonso Pena (que dá acesso ao museu), associava-se, sem qualquer prudência, o trabalho de Moraleida aos quadros que compunham a mostra vetada em Porto Alegre pelo Banco Santander, como se a exposição no Palácio das Artes fosse uma ramificação ou segmento das obras daquela mostra. A esta altura, já não interessava qualquer interpretação ou circulação das imagens para extrair delas sentidos que indicassem eventual disposição à manipulação do espectador[99]: a própria existência de uma exposição intitulada *Faça você mesmo a sua Capela Sistina* já seria por princípio uma blasfêmia à religiosidade e por esta razão passível de cerceamento. Por silogismo, conclui-se que obras que tencionam a moralidade cristã são também as mesmas que propagam os piores predicados que a arte poderia carregar: a de incitar a pedofilia, a erotização juvenil e a subversão da heteronormatividade compulsória.

Estes atributos negativos associados aos quadros de Pedro Moraleida – que integram o mesmo imaginário socialmente enraizado que alimentou as reações contrárias ao *Queermuseu* – coincidentemente também são acionados no caso envolvendo o renomado coreógrafo Wagner Schwartz em *La Bête*. Em 26 de setembro de 2017 o artista faz uma apresentação única desta performance para um público de convidados que participavam da estreia do 35º Panorama de Arte Brasileira, tradicional exposição bienal no país, organizada pelo Museu de Arte Moderna (MAM).

O trabalho de Schwartz é livremente inspirado na obra *Bichos* de

[99] *Maestra é a puta que pariu,* uma dos quadros centrais da exposição de Moraleida retrata, em primeiro plano, um conjunto de pessoas envolvidas em atividades sexuais (penetração, sexo oral, carícias); no centro do quadro vemos uma mulher cujo sangue menstrual escorre tal como água; no plano de fundo há bichos acasalando e o título da obra em destaque.

Lygia Clark, que envolvia um conjunto de peças metálicas articuladas que deveriam ser manuseadas pelos espectadores. Em sua performance, Schwartz "encarna" um destes bichos da artista, concedendo seu corpo nu à manipulação do público participante da obra – no intuito de renovar a vivacidade e organicidade do trabalho de Clark.

Embora já tivesse sido apresentada em outras oportunidades no Brasil (como no Encontro Internacional de Artes, em Salvador, ou ainda no 25º Festival de Teatro de Curitiba), *La Bête* foi alvo de reações a partir de um vídeo espalhado por meio de correntes no *WhatsApp* que mostrava uma criança, acompanhada de sua mãe, tocando os pés do artista que estava deitado no chão na sessão ocorrida no MAM. As imagens que propagaram também em outras redes sociais (e que em pouco tempo circularam também na imprensa) se tratavam de um pequeno fragmento da apresentação de Schwartz extraído de seu contexto.

As reações hostis geradas a partir da visualização deste excerto operam um nítido deslocamento de sentido: na cena o corpo de Schwartz é desconectado da representação artística que ele encena e retorna à sua palpável nudez. O corpo de um homem nu consciente, tocado por uma criança, reacende o fantasma da pedofilia. A nudez pública, por esta leitura de fundo moral-cristão, é por si só pecaminosa – atitude daqueles que não preservam devidamente sua intimidade ou se exibem impudicamente ao olhar alheio com vistas a suscitar erotismo. Deste modo, o que mais poderia sugerir o toque de uma criança em um homem nu do que a precoce manipulação da sexualidade dela? Diante de um corpo despido, "erotizante" por princípio, não haveriam quaisquer leituras alternativas.

O sentimento de indignação que se alastrou nos dias seguintes à divulgação deste pequeno fragmento de *La Bête* – devidamente amplificado pela série de postagens em redes sociais de grupos especializados em proliferação de boatos, a exemplo do MBL, ou ainda de autoridades públicas interessadas em obter capital político comentando o caso em meios de comunicação – gerou uma petição online para que Schwartz fosse investigado, cujo resultado foi à abertura de uma CPI dos Maus-Tratos no Senado, presidida pelo senador Magno Malta.

Além desta reação, de sentido mais institucional, à performance do bailarino, também foram realizados protestos enérgicos às portas do MAM nos dias subsequentes à divulgação do vídeo (que incluíram agressões físicas aos funcionários do museu[100]), propagados boatos em rede sobre a suposta morte de Schwartz[101], além de tecidas constantes ameaças à integridade física do artista[102]. Na imprensa, promoveram-se debates sobre como o contato precoce de uma criança com um homem nu poderia dificultar seu entendimento sobre consentimento (tornando-a hipoteticamente mais suscetível à pedofilia)[103], além da reincidente caracterização do bailarino (extravasando a circunstância de sua performance) como o "homem pelado do MAM".

Neste notório deslocamento de sentidos promovido a partir da divulgação de um excerto específico de *La Bête*, é pronunciado um processo de paulatino esvaziamento dos imaginários possíveis – que potencialmente deveriam ser despertos no contato com a performance de Schwartz: da manipulação das articulações de um bicho orgânico que mimetiza a agência dos objetos da série de Ligia Clark saltamos para a nudez pornográfica de um homem maduro que se exibe publicamente para que desconhecidos e crianças estimulem seu corpo desavergonhadamente. Circunscrito o horizonte de "leitura" da obra, é contido também o encantamento ou o prazer estético que ela poderia mobilizar no espectador, uma vez que diante de uma cena de hipotética pedofilia o único sentimento moralmente admissível é o de indignação.

---

[100] Disponível em: https://veja.abril.com.br/entretenimento/funcionarios-do-mam-sao-agredidos-em-protesto-contra-performance/

[101] Disponível em: https://veja.abril.com.br/blog/me-engana-que-eu-posto/artista-wagner-schwartz-nao-foi-morto-a-pauladas-em-sao-paulo/

[102] Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/12/opinion/1518444964_080093.html

[103] Disponível em: https://www.cartacapital.com.br/sociedade/eu-desencorajaria-os-pais-da-possibilidade-de-uma-crianca-tocar-o-corpo-de-um-homem-nu

Caminhando para o encerramento do presente capítulo, fica patente que nos casos das três obras analisadas as reações histéricas geradas por grupos situados no espectro mais conservador da sociedade brasileira[104] tiveram como fio condutor uma tentativa de cerceamento de representações do corpo, do gênero e da sexualidade que extravasam as normatividades incrustadas na coletividade: se no caso do *Queermuseu* o que chamou a atenção dos manifestantes foi a possibilidade de diversidade de gênero e envolvimento sexual, em *Faça você mesmo sua Capela Sistina* e *La Bête* foram as encenações do sexo e a representação naturalista da nudez que instigaram as reações. Kendrick (1995) nos revela que o nu e o sexual passaram a chocar a sociedade ocidental desde as descobertas dos artefatos de Pompéia no século XVIII, que eram demasiadamente depravados para a época e foram confinados naquilo que o autor chama de "Museu Secreto". O que as imagens de Pompéia mostravam era exatamente aquilo que a sociedade da época não gostaria que fosse divulgado, impedindo que os sentidos libertários sobre o corpo despido e a sexualidade circulassem entre os pobres (maior parte da população).

Em consonância com as tentativas de demarcar e diferenciar as obras produzidas, restringindo ao máximo o público que teria acesso a elas, foi instituída uma diferenciação entre o erótico e o pornográfico: o primeiro era considerado adequado e elegante, em consonância com os valores disseminados na sociedade, enquanto o segundo foi tarjado de devasso e pervertido. A perseguição a diversos livros, pinturas, esculturas e gravuras foi realizada, na visão de Kendrick (1995), com base nessa dicotomia, evidenciando os perigos da associação da arte com o pornográfico, uma vez que, a depender do julgamento proferido diante uma expressão artística, ela poderia ser rotulada como "degenerada" independente do contexto e das inspirações de produção.

[104] Segundo levantamento da empresa *SocialQI,* o perfil das pessoas que se posicionaram contrariamente às obras nas redes sociais eram predominantemente de homens, evangélicos, de classe média e com ideias conservadoras. Disponível em: http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2017/10/06/internas_viver,725614/internautas-que-criticaram-performance-de-artista-nu-sao-homens-evang.shtml

Nos casos debatidos ao longo deste capítulo detectamos a emergência de sentidos (que convocam determinados imaginários coletivamente estabelecidos) sobre imagens que sobressaem aos contextos que motivariam uma atitude estética diante delas. Os manifestantes que se posicionaram contra a representação do gênero, da nudez ou da sexualidade no universo artístico não participaram das exposições que os revoltaram, desconheciam do que se tratavam as obras ou mesmo se abriram a outras interpretações possíveis delas. Assim sendo (e partindo do pressuposto de que o poder das representações "deriva do ato mesmo de representar, não da ação ou do objeto representado" (KENDRICK, 1995, p. 45)), nos casos averiguados percebemos que é a própria representação é que é considera culpada por transgredir as barreiras do decente e moralmente correto.

Se, como Kedrirck (1995) nos advertiu, ao longo da história uma série de representações foram consideradas como corruptivas e corrosivas à moralidade instituída, no que se refere às tentativas de cerceamento das exposições artísticas no Brasil as acusações direcionadas contra as obras extravasam à insinuação mais saliente de que crianças teriam acesso a um material que as estimularia sexualmente de maneira precoce e indevida (uma vez que diversos produtos da cultura popular bem mais acessíveis do que galerias de arte promovem este efeito cotidianamente sem gerar qualquer constrangimento nos mesmos segmentos da população), uma vez que o objeto de cólera é a própria admissibilidade da exposição pública de determinadas imagens. Figurar representações de corpos em situações atípicas às convenções vigentes provocaria, segundo os manifestantes, uma comunicação direta de impressões entre as hipotéticas intenções do autor e os frágeis espectadores que experimentam as obras, provocando, na esteira, um comportamento reativo que poderia ser descrito sob a seguinte fórmula: diante de um trabalho que apresenta corpos maduros desnudos ou encenações de gênero e sexualidade diversas o receptor automaticamente se converteria em sujeito desejoso por estabelecer relações sexuais conforme as representações visualizadas, extrapolando do presente ausente desvelado pela obra para suas práticas realizadas no cotidiano.

O que os referidos protestos nos revelam nas entrelinhas, contudo, é menos uma tentativa anódina de rediscussão dos limites da manifestação artística ou ainda das fronteiras dessa forma de expressão humana e mais uma debilidade estrutural na superfície do real (com seus modos usuais de organização societária). Sob a fina película de "normalidade" das instituições (continuamente alimentada por determinados imaginários coletivos que animam sua arquitetura) reside um amálgama de possibilidades à espreita, capazes de acionar outras imagens do mundo e reconfigurar nosso *sensus communis*. Destarte, o que os protestos contra o *Queermuseu*, contra *La Bête ou Faça Você Mesmo sua Capela Sistina* nos informam é que a forçosa investida por conter os limites do imaginário também sinaliza que, na atual conjuntura nacional (permeada por instabilidade política e social), há uma dificuldade adicional em manter estas potências de subversão do mundo sensível pacificamente silenciadas por uma moralidade comunitária sólida. Como Boltanski (2009) já havia nos alertado, os momentos críticos nos revelam não só quais mecanismos são acionados para manter os arranjos sociais inalterados, mas também quais deles são mais suscetíveis de desestabilização e problematização. É nestas fendas que um manancial de imaginários possíveis se infiltram, sinalizando para uma transformação nos modos de experimentar o mundo e para a emergências de novas imagens – virtualmente disponíveis às comunidades de espectadores.

ATWOOD, F. "Other" or "one of us"? The porn use in public and academic discourse. In: **Participations: journal of audience and reception studies**, Newcastle, v.4, nº 1, 2007.

BOLTANSKI, L. **On Critique**: a sociology of emancipation. Cambridge: Polity Press, 2009.

DURAND, G. Sobre a exploração do imaginário, seu vocabulário, métodos e aplicações transdisciplinares: mito, análise e mitocrítica. In: **Revista da Faculdade de. Educação**, v. 11, n. 1-2, 1985, p. 244-256.

____. **A imaginação simbólica.** Lisboa: Edições 70, 1993.

____. **O imaginário: ensaio acerca das ci**ências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.

JAUSS, H. O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis. In: LIMA, L. (Org.). **A literatura e o leitor: Textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p.63-82.

KENDRICK, W. **El museo secreto – la pornografía en la cultura moderna**. Colombia: Tercer Mundo, 1995.

MAFFESOLI, M. Entrevista: O imaginário é uma realidade. In: **FAMECOS,** n.15, 2001, p.74-82.

____. **A transfiguração do político: a tribalização do mundo.** Porto Alegre: Sulina, 2005.

MONDZAIN, M-J. Can images kill? In: **Critical Inquiry**, v.36, p.20-51, 2009.

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado.** Portugal: Orfeu Negro, 2010.

RUBIN, G. Thinking sex: notes for a radical theory of the politics of sexuality. In: VANCE, C (ed). **Pleasure and danger: explore female sexuality**. Boston: Routledge & Kegan Paulo, 1984.

SEEL, M. **Estética del aparecer**. Buenos Aires: Katz Ediciones, 2010.

TEMPO E DEVIR NA OBRA DE MARINA ABRAMOVIC: O CASO DE «THE ARTIST IS PRESENT» (MATTHEW AKERS, 2010)

Maiara Mascarenhas de Lacerda Silva
Vera Borges de Sá

Resumo

Partindo das discussões de Gilles Deleuze e Félix Guattari acerca dos conceitos de "tempo"; "devir" e "corpo sem órgãos", este artigo objetiva analisar a força política, transformadora e desnormatizante da artista sérvia Marina Abramovic na obra intitulada *The Artist is Present* (Marina Abramovic, 2010). Por isso, apoiando-nos, teoricamente, nos volumes 3 e 4 de *Mil Platôs* (Gilles Deleuze e Félix Guattari), o que pretendemos aqui é investigar como Marina Abramovic, em *The Artist is Present*, além de desestabilizar as fronteiras mentais e corpóreas ditadas pela lógica capitalista; ainda tensiona e transforma a identidade não somente de si mesma, mas, também, da *performance*, dos sujeitos e da arte.

Palavras-chave

Tempo; Devir; Marina Abramovic; Gilles Deleuze; Henri Bergson.

Introdução

Partindo das discussões de Gilles Deleuze e Félix Guattari acerca dos conceitos de "tempo"; "devir" e "corpo sem órgãos", este artigo objetiva analisar a força política, transformadora e desnormatizante da artista sérvia Marina Abramovic na obra intitulada *The Artist is Present* (Marina Abramovic, 2010).

Como defende Jacques Rancière, há certos trabalhos artísticos que, realmente, embaralham as falsas evidências dos esquemas estratégicos; apontando, assim, para outra política: a política do sensível "baseada na variação da distância, na resistência do visível e na indecibilidade do efeito" (RANCIÈRE, 2009, p. 109).

Em outras palavras, num gesto político, certos artistas são capazes de superar as capacidades corpóreas e mentais, as quais, normativamente, foram estipuladas para os nossos corpos e mentes; tensionando, com isso, noções pré-estabelecidas de arte, identidade, matéria, pensamento e cultura. É o caso de Marina Abramovic em *The Artist is Present*.

Realizada entre março e maio de 2010 no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMa), a exibição *The Artist is Present* consistiu numa retrospectiva dos 40 anos de trabalho de Marina Abramovic e na exibição de uma performance original intitulada *The Artist is Present*.

Foram três meses de ocupação de todos os seis andares do MoMa, onde Marina teve cinco, dos seus vários trabalhos performáticos, reinterpretados, ao vivo, por um grupo de jovens artistas; além disso, ela mesma também performou para o público durante mais de 10.000 horas.

The Artist is Present foi visitada por mais de 750 mil pessoas, um número recorde para o MoMa, e deixou clara a essência do trabalho de Marina: "a *performance* é um tipo de tomada emocional, um diálogo direto entre o público e o artista. Não importa o trabalho que se faz como artista, a *performance* é uma questão de estado mental. Ninguém entende que o mais difícil é não fazer quase nada. Isso exige 100% de você, não há mais histórias para contar, não há mais objetos nos quais se esconder, não há nada... é pura presença" (ABRAMOVIC *in* AKERS, 2012).

Segundo Klaus Biesenbach, curador-chefe do MoMa, *The Artist is Present* também explicitou o quanto "Marina Abramovic é uma artista que visualiza o tempo. [Ademais], usando o corpo dela no espaço com o público, pela mera duração, ela faz o tempo pesar" (BIESENBACH *in* IDEM).

Ainda que não tão usual, entendemos que esse tipo de estratégia estética, predominantemente, marcado pela busca de uma "presença

pura", parece transformar os sujeitos. Não é à toa que, nas entrevistas do documentário *Marina Abramovic – The Artist is Present* (Matthew Akers, 2010), vários são relatos dos visitantes da exposição no MoMa a respeito do quão transformadora foi a experiência de estar diante de Marina.

Portanto, apoiando-nos, teoricamente, nos volumes 3 e 4 de "Mil Platôs" (Gilles Deleuze e Félix Guattari), o que pretendemos aqui é investigar como Marina Abramovic, em "The Artist is Present", além de desestabilizar as fronteiras mentais e corpóreas ditadas pela lógica capitalista; ainda tensiona e transforma a identidade não somente de si mesma, mas, também, da *performance*, dos sujeitos e da arte.

O problema do "tempo", da "memória", da "duração", do "devir"

Não é possível desvencilhar os conceitos de "tempo", "memória", "devir" e "duração" em Bergson e Deleuze. Mas, para sermos bem didáticos, tentaremos tratar, no primeiro momento desta secção, do que fala a "memória". Apoiando-nos, por isso, no *esquema rizomático*[105] proposto por Deleuze e Guattari – isto é, apoiando-nos na multiplicidade do conceito de "memória" –, iremos discorrer sobre o mesmo a partir da metáfora do DNA.

Partindo de *Matéria e Memória* (2011), seria possível que, a priori e de forma ingênua, compreendêssemos que a "memória" talvez fosse somente um lugar de virtualidade e, por conseguinte, um lugar imaterial. Porém, é preciso que ultrapassemos o nosso entendimento corriqueiro de "virtualidade" e "materialidade" e, de alguma forma, percebamos como a "memória bergsoniana" é um arcabouço material, um arquivo provido de corpo, um repertório táctil. Em suma, um

[105] Acerca de *rizoma*, ler: "um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retoma segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas. [...] Todo rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar. Há ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga, mas a linha

lugar muito específico de *virtualidade material* onde estão condensadas tanto lembranças que já foram atualizadas (isto é, lembranças imagens), como lembranças as quais nunca foram atualizadas (isto é, lembranças puras). Lembranças essas que poderão estar atualizadas ou não, através do nosso contato com as percepções oferecidas pelos objetos com os quais pudemos lidar até aquele ponto da nossa vida.

Assim, quando falamos do caráter virtual da "memória" aqui, é preciso que fique muito claro o quanto não estamos negando a ela o seu caráter de lugar real, tampouco a sua materialidade. Muito pelo contrário, estamos, em verdade, tentando dizer que existe, na vida, uma dimensão, um local – do qual não se saberia precisar a localização física, a temporalidade, a origem, o fim, os extremos, os intervalos, tampouco os fluxos – em que parecem estar conservadas todas as nossas possibilidades de "devir": e é este lugar que chamamos de "memória".

Mas é justamente por conservar todas as nossas possibilidades de "devir" que, da memória, é indiscernível a sua realidade material ou a sua atualização ou, ainda, o seu presente. E o que queremos dizer com isso? Que é impossível que a "memória" seja grande e/ou múltipla o suficiente, que evolua e se repita, que se diferencie e se expanda, se não partirmos do pressuposto lógico e axiomático de que a "memória" e *a sua permanência no mundo está condicionada à sua atualização material no presente*[106]. Inclusive dizemos isso destacando o fato de que é *somente através do corpo (da matéria, da carne) que*

---

de fuga faz parte do rizoma. Estas linhas não param de se remeter uma às outras. É por isto que não se pode contar com um dualismo ou uma dicotomia, nem mesmo sob a forma rudimentar do bom e do mau. Faz-se uma ruptura, traça-se uma linha de fuga, mas corre-se sempre o risco de reencontrar nela organizações que reestratificam o conjunto, formações que dão novamente o poder a um significante, atribuições que reconstituem um sujeito — tudo o que se quiser, desde as ressurgências edipianas até as concreções fascistas" (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 25-26).

[106] Afinal, como afirma Deleuze, "só o presente existe no tempo e reúne, absorve o passado e o futuro, mas o passado e o futuro insistem no tempo e dividem ao infinito cada presente. Não são três dimensões sucessivas, mas duas leituras simultâneas do tempo" (DELEUZE, 2009, p. 6). É o que compreenderemos melhor na secção 4, quando discutirmos sobre as "diferenças de natureza" e as "diferenças de grau".

essa "memória" pode se diferenciar e, por isso, continuar a existindo[107].

Ora, dentro desse contexto, não é curioso se aperceber de como a "memória" e o DNA se aproximam? Se temos em mente uma teoria muito lúcida a respeito da genética e do evolucionismo, tal qual a que Bergson já apresentava em *A Evolução Criadora* (Henri Bergson, 2005), é fácil notarmos que, assim como no caso da "memória", a causa unívoca da evolução genética está intimamente atrelada à condição primeira de que todo DNA precisa ser encapsulado na forma de corpo/matéria; e, consequentemente, somente através desse procedimento de corporização, será possível perceber o DNA diferenciado uma primeira vez e, além disso, será possível que o DNA se diferencie nas vezes seguintes.

Dito de outra forma, basta convirmos que o DNA é, praticamente, o mesmo em todas as espécies que existem. Principalmente, as leituras e mapeamentos genéticos estão aí para estarrecer os seres humanos com a constatação de que temos quase que exatamente o mesmo código genético de uma minhoca. Porém, o que isso produz de consequências reais e de leituras muito importantes para o estudo da evolução biológica e também da filosofia? A importância do corpo como forma de DNA ou de memória genética manifestada.

Portanto, fica óbvio que o invólucro, a corporeidade presente de algo, é justamente o veículo, é o meio através do qual *esse algo pode apreender a realidade*[108]; transformar-se através desse movimento;

---

[107] A respeito do corpo, ver discussão de Gilles Deleuze e Félix Guattari sobre a importância da carne: "a carne é [...] o termômetro de um devir. A carne é tenra demais. [...]. O corpo desabrocha na casa (ou num equivalente, numa fonte, num bosque). Ora, o que define a casa são as extensões, isto é, os pedaços de planos diversamente orientados que dão à carne sua armadura: primeiro plano e plano-de-fundo, paredes horizontais, verticais, esquerda, direita, retos e oblíquos, retilíneos ou curvos [...]. Essas extensões são muros, mas também solos, portas, janelas, portas-janelas, espelhos, que dão precisamente à sensação o poder de manter-se sozinha em molduras autônomas. São as faces do bloco de sensação. [...] A casa participa de todo um devir. Ela é a vida, 'a vida não orgânica das coisas'" (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 212-213).

[108] É importante tentar perceber, especificamente nesse parágrafo, que tipo de filosofia estavam tentando fazer Henri Bergson e Gilles Deleuze. Para tanto, basta ver que ambos escreveram monografias sobre neoplatonistas. Ora, o que

transformando também o ambiente junto isso; e, principalmente, evoluir e fazer evoluir o mundo através disso.

Donde temos que a "memória", além de guardar as nossas lembranças (atualizadas ou não) e, daí, partindo de um senso comum, guardar o nosso passado; também guarda o nosso presente, afinal, a "memória" está manifestada no corpo; *da mesma forma que essa memória, sobretudo, por ser uma forma do nosso passado, do nosso DNA manifestado, ainda guarda consigo todo o nosso futuro*.

Dentro desse contexto, compreendemos não apenas que a "memória" toca a ideia de "duração", isto é, de "tempo" único: de todo, de multiplicidades heterogêneas, mas também que o "devir" é exatamente o momento em que esse "tempo de multiplicidades" torna-se paradoxal e pesa. Por isso, assim como Bergson e Deleuze, é preciso que tentemos olhar para o paradoxo deste "puro devir":

> Com a sua capacidade de furtar-se ao presente, e a identidade infinita: identidade infinita dos dois sentidos ao mesmo tempo, do futuro e do passado, da véspera e do amanhã, do mais e do menos do demasiado e do insuficiente, do ativo e do passivo, da causa e do efeito. [...] O paradoxo e, em primeiro lugar, o que destrói o bom senso como sentido único, mas, em seguida, o que destrói o senso comum como designação de identidades fixas (DELEUZE, 2009, p. 2).

Marina Abramovic: o problema do "tempo", do "controle" e da "atenção normativa"

Talvez pareça deslocada de sentido a discussão que fizemos, na

---

é óbvio concluir disso? Que o que Bergson e Deleuze estavam fazendo era, na verdade, uma cosmologia, uma filosofia sobre estar no mundo, e estar nele de todo; procurando entender as suas origens, o seu funcionamento e, sobretudo, as maneiras através das quais seria possível percebê-lo. É tanto que podemos concluir que ambos, assim como os neoplatônicos, sempre estiveram fazendo uma Filosofia da Estética: isto é, uma filosofia de acesso ao mundo, para dar com ele e experimentá-lo, daí a importância do corpo.

secção 2, sobre a virtualidade material do "tempo" e o seu paradoxo. No entanto, parece-nos muito difícil aprofundarmo-nos nas questões da arte e de suas consequências para a construção do eu, ambas as questões colocadas por Marina Abramovic em *The Artist is Present*, sem, antes, tentarmos compreender as teses de Bergson a respeito da "memória", da "duração", do "tempo" e do "devir".

Afinal, se, por um lado e partindo de uma pequena retomada histórica pelos últimos séculos, podemos perceber que as transformações da modernidade pós-1870 geraram um clima perceptivo de superestimulação, distração e sensação tão contíguo à vida humana que perdura até os dias atuais; por outro, é preciso compreender como a instauração desse clima perceptivo tão descontínuo deu-se, sobretudo, a partir do esvaziamento e do controle das categorias do "tempo" e da "memória".

A modernidade ocidental, desde o século XIX, vem exigindo que os indivíduos se definam e se adaptem de acordo com uma capacidade de "prestar atenção", ora se desvencilhando da categoria do "tempo", ora disciplinando essa mesma categoria. Não é à toa que, para o capitalismo, seja tão importante que o indivíduo se desprenda de um amplo campo de atenção, visual ou auditivo, com o objetivo de isolar-se ou focalizar-se em um número reduzido de estímulos (CRARY, 2013), rarefazendo cada vez mais as suas experiências daquilo que Deleuze diz gozar "essencialmente, de três propriedades: da continuidade, da heterogeneidade e da simplicidade" (DELEUZE, 2012, p. 36): ou seja, rarefazendo, com isso, as suas experiências de "memória" e de "tempo".

Para que funcione, um mundo como o da sociedade capitalista precisa ser pautado pela legitimação da "atenção da normativa" e, consequentemente, pela lógica da representação binária e tautológica. Nele, nesse sentido, é preciso não só reduzir os exotismos – isto é, instaurar apenas as "diferenças de grau", apagando toda e qualquer "diferença de natureza" –, mas também garantir a reprodução maquínica de normas e comportamentos para que, com isso, nenhum ruído se crie contra a lógica capitalista.

Não é por acaso que, por exemplo, indivíduos com TDA (trans-

torno do déficit de atenção) sejam tão problemáticos dentro do sistema capitalista. Afinal, aqueles que possuem TDA são, por consequência e para o capitalismo, sujeitos que "não se concentram, não ouvem, recusam-se a prestar atenção e não seguem regras [...]. Falam excessivamente e fora de hora, não param de se mexer e lançam na conversa assuntos que não vêm ao caso" (WALLIS *apud* CRARY, 2013, p. 59). Em outras palavras, tais indivíduos resistem, em grande parte, à preocupação mais real ligada ao capitalismo: tais indivíduos resistem ao regime da "atenção", este que está relacionado à manutenção de uma conduta regida por normas pré-estabelecidas.

Do mesmo modo, o "modelo dominante da experiência esquizofrênica na maior parte do século XX foi o de um sujeito perceptivo com uma capacidade de atenção seletiva reduzida ou defeituosa. Ou seja, o esquizofrênico presta atenção em uma quantidade esmagadora de dados perceptivos" (IDEM, p. 61), sendo incapaz de nutrir o comércio ou os negócios: uma vez que a lógica do consumo depende da aplicação da mente à imaginação do objeto, nós abrimos os olhos para o mundo e aquele objeto chama a nossa atenção.

Medidas sistemáticas para um controle eficiente da "atenção criativa" e da "memória" dos indivíduos sempre estiveram inscritas na lógica de objetos disciplinadores – computadores, videogames, televisão, entre outros –, procurando garantir que a *docilidade*[109] dos sujeitos estivesse sempre ligada a padrões intensificados de consumo. É justo por isso que os sujeitos portadores de TDA, esquizofrenia ou qualquer outra patologia capaz de desregular a "atenção normativa" se tornam intoleráveis para o capitalismo: eles não consomem, o discurso institucional da "atenção distraída" pautada pelo consumo, neles, não surte efeito; a "memória", neles, pesa e, por isso, eles são

[109] Segundo Michel Foucault, a docilidade a qual se submetem os corpos faz com que, por meio de determinados mecanismos – como o da disciplina, por exemplo –, estes corpos possam ser manipulados e, com isso, normalizados e regularizados, a fim de que se cumpram determinados objetivos políticos. Não é à toa que, em *Vigiar e Punir*, Foucault, quando se dedica a analisar o nascimento das prisões, termine demonstrando como uma concepção social do corpo, como objeto, ali se efetiva. Dentro desse contexto, também observamos que, através de investigações sobre a "atenção" e a experiência do "tempo", somos capazes de decompor e,

extremamente criativos, principalmente, considerando-se os padrões estéreis de uma criatividade pré-normatizada.

Logo, ainda que nos soe estranho num primeiro momento, a "atenção", assim como a "memória", é um robusto aparato tecnológico da vida moderna: tal qual a fotografia, o vídeo, o cinema e o computador. Todos esses concebidos e programados segundo os mesmos princípios de produtividade e racionalidade, dentro da mesma lógica capitalista.

> Na atenção focalizamos a mente, assim como a lente capta toda a luz que vai em sua direção e, em vez de permitir que ela se distribua de maneira uniforme, concentra-a num ponto de maior luminosidade e calor. Assim, a mente, em vez de distribuir a consciência sobre todos os elementos apresentados a ela, reúne-se toda para repousar em algum ponto selecionado que se destaca com brilho e distinção inusuais (DEWEY *apud* CRARY, 2013, p. 48).

Os "algoritmos" de compactação de imagens e de possibilidades perceptivas, por sua vez, partem sempre da mesma premissa: a apreensão da realidade tem uma taxa elevadíssima de redundância e, através desta, o capitalismo desenvolve um finíssimo programa focado em beneficiar a indústria de bens de consumo – sejam eles simbólicos ou materiais –, excluindo, pois, tudo aquilo que estiver fora da padronização, da reprodutibilidade e da serialização dos bens culturais.

Vemos, então, a "atenção" envolvida numa inevitável fragmentação do campo perceptivo em que se torna praticamente impossível uma coerência autônoma da nossa experiência perceptiva. Seja um

---

efetivamente, categorizar "tanto informações que nos chegam do ambiente como aquelas que estão disponíveis internamente na forma de experiência passada armazenada. [...] Reduzimos, organizamos e interpretamos o que de outro modo seria um fluxo caótico de informações atingindo a consciência, transformando-as num número limitado de percepções diferenciadas, estáveis e significativas a partir das quais construímos a realidade" (MCGHIE; CHAPMAN *apud* IDEM, p. 61). Isso dado, temos que a "atenção" ou a "memória", quando na condição de instituição normatizante e disciplinadora, torna-se meio através do qual os indivíduos cumprem objetivos sociais e políticos pré-definidos.

desenho à mão livre, uma descrição de paisagem que anotamos no papel ou uma fotografia, um vídeo, parecemos confinados a exercícios normatizados de anamnese e interpretação que decepam a nossa experiência de um "tempo mais dilatado".

É como se a nossa experiência se traduzisse em "fantasmas" (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 14) e perdêssemos o "tempo" em seu mais alto grau. No entanto, Gilles Deleuze e Felix Guatarri torcem o capitalismo e a psicanálise, reforçando que a nossa experiência não é um fantasma; mas, sim, um *programa*[110]. Por isso, sobre tais *dispositivos*[111], devemos nos perguntar:

> 1) que tipo é este, como ele é fabricado, por que procedimentos e meios que prenunciam já o que vai acontecer; 2) e quais são estes modos, o que acontece, com que variantes, com que surpresas, com que coisas inesperadas em relação à expectativa? (IDEM, p. 15).

Podemos, assim, notar que o nosso conhecimento de Homem sobre a "atenção" e as categorias filosóficas do "tempo" e "memória" devem servir para que nós mesmos possamos nos libertar de nossas alienações e de nossos fantasmas – enfim, de todas as determinações de que não somos senhores –, tornando-nos senhores de nós mesmos. Pois, somente conhecendo "atenção", "memória" e "tempo", nós, os

---

[110] Novas experiências perceptivas não previstas na concepção dos objetos tecnológicos implicam uma intervenção na engenharia dos dispositivos, sendo preciso intervir nos seus programas: penetrando os seus interiores e desvelando as suas lógicas.

[111] Tentar não intervir nos dispositivos, assim como deixar de acrescentar, àquilo que eles produzem, um discurso explicativo é permitir que o aparato tecnológico fale em nosso lugar. A tecnologia foi desenvolvida "sob condições histórico-econômico-culturais bem determinadas, para finalidades ou utilizações muito particulares; é fruto de determinadas visões de mundo e materializa essas visões no modo como reconstitui o mundo visível" (MACHADO, 2003, p. 5). O que é percebido por uma câmera ou pela atenção de um sujeito disciplinado, por exemplo, não é o mundo, mas uma determinada construção do mundo. É tanto que a Arte Conceitual – cuja essência é o discurso sensível sobre o mundo – assume, para si, a tarefa construir uma visão ampla, densa e complexa de um objeto de reflexão, isso em termos de experiência e sistema de pensamento (IDEM).

Homens, tornamo-nos sujeitos de nossa própria liberdade e de nossa própria existência.

Nesses termos, a "atenção" e a "memória", como atividades reflexivas e voluntárias, são capazes de expressar o poder autônomo que nós, na condição de sujeitos, temos de nos organizar e nos impor no mundo que percebemos. Quanto mais se investiga a "atenção", a partir do arcabouço teórico dos estudos da "memória", mais se revela o quanto esse dispositivo traz, em si, as contradições para a sua própria desintegração – a "atenção", como a "memória", é inseparável da distração, do devaneio, da dissociação, do transe. Por isso, a "atenção normativa" não pode coincidir com o sonho moderno do controle, da disciplina, tampouco pode frustrar a nossa *autonomia*[112].

Mas também precisamos perceber que a "atenção" não é redutível somente a investigações psicológicas, muito menos a estratégias de disciplina e imperativos sociais. Na obra de Bergson, por exemplo, modelos de "atenção e síntese" envolvem ligações de percepções sensoriais com forças criativas da "memória".

"Atenção e síntese" já não são, portanto, mais a constituição da verdade; mas, sim, um alinhamento mutável e criativo de forças. Quando abrimos nossos corpos a conexões que supõem todo um agenciamento de circuitos, conjunções, superposições, passagens e distribuições de intensidade – recusando, assim, o projeto industrial previamente embutido nos dispositivos do capitalismo (incluindo a nossa "atenção" e normatização da nossa "memória") –, evitamos que a nossa percepção resulte simplesmente de um endosso dos objetivos de produtividade da sociedade capitalista.

Porém, se existem várias maneiras de se lidar com os aparatos

---

[112] Para Piaget (2008), o dever primitivo resultante da pressão da sociedade sobre os sujeitos é a heteronomia (isto é, sujeitar-se à vontade da lei, como Kant costumava descrever ao teorizar sobre o Estado de Direito). Por outro lado, a autonomia é marcada pela presença do egocentrismo sem que a heteronomia seja anulada: em outras palavras, o sujeito autônomo pratica as regras como condição de cooperação, porém, não permite que a autoridade esteja acima da justiça – assim, como propõe Kant (2009), o sujeito autônomo, quando age segundo uma máxima escolha, quer, ao mesmo tempo, que esta se torne uma lei universal.

da modernidade, a perspectiva criativa – ou da arte e da "memória" – é certamente a mais desviante de todas. Talvez até se possa dizer que um dos papéis mais importantes da arte e da "memória", numa sociedade tecnocrática como a nossa, seja precisamente a recusa sistemática da lógica capitalista.

Sabemos como a "memória", o "tempo" e a "arte" são o lugar da multiplicidade. Isto é, o lugar de algo que é virtual à medida que se atualiza, algo que está (sempre) em vias de atualizar-se, algo que cria e se cria pelo movimento próprio das "diferenças de natureza". Isto é, "memória", "tempo" e "arte" são o próprio lugar da criatividade e dos ruídos. Por isso, sempre que a "memória", o "tempo" e/ou a "arte" pesam diante de nós, algo se transforma.

Dentro desse contexto, interessa-nos observar como o sentido da percepção normativa é, por exemplo, quebrado no trabalho performático *The Artist is Present*, de Marina Abramovic, sobre a qual comentávamos na introdução deste artigo. Mesmo partindo de um gesto tão simples como o ato de sentar-se durante horas numa cadeira e, além disso, oferecer o olhar para cada um dos seus espectadores, o que Marina recusa é a hegemonia de uma forma muito familiar e extremamente pré-concebida de estar no mundo: jamais deixar de manter-se vazio ou desocupado em nossas vidas.

Fascinada pela múltipla identidade do "tempo", Marina Abramovic, em *The Artist is Present*, demonstra, comprovando o que já vínhamos discutindo na secção 2 deste artigo, que é possível experimentar a sensação material do "tempo", da "memória" e da "duração". É possível, inclusive, que essa sensação seja capaz não somente de nos tocar, de nos fazer sentir que o "tempo" existe, mas, principalmente, é possível perceber que o que a virtualidade material do "tempo" nos deixa ver é que, para além de sua presença háptica, a experiência do "tempo", quando se nos revela, é capaz de nos transformar: daí por que choramos, sorrimos, sentimo-nos preenchidos, nos emocionamos, nos estranhamos diante da "duração" de uma obra de arte.

Nesse sentido, podemos dizer que, assim como defende Bergson, o estado de atenção concentrada, ao qual somos convidados, por Marina Abramovic, a experimentar em *The Artist is Present*, é a prova de que "*a*

percepção dispõe do espaço na exata proporção em que a ação dispõe do tempo" (BERGSON, 2011, p. 29). Dito de outra forma, para que atinjamos alturas e tons mais altos de nossa personalidade, talvez precisemos, como Marina Abramovic, reduzir nosso grau de atenção com relação ao presente e ao controle social. Ou seja, para que atinjamos camadas de lembrança mais detalhadas do "tempo" e/ou da nossa "memória", é preciso que a nossa atenção se distancie tanto de um equilíbrio-sensório motor do corpo no presente, como de interpretações normatizadas da realidade.

Não é à toa que, em *The Artist is Present*, Marina Abramovic revele que a identidade do "tempo" é a própria identidade do "outro"; e que é, justo por isso, que a experiência de percepção do "tempo" é também uma experiência de percepção da alteridade. Sendo assim, se temos que a única possibilidade de enxergar aquilo que somos de fato está condicionada à situação de percebermos o "outro" como nosso espelho, é necessário que compreendamos a dupla identidade de nossa existência: é precisamente através do "outro", daquilo que precisamos negar para construir o nosso eu, que nos definamos.

Dito de outra forma, é somente no conflito centrífugo contra aquilo que, culturalmente, o sistema deseja que sejamos que conseguimos estabelecer uma estabilidade mínima e não-normatizada para aquilo que os nossos corpos e as nossas personalidades são de fato. É devido a isso, inclusive, que Marina Abramovic, para revelar a sua personalidade inteira e incitar que nós, em troca, também possamos lhe revelar a nossa personalidade inteira, se distancia e nos distancia do estado sensório-motor do corpo presente, jogando-se e jogando-nos, assim, na "duração" da vida e da obra de arte.

Obviamente, essa estratégia estética pode parecer-nos extremamente paradoxal num primeiro momento: por que uma *performance* intitulada *The Artist is Present* precisaria nos afastar do corpo no presente para, somente com isso, nos aproximar da nossa realidade material? Ora, porque é somente através deste movimento que podemos tocar o presente, os nossos corpos e o "tempo" em pessoa. Alienados pela "atenção em estado de distração" normatizada pelo sistema capitalista, nós, muitas vezes, terminarmos por nutrir, na vida, a incapacidade de nos darmos conta da realidade temporal dos nossos

corpos; e, com isso, experimentamos apenas sensações indiretas do "tempo", dos objetos exteriores, dos nossos corpos e da realidade.

Não é por acaso que todo o controle do sistema capitalista incida contra os corpos. Como já havíamos discutido na secção 2, a "memória", o "tempo" estão intrinsicamente condicionados à extensão e ao presente dos corpos nos quais se materializam e se atualizam; por isso, se temos que "memória" e "tempo" são categorias altamente criativas – isto é, são campos de criação, e não de normatização ou reprodução da realidade; e, com isso, se configuram como o lugar máximo de resistência ao sistema de controle – não é difícil perceber por que a violência dos Homens encerra-se contra a potência dos corpos de tal forma que é preciso não apenas violá-los; mas, também, fazer com que, a partir de toda uma trajetória do pensamento metafísico, o corpo perca seu privilégio em detrimento da valorização de uma consciência hiper-real e normatizada.

Se procuramos, portanto, enfatizar como a "atenção concentrada", e daí o "tempo" pesam em Marina Abramovic, é porque queríamos fazer ver que a qualidade monstruosa de tais categorias é precisamente sua capacidade de se transformar e fazer transformar todos os corpos e personalidades que as cercam. Capacidade essa que é capaz de solapar completamente toda e qualquer forma de normatividade. Daí por que o desejo do sistema de controle extremo e eficiente da "atenção" e do "tempo".

Mas é justamente por isso que cabe perceber como, por mais severa que possa ser a nossa crítica ao capitalismo e à indústria do entretenimento, nós sabemos que tais instituições não são um monólito: elas estão repletas de contradições. E é, nessas brechas, que cada um de nós pode *dobrar*[113] a lógica do capital, manipulando o programa inscrito em cada um desses *dispositivos contemporâneos*[114]

---

[113] O conceito deleuziano de dobra (1991) esconde a dialética da dominação – aquele que dobra é o senhor, o dominante; e o que é dobrado o escravo, o dominado. Por isso, quando Deleuze propõe a dobra como questão ética da atualidade, ele também traz à tona a questão sobre como se dobrar. Desse modo, "ao dobrar" a lógica do capital, por exemplo, o sujeito não possui, de antemão, uma resposta pronta para solucionar o problema. Na verdade, o que se verifica é que o sujeito, "ao dobrar", passa a construir uma multiplicidade de condições, a partir da qual o problema (para fugir da lógica do capital) pode se exprimir.

[114] Se sabemos que o artista é, por excelência, um sujeito contemporâneo – e, como

de controle da "atenção" e da experiência do "tempo".

Artistas ou não, cada um de nós é capaz de se confrontar com as rupturas, ausências e fissuras do campo perceptivo proposto pela lógica do consumo, cada um de nós pode realizar descobertas sem precedentes sobre a experiência da "duração" e do "tempo". Além do mais, cada um de nós pode compreender as indeterminações da percepção atenta, notando, com isso, que as instabilidades da "atenção" e do campo da "memória" favorecem a uma reinvenção da experiência perceptiva e das práticas de representação. Cabe-nos, daí, ultrapassar os limites do capitalismo, reinventando radicalmente os programas e os efeitos da nossa experiência perceptiva.

Ora, sabemos que o campo das práticas da "atenção" e dos estudos da "memória" oferecem uma fantástica superfície na qual objetos

---

tal, torce e manipula tecnologias, instituições e imagens de seu tempo –, cabe voltar à discussão de Agamben sobre *O que é contemporâneo?* na qual ele pontua que "é o contemporâneo que fraturou as vértebras de seu tempo (ou, ainda, quem percebeu a falha ou o ponto de quebra), ele faz dessa fratura o lugar de um compromisso e de um encontro entre os tempos e as gerações. Nada mais exemplar, nesse sentido, que o gesto de Paulo, no ponto em que experimenta e anuncia aos seus irmãos aquela contemporaneidade por excelência que é o tempo messiânico, o ser contemporâneo do messias, que ele chama precisamente de 'tempo-de-agora' (*ho nyn kairos*). Não apenas esse tempo é cronologicamente indeterminado (o retorno do Cristo, a *parusia*, que assinala o fim desse tempo, é certo e próximo, mas incalculável), mas ele tem a capacidade singular de colocar em relação consigo mesmo todo instante do passado, de fazer todo momento ou episódio da história bíblica uma profecia ou uma prefiguração (*typos*, figura, é o termo que Paulo predica) do presente (assim, Adão, através de quem a humanidade recebeu a morte e o pecado, é 'tipo', ou figura, do messias vivo que leva aos homens a redenção e a vida). Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo, o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e colocá-lo em relação com outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de 'citá-la' segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela luz invisível, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse facho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora. É algo do gênero que devia ter em mente [...] Walter Benjamin, quando escrevia que o índice histórico nas imagens do passado [...] alcançarão a sua legibilidade num determinado momento da história" (AGAMBEN, 2010, p. 71-72). Ver também a reflexão de Baudelaire acerca do que é ser contemporâneo no ensaio intitulado *Sobre a Modernidade*.

discursivos, práticas materiais e artefatos de representação estão igualmente envolvidos em torno da produção de efeitos de poder e de novos tipos de subjetividades (CRARY, 2013). Logo, quando nos detemos no tema do "tempo", da "memória", da "atenção" e da "duração" de uma obra de arte neste artigo, é porque estávamos atrás de campos de "memória" e de "atenção" plural, em que tudo significa incessantemente e várias vezes.

Dito de outra forma, o que queremos entender, neste artigo, é como – e quais as consequências de quando – cada um de nós pode criar para si o seu próprio programa; ou, como articulam Deleuze e Guattari, criar para si o seu corpo sem órgãos (CsO). Afinal,

> Será tão triste e perigoso não mais suportar os olhos para ver, os pulmões para respirar, a boca para engolir, a língua para falar, o cérebro para pensar, o ânus e a laringe, a cabeça e as pernas? Por que não caminhar com a cabeça, cantar com o sinus, ver com a pele, respirar com o ventre, Coisa simples, Entidade, Corpo pleno, Viagem imóvel, Anorexia, Visão cutânea, Yoga, Krishna, Love, Experimentação. Onde a psicanálise diz: Pare, reencontre o seu eu, seria preciso dizer: vamos mais longe [...] Encontre seu corpo sem órgãos, saiba fazê-lo, é uma questão de vida ou de morte, de juventude e de velhice, de tristeza e de alegria. É aí que tudo se decide (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 13).

Considerações finais

Ainda que, num primeiro momento, não pareça tão claro, a discussão dos conceitos de "tempo", "memória", "duração" e "devir" colocadas por Henri Bergson e Gilles Deleuze trazem como pano de fundo a discussão sobre uma "moral aberta" (BERGSON, 2008), sobre uma "ética polêmica" (Nietzsche, 2007): ambas extremamente paradoxais para os padrões normativos de nossa sociedade.

E por que dizemos isso? Basta ver que, dentro do programa fi-

losófico de Henri Bergson, está inscrita uma longa discussão sobre a evolução biológica. Nela, muito cedo, Bergson já revelava a sua grande preocupação em demonstrar, através de uma reflexão sobre a evolução criadora, como de nada valem as "diferenças de grau" apenas por elas mesmas. Isto é, a verticalização da diferença – ou seja, a "diferença de grau" –, por si só, de nada vale porque, muitas vezes, ela é distorcida com o exato intuito de apagar as "diferenças de natureza": um gesto de distorção que nada traz de novo, além da reprodução da norma e da esterilização da evolução criativa.

Deleuze, por sua vez, quando estuda o "devir" deixa-nos muito claro como este é um delírio que não diz respeito a papai e mamãe, mas a algo bem diferente: "delira-se sobre o mundo inteiro, delira-se sobre a história, a geografia, as tribos, os desertos, os povos... [...] O delírio é cósmico... Delira-se sobre o fim do mundo, delira-se sobre as partículas, os elétrons, e não sobre papai-mamãe... é evidente" (DELEUZE *in* BOUTANG, 1988-89). Vê-se, nesse sentido, que o "devir" é um movimento centrífugo, o "devir" é para fora, o "devir" circula em torno do "outro" e da nossa alteridade.

Já Marina Abramovic, com a sua arte performática, também demonstra que, para além dos desejos de representação (e, conseguintemente, de reprodução) da arte não-performática, existe uma forma de arte interessada na presença do seu público. Existe uma forma de arte em que o olhado quer devolver o olhar ao olhante e se transformar e transformar o ambiente através disso. Existe, nesse sentido, uma forma de arte que é capaz de nos devolver a "aura" de que falava Benjamin. Existe uma forma de arte que é capaz de nos devolver a presença do objeto da arte porque, na *performance*, o objeto da arte (no caso da *performance*, o artista) está ali diante de nós. E, no caso de Marina Abramovic em *The Artist is Present*, é ela quem está ali conosco, é que junto com ela que nos conhecemos, transformamos e somos transformados; e, mais que isso, é, junto com ela, que nós estamos ali prontos para quebrar toda e qualquer regra previamente ditada pelo sistema de controle capitalista.

Entendemos, portanto, que certas formas de arte, assim como a filosofia, são capazes de nos fazer refletir sobre a importante discussão

filosófica a respeito da alteridade, da experiência de estar no mundo e, consequentemente, a respeito da experiência estética. Tanto a arte, como a filosofia são disciplinas aptas a nos fazer ver que, para além do programa metafísico, existe uma realidade quase-direta, na qual o "outro" não está ausente e através da qual se procura irremediavelmente fugir dos efeitos de sentido. Existe, pois, uma realidade pré-simbólica, uma realidade dos efeitos de presença, esta que só conseguimos acessar se percebermos que o ser, como defende Levinas, está na face do "outro".

Não é por acaso, portanto, que escolhemos, neste artigo, relacionar os trabalhos dos filósofos Henri Bergson e Gilles Deleuze com o da artista performática Marina Abramovic. O que esses três indivíduos, cada um em suas atividades, procuram fazer ver em comum é que existe outra forma de vida para além das normas pré-concebidas. Existe, por isso, um "outro". E esse "outro", como entendem Deleuze e Guattari, é tal qual "outrem":

> Outrem não aparece aqui como um sujeito, nem como um objeto mas, o que é muito diferente, como um mundo possível, como a possibilidade de um mundo assustador. Esse mundo possível não é real, ou não o é ainda, e todavia não deixa de existir: é um expressado que só existe em sua expressão, o rosto ou um equivalente do rosto. Outrem é, antes de mais nada, esta existência de um mundo possível. E este mundo possível tem também uma realidade própria em si mesmo, enquanto possível: basta que aquele que exprime fale e diga "tenho medo", para dar uma realidade ao possível enquanto tal (mesmo se suas palavras são mentirosas). [...] Outrem é sempre percebido como um outro, mas, em seu conceito, ele é a condição de toda percepção, para os outros como para nós. É a condição sob a qual passamos de um mundo a outro (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 24-25).

ABRAMOVIC, Marina. **The Artist is Present**. New York: 2010. (Performance).

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2010.

AKERS, Matthew. **Marina Abramovic – The Artist Is Present**. United States: 2012. (Documentário).

BERGSON, Henri. **Matéria e memória:** ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. **A Evolução Criadora**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Les Deux Sources de la morale et de la religion**. Paris: PUF, 2008.

BOUTANG, André-Pierre. **Abecedário de Deleuze**. França, 1988-89. (Entrevista em vídeo).

CRARY, Jonathan. **Suspensões da percepção:** atenção, espetáculo e cultura moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DELEUZE, Gilles; Felix, GUATTARI. **O que é a Filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. **A Thousand Plateaus:** Capitalism and Schizophrenia. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

_____. **Mil Platôs Vol. 3**. São Paulo: Editora 34, 2012.

MACHADO, Arlindo. **Arte e Mídia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012. 3a reimpressão.

_____. O Filme-Ensaio. In: **Anais do XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Belo Horizonte, 2003. Disponível online (http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/186845087736174809005389071183623255 1.pdf), acesso em 13/02/2018.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral:** uma polêmica. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

PIAGET, Jean. Os procedimentos da educação moral. In: MACEDO, Lino de (Org.). **Cinco Estudos de Moral**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2008. 1a reimpressão.

RANCIÈRE, Jacques. **The Emancipated Spectator**. New York: Verso, 2009.

IMAGINÁRIO DOS TRÓPICOS: *MACUNAÍMA* EM PAUTA

Maria Auxiliadora Fontana Baseio
Maria Zilda da Cunha

Resumo

Em virtude de sua abrangência interdisciplinar, os estudos do Imaginário viabilizam a compreensão de fenômenos humanos e culturais, entre os quais se destacam a arte literária e a cinematográfica. Nosso intuito, neste ensaio, é analisar, na perspectiva da Literatura Comparada, a rede de imagens que se integram e compõem a obra literária *Macunaíma*, de Mário de Andrade, em diálogo com o filme de mesmo nome, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade.

Palavras-chave

Imaginário, literatura, cinema, cultura, Macunaíma.

Introdução

A passagem do século XV ao XVI, em que tomaram forma as Grandes Navegações, trouxe, em seu bojo, a possibilidade de intercâmbios de toda espécie entre os diversos continentes, povos, culturas, entretanto foi acompanhada, também, por experiências devastadoras que acabaram por agenciar violências identitárias, étnicas, culturais, resultando em processos de exclusão, guerras, enfim atitudes desumanizadoras e desestimuladoras da convivência humana que até hoje necessitam ser analisadas.

Essa complexa realidade demanda-nos desafios para compreensão e um dos caminhos para essa leitura crítica são os estudos do Imaginário, pois as transformações que engendram o pensar, sentir e agir de uma cultura estão diretamente articulados com essa instância que congrega imagens e relações de imagens, o capital pensado do *homo sapiens,* conforme afirma Gilbert Durand (1997).

Como um sistema organizador de experiências e portador de dinamismo próprio, o imaginário mobiliza desejos, sentidos e ações, possibilitando o resgate de formas de expressão do real, bem como organizando maneiras de transformá-lo.

Sabe-se estreita a relação entre o imaginário e as artes, de forma a podermos designar a arte literária e a cinematográfica como linguagens dessa instância imaginativa. Nesse sentido, é nosso objetivo neste ensaio perscrutar as redes de associação de imagens tecidas em sintaxe simbólica e semântica que transitam entre os dois campos narrativos, no intuito de compreender traços do mundo social e cultural que os envolvem. Propõe-se aqui a examinar, pela via dos Estudos Comparados, os elementos que servem de vetores à imaginação simbólica dos dois sistemas semióticos, favorecendo a apreensão de sentidos importantes sobretudo para a cultura brasileira. Busca-se observar e compreender as relações entre literatura e cinema, tornando-se imprescindível o articular da investigação com elementos do imaginário, visto que traduzem valores sociais e culturais sintonizados com a História.

O Imaginário dos trópicos: a visão do paraíso

Cada nação se cria a partir de um mito fundador. O mito do paraíso terrestre constituiu-se como uma das matrizes simbólicas para leitura do imaginário brasileiro. Foi Tomás de Aquino quem argumentou poder o paraíso localizar-se abaixo da linha equinocial, nos trópicos.

Nas descrições da carta do navegador Cristovão Colombo a Luis de Santángel, em 1493, a América é retratada como lugar idílico: "Como nos primeiros dias da Criação, tudo aqui era dom de Deus, não era obra do arador, do ceifador ou do moleiro." (HOLANDA,1992, p. IX e X), valorizando, em tom de deslumbramento, a imagem do Trópico como um verdadeiro Éden na Terra, onde imperava a inocência, onde a natureza era intocada, diferente da Europa, já corrompida pelos impactos da civilização.

Em *Visão do Paraíso*, Sérgio Buarque de Holanda reafirma:

> Colombo, sem dissuadir-se de que atingira pelo Ocidente as partes do Oriente, julgou-se em outro mundo ao avistar a costa do Pária, onde tudo lhe dizia estar o caminho do verdadeiro Paraíso Terreal. Ganha com isso o seu significado pleno aquela expressão "Novo Mundo" [...] para designar as terras descobertas. Novo não só porque ignorado, até então, das gentes da Europa [...], mas porque parecia o mundo renovar-se ali e regenerar-se, vestido de verde imutável, banhado numa perene primavera, alheio à variedade e aos rigores das estações, como se estivesse verdadeiramente restituído à glória dos dias da Criação (HOLANDA,1992, p.204).

Essa imagem do paraíso, advinda da tradição cristã, a partir do texto bíblico dos Gênesis, associada à imagem literária greco-latina do *locus amoenus* – lugar da primavera eterna e da amabilidade da natureza – compuseram-se como lugares simbólicos fertilizadores do imaginário europeu sobre o Brasil.

Movidos por esse impulso fabulador, os colonizadores empreenderam o projeto da conquista. Ao aportarem no Novo Mundo, multiplicaram os discursos enunciadores das grandezas da América.

> Posto que o capitão-mor desta vossa frota, e assim os outros capitães, escrevam a Vossa Alteza a nova do achamento desta vossa terra nova, que nesta navegação agora se achou, não deixarei também de dar minha conta disso a Vossa Alteza, o melhor que eu puder, ainda

que, para o bem contar e falar, o saiba fazer pior que todos. Tome Vossa Alteza, porém, minha ignorância por boa vontade, e creia bem por certo que, para alindar nem afear, não porei aqui mais do que aquilo que vi e me pareceu [...] Dali avistamos homens que andavam pala praia, obra de sete ou oito, segundo disseram os navios pequenos, por chegarem primeiro. Então lançamos fora os batéis e esquifes; e vieram logo todos os capitães das naus a esta nau do capitão-mor, onde falaram entre si. E o capitão-mor mandou em terra no batel a Nicolau Coelho para ver aquele rio. E tanto que ele começou de ir para lá, acudiram pela praia homens, quando aos dois, quando aos três, de maneira que, ao chegar o batel à boca do rio, já ali havia dezoito ou vinte homens. Eram pardos, todos nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas. Nas mãos traziam arcos com suas setas. Vinham todos rijamente sobre o batel; e Nicolau Coelho lhes fez sinal que pousassem os arcos. E eles os pousaram.[...] A feição deles é serem pardos, maneira de avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem feitos. Andam nus, sem cobertura alguma. Não fazem o menor caso de encobrir ou de mostrar suas vergonhas; e nisso têm tanta inocência como em mostrar o rosto. Ambos traziam os beiços de baixo furados e metidos neles seus ossos brancos e verdadeiros, do comprimento duma mão travessa, da grossura dum fuso de algodão, agudos na ponta como furador. Metem-nos pela parte de dentro do beiço; e a parte que lhes fica entre o beiço e os dentes é feita como roque de xadrez, ali encaixado de tal sorte que não os molesta, nem os estorva no falar, no comer ou no beber. Os cabelos seus são corredios. E andavam tosquiados, de tosquia alta, mais que de sobre-pente, de boa grandura e rapados até por cima das orelhas. […] E uma daquelas moças era toda tingida, de baixo a cima daquela tintura; e certo era tão bem feita e tão redonda, e sua vergonha (que ela não tinha) tão graciosa, que a muitas mulheres da nossa terra, vendo-lhe tais feições, fizera vergonha, por não terem a sua como ela. Nenhum deles era fanado, mas todos assim como nós. E com isto tornamos e eles foram-se. Entre elas andava uma com uma coxa, do joelho até o quadril, e a nádega, toda tinta daquela tintura preta; e o resto, tudo da sua própria cor. Outra trazia ambos

> os joelhos, com as curvas assim tintas, e também os colos dos pés; e suas vergonhas tão nuas e com tanta inocência descobertas, que nisso não havia vergonha alguma. Também andava aí outra mulher moça, com um menino ou menina ao colo, atado com um pano (não sei de quê) aos peitos, de modo que apenas as perninhas lhe apareciam. Mas as pernas da mãe e o resto não traziam pano algum.
>
> (Disponível em:www.projetomemoria.art.br/PedroAlvaresCabral/docs/editorial9.doc)

Ao analisarmos a Carta de Caminha, constatamos a visão edênica, com homens e mulheres inocentes, a desfilarem nus, sem nenhuma vergonha ou culpa. Sem necessidade de trabalho, uma vez que a natureza os alimentava, tudo parecia aprazível aos habitantes da terra, nessa vida adâmica em harmonia com a natureza.

Nesse processo de construção das representações do outro, o contato com a nova terra e os novos habitantes demarcou visões de que o homem dos trópicos era um não civilizado, portanto selvagem e primitivo. O intuito de assemelhar o indígena ao europeu, explícito pelo discurso da falta ou da negação – como se nota em Gândavo: "nem tem fé, nem lei, nem rei" – aliou o projeto colonizador ao projeto catequizador, ambos de ideologia antropocêntrica e responsáveis pela transformação da vida dos indígenas, de pagãs a civilizadas e cristãs, em uma visível intenção de colonização do imaginário, empreendimento que ousou modificar formas de expressão e de comunicação, de subverter memórias e intervir na construção das identidades, de alterar as percepções do tempo e do espaço, ao escamotear processos culturais genuínos.

"Descobrir' o Novo Mundo validaria a ideologia dos países europeus no intuito de se reerguerem não apenas política e economicamente, mas também religiosamente, ao reconquistarem novos fiéis.

Essa visão do espaço como paraíso, impregnado do *locus amoenus*, associada à percepção do indígena como homem natural constituem-se como elementos simbólicos relevantes à conformação dos mitos

de origem da nação brasileira – imaginário que deixou marcas nas produções estéticas e culturais, sobretudo no Romantismo – de maneira ufanista – e no Modernismo – de maneira crítica. Em ambos os contextos, a criação de uma nova nação brasileira demandava a projeção de uma nova identidade – que resultou, por exemplo, na figuração de um Peri, como herói idealizado de bom selvagem, e de um Macunaíma, como um herói sem nenhum caráter.

Macunaíma, de Mário de Andrade

Macunaíma, obra de Mário de Andrade publicada em 1928,é considerada um dos principais romances modernistas brasileiros. Compreendida como uma rapsódia sobre a formação do Brasil, a narrativa conta a história de Macunaíma, o herói sem nenhum caráter, que nasceu no fundo do mato-virgem. Era preto retinto, filho de uma índia tapanhumas, uma criança feia, preguiçosa, mas de mente astuta. Passa sua infância em uma tribo amazônica. É índio, negro e, depois do banho na poça do pé do gigante Sumé, vira branco. Apaixona-se por Ci, a Mãe do Mato, com quem tem um filho que morre ainda bebê. Após a morte do bebê, Ci sobe aos céus de desgosto e vira uma estrela. Macunaíma fica angustiado por perder sua amada, tendo como única recordação o muiraquitã, um amuleto, porém o perde. Macunaíma descobre que o amuleto está em São Paulo nas mãos de Venceslau Pietro Pietra, o gigante Piamã comedor de gente. A fim de recuperar o objeto mágico, Macunaíma segue para São Paulo com os dois irmãos: Jiguê e Manaape. Consegue recuperar o amuleto e retorna para a sua tribo na Amazônia. Perde-o novamente e, decepcionado, sobe aos céus.

Obra da primeira geração modernista, é nomeada por Mário de Andrade como rapsódia por considerar que seu projeto estético diferenciava-se do romance convencional, marcado pela erudição.

Segundo *Dicionário de Termos Literários* (2004), Rapsódia designava, na Grécia antiga, a recitação de fragmentos de poemas épicos,

pelos rapsodos, poetas ou declamadores ambulantes que propagavam as obras de Homero de cidade em cidade. O termo foi adotado por compositores no século XIX e XX para assinalar peça musical permeada por emoção e melodia, ou a utilização livre de temas populares para piano e orquestra. Em literatura, equivale "a compilação, em uma mesma obra, de temas ou assuntos heterogêneos e de vária origem. Para Massaud Moisés (2004), Macunaíma "constitui a rapsódia das principais lendas afro-indígenas que compõem o substrato folclórico nacional" (MOISÉS,2004, p.378).

O imaginário mítico que Mário de Andrade reinventa em sua obra constrói-se a partir de sua experiência em viagens de pesquisa pelo Brasil. Estudioso de vasta cultura, músico, compreendia sua atividade cultural como uma missão: ajudar no processo de construção de um Brasil em transformação. Essa obra concretiza o projeto nacionalista da primeira geração modernista, revolucionando a literatura a partir de aspectos formais ou temáticos.

Sua prosa experimentalista opera com uma linguagem que funde linguisticamente elementos indígenas, africanos, europeus, que se compõem com gírias, ditados populares, arcaísmos, regionalismos, elementos da oralidade, formando um compósito materializador da proposta experimental e estética revolucionária da primeira geração modernista, cuja principal inscrição é voltar o olhar para um imaginário da terra brasileira movido pelas pulsões de busca de uma identidade.

A obra revela influência das vanguardas com uso de procedimentos de colagem que irradiam para todos os elementos estruturantes da narrativa: a ação, o espaço, o tempo, o narrador, a personagem, reunindo imaginários que servem para reafirmar a vocação nacionalista, antropofágica e crítica da primeira geração.

A ação, movida por sequências de acontecimentos de uma lógica singular, pouco encadeados pelas leis de causa e efeito, revela marcas de um insólito ficcional inspirado nas correntes surrealistas.

O enredo refrata as narrativas de viagem e de aventuras, entretanto apresentam-se estilizadas e parodiadas, sobretudo com a presença de um herói sem as devidas qualidades do clássico.

Com essa mesma força que oscila entre o maravilhoso e o fantástico, opera o tratamento do espaço e do tempo. A personagem move-se pelas várias regiões do território brasileiro, rompendo fronteiras culturais, reorganizando-se em uma geografia que, de fato, "desgeografiza-se".

Essa mesma lógica insólita acompanha a relação com o aspecto temporal na narrativa, projetando um efeito de simultaneidade, que faz reconhecer traços da linguagem cinematográfica e reforça os ideais modernistas de ruptura com a linguagem convencional.

> A concepção do tempo da idade moderna é uma laicização do tempo cristão retilíneo e irreversível, dissociado, porém, de toda idéia de um fim e esvaziado de qualquer sentido que não seja o de um processo estruturado conforme o antes e o depois. [...] O antes e o depois, estas noções tão incertas e vácuas para a antiguidade, e que, para o cristianismo, tinham sentido apenas em vista do fim do tempo, tornam-se agora em si e por si o sentido e este sentido é apresentado como o verdadeiramente histórico (AGAMBEN, 2005, p.112).

A inserção do tempo mítico, de natureza circular e reversível, como organizador da narrativa reafirma o projeto modernista de reinvenção de um imaginário cultural que reclama valores do índio e do negro, muito mais do que do branco europeu.

O processo narrativo hibridiza a voz do contador de histórias, um novo rapsodo, com um narrador em terceira pessoa. A forma polifônica como organiza as vozes na narrativa, os cortes no discurso do narrador para inserção da fala das personagens rompem com o foco tradicional em terceira pessoa e conferem ao discurso um caráter cinematográfico ao imprimir efeitos de simultaneidade e velocidade na narrativa.

A personagem Macunaíma, cuja etimologia traduz-se como "o grande mau", refere-se a um deus indígena cujo principal atributo é a malvadeza. Pernas tortas, cara de piá, mentiroso, safado, preguiçoso – reúne em si as características do pícaro, um anti-herói inserido no

mundo da malandragem, um Adão que "abusou insistentemente do fruto proibido". Em uma sociedade racionalista e tecnológica, Macunaíma é um fora da lei, um marginal, por ocupar as margens do sistema de valores que sustenta ideologicamente a sociedade de seu tempo.

É inegável que uma obra de arte não é nem falsa, nem verdadeira, mas reinventa a realidade a partir de um ponto de vista. Nesse sentido, o artista não recria o que vê, mas vê o que recria a partir de categorias de representação, de visões de mundo – como nos ensina Gombrich (1986.)

Compreender Macunaíma implica perscrutar duas motivações: "a de narrar, que é lúdica e estética; a de interpretar, que é histórica e ideológica", como nos apresenta Alfredo Bosi (2003, p.188). Por um lado, ressalta-se o "desejo de contar e cantar episódios em torno de uma figura lendária que o fascinara pelos mais diversos motivos e que trazia em si os atributos do herói, entendido no senso mais lato possível de um ser entre humano e mítico[...]" (BOSI, 2003, p.188) , cuja demanda é conseguir o muiraquitã – um graal à brasileira. De outro, "o desejo não menos imperioso de pensar o povo brasileiro, nossa gente, percorrendo as trilhas cruzadas ou superpostas de sua existência selvagem, colonial e moderna, à procura de uma identidade que, de tão plural que é, beira a surpresa e a indeterminação, daí ser o herói sem nenhum caráter."(BOSI,2003, p.188)

Sabe-se que o Modernismo brasileiro assumiu traços do primitivismo no final da década de 20, retecendo o imaginário do paraíso de uma maneira muito singular, às vezes com tom lúdico, às vezes com tom paródico e às avessas, enovelando pensamento mágico e jogo estético. Como ele mesmo define, "um poema herói-cômico", "caçoando do ser psicológico brasileiro, fixado numa página de lenda, à maneira mística dos poemas tradicionais. O real e o fantástico fundidos num plano. O símbolo, a sátira e a fantasia livre fundidos. Ausência de regionalismo pela fusão das características regionais. Um Brasil só e um herói só." (BOSI, 2003, p.197)

Macunaíma era preto retinto, filho de índia, mergulha na água e sai branco de olhos azuis – descrição insólita que remete à formação

da cultura brasileira. O herói de nossa gente não é um Adão a desfilar nu pelo paraíso, mas é um ser de múltiplas identidades, de caráter desencontrado, que age de forma desconcertante, e de tão diverso e plural, traduz-se amorfo, sem nenhum caráter. Indolente, mentiroso, malandro, covarde, repousa na Ursa Maior.

Era católico e espírita, frequentava a macumba, reunia em si, sincreticamente, todas as religiões. Sua fala nunca será a dos anjos, ao contrário, é impura, não segue os padrões castiços de Portugal, deriva de uma língua desgeografizada, sincrética, incorporando elementos da oralidade popular, além da arte poética.

Toda essa contradição e ambiguidade justificam sua presença em uma Terra nada paradisíaca. Embora tropical e mestiça, na visão da época, uma terra fadada ao atraso. O grande Mau mostra-se relativizado pelo tratamento lúdico com que é encenado, assim como também se mostra relativizado o destino do povo brasileiro. Macunaíma vai para o céu brilhar na Ursa Maior. Como afirma Bosi:

> Se alcançarmos ler corretamente a bela imagem do fecho, teremos condições de melhor situar a obra no processo mito-ideológico de Mário de Andrade. O tom derradeiro, em vez de sugerir uma apoteose (a palavra é do autor e foi dita em mais de uma ocasião), parece afinado por um canto em decrescendo (BOSI, 2003, p.205).

Por outro lado, a imagem do herói que vira estrela pode suscitar uma reinvenção estética do imaginário mítico, reforçando a aposta na imortalidade dessa cultura de tradição oral. O imaginário de 1922, marcado por essa poética do inconsciente, projetou esse substrato selvagem e mítico de nossa cultura como força propulsora de mudanças, reforçando a ideia de que ser brasileiro seria estar "aquém da civilização, ou então surpreendê-lo na hora fecunda de seu primeiro contato com o colonizador"(BOSI, 2003, p. 217). A sátira andradiana revela, em tom lúdico e paródico, o esforço consciente e doloroso do espírito modernista. Esse imaginário mítico que se configurou nas

primeiras décadas de 1920 fez cumprir a promessa de ruptura traçada pela primeira geração modernista. E, nesse sentido, criou um espaço imaginário muito próximo do selvagem paraíso.

Esta obra de Mário de Andrade abriga, conforme sabemos, expressiva fortuna crítica, comportando olhares interessantes, como o do sociólogo francês Roger Bastide, com o livro *Macunaíma em Paris*; a cuidadosa tese de Haroldo de Campos, *Morfologia de Macunaíma*; o olhar atento de Cavalcanti Proença com a *obra Roteiro de Macunaíma* e *O Tupi e o Ataúde*, de Gilda de Mello e Souza, só para citar alguns. Em 1969, o realizador Joaquim Pedro de Andrade repensa o livro ambientando-o numa versão cinematográfica. Nessa época, a validação de *Macunaíma* como um clássico modernista já se configurara, mas a modernidade brasileira se transformava por outras vias: as ideias de João Goulart, em 1964, eram derrotadas e vingava a implantação de uma ditadura que também falava em nome do moderno, no entanto, de forma autoritária e aliada a interesses econômicos e geopolíticos estrangeiros.

Macunaíma: diálogos entre a narrativa literária e a cinematográfica

Em face dos enfrentamentos impostos pelo teor da obra literária que relia e do momento político brasileiro, Joaquim Pedro trabalhou o herói de nossa gente com uma pergunta: Que modernidade é essa? Com outros produtores, como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Pedro de Andrade inaugura, com o seu *Macunaíma*, um novo Cinema Novo. Desse modo, a versão fílmica de *Macunaíma* traz problematizações sobre o moderno diante da apropriação, agora, por outros opressores. A linhagem rabelaisiana do herói-cômico, que perfila *Macunaíma* de Mario de Andrade, será retomada no aspecto notadamente paródico do filme aliado a um riso de escárnio.

Na construção da película, repensa-se a linguagem do cinema brasileiro, por meio de recursos estéticos (antes pouco apreciados), como: a linguagem própria do teatro de revista e das chanchadas; o uso

de cores fortes que caracterizaram os cenários, figurinos e maquiagens e que se revelam como suportes narrativos, assim como a *voz over,* que apresentava situações e personagens, não está a narrar sozinha, a ela se agregam cores, gestos, luzes, montagem, roupas, sons diversos. Os lances da música popular em misturas de gêneros têm forte apelação paródica, além da letra de "Tropicália", de Caetano Veloso, há citações de Vicente Celestino, Roberto Carlos, entre outras.

Ao fim e ao cabo, há índices de um Brasil em que o filme foi realizado. Esses índices são potentes e atestam o desejo do realizador em explicitar o tempo/lugar a partir do qual estava a produzir sua obra, sem se esconder no prestígio de um Modernismo, tampouco repetir o mito. Se os excessos incomodam, eles acabam por detonar avaliações críticas no espectador, que pouca chance tem de ficar passivo.

A narrativa fílmica apresenta Macunaíma – na figura do ator Grande Otelo – como um menino preto, preguiçoso e feio, nascido em uma família composta por índio, branco e negro, no interior do Brasil. Após a morte da mãe, vão os irmãos para a cidade. Em meio à viagem, ao tomar banho em uma fonte, torna-se branco, assume o protagonismo o ator Paulo José. Macunaíma, na cidade, além de seu fervor pelas mulheres, encanta-se com a tecnologia, ele chega a pensar que máquinas eram humanas e humanos eram máquinas. Conhece e apaixona-se por Ci, jovem com quem tem um filho. Macunaíma perde a ambos em uma explosão. Triste, o herói parte em busca do amuleto – o muiraquitã – que pertencia à amada e que se encontra em posse do gigante da indústria e comércio Venceslau Pietro Pietra. Macunaíma enfrenta o vilão, que acaba morto por cair em uma piscina repleta de cadáveres e cheia com o caldo de feijão engrossado com sangue. Cena que figura uma festa de feijoada antropofágica. O herói de nossa gente consegue reaver tão cobiçado objeto.

Apesar do ritmo de chanchada e das alusões ao Tropicalismo, a antropofagia assume, na produção fílmica, uma coloração majoritariamente negativa: o mais forte engole o mais fraco, o útil engole o inútil, o moderno engole o passado. Macunaíma, o herói do povo brasileiro, fracassa, termina por ser devorado por Uiara, a sereia folclórica brasileira dos rios, na última cena do filme. Questões são

postas: estrangeiros engolem nativos? Os povos devoram os mitos? Mitos devoram os povos?

Se o filme mantém a estrutura circular, ele retira de Macunaíma os poderes mágicos; alterando as relações com o maravilhoso romanesco. Macunaíma abandona e retorna ao seu lugar de origem, mas sua volta é pura decadência. Como observou Ismail Xavier, há a dissolução do tecido da ordem cómica solidária em que o livro se inscreve: vida / morte do herói, cidade campo, maloca à beira do rio, Ursa Maior. No filme, não há redenção alguma – o herói sucumbe, cansado deste mundo. Seu aniquilamento é radical (XAVIER, 1993). A antropofagia aqui aponta para um Brasil que devora a si próprio.

Considerações finais

Mostra-se relevante, hoje, estabelecer intercâmbios entre diferentes áreas do conhecimento, considerando que as diversas linguagens engendram sistemas de representação que orientam nossas relações de ser e estar no mundo. A partir de sua vocação interdisciplinar, os estudos do imaginário favorecem esses diálogos interartes.

Os dois campos artísticos aqui tratados – literatura e cinema – revelam traços do mundo social e cultural que os engendram. A despeito da singularidade de cada um dos sistemas semióticos, cumpre avaliar que ambos, orientados pelas visões de cada um de seus produtores, visceralmente sintonizados com seus contextos de produção, oferecem interpretações importantes sobre a "nossa terra" e sobre a "nossa gente".

Mário de Andrade, ao escrever *Macunaíma,* buscou tratar de diversos problemas brasileiros: a importação de modelos culturais, econômicos e artísticos, a cultura submissa e dividida do Brasil, o descaso com nossas tradições, mas sobretudo focalizou a busca de uma identidade cultural brasileira, exercício inexequível sem uma re-visão sobre nosso mito fundador.

É inegável que toda obra de arte abriga portais de interpretação facilitadores de uma infinidade de leituras possíveis. Ressalta-se, também, a inexequibilidade e a esterilidade das preocupações com a fidelidade de uma obra em relação a outra, dado tratar-se de leitura como um colher sentidos e uma reinvenção a partir de afinidades eletivas.

Como sistema organizador de experiências que se exprimem por redes simbólicas, o imaginário que articulou sentidos, desejos e ações do homem colonizador a partir da figuração do paraíso mostra-se revisitado de forma crítica na constelação modernista da primeira geração e paródica na concepção fílmica. Tanto na arte literária, quanto na cinematográfica, o herói sem nenhum caráter estilizou e estetizou a perspectiva de um Adão às avessas.

AGAMBEN, G. *Infância e História*. Destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. (0rg.) *Os Discursos do Descobrimento*. São Paulo: Edusp, 2000.

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno*. São Paulo: Editora Duas Cidades, editora 34, 2003.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. V 1. 8.ed. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 1997.

DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

GOMBRICH, E. *Arte e Ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil.* São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Visão do Paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras,

ANDRADE, Mário. *Macunaíma:* o herói sem nenhum caráter. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários.*12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

PLAZA, J. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

XAVIER, Ismail. "Macunaíma: as Ilusões da Eterna Infância". In: *Alegorias do subdesenvolvimento:* Cinema novo, tropicalismo e cinema marginal. São Paulo: CosacNaif, 1993.

www.projetomemoria.art.br/PedroAlvaresCabral/docs/editorial9.doc

A FESTA DA MENINA MORTA: UMA POÉTICA DO INCÔMODO

Miriam Cristina Carlos Silva

Resumo

Neste artigo, analisamos o filme brasileiro "A Festa da Menina Morta" (2008) e discutimos a possibilidade de uma comunicação poética como forma de representação / construção complexa do fenômeno da morte. Com aporte teórico em Flusser, Marcondes Filho, Morin, Paz, Dravet, entre outros, conclui-se sobre o naturalismo na narrativa como produtor de uma poética do incômodo, que traz à tona a entropia da natureza e o fenômeno da morte, único elo de comunicabilidade entre os personagens.

Palavras-chave

Comunicação e cultura. Representações poéticas da morte. Narrativas midiáticas. A Festa da Menina Morta.

Introdução

Este trabalho procura compreender as representações da morte presentes na narrativa do filme brasileiro "A festa da menina morta", primeiro longa-metragem dirigido pelo ator brasileiro Matheus Nachtergaele, lançado em 2018. O filme aborda a relação dos demais personagens com o protagonista, Santo, um médium, que passa a fazer previsões depois do desaparecimento de uma menina do vilarejo ribeirinho no qual habita. Santo teria recebido, da boca de um

cachorro, os trapos ensanguentados do vestido da menina desaparecida, supostamente morta. A partir de então, a comunidade se organiza em torno de Santo para realizar uma festa anual, "A festa da menina morta", na qual o ápice ocorre no momento em que Santo exerce o seu papel de médium, falando "pela boca da menina", revelando previsões para o povoado.

O filme resulta de uma pesquisa exploratória, realizada para compor um corpus maior, em um projeto regular de 24 meses, subsidiado pela FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo). Como critério de escolha, utilizamos a nacionalidade do filme, o roteiro não linear, a concepção estética, que aqui denominamos como poética do incômodo, como se verá mais adiante, e o protagonismo das imagens da morte na narrativa.

O objetivo do projeto é identificar como as narrativas midiáticas constroem representações da morte, sob um viés poético, entendido como um modo de comunicar por meio do sensível (SILVA, 2010).

Como caminho para a análise, empregamos o metáporo, descrito por Ciro Marcondes Filho. A perspectiva do metáporo está associada ao conceito de comunicação como acontecimento, proposto pelo autor, que a define como um evento improvável, nem sempre possível, porém único, e que, portanto, não se repete e possui uma "força expressiva particular" (MARCONDES FILHO, 2008, p. 151). Entendemos a comunicação poética como essa força expressiva, e por isso, como fenômeno capaz de promover o acontecimento comunicacional.

O primeiro passo foi assistir ao filme, apenas, atentando-nos para os elementos de maior impacto, ou de maior peso dramático na narrativa, segundo a nossa percepção. A primeira impressão foi a de um filme vertiginoso, incômodo e angustiante.

Assistimos ao filme uma segunda vez, pontuando aspectos estéticos, tais como uso das cores, enquadramentos, elementos de cena, ambiências, sobretudo no que diz respeito àqueles percebidos como variantes (LOTMAN, 1978).

Para Lotman (SILVA, 2010), o texto, conjunto organizado de códigos não necessariamente verbais, com a finalidade de passar uma

mensagem, é composto por estruturas modelizantes, ou seja, formatos que se repetem, criando modelos que são percebidos pelos leitores como formas singulares, familiares e, portanto, passíveis de interpretação.

Quando estas estruturas são suficientemente conhecidas e estão cristalizadas na semiosfera, são denominadas como invariantes. Entretanto, na dinâmica da cultura, as transformações, vistas como variantes, são as responsáveis por promover estranhamento e criar outros modelos, que são assimilados a partir da desestabilização da estrutura invariante, ou seja, da relação entre o velho e o novo.

As estruturas artísticas, nas quais forma e conteúdo são indissolúveis, são compostas a partir de variantes. Neste sentido, procuramos observar formas variantes, responsáveis por produzir o que chamamos de uma poética do incômodo.

O termo poético nos parece adequado, pois a poesia, na definição de Paz (1982), difere do poema. A poesia re-vela o mundo e constrói outro, aproximando-se do sagrado, à medida em que também revela a nossa condição de seres errantes, temporais e afeitos à transcendência, possível no rito e na própria poesia. Tomamos o sagrado como o descreve Eliade (1992), uma manifestação geralmente divina, mas não apenas, que se manifesta a partir de uma transcendência além da realidade imediatamente visível e sensível, e revelado por meio de sinais e elementos denominados por ele como hierofanias.

O poético, ou poesia, na menção de Paz, é capaz de produzir imagens e está em outras linguagens, que não se limitam nem ao verbal e nem às obras de arte (SILVA, 2012). O poético aqui é tratado como uma qualidade da linguagem, capaz de comunicar de modo sensível, ou erótico, ao mobilizar hiperbolicamente os sentidos do fruidor (SILVA, 2010).

Por último, passamos a uma leitura da narrativa e seus nexos, na relação com as formas variantes, ou poéticas, como preferimos chamar.

A narrativa neste trabalho é compreendida como forma mediadora, capaz de representar os fenômenos do mundo, e, ainda, de auxiliar na interpretação, na crítica, na compreensão e na transformação destes fenômenos (SILVA, 2007, 2010, 2012).

Assim, nossa última etapa para a análise consiste em identificar os elementos narrativos mais relevantes: enredo, tempo, espaço, personagens, e quais os nexos possíveis de se estabelecer a partir da leitura destas três etapas: a primeira envolve, sobretudo, a percepção; a segunda, a descrição dos elementos poéticos; e a terceira, a leitura da narrativa propriamente dita, que se conclui com o esboço de uma possível interpretação.

Neste trabalho, como aporte conceitual, partimos das discussões sobre comunicação e cultura, entendendo-se o cinema como narrativa, portanto, como uma forma comunicacional, por seu caráter mediador dos fenômenos concretos. Amparamo-nos em autores como Flusser, Marcondes Filho, Baitello Júnior (para os conceitos de comunicação, incomunicabilidade e mídia); Paz, Dravet, Castro e Silva (para a comunicação poética); Benjamin (para as narrativas) e Flusser e Morin (para a morte como fundamento da cultura).

A relevância deste trabalho, espera-se, está em apontar para a possibilidade de uma comunicação poética, mediada pela narrativa do filme "A festa da menina morta", entendido como forma complexa de representação do fenômeno da morte nas narrativas midiáticas, portanto, como uma possibilidade comunicacional poética, capaz de promover a construção de um conhecimento reflexivo e sensível sobre os fenômenos humanos.

Percurso conceitual: da morte, fundamento da comunicação e da cultura, às narrativas

Para Marcondes Filho (2008), para que haja comunicação, é necessário que não se saia ileso do acontecimento comunicacional, visto como um evento improvável, resultante de um arranjo que não pode ser repetido. O autor explica que o acontecimento comunicacional, cujo atributo é incorpóreo, é "diferente para cada um que o experimenta" (SILVA; SILVA, 2012, p. 29).

Já para Flusser (2007), o homem é um animal social, que tem a necessidade de comunicar-se para "esquecer a brutal falta de sentido de uma vida condenada à morte" (p. 91). A comunicação ainda é vista por Flusser como um "artifício criado para nos fazer esquecer a nossa profunda incomunicabilidade e isolamento" (SILVA; SILVA, 2012, p. 29).

Tanto o pensamento de Marcondes Filho, quanto o de Flusser, sobre a ideia da incomunicabilidade, parecem dialogar com o de Norval Baitello Júnior (2002), para quem o fenômeno da incomunicação está presente nos excessos da vida contemporânea, pois quanto mais recursos e técnicas para a comunicação, maior a incapacidade do homem para comunicar.

Para Marcondes Filho (2004, p. 98), "os relacionamentos humanos trabalham contra a comunicação". O autor defende a ideia de que os grandes sistemas de comunicação difundem mensagens sem efetivar o ato comunicacional, pois enunciar uma mensagem não garante sua compreensão pelo receptor; e enquanto muito é emitido, nem tudo é absorvido de forma a promover uma transformação. Assim, para Marcondes Filho, a comunicação ocorre quando "consigo fazer com que o outro atinja a mesma faixa de frequência de meu pensamento" (2004, p. 99).

A tentativa humana de comunicar, de acordo com Flusser (2007), "baseia-se em artifícios, descobertas, ferramentas e instrumentos, a saber, em símbolos organizados em códigos" (p. 89). Flusser denomina a comunicação como um processo artificial, construído na cultura como uma espécie de segunda natureza, e afirma que os códigos culturais criados para superarem a inabilidade de comunicação humana, como a fala e a escrita, são tão naturalizados pelo homem a ponto de que a artificialidade da linguagem seja esquecida.

Assim, segundo Flusser (2007), a comunicação artificial nem sempre é consciente, já que ao aprendermos um código, tendemos a naturalizá-lo. Desta maneira, o objetivo do mundo codificado em que vivemos, o mundo dos fenômenos significativos, é nos fazer esquecer o mundo da primeira natureza:

> Sob a perspectiva da "natureza", o homem é um animal solitário que sabe que vai morrer e que na hora de sua morte está sozinho. Cada um tem de morrer sozinho por si mesmo. E, potencialmente, cada hora é a hora da morte. Sem dúvida, não é possível viver com esse conhecimento da solidão fundamental e sem sentido. A comunicação humana tece o véu do mundo codificado, o véu da arte, da ciência, da filosofia e da religião, ao redor de nós, e o tece com pontos cada vez mais apertados, para que esqueçamos nossa própria solidão e nossa própria morte, e também a morte daqueles que amamos (FLUSSER, 2007, p. 90-91).

Se Flusser vê a comunicação em uma relação fundamental com a cultura, e a morte como fundamento de ambas (cultura e comunicação), Edgar Morin (1997) explica o fenômeno da morte a partir de sua articulação bioantropológica, como o traço mais humano, mais cultural do anthropos. O autor afirma que "a morte humana é um conhecimento do indivíduo" (1997, p. 61).

A angústia humana face à consciência da morte, segundo Morin (1997), resulta em reações mágicas, em tabus e presságios, que culminam nas religiões. O autor também afirma que a ideia da morte contém um vazio infinito. Nele, explica, está o "impensável, o inexplorável, o não sei quê conceptual que corresponde ao não sei quê cadavérico. Ela é a ideia traumática por excelência" (MORIN, 1997, p. 33).

Entretanto, é também deste trauma, a morte, que nascem a cultura, as narrativas e a poesia, portanto, vemos a morte como potência comunicativa, como fenômeno produtor de narrativas, em consonância com Benjamin (1994).

A consciência da mortalidade nos faz inventar deuses e outros mundos possíveis. Em resumo, a morte faz nascer a cultura e seus textos, ou, se a pensarmos na perspectiva de Vilém Flusser (2007), é a responsável direta pela comunicação humana.

Também Ciro Marcondes Filho (2004) esboça ideias que convergem para as de Flusser (2007), ao observar a incomunicabilidade do humano. O autor afirma que de fato:

> Não nos comunicamos. Mas a alma sofre, emite sinais, faz apelos, suplica. A alma está o tempo todo querendo comunicar-se com as demais almas. Em casos extremos, o suicídio acaba sendo a única forma de dizer ao outro, de fazê-lo perceber nosso sofrimento, de comunicar aquilo que pela linguagem não passava mais, de forma alguma (MARCONDES FILHO, 2004, p. 99).

Marcondes Filho (2004) acrescenta que o comunicar está além da estrutura linguística, materializando-se em formas menos codificadas, tais como o silêncio, o tato, os ambientes.

Para Norval Baitello Júnior (2012), que também parece compartilhar da ideia de Marcondes Filho (2004) sobre a comunicação como algo sensível, que vai além do verbal, a matéria-prima da comunicação é o afeto, responsável pela formação de vínculos.

Baitello Junior expõe a existência de um abismo entre o eu e o outro, e as tentativas de preenchê-lo com tudo o que temos: "Com os gestos, com a voz, com os rastros (olfativos, visuais, auditivos ou táteis), com as imagens arcaicas, com escritas de todos os tipos, com as imagens produzidas por máquinas e até mesmo com as próprias máquinas de imagens" (2012, p. 60). A essa construção de pontes sobre o abismo, o autor dá o nome de comunicação, sendo que as pontes seriam as mídias, ou meios. O autor acredita ser este um trabalho insano, em que temos apenas "lampejos de um fugaz preenchimento, pontes fugazes que nos levam até o outro, transpondo por breves relances o vazio do abismo" (2012, p. 60). A ideia pode ser aproximada do conceito de comunicação como acontecimento, descrito por Marcondes Filho (2004) como um evento improvável, um momento único, que precisa constituir novos sentidos.

Para Flusser (2007), a comunicação se faz a partir de duas formas, sendo uma dialógica e outra, discursiva. Na dialógica, os seres humanos trocam informações diferentes com o intuito de síntese, criação de uma nova informação. Na forma discursiva, preservam-se as informações já existentes, esperando que estas, uma vez compartilhadas, resistam ao efeito entrópico da natureza. Uma forma não existe sem a outra

e, para que haja um diálogo, é preciso que tenha havido a recepção anterior de discursos, assim como para a produção de discursos é preciso que tenha sido produzido um diálogo anterior. Portanto, somente quando há o equilíbrio entre as duas formas, discurso e diálogo, é que a comunicação alcança o seu objetivo de superar a solidão humana e dar significado à vida. É nesse contexto que o autor trata da incomunicação, que se caracterizaria pela dificuldade de produzir diálogos efetivos, pois a onipresença dos discursos predominantes torna toda tentativa de diálogo impossível e, ao mesmo tempo, desnecessária.

Concluindo, Flusser (2007) vê a comunicação como tentativa de driblar a morte, constituída como um artifício que se efetiva no equilíbrio entre discursos e diálogos. Norval Baitello Júnior (2012) a entende como processo de vinculação, por meio do afeto. Marcondes Filho (2004) a percebe como um evento raro, único e transformador.

Tendo em vista este quadro conceitual, que sustenta a nossa compreensão do conceito de comunicação, passamos à ideia do poético, presente nas narrativas, em seus diversos suportes, como uma possibilidade complexa de representar o fenômeno da morte, vista como fundamento da cultura e princípio da comunicação.

O poético como possibilidade complexa de abordagem dos fenômenos humanos

Benjamin (1994) aponta para as narrativas como formas de mediar a experiência. O narrar associa-se à sabedoria, pois um narrador é aquele que, compartilhando a própria experiência, sabe dar conselhos.

As narrativas são responsáveis por dar certa ordem ao caos da incomunicação, à entropia da natureza, e aproximam-se, portanto, do conceito de comunicação como processo artificial e neguentrópico (FLUSSER, 2007), o que nos leva à possível ideia de que a narrativa carrega em si a essência da comunicação, a capacidade de mediar, de construir pontes entre abismos, em consonância com a definição de mídia para Baitello Junior.

Embora possam ser consideradas formas invariantes, na perspectiva de Lotman (1978), pelo fato de possuírem uma estrutura convencional, as narrativas podem ser transformadas a partir de formas poéticas ou variantes, em processos que subvertem o narrar, gerando estranhamento, por meio do encantamento, ou mesmo do incômodo.

Entendemos o poético como uma linguagem polissêmica, complexa, na qual todos os elementos são elementos de sentido. Nela, forma e conteúdo são indissolúveis (SILVA, 2012, 2013).

Dravet e Castro e Silva (2016) discutem o poético como uma forma de pensamento e como um modo de olhar para os fenômenos do mundo. Entendem a comunicação vista por um princípio de ligação, nomeado "princípio com". Para eles, além de criadora de realidades, a poesia seria razão e pensamento, uma força complexa, capaz de despertar, animar e movimentar.

Os autores enfatizam as diversas funções do poético nas formas artísticas: a de entreter, divertir, denunciar, refletir, provocar, informar, encantar e arrebatar, além de romper com concepções de realidade e com a própria linguagem.

Não por acaso, também Dravet e Castro e Silva (2007) referem-se à comunicação a partir do grego koinoslogos (koinos = comunicação; logos = rejunção, saber, linguagem), como a ciência do diálogo; diálogo inclusivo de coisas e de homens.

Ao discutirem a necessidade de uma comunicação que se realize a partir de uma abertura, caracterizam o "princípio com" como recorrência que preza pela criatividade nos acoplamentos e nos acompanhamentos, cuja sobrevivência no fechamento seria impossível. Fundamentados em Heidegger, os autores explicam que entendem "o radical *com* como princípio de religação", que "torna todas as conexões possíveis" (SILVA; PICHIGUELLI, 2017, p. 6).

Sendo o narrar uma forma de mediação da experiência, segundo Walter Benjamin (1994), entendemos que os fenômenos do mundo podem ser mediados pelas narrativas em seus distintos suportes (SILVA, 2015, 2016), e que, quando utilizada uma linguagem poética, é possível estabelecer-se uma forma complexa de comunicação, capaz

de produzir o acontecimento comunicacional, como entendido na perspectiva de Marcondes Filho (2004).

Entendemos as representações poéticas como um sistema aberto (SILVA, 2012, 2013), enquanto princípio animador e movimentador, que propicia a conexão, na possibilidade de uma comunicação poética (SILVA, 2015), capaz de conduzir à reflexão; capaz, nas palavras de Dravet e Castro e Silva (2016) de "efetuar uma inversão no movimento de construção lógica do raciocínio, permitindo que a indefinição, a ambiguidade ou o paradoxo permaneçam por mais tempo e abram os campos da cognição através do sensível" (p. 8).

A poesia diz uma coisa, para fazer entender outra. É uma forma de comunicação que se dá pelas entrelinhas do discurso, pois (des) vela para (re) velar, por seu caráter polissêmico (SILVA, 2012, p. 125).

Como objeto deste estudo, entendemos o filme "A festa da menina morta" como uma narrativa poética. Carvalho (2008), amparado em Morin, afirma que em qualquer filme, seja qual for o seu gênero, "há um operador simbólico que aciona emoções incontidas, medos arcaicos, desejos inconfessáveis, ódios recalacados, ressentimentos escusos" (p. 46). Acreditamos que, em um filme poético, esse operador simbólico se amplifica.

Como narrativa, o filme prevê um enredo, tempo, espaço e personagens, com a perspectiva de uma amarração entre o início da trama, seu desenvolvimento, um clímax e um desfecho. Tal amarração, porém, neste caso, ocorre de modo não linear, rompendo com os modelos convencionais de narrativas, pois opera com a junção de fragmentos não óbvios compostos por diálogos, imagens, uso das cores e dos enquadramentos, que não necessariamente significam um elo condutor das ações.

"A festa da menina morta" é o primeiro filme dirigido e roteirizado pelo ator brasileiro Matheus Nachtergaele, e as filmagens foram realizadas em Barcelos, no estado do Amazonas, tendo como protagonistas Daniel de Oliveira (Santinho), Juliano Cazarré (Tadeu), Jackson Antunes (pai), Cássia Kiss (mãe) e Dira Paes (Diana), contando ainda com a participação de Paulo José (padre). Foi exibido nos cinemas

no ano de 2008 e conquistou dois prêmios da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), um na categoria de melhor filme de ficção e outro pela direção de fotografia de Lula Carvalho. A sinopse oficial resume a construção da narrativa:

> Há 20 anos uma pequena população ribeirinha do alto Amazonas comemora a Festa da Menina Morta. O evento celebra o milagre realizado por Santinho, que após o suicídio da mãe recebeu em suas mãos, da boca de um cachorro, os trapos do vestido de uma menina desaparecida. A menina jamais foi encontrada, mas o tecido rasgado e manchado de sangue passa a ser adorado e considerado sagrado. A festa cresceu indiferente à dor do irmão da menina morta, Tadeu. A cada ano as pessoas visitam o local para rezar, pedir e aguardar as "revelações" da menina, que através de Santinho se manifestam no ápice da cerimônia[115].

Entretanto, alguns elementos importantes para a compreensão da trama não são facilmente identificáveis no decorrer da narrativa fílmica, para aqueles que não leram a sinopse. O suicídio da mãe de Santo, mencionado de forma clara no texto de apresentação do filme, não é mostrado na narrativa fílmica a não ser por vagos e ambíguos indícios. Mesmo a história da menina desaparecida, cujo vestido em trapos ensanguentados é entregue a Santo por um cachorro, não é claramente relatada. A montagem da narrativa se faz, portanto, de forma subjetiva e poética, amarrada por meio de fragmentos não lineares e nem sempre obviamente relacionados entre si, o que enseja a participação cúmplice do espectador na experiência de remontar estes fragmentos.

A começar pelo título do filme, há uma junção de elementos aparentemente díspares, colocados lado a lado, mas oriundos de territórios opostos: Festa / Morta. Na cultura brasileira, festejar a morte não é algo comum. O fato de se tratar de uma menina coloca um peso dramático ainda maior ao título, realçando o contraste entre aquilo

[115] Disponível em: http://academiabrasileiradecinema.com.br/a-festa-da-menina-morta/. Acesso em 06 dez de 2017.

que serve para celebrar o que vive, a festa, e a morte sinistra, prematura e de corpo ausente de uma criança que nunca foi encontrada. A evidência desta morte é apenas indicial, além do que, trazida à tona por meio de um animal: o cachorro. Não é mencionado o nome da criança, chamada apenas de menina, ao mesmo tempo remetendo a uma menina qualquer, um mero substantivo, tão somente singularizado pelo adjetivo, morta. Não se trata de uma festa qualquer – é a festa da menina morta que se celebra, contraditoriamente, com som, show, churrasco, cantos, procissão, bebida.

Há um intenso naturalismo[116] nas cenas, apresentando os personagens e situações realçados por uma crueza e uma agressividade animalescas, como forças indomadas e entrópicas da natureza, reforçadas pela sexualidade em destaque, sobretudo nas reações explosivas e sensuais de Santo, bem como na presença recorrente de animais e insetos.

A paleta cromática é escura, com tons de terra – sépia, nos planos internos, em contraste com o azul intenso dos planos externos, o que poderia simbolizar as contradições entre o interior e o exterior dos personagens, mergulhados em conflitos e angústias intraduzíveis em palavras, mas também as dualidades que constroem a cultura sob valores aparentemente opostos, vida e morte, luz e sombra, dia e noite, sagrado e profano, natureza e cultura, que no filme se embaralham e se confundem, revelando a fragilidade dos limites entre estes opostos.

Os personagens são incomunicáveis – falam sozinhos, não obtêm respostas uns dos outros, e há uma presença recorrente do monólogo, quase como que em uma materialização vocal e teatralizada do fluxo do pensamento, encenada na presença de outro personagem, mas sem reação de escuta, de retorno, de interesse ou de compreensão; parece não haver vínculos, pois os textos são discursivos, não dialógicos, e a impassividade de um personagem diante do outro mostra que a fala do outro não possui poder de transformação, não gera alteridade.

---

[116] Movimento cultural surgido na França (segunda metade do século XIX), que expunha o mundo guiado pelas forças da natureza e o homem condicionado às suas características biológicas e à influência do ambiente. Na literatura, os temas naturalistas mais recorrentes abarcam a miséria, a loucura, os instintos e desejos humanos, entre outros.

Tadeu, irmão da menina morta, sofre de uma angústia inócua, uma dor ora contida, ora extravazada, mas completamente solitária, e que não chega a se materializar como ação questionadora dos fatos relacionados à morte de sua irmã. Segundo Morin:

> A dor provocada por uma morte só existe se a individualidade do morto estiver presente e reconhecida: quanto mais o morto for íntimo, familiar, amado ou respeitado, isto é "único", mais violenta é a dor; nenhuma ou quase nenhuma perturbação se morre um ser anônimo, que não era insubstituível (1997, p. 33).

Sobre o tempo da narrativa e o desenvolvimento do enredo, tudo se passa em aproximadamente 24 horas, momento da finalização dos preparativos para a "Festa da menina morta", com o início que traz, além da preparação da celebração em si, a caracterização de cada um dos personagens e indícios da relação destes com o episódio da morte da menina.

É quando sabemos dos poderes de médium do protagonista, que supostamente tornou-se "santo" ao receber fragmentos da roupa da menina da boca de um cachorro. Sensual, feminino, jovem, além de ser a autoridade local, demonstra-se cruel, irritadiço, inseguro e violento. É respeitado e temido por todos, além de se constituir como esperança ao olhar de Diana, resiliente mãe de uma filha doente, abandonada pelo marido, e que apesar de ouvir sempre previsões ruins da boca de Santo, insiste em consultá-lo. Ele é o detentor dos rituais que perenizam a menina desaparecida, tragédia transformada em sagrado, em elemento de transcendência e contato com o divino. Segundo Morin: "As pompas da morte aterrorizam mais que a própria morte, mas esta pompa se origina do próprio terror. Não são os feiticeiros ou os sacerdotes que tornam terrível a morte. É o terror da morte que os sacerdotes utilizam" (1997, p. 27).

Tadeu, apesar do sofrimento e da descrença, auxilia Santo no ápice da festa. Vive angustiado; duvida da condição mediúnica de Santo, mas ao se aproximar dele, nada consegue fazer para quebrar o ciclo e parar a festa. Morin afirma que "o não abandono dos mortos implica a sobrevivência deles" (1997, p. 25).

O pai de Santo, alcoólatra, amoral e exacerbadamente sexualizado, demonstra-se diretamente interessado em tirar proveito financeiro da festa, e ainda abusa do próprio filho, que, em postura ambígua, ora parece esquivar-se, ora parece anuir e extrair prazer na relação incestuosa com o pai.

O clímax da narrativa se dá quando, à noite, com a festa iniciada, Santo recebe a aparição da mãe, que cometeu suicídio, fato não completamente esclarecido, mas que apresenta indícios de dúvida quanto à natureza da morte e da possível responsabilidade do pai.

É com a aparição da mãe que a dor de Santo explode, e é quando ele duvida de sua própria condição mediúnica, humanizado e completamente fragilizado pela presença que revela a ausência da mãe. O desfecho se dá com o ápice da festa, na qual Santo fala pela menina, contraditoriamente estimulado e amparado por Tadeu.

Em uma primeira leitura, em uma perspectiva fenomenológica, o filme possibilita uma experiência de sonho ou pesadelo, vertiginosa e angustiante, em uma espécie de poética do incômodo, ao levar o espectador de volta à natureza, ao caos, ao asco, à negação da comunicabilidade como condição humana, ressaltando a incomunicação, a não vinculação afetiva, o discurso, tanto nas palavras quanto nas ações, no uso da violência, nas explosões individuais, nos vazios de respostas. Volta-se a uma animalidade primitiva, marcada pela presença de bichos como o porco, que grita desenfreadamente em um ritual demorado para a morte; o jacaré, que boia de barriga para cima no rio; jabotis que copulam, mariposas, grilos e peixes enquadrados em planos de detalhe mais demorados do que o padrão.

A incomunicabilidade dos personagens é reforçada pelos enquadramentos em primeiro e primeiríssimo plano, com monólogos teatralizados e sem respostas, sem interlocutores.

A morte, desde o título, permeia toda a narrativa, exacerbada como natureza, na presença dos animais mortos, e traz como símbolo maior o vestido da menina morta, que se transfigura em poder, para Santo; em esperança, para Diana; em dor, para Tadeu; em memória, no retorno da mãe de Santo, e sobre a qual paira a dúvida do suicídio ou do assassinato.

"A festa da menina morta" parece permitir ao espectador uma experiência vertiginosa de aproximação com a natureza mortal que nos constitui, daí o incômodo: lembrar que somos animais finitos. Neste caso, o poético aqui opera como forma de desnaturalizar o artifício, pois se o cinema é uma linguagem artificial, constituída por formas narrativas invariantes, "A festa da menina morta", como variante, na sua não linearidade, no seu exagero naturalista, desestabiliza o espectador e o faz relembrar que a linguagem é um artifício, e que a naturalização da cultura guarda um avesso que é a própria natureza, a nossa animalidade. Somos animais solitários e mortais, cuja cultura sobrevive à nossa individualidade.

Ainda que sustentada por uma estrutura que prevê tempo, espaço, enredo, narrador e personagens, quando poética, a narrativa, além de representar, mediar, criticar e interpretar os fenômenos do mundo, possibilita a construção de um novo mundo, por meio de novas conexões entre os seres, as coisas e os seus (im) possíveis. Neste caso, a reconexão se dá com a nossa consciência da morte. O filme nos possibilita lembrar que, às vezes, esquecemos nossa própria animalidade.

Morte e incomunicação parecem equivalentes, pois enquanto criamos artifícios para tornar a vida plena e vivível, enquanto nos vinculamos aos outros, compartilhando nosso tempo e espaço, enquanto possibilitamos que algo nos toque de forma rara e transformadora, comunicamos; estamos vivos. Por outro lado, ao nos perdermos em meio aos artifícios que criamos, ao nos vincularmos mais aos artifícios que aos outros humanos, ao separarmos a poesia do cotidiano, produzimos incomunicação; morremos.

O poético é capaz de representar o fenômeno da morte, comum e singular, que nos irmana e angustia, provocando uma experiência sensível, dialógica, propiciadora de múltiplas conexões e vinculações, a partir de um deslocamento em nossa subjetividade, que nos leva para além de nós mesmos, como possibilidade de viver o não vivido, e assim, transcender.

Como signos de múltiplos sentidos e conexões, que reverberam e permanecem, as representações poéticas da morte se inserem em nossa memória como acontecimento comunicacional, artifício que nos traz uma possibilidade sensível de compreensão da morte, como retorno ao sentido das coisas, reconectando-nos ao único possível do agora, ao outro, ao mundo e a nós mesmos.

A poética do incômodo, por meio de uma hiperbolização do naturalismo, ao nos remeter à nossa animalidade, aproxima-nos da entropia da natureza, da morte, o único vínculo entre os personagens, produtor de alguma comunicabilidade; daí a necessidade de celebrá-la, para que ocorra a transmutação do trágico em sagrado, no qual a natureza se torna cultura, e o caos se faz narrativa.

BAITELLO JÚNIOR, N. **O pensamento sentado: sobre glúteos, cadeiras e imagens**. São Leopoldo: Unisinos, 2012.

BENJAMIN, W. **O narrador**: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

CARVALHO, Edgard de Assis. Edgar Morin, um pensador para o Brasil. In:

ALMEIDA, Cleide; PETRAGLIA, Izabel (Org.). **Estudos de complexidade 2.** São Paulo, Xamã, 2008.

DRAVET, F. M. e CASTRO e SILVA, G. O pensamento comunicacional mediante o pensamento poético. Disponível em: http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R1592-1.pdf. Acesso em 23 nov de 2016.

DRAVET, F. M.; CASTRO e SILVA, G. de . A mediação dos saberes e o pensamento poético. Revista FAMECOS, v. 32, p. 71-77, 2007. Dravet

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FLUSSER, V. **O mundo codificado**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LOTMAN, I. **A estrutura do texto artístico**. Lisboa: Estampa, 1978.

MARCONDES FILHO, C. **Até que ponto, de fato, nos comunicamos?** São Paulo: Paulus, 2004.

_____**Para entender a comunicação**: Contatos antecipados com a nova teoria. São Paulo: Paulus, 2008.

MORIN, E. **O homem e a morte**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

SILVA, M. C. C. **Comunicação e cultura antropofágicas**: mídia, corpo e paisagem na erótico-poética oswaldiana. Porto Alegre / Sorocaba : Sulina / Eduniso, 2007, v.1000. p.182.

SILVA, M. C. C. **A pele palpável da palavra**. Sorocaba / SP: Provocare, 2009, v.1000. p.160.

SILVA, M. C. C. **Contribuições de Iuri Lotman para a Comunicação:** sobre a complexidade do signo poético. In: Teorias da Comunicação: trajetórias investigativas.1 ed.,Porto Alegre: ediPUCRS, 2010, v.1, p. 273-291.

SILVA, M. C. C.; SILVA, Paulo Celso da. Em busca de um conceito de comunicação. Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación, v.16, p.26 – 35, 2012.

SILVA, M. C. C. Sobre o poético e o hipertexto – por uma linguagem da complexidade em sala de aula. In: **Cotidiano escolar e tecnologias** – tendências e perspectivas,1 ed.,Campinas / SP: Alínea, 2012, p. 113-136.

SILVA, M. C. C. A comunicação como artifício: Uma leitura sobre Vilém Flusser. In: **Teorias dos meios de comunicação no Brasil e no Canadá**, Volume I.1 ed.,Salvador: EDUFBA, 2013, v.1, p. 45-65. SILVA, M. C. C. Crônica de verão e Jogo de Cena: Tecendo outros cotidianos. Rumores (USP), v.7, p.253 – 269, 2013.

SILVA, M. C. C. **João da Filmadora e as narrativas midiáticas**: o papel da comunicação informal no jornalismo participativo. Brazilian Journalism Research (Online), v.11, p.52 – 71, 2015.

SILVA, M. C. C. O Infiltrado: narrativas midiáticas e uma poética antropofágica. Galáxia (PUCSP), v.30, p.125 – 137, 2015.

SILVA, M. C. C.; SANTOS, T. C. Peregrinação, experiência e sentidos: Uma leitura de narrativas sobre o Caminho de Santiago de Compostela. E-Compós (Brasília), v.18, p.1-15, 2015.

SILVA, M. C. C.; VIOLLA, E. S. D. A cultura alimentar e midiática: Narrativas sobre o feminino nas redes sociais. Razón y Palabra, v.1, p.372 – 388, 2016.

SILVA, M. C. C.; MARTINEZ, M.; AZOUBEL, D. Eduardo Coutinho em Narrativas. Sorocaba: Povocare, 2016, p. 220.

SILVA, M.C.C.; PICHIGUELLI, I. Comunicação, poesia e religião. Disponível em: http://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-1742-1.pdf. Acesso em 6 dez de 2017.

IMAGENS E IMAGINÁRIOS AFETIVOS NO CINEMA BRASILEIRO DO SÉCULO XXI: UMA ANÁLISE DE *AQUARIUS* E *COMO NOSSOS PAIS*

Tânia Siqueira Montoro
Bárbara de Pina Cabral

Resumo

O cinema brasileiro contemporâneo tem produzido narrativas em que intimidade e cotidiano ancoram a emergência de novas territorialidades para o protagonismo feminino. Neste artigo, dois filmes nacionais *Aquarius* (Brasil, Kleber Mendonça, 2016) e *Como nossos pais* (Laís Bodanzky, 2017) são analisados dentro de um arcabouço teórico que identifica a arquitetura audiovisual das obras tomando as interações entre cotidiano, memória e imagem na construção de imaginários afetivos.

Palavras-chave

Cinema brasileiro, imaginário feminino, teoria feminista, análise fílmica.

Este artigo analisa a complexa relação entre narrativa cinematográfica e construção dos imaginários femininos no cinema de pós-retomada (2002-2016)[117] . O desinteresse pelo protagonismo feminino na narrativa cinematográfica foi um dos parâmetros clássicos dos filmes do *star system* de Hollywood e, contaminou os demais cinemas

[117] Classificamos cinema de pós-retomada o período marcado pela criação da Agência Nacional de Cinema, bem como pela difusão dos meios de produção digitais.

fomentando uma disparidade de gênero nas obras audiovisuais – na representação e nas funções de fazer cinema.

Entre os estudiosos e realizadores do cinema brasileiro, verificam-se significativas assimetrias de gênero. O observatório brasileiro do cinema e do audiovisual da Ancine (Agência Nacional de Cinema)[118], em um levantamento realizado entre 2009 a 2016, revela que a presença de mulheres na direção de filmes de longa-metragem lançados comercialmente em salas de cinema oscilou, tendo em 2012, um ápice de mulheres na direção com 24% do total de filmes lançados e em 2014 um declínio com 10% de filmes lançados com direção de mulheres.

Entretanto, verifica-se no cinema brasileiro contemporâneo um número significativo de diretoras que surgiram a partir da segunda metade do século passado. Podemos citar dois vetores que propiciaram a emergência de mulheres na direção: em primeiro lugar, nessa época, desenlances importantes se deram na produção cultural dominante, com a expressividade de grupos minoritários, outrora invisíveis, em que estavam incluídas as mulheres, e que resultou em um salto do movimento feminista em âmbito mundial e nacional; e em segundo, uma política cultural de audiovisual fomentando a participação de negros, indígenas, mulheres, idosos, portadores de necessidades especiais, consequentemente, mudando o panorama cinematográfico do país.

Neste artigo buscamos analisar como as perspectivas de gênero e dos afetos se imbricam na criação de novos e antigos imaginários para o feminino. Para esta análise, foram escolhidos os filmes brasileiros recentemente premiados: *Aquarius*[119], de Kleber Mendonça

[118] Dados publicados pela revista.cultura.gov.br da secretaria de audiovisual do Ministério da Cultura , número 63,março 2018, acessado em 10/04/2018,

[119] Prêmio Ibero-Americano de Cinema Fênix de Melhor Direção 2016 · Kleber Mendonça Filho; Prêmio Ibero-Americano de Cinema Fênix de Melhor Atriz 2016 · Sônia Braga; Grande Prêmio do Cinema Brasileiro – Melhor Longa-Metragem Ficção 2017 · Kleber Mendonça Filho, Emilie Lesclaux; Grande Prêmio do Cinema Brasileiro – Melhor Direção 2017 · Kleber Mendonça Filho; Platino Award for Best Actress 2017 · Sônia Braga; Grande Prêmio do Cinema Brasileiro – Melhor Trilha Sonora 2017 · Kleber Mendonça Filho, Mateus Alves. *Aquarius* causou polêmica internacional no Festival de Cinema de Cannes, em maio de 2016, em função do protesto conduzido por membros do elenco e da equipe

Filho e *Como Nossos Pais*[120], de Laís Bondanzky por se basearem em um cinema onde o novo encontra o velho e os corpos passam a ser ressignificados através de metáforas afetivas ancoradas no envelhecimento, na morte, na vida, na maternidade e no amor.

Estas duas obras foram escolhidas para análise não só por conta do período de recorte (cinema de pós-retomada), mas também pela presença forte de um protagonismo feminino onde as personagens tomam não só a cena, mas também a própria estética fílmica, isto é, a linguagem. Este cinema que se encontra no terreno do "inclassificável", tanto pelos meios de produção quanto pelas abordagens estéticas que propõe, tem elegido fortemente um cinema de personagem, com base nas ações cotidianas e na intimidade. Em sua linguagem, nota-se a prevalência da visão de mundo das protagonistas, o que nos remete ao cinema de poesia proposto por Pasolini: "da imersão do autor na alma da sua personagem e da adoção, portanto, pelo autor, não só da sua psicologia, como também da língua daquela" (PASOLINI, 1982, p. 143). A preferência por uma visão de mundo, aquela que remete ao personagem, eleva os tons de subjetividade nos filmes de pós-retomada e, em relação a personagens femininas fortes, nos atenta para uma positividade da feminilidade contrária àquela do feminino como

do filme, que levantaram placas de papel denunciando o processo que sofrera a chefe de Estado do Brasil na época, Dilma Rousseff, durante seu processo de impeachment. Ademais, o longa-metragem também se envolveu em mais duas outras controvérsias, uma delas envolvia a classificação indicativa do filme, que, a princípio, foi definida pelo Ministério da Justiça como 18 anos. No entanto, mais tarde, o órgão público voltou atrás e alterou a classificação do filme para 16 anos. Por fim, o Ministério da Cultura selecionou o longa-metragem *Pequeno Segredo* (Brasil, David Schürmann, 2016) para representar o Brasil na cerimônia de entrega do Oscar, contrariando as expectativas gerais que apontavam *Aquarius* como o preferido. Estas duas últimas polêmicas intensificaram os rumores de que o filme de Mendonça Filho, bem como o próprio diretor, estaria sofrendo retaliações, pelo governo brasileiro pós-impeachment.

[120] Em 2017, *Como nossos pais* venceu no Festival de Gramado nas seguintes categorias: Melhor Filme, Melhor Direção (Laís Bodanzky), Melhor Montagem (Rodrigo Menecucci), Melhor Atriz (Maria Ribeiro), Melhor Atriz Coadjuvante (Clarisse Abujamra), Melhor Ator (Paulo Vilhena). O filme ainda foi indicado a melhor filme no Festival de Berlim e ganhou prêmio no Festival de Cinema Brasileiro de Paris (2017) também como melhor filme.

passivo[121]. Tais produções, nesse sentido, questionam a verdade única não só quanto aos papéis sociais, mas à ordem dos afetos: onde os modos de sentir do feminino são desconstruídos a partir de outras performances que não aquelas referentes apenas ao amor romântico, seja no relacionamento com seus pares, na família, na maternidade.

Com tais características, este cinema enfatiza o papel da subjetividade na compreensão do repertório social e, portanto, nos imaginários. Desta forma, abre-se como possibilidade de análise das categorias de gênero – questão de nosso tempo.

Em *Aquarius*, a paisagem da cidade de Recife se mescla com a vida autossuficiente de Clara (Sônia Braga), jornalista e crítica musical, aposentada que mora à beira mar, no bairro de Boa Viagem, sobrevivente de um câncer de mama nos anos 1970, viúva há dez anos e mãe de três filhos adultos: dois homens e uma mulher. Ela detém um dos apartamentos do edifício *Aquarius*, localizado na Avenida Boa Viagem, em Recife. O apartamento da protagonista pertence à família há gerações e foi palco de diversas aventuras femininas, como as experiências sexuais, as festas de aniversário, as perdas de entes queridos, os encontros entre gerações e a luta contra o câncer. Com o objetivo de demolir o velho edifício *Aquarius* e, construir outro arranha-céu no mesmo local, o conflito se instala quando a intelectual não aceita vender o apartamento para uma grande construtora. Esta decisão de Clara vai desembocar em temas relacionados ao velho, ao novo, à memória – enfim, ao habitar, vender seu lar, determinando, assim, o conflito que eiva a narrativa.

Já em *Como nossos pais* o conflito de gerações se estabelece entre a protagonista Rosa (Maria Ribeiro) 38 anos que sonha ser dramaturga, mas teve que se adaptar à realidade, isto é, ao sustento do lar e das duas filhas, porque seu marido Dado (Paulo Vilhena), um antropólogo

---

[121] Ao compreendermos o gênero como uma categoria analítica relacional, ou seja, um conjunto de relações – a depender da diferença do *Outro* –, é interessante observar as relações afetivas como possibilidades de significação dessa categoria. Nas primeiras narrativas do cinema hollywoodiano, as personagens femininas eram quase sempre tratadas como objetos da ação masculina ou para a ação masculina, mas nunca como seres atuantes ou providos de personalidade e identidade.

que realiza pesquisas na Amazônia, não possui renda suficiente para ajudar nas despesas da casa, o que leva Rosa um emprego distante daquilo que almejava: ela escreve folders de cerâmica de banheiro. Pertencente a uma família típica de classe média, sua mãe é socióloga, Clarice (que possui a mesma faixa etária que Clara – do filme de Mendonça) e o pai um artista plástico. A ligação afetiva com Homero, o pai (interpretado por Jorge Mautner) é notadamente mais forte do que com Clarice, a mãe vivida por (Clarisse Abujamra) que a trata diferentemente de seu irmão e desmerece sua profissão em comparação com o genro. Um dia após um almoço em família, a mãe lhe conta, sem preparação, que seu pai biológico é outro, sendo ela fruto de um caso com um sociólogo durante um congresso em Cuba. A partir desse momento, todo alicerce sobre o qual Rosa construíra sua identidade desmorona, forçando-a a reavaliar sua vida.

Escolher um caminho para uma análise feminista (e do feminino) no cinema implica observar a construção dos significados a partir das ações das protagonistas com o olhar voltado para a construção da linguagem fílmica. Assim, o gênero é entendido como um efeito de linguagem (LAURETIS, 1994) e se aproxima da teoria do cinema ao se mostrar como meio de expressão de conteúdos e significados.

> Paradoxalmente, portanto, a construção do gênero também se faz por meio da sua desconstrução, quer dizer, em qualquer discurso feminista ou não, que veja o gênero como apenas uma representação ideológica falsa. O gênero, como o real, é não apenas o efeito da representação, mas também o seu excesso, aquilo que permanece fora do discurso como um trauma em potencial que, se/quando não contido, pode romper ou desestabilizar qualquer representação (LAURETIS, 1994, p. 209).

Neste sentido, podemos entender o gênero não como apenas a diferença sexual, mas como um efeito da linguagem, do imaginário, do desenvolvimento complexo de várias tecnologias políticas produzidas nos corpos.

Esta análise se baseia na teoria feminista do cinema e na metodologia de análise fílmica proposta por Casseti e Di Chio (1998), que observa três níveis nas camadas narrativas:

> O primeiro destinado ao conteúdo do que é representado por meio das imagens e sons: os cenários, os figurinos, os personagens, os papéis e as ações que estruturam o drama, a forma como os objetos ocupam este ou aquele espaço no quadro. Um segundo nível é destinado à modalidade da representação – que aparece na forma peculiar seja por meio de um ou de alguns detalhes ressaltado, ou pelos enquadres dos personagens, pela opção do que e quem está em primeiro plano, ou ainda pela captação da subjetividade da representação. E, por último, o nível da representação pelo estabelecimento de nexos entre o que se vê o que se viu ou ouviu, os indivíduos/personagens, inaugurando novos comportamentos ou prosseguindo com suas ações (Casseti e Di Chio, 2001, p. 127).

O objetivo é demarcar os espaços do "feminino" nos filmes analisados a partir do nível de representação, para assim conseguir positivá-lo como espaço de transformação social e conformação de novos imaginários. Trazer este feminino à tona nos possibilita também analisar os discursos e espaços fílmicos que foram ao longo do discurso *falogocentrista*[122] marginalizados: o espaço da casa, do corpo, do íntimo, do sonoro, das relações familiares, da solidão feminina, da doença e da velhice do corpo feminino.

Desta forma, conseguimos extrair do discurso fílmico pelo menos duas categorias cujo nas quais se encontram novas performances de gênero onde as imagens do feminino são ressignificadas: a) *imagens e imaginários da maternidade* e b) *imaginários do corpo* feminino

a) **Imagens e imaginários da maternidade**

[122] Hegemonia dos discursos baseada em uma lógica e olhar masculinista, unívoca

Segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), entre 2004 e 2014, aumentou em cerca de 6% o número de mulheres que não têm filhos no Brasil.[123] A porcentagem é maior entre mulheres de pele branca (41,7%), nas regiões Sul (38,1%) e Sudeste (41%) do país. Outro fator que contribuiu para a diminuição da fecundidade é a escolaridade. Em 2014, entre mulheres de 15 a 49 anos, 38,4% não tinham filhos. O número cresceu para 44,1%, quando se tratava de mulheres com mais de oito anos de estudo. O poder de escolha foi dado às mulheres, no entanto ainda há um estranhamento quando alguma afirma não querer ser mãe. A maternidade, além das percepções íntimas, revela uma questão social e problematiza esse poder de escolha que efetivamente não é igual para todas as mulheres, pois é atravessado pelas noções de classe e etnia. Tais problemáticas foram abordadas em filmes brasileiros mais recentemente, como *O céu de Suely* (2006), de Karim Aïnouz, e *Que horas ela volta?* (2015), de Anna Muylaert. Os dois contam histórias de mães nordestinas pobres que fazem sacrifícios para dar uma vida melhor aos filhos. No entanto, ambas as produções problematizam essa condição ao contrapor as vontades pessoais das genitoras e as responsabilidades com os filhos, dilema que é vivido por muitas mães em todos extratos sociais.

Na maioria das narrativas cinematográficas, pode-se notar a figura da mãe como esse ser que se sacrifica em prol dos filhos. É preciso discutir como o imaginário social sobre a maternidade foi estabelecido. Se a sexualidade feminina foi encarada, e ainda é, como um tabu, a gravidez faz parte dessa construção e também de um tabu. Virgem Maria, a mãe mais conhecida da história, pelo menos entre os países cristãos, é desprovida de qualquer indício de sexualidade. A imagem da virgem enquanto mãe suscita uma ideia de pureza e delicadeza no que se refere à gravidez, o que contribui para o próprio discurso hegemônico sobre o conceito de feminilidade: como conceber um filho sem

---

e fixa.

[123] Cf. <http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv95011.pdf>. Acesso em: 3 mar, 2016.

sexo? A narrativa cristã carrega um paradoxo: a origem da vida, algo dito como sagrado, e o sexo, algo dito como pagão. Narrativamente, a história da mãe de Jesus Cristo remete ao sentimento de bondade e castidade. A mãe é privada de sexualidade – por isso também de sua subjetividade – e deve dedicar sua vida somente ao filho.

A história da Virgem Maria, reproduzida há séculos, endossa ao imaginário coletivo, principalmente entre os países de maioria cristã, a hipótese de que a maternidade é imperativa à vivência da mulher. Arières, em a *História social da criança e da família* (1976), descreve como o núcleo familiar extenso começa a ficar cada vez menor a partir da idade vitoriana. Nesse contexto, a mãe assume os afazeres domésticos e se torna responsável pela educação dos filhos, enquanto o pai tem a missão de prover sustento à família. A imagem da mãe passa a ser construída neste sentido: a mulher casta, cuidadora dos filhos, realizada no cumprimento da maternidade. A gravidez é vista como um período puro e sem conflitos, como uma dádiva:

> A idealização da mãe foi parte integrante da moderna construção da maternidade, e sem dúvida alimentou diretamente alguns dos valores propagados sobre o amor romântico. A imagem da "esposa e mãe" reforçou um modelo de "dois sexos" das atividades e dos sentimentos. As mulheres eram reconhecidas pelos homens como sendo diferentes, incompreensíveis, parte de um domínio estranho aos homens (GIDDENS, 53, p. 1993).

Assim, a maternidade é vista como essencial às mulheres, como algo também estranho aos homens. A maternidade é reconhecida como naturalmente feminina e não como uma construção. Pois se é fato que biologicamente somente as fêmeas podem engravidar, é fato também que culturalmente os pais podem participar do cuidado e da educação cotidiana da prole. O imaginário da maternidade como essência do feminino será replicado através das décadas. A invenção social da maternidade afirmava que a mãe deveria ter um relacionamento afetuoso com o filho, enquanto os manuais de educação do início do século XX aconselhavam ao pai não ser amigável com os

filhos, pois assim estaria com a autoridade ameaçada. Manuais atuais demonstram a tendência a incentivar mais a autonomia dos filhos e estimulam a afetividade dos pais. No entanto, não é difícil perceber, nas publicações sobre gravidez e educação, o direcionamento a um público feminino. O imaginário de que a maternidade é inerente à mulher se replicou e deixa resquícios em nossos dias no seio das famílias, mas também fora delas: tal discurso construiu uma acepção de que a mulher seria melhor como professora infantil, assistente social e não astronauta ou engenheira, por exemplo, porque alguns cargos põem em cheque a capacidade do feminino de cuidar do lar e da prole.

Nos filmes em análise *Aquarius* e *Como Nossos Pais,* a maternidade se apresenta de forma difusa. Isto quer dizer, o arquétipo da mãe única é desinstitucionalizado a partir da escolha das personagens, que optam em certos momentos da ação dramática por performances guiadas mais por uma ética e estética dos afetos do que por uma moral pré-construída.

É evidente que sobram sintomas, fantasmas, imaginários remanescentes de outras épocas. Nesse sentido, a análise fílmica junto nos possibilita uma imersão na experiência dessas personagens complexas – que são mães, mas também são profissionais, avós, amigas, moradoras, enfim, seres desejantes e sexualizados.

Clara é mãe e avó. Mora sozinha, viúva. Os três filhos já têm suas próprias vidas, casados ou divorciados e também com filhos.

Destacamos para esta análise dois fragmentos fílmicos em que a maternidade de Clara é sacralizada.

O patrimônio é sempre do pai

A cena retrata um almoço de família entre Clara, os três filhos, a nora e os netos. A pauta do almoço torna-se a resistência de Clara em vender o apartamento para a construtora. Ana Paula, a única filha mulher, questiona a decisão de mãe e reforça a quantia de dinheiro oferecida pelo o apartamento que é a de dois milhões.

Figura 1

Figura 2

Figura 3

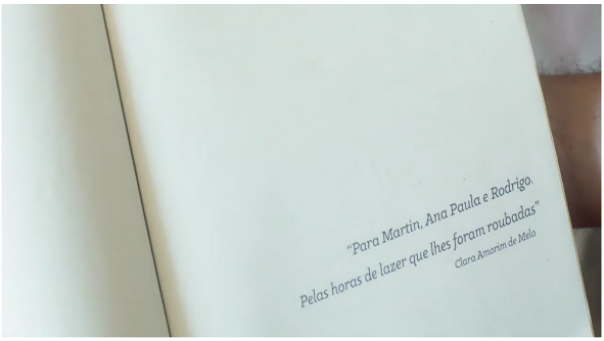


Figura 4

O diálogo é composto de plano e contra plano entre mãe e filha que não são mostradas em um único quadro juntas (FIG 1 e FIG 2). Logo, a montagem nos leva a interpretar a cena como uma distorção de pontos de vista para filha o que importa é o valor material, enquanto para mãe o que importa é o valor sentimental, a memória.

> **Clara:** outra coisa que é muito louca aqui é a gente tá falando de dinheiro, eu posso ajudar vocês quando vocês precisarem. É você que tá precisando de dinheiro, Ana Paula? Eu posso ajudar vocês a qualquer momento, eu tenho minha aposentadoria, tenho cinco apartamentos. e tenho todo um patrimônio que foi criado por mim e pelo pai de vocês, esse patrimônio é de vocês.
>
> **Ana Paula:** Ah por favor né, mãe, esse patrimônio não foi construído pela sua carreira como jornalista ou escritora.

É interessante pensarmos, extraindo deste fragmento do filme, a relação dicotômica estabelecida entre patrimônio[124] e matrimônio que reforça o imaginário romântico e passivo da maternidade. *Pater* é o que provém, *mater* é aquela que mantém. Logo a mãe não cria, não produz, apenas reproduz ou estabelece. A esfera privada de Clara (os cuidados maternos, o apoio ao marido e simultaneamente o desenvolvimento de uma carreira artística) é desvalorizada frente ao *pater* que provém o concreto à primeira vista.

Ana Paula, no entanto, não apenas desmerece o trabalho de Clara, como também aponta para um certo "abandono", uma vez que a mãe – Clara- passou dois anos fora do Brasil escrevendo um

124 "*Patrono* é um homem protetor, padrinho, figura tutelar, paraninfo, enquanto *matrona* é, em geral, uma mulher madura e corpulenta. O dualismo sexualizado que valoriza o público e desvaloriza o privado fica claro na dicotomia patrimônio versus matrimônio. *Patrimônio* (de pai), além de herança paterna, significa riqueza, o complexo de bens, materiais ou não, assim como direitos a receber que pertençam a uma pessoa ou empresa, que têm valor econômico e que são classificados no ativo contábil. *Matrimônio* (de mãe), ao contrário, significa apenas casamento." (ALVES, 2004:16).

livro enquanto os filhos ficaram com o pai. Ou seja, além de não ser *pater*, Clara também não teria sido *mater.* A discussão acaba quando um dos filhos mostra a irmã a dedicatória do livro (FIG 3) que diz: "Para Martin, Ana Paula e Rodrigo pelas horas de lazer que lhe foram roubadas"; mostrando que Clara além de ser mãe, é pesquisadora, jornalista e escritora. Depois de ler a dedicatória – que enfim une o virtual, o material, o patrimônio (intelectual e criativo) e o matrimônio (o cuidado e a memória), Ana Paula pede desculpa à mãe e as duas se reconciliam (FIG 4). A fala final da cena é de Clara:

> **Ana Paula:** Desculpa mãe, mas é que às vezes a senhora é muito teimosa. Parece uma mistura de velhinha com criança.
>
> **Clara:** É que eu sou uma velhinha com criança, tudo junto.

Duas vezes mãe: avó

O ditado popular diz que "a mãe educa enquanto a avó estraga". O carinho de Clara com o neto Pedro é retratado através dos beijos, abraços e cuidados. Nada exagerado, até porque Clara não faz o tipo vovozinha: aquele estereótipo de boa velhinha que faz crochê ou cozinha. Clara é avó, mas de novo: é ainda mulher – sai para dançar, beber, tem relações sexuais e vai dar um mergulho no mar todos os dias.

Então por que afirmar que Clara é mãe duas vezes, se sua performance como avó não é aquela cujo estamos acostumados? Se o imaginário da maternidade romantizado é o da mulher enquanto ser sagrado, imaculado, sempre cuidadoso e delicado; ser mãe duas vezes não significaria um reforço ainda maior dessas características?

A esse respeito, nota-se que os momentos em que Clara passa a sós como o neto, na verdade, são ocasionados pelo pedido da filha Ana Paula, que acaba de se divorciar e está passando por mudanças nos horários, sem ter com quem deixar o filho, ela pede auxílio a mãe, que diz "não ter problema algum". É nesse sentido, então, que

a protagonista é mãe duas vezes – pois para ser mãe de sua filha – isto é apoiá-la – ela precisa ser mãe, mesmo que momentaneamente, de seu neto.

Em *Como nossos pais*, existe também uma noção de *pater* e *mater* bem delimitada. A mãe nunca é dona do *patrimônio* [125]mesmo quando é ela que põe o dinheiro na casa. Desta forma, o discurso é invertido e sempre valorizado no sentido do pai. Dado é antropólogo e Rosa, a mãe, é publicitária. Ao almoçar na casa da sogra, Dado ganha uma homenagem, pois está "salvando a floresta amazônica", como diz Clarice.

Ao longo da cena, o antropólogo comenta sobre a divisão de tarefas domésticas em determinada tribo, então o seguinte diálogo entre mãe e filha acontece.

> **Rosa**: Você podia aprender um pouquinho com essa tribo, né?
>
> **Clarice**: Eu não acredito que você está pedindo pro seu marido abandonar tudo o que ele faz para dar banho nas suas filhas. Mais importante do que preservar a floresta, enfrentar as mineradoras poderosas é escrever um texto prum site de banheiro com o objetivo das pessoas clicarem curtir. Minha filha, você prefere que seu marido fique na sua casa dando banho nas suas filhas? Um menino com um projeto, um trabalho ambientalista desse.

Neste sentido, observa-se que o imaginário do patrimônio é sempre ligado ao pai – imaginário esse que transpassa a vivência e experiência feminina[126], e ainda os discursos ideológicos progressistas, como o próprio ambientalismo ou da desigualdade econômica e classe social. Clarice expurga o privado da relevância social – o que importa é o que acontece no público, é o que Dado faz como antropólogo, e não no privado, o que a filha, Rosa, faz com as netas.

---

[125] Entendemos patrimônio aqui dentro da lógica de linguagem que já expomos mais acima: aquilo que é valorado e material, aquilo que pode ser visto com grandeza.

[126] Mesmo sendo mulher e mãe, Clarice reproduz um discurso patriarcal.

Ao longo da narrativa, vê-se o padrão se repetir. Cena emblemática é composta por um quadro cinematográfico dividido, onde na fotografia os espaços da mãe e do pai são delimitados não apenas pelas ações, mas pela própria parede.

Figura 5

Figura 6

Na Figura 5, Dado encontra-se do lado esquerdo sozinho. Rosa pediu para que ele levantasse para arrumar as filhas, mas ele disse estar cansado, então ela se levanta e vai ao quarto das filhas. Na FIG 6, na ausência de Rosa, as filhas procuram pelo pai no quarto – isto é: as filhas precisam sair do seu local – assim como Rosa o faz – para poder encontrar o pai, que está sempre no mesmo lugar.

O problema da paternidade não é uma questão colocada apenas no núcleo familiar de Rosa e Dado. Quando a publicitária descobre que seu pai biológico é um político, ela vai a Brasília para encontrá-lo.

Nesta situação, o verdadeiro pai de Rosa reconhece a paternidade, mas pede a filha paciência já que ele não poderia anunciar o fato publicamente naquele determinado cenário político – revelando mais uma vez a distinção entre público e privado, colocando o primeiro acima do segundo. *Como nossos pais* revela que o imaginário romântico e passivo da maternidade protege os pais ausentes em detrimento de relações conflituosas entre mães e filhas, como é o caso de Rosa e Clarice.

A autorrepresentação das mulheres não é, portanto, uma performance social baseada em um fundamento biológico, mas a adoção do gênero é um ato performativo, mecanismo criador do sujeito biológico feminino nomeando e designando seu lugar e seu papel de gênero contaminando todo imaginário social. A autorrepresentação, de fato, abre uma brecha, pois a partir de uma experiência, de um lugar de fala "mulher" ou outro qualquer posso aderir a um contra-imaginário, espaço em que a maternidade não é um destino feminino mais uma livre escolha.

b) **Imaginários do corpo feminino**

Predominam, em Clara, Clarice, e mais ao final da narrativa, também em Rosa, um estilo específico, que segundo Maffesoli intitula como *estilo estético*. Personagens sensíveis que enfatizam o poder da sociabilidade e dos afetos, que são possíveis, principalmente, através da comunhão.

> Nesse sentido, a busca do prazer, a epifanização do corpo, a valorização do tempo livre, a preocupação com a qualidade de vida e outras formas de 'cuidado de si' só adquirem valor à medida que favorecem o desejo do outro, o prazer de estar com o outro [...]. Dizendo-o em outros termos, às vezes predomina uma economia de si, que vai a par com uma economia do mundo, como foi o caso da modernidade. Às vezes, o contrário, o cuidado que se pode ter é apenas um momento, no sentido dado a G. Bataille a esse termo, de um "dispêndio" generalizado. Poder-se-ia dizer que o culto do corpo, que se conhece hoje em dia, seria a expressão desse tipo (MAFFESOLI, 1995, p. 57).

Dentro da teoria feminista do cinema é interessante analisarmos esse prazer como um contra-imaginário em relação a institucionalização do corpo feminino, pois dentro desse molde, o corpo serviria apenas para procriar e agradar o olhar masculino. É um corpo sem prazer e, por isso, sem poder. Desta forma, o *estilo estético* é o transbordar desta institucionalização. Através do estilo estético, estas personagens podem operar como protagonistas junto e para seus corpos.

Quando Clarice, em *Como Nossos Pais*, fala para Rosa:

> **Clarice**: A transgressão, minha, filha... a transgressão quando você assume, ela te faz uma pessoa muito melhor.
>
> **Rosa**: Você recomenda?
>
> **Clarice**: Muito!

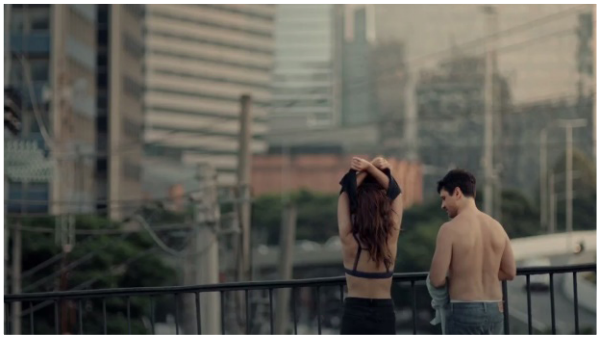


Figura 7

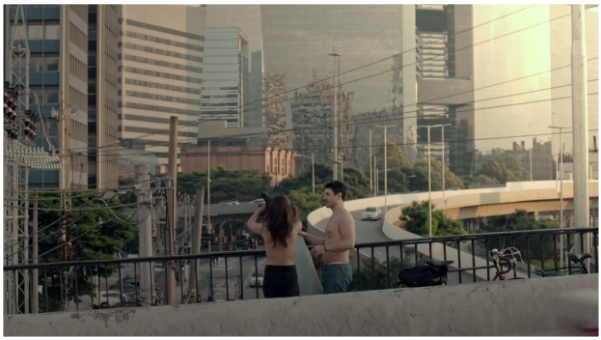


Figura 8

Quando Rosa anda de bicicleta com o amigo, que depois se torna um potencial amante, ela reverbera esse *estilo estético* através de uma ação: tira a blusa. Isto porque o acompanhante pode tirar a camisa sem nenhum constrangimento, já ela, por ter um corpo de mulher, recebe buzinas. A transgressão de Rosa continua ao longo da narrativa. Observamos que há um crescimento pela busca deste estilo estética em detrimento de um estilo produtivista.

Já Clarice opta pelo presenteísmo – pois a morte se aproxima – como não sabe a quantidade de meses que ainda de vida, ela decide não parar de fumar, comprar o sapato vermelho que deseja e ser a mais sincera possível com a filha.

Em *Aquarius* o prazer do corpo de Clara se estabelece mais intensamente em dois momentos: o mergulho n'água do mar e o no sexo.

O banho de mar é sagrado para Clara, porque nem mesmo os tubarões ou a maré violenta do Recife conseguem impedi-la de entrar. Com o horizonte vazio, a personagem entra e enfrenta as ondas aparentemente sem temer. Clara escolhe aquele lugar para mergulhar: um mar vazio, onde ela entra sozinha, sem medo. Bem no centro do plano, como se fosse a única a habitar aquele espaço.

> **Salva vidas**: Olha para mar Dona Clara, não tem ninguém tomando banho.

Já em relação a sexualidade, é interessante perceber um contra imaginário em *Aquarius* em relação aqueles normativos e institucionalizados. Se o corpo feminino simétrico, por tanto, 'perfeito', é para publicidade e para o voyeurismo masculinista, uma condição para o sexo – a economia da troca relacionada a uma imagem fetichizada nos leva ao conceito de pornografia – a afirmação de um corpo vivido e por isso transformado, seja por conta da velhice ou da doença, torna-se um corpo mais estético do que aquele primeiro, pois se torna erótico[127]: se afeta e responde ou afeto.

[127] A arte erótica propõe então "o domínio absoluto do corpo, gozo excepcional, esquecimento do tempo e dos limites, elixir de longa vida, exílio da morte e de suas ameaças" (FOUCAULT, 1990, p. 57).

Clara conhece um homem quando sai para dançar. Os dois ficam juntos, ele a leva em casa. Quando ele percebe a falta de uma das mamas da companheira, há um receio. O corpo imperfeito não desperta desejo. Ele logo sugere o fim do encontro. Um silêncio artificial se instala. A iluminação difusa. Pouco conseguimos ver os detalhes das roupas ou do corpo da protagonista. Clara volta para casa e coloca uma música de Roberto Carlos enquanto dança sozinha.

O contraposto se coloca quando a personagem "compra o sexo", alguns dias depois. Isso porque, logo após de espiar uma suruba, ela liga para um garoto de programa. Os dois transam com naturalidade – apesar da relação ser de troca econômica. As luzes estão acesas e os planos muito próximos percorrem não só as reações faciais dos personagens, bem como o corpo de Clara.

Figura 9

Considerações finais

A complexa relação entre narrativa cinematográfica e a construção dos imaginários femininos no cinema de pós-retomada permite acesso a memórias afetivas, a experiências sensitivas de um passado que deixa rastros no presente. O filme interpretado como uma experiência cultural é, portanto, um lugar de saudades (transformadas em memórias) e de pertencimentos (um refúgio de fruição sonora e

visual). Espaços urbanos na comunicação e cultura contemporânea são tensionados pela reflexão entre narrativa audiovisual e construção do imaginário social, tomando a relação entre gênero, afeto e cotidiano como elo estruturante das convergências de sentidos.

A teoria feminista do cinema tem dado uma contribuição significativa para pensar a conformação de novos imaginários com relação ao protagonismo feminino na vida social contemporânea. Se antes o desafio era apontar os elementos que imbricados possibilitavam uma leitura do filme dentro de uma lógica normativa e institucionalizada, atualmente, o desnudamento dos repertórios imagéticos e sonoros apontam para um caminho indicial para visibilizar subjetividades. Desta forma, a teoria feminista aposta em novos caminhos para análise fílmica – propondo novos métodos que se pretendem adequar àquelas narrativas e personagens complexas, onde o corpo feminino deixa de ser um objeto cênico para se transformar em sujeito ativo no dispositivo semiótico.

Os filmes selecionados são dois libelos feministas, no qual o arco dramático das protagonistas se constrói a partir do empoderamento que assumem ao longo da narrativa. A homens e mulheres, são atribuídas diferentes responsabilidades, definidas por práticas culturais com base em supostas pontencialidades e limitações de cada gênero. Nos filmes analisados há exercícios de metalinguagem em *Aquarius* a música é protagonista das ações da personagem e, em *Como nossos pais* há uma referência explícita à peça *Casa de Bonecas* (1879), de Henrik Ibsen. A metáfora da boneca também é evidenciada pelo modo como Rosa é tratada pela mãe, sobretudo na cena em que esta revela ter chorado muito, quando, anos antes a filha decidira doar suas bonecas, demonstrando o imaginário que carrega a infantilização do feminino.

Entretanto, a decisão da heroína de Ibsen de abandonar o lar corresponde aqui à epifania tida pela heroína de Bodanzky quando compreende toda a sobrecarga que foi obrigada a naturalizar e a necessidade de operar uma mudança nesta dinâmica.

Parece que Belchior estava com razão quando entoou: “Minha dor é perceber que, apesar de termos feito tudo que fizemos, ainda

somos os mesmos e vivemos como nossos pais", imortalizada na voz da Elis Regina.

Por trazer novas perspectivas para contra imaginários femininos e abordar questões caras à primavera feminista que se vê no Brasil e no mundo, *Aquarius* e *Como nosso pais* souberam emergir no tempo certo e se tornam filmes necessários para fazer uma reflexão fecunda sobre audiovisualidades e gênero.

ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1981.

ALVES, José. A linguagem e as representações da masculinidade in Textos para discussão Escola Nacional de Ciências Estatísticas número 11. Rio de Janeiro, 2004

CABRAL, Bárbara. *Protagonismos femininos no cinema brasileiro de pós-retomada: os desvios do engendramento* Dissertação. 2018 (Mestrado em Comunicação). Universidade de Brasília, UnB.

CASSETI, F. e DI CHIO, F. Cómo Analizar un Film. Barcelona: Paidós, 2001

FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade* – A vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade* – sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. São Paulo: Unesp, 1993.

IRIGARAY, LUCE. *La question de l´autre*. Disponível em: <http://www.labrys.net.br/labrys1_2/irigaray2.html>. Acesso em: 10 dez. 2017.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. Tradução de Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloisa. (Org.). *Tendências e impasses*: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

MAFFESOLI, Michel. *A contemplação do mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

MONTORO, Tânia e GUÉRCIO, Nayara. Aquarius: a film about memory,city and feminine soul, 2018. Disponível em www.labrys. net.br//labrys31/recherche/montoro

MONTORO, Tânia Siqueira; CABRAL, Bárbara. O cinema brasileiro contemporâneo e a violência contra a mulher. In: STEVENS, Cristina; OLIVEIRA, Susane; ZANELLO, Valeska; SILVA, Edlene; PORTELA, Cristiane (orgs.). Mulheres e violências: interseccionalidades. Brasília, DF : Technopolitik, 2017.

ORICCHIO ZANIN, Luiz. Cinema de novo: um balanço crítico da retomada. São Paulo:Estação Liberdade, 2003.

PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo herege*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

STEVENS, Cristina (org.) Maternidade e Feminismos – diálogos interdisciplinares. Edunisc, Santa Catarina, 2007.

IMAG(EM)INÁRIO

imagens e imaginário na Comunicação

RESUMO
O e-book Imag(em)inário: imagens e imaginário na Comunicação é uma iniciativa do GT Imagem e Imaginários Midiáticos com o objetivo de reunir textos que contemplam as áreas dos temas em questão – imagem e imaginário- para a divulgação do estado da arte das pesquisas na área de Comunicação. Coeditado por Ana Tais Portanova Barros, Denize Araujo, Malena Contrera e Rose de Melo Rocha, o e-book, com 21 textos de pesquisadores brasileiros e 4 textos de pesquisadores estrangeiros, ficará nos sites da Editora Imaginalis, da Editora Página 42 e da Compós, onde já está o e-book Teorias da Imagem e do Imaginário. Ano de Publicação: 2018.

ANA TAÍS MARTINS PORTANOVA BARROS
Professora do PPG em Comunicação Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Pós-Doutora em Filosofia da Imagem pela Université Jean Moulin, Lyon III. Membro do Comitê Executivo do CRI2i (Centre de Recherches Internationales sur l'Imaginaire). Líder do Grupo de Estudos sobre Comunicação e Imaginário. http://imaginalis.pro.br
E-mail: anataismartins@icloud.

DENIZE CORREA ARAUJO
PhD –UCR-USA; Pós-Doutorado - UAlg-Portugal; Docente do PPGCom-UTP; Membro do IC, PC e SRC- IAMCR; Leader do GP CIC (ww.gpcic.net) CNPq; Diretora do Clipagem; Coordenadora GT Imagem e Imaginários Midiáticos– Compós; Vice-Head do Visual Culture WG- IAMCR; Curadora do Festival de Cinema da Bienal Internacional de Arte -Curitiba;
denizearaujo@hotmail.com

MALENA CONTRERA
Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista. Líder do Grupo de Pesquisa em Mídia e Estudos do Imaginário (http://midiaeimaginario.org). Professora do Instituto Junguiano de Ensino e Pesquisa (IJEP) e analista junguiana. Pesquisadora Pq do CNPq. E-mail: malenacontrera@uol.com.br

ROSE DE MELO ROCHA
Doutora em Ciências da Comunicação (USP), com Pós-Doutorado em Ciências Sociais (PUCSP). Bolsista Produtividade em Pesquisa (CNPq), Professora do PPGCOM-ESPM e líder do Grupo de Pesquisa Juvenália. Membro fundador do GT CLACSO "Infâncias e Juventudes". Coordena o GT "Comunicação, consumo e novos fluxos políticos" do COMUNICON. E-mail: rlmrocha@uol.com.br