TRILHAS do IMAGINÁRIO

(RE)VISITANDO ESPAÇOS E MÉMORIAS

Eunice Simões Lins
Heloísa Juncklaus Preis Moraes
organizadoras

Editora UFPB

TRILHAS DO IMAGINÁRIO
(re)visitando espaços e memórias

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

Reitora MARGARETH DE FÁTIMA FORMIGA MELO DINIZ
Vice-Reitora BERNARDINA Mª JUVENAL FREIRE DE OLIVEIRA
Pró-Reitora PRPG MARIA LUIZA PEREIRA DE ALENCAR MAYER FEITOSA

EDITORA UFPB

Diretora IZABEL FRANÇA DE LIMA
Supervisão de Administração GEISA FABIANE FERREIRA CAVALCANTE
Supervisão de Editoração ALMIR CORREIA DE VASCONCELLOS JUNIOR
Supervisão de Produção JOSÉ AUGUSTO DOS SANTOS FILHO

Conselho Editorial ADAILSON PEREIRA DE SOUZA (Ciências Agrárias)
ELIANA VASCONCELOS DA SILVA ESVAEL (Linguística, Letras e Artes)
FABIANA SENA DA SILVA (Interdisciplinar)
GISELE ROCHA CÔRTES (Ciências Sociais e Aplicadas)
ILDA ANTONIETA SALATA TOSCANO (Ciências Exatas e da Terra)
LUANA RODRIGUES DE ALMEIDA (Ciências da Saúde)
MARIA DE LOURDES BARRETO GOMES (Engenharias)
MARIA PATRÍCIA LOPES GOLDFARB (Ciências Humanas)
MARIA REGINA DE VASCONCELOS BARBOSA (Ciências Biológicas)

Conselho Científico MARIA AURORA CUEVAS-CERVERÓ (UNIVERSIDAD COMPLUTENSE MADRID /ES)
JOSÉ MIGUEL DE ABREU (UC/PT)
JOAN MANUEL RODRIGUEZ DIAZ (UNIVERSIDADE TÉCNICA DE MANABÍ/EC)
JOSÉ MANUEL PEIXOTO CALDAS (USP/SP)
LETÍCIA PALAZZI PEREZ (UNESP/MARÍLIA/SP)
ANETE ROESE (PUC MINAS/MG)
ROSÂNGELA RODRIGUES BORGES (UNIFAL/MG)
SILVANA APARECIDA BORSETTI GREGORIO VIDOTTI (UNESP/MARÍLIA/SP)
LEILAH SANTIAGO BUFREM (UFPR/PR)
MARTA MARIA LEONE LIMA (UNEB/BA)
LIA MACHADO FIUZA FIALHO (UECE/CE)
VALDONILSON BARBOSA DOS SANTOS (UFCG/PB)

Editora filiada à: Associação Brasileira das Editoras Universitárias

Eunice Simões Lins
Heloísa Juncklaus Preis Moraes
organizadoras

TRILHAS DO IMAGINÁRIO
(re)visitando espaços e memórias

Editora UFPB
João Pessoa
2020

Direitos autorais 2020 – Editora UFPB

Efetuado o Depósito Legal na Biblioteca Nacional,
conforme a Lei nº 10.994, de 14 de dezembro de 2004.

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS À EDITORA UFPB

É proibida a reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio. A violação dos direitos autorais (Lei nº 9.610/1998) é crime estabelecido no artigo 184 do Código Penal.

O conteúdo desta publicação é de inteira responsabilidade do autor.

Impresso no Brasil. *Printed in Brazil.*

Projeto Gráfico EDITORA UFPB

Editoração Eletrônica MÔNICA CÂMARA

Design da Capa MÔNICA CÂMARA
VOLCANUM CREATIVE LAB

Catalogação na fonte:
Biblioteca Central da Universidade Federal da Paraíba

T829 Trilhas do imaginário: (re)visitando espaços e memórias / Eunice Simões Lins, Heloísa Juncklaus Preis Moraes, (organizadoras). – João Pessoa: Editora UFPB, 2020.
436 p. : il.

ISBN: 978-85-237-1494-9

1. Imaginário – Estruturas antropológicas. 2. Fotografia – Documentos. 3. Memória. I. Lins, Eunice Simões. II. Moraes, Heloisa Juncklaus Preis. III. Título.

UFPB/BC CDU: 39.77.03

Livro aprovado para publicação através do Edital Nº 01/2019, financiado pelo Programa de Apoio a Produção Científica – Pró-Publicação de Livros da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade Federal da Paraíba.

EDITORA UFPB Cidade Universitária, Campus I – s/n
João Pessoa – PB
CEP 58.051-970
editora.ufpb.br
editora@ufpb.edu.br
Fone: (83) 3216.7147

Sumário

Apresentação.....07

Eunice Simões Lins | Heloisa Juncklaus Preis Moraes

1 **Foto-grafia: registros de um ambiente como imagem de pertencimento e memória afetiva – o pátio interno da Unisul, Tubarão/SC**.....09

Heloisa Juncklaus P. Moraes | Ana Caroline Fernandes | Luiza Liene Bressan

2 **"Terezinha": representações imagéticas do negro e seus significados**.....39

Bruno Marcelo |Elivaldo Serrão Custódio

3 **Técnica de Associação Semântica: uma metodologia possível para os estudos do imaginário**.....57

Leidiane Coelho Jorge

4 **O retorno das Deusas: hermenêutica simbólica no imaginário do *Instagram* Mulheres de Raízes**.....81

Jade V. de Azevedo | Eunice Simões Lins

5 **O conceito de memória teleafetiva: estudo do Canal Viva**.....101

Mário Abel Bressan Júnior

6 **Memória e resistência na ditadura brasileira: os manuscritos de Linhares**.....117

Christina Musse | Ramsés Albertoni Barbosa

7 **Teoria do imaginário e capoeira: a hermenêutica simbólica do imaginário cantado e vivido**.....145

Adriano Florêncio | Marcos Nicolau

8 **A casa do Bilbo Bolseiro: um olhar à intimidade do espaço, outras conquistas e o retorno na obra *O Hobbit***.....165

Lucas Pereira Damázio | Luiza Liene Bressan | Heloisa Juncklaus P. Moraes

9 **Presos que *Menstruam*: o gênero livro-reportagem reposicionando imaginários sobre o cotidiano de mulheres encarceradas**.....181

Bianca Dantas | Nayane Rodrigues | Eunice Simões Lins

10 **O imaginário social na teledramaturgia brasileira e o personagem transgênero** 197
Flávio Freitas Ferreira | Edielson R. da Silva | Cláudio C. de Paiva

11 **O consumo das imagens espetaculares e trágicas na era digital sob a perspectiva do imaginário no episódio White Bear da série Black Mirror** 215
Emanuelle Querino Alves de Aviz | Lucas Pereira Damázio

12 **O ritmo das identidades em *A hora da estrela*** 235
Jussara Bittencourt de Sá | Marlene Rodrigues Brandolt | Mayara de Paulo | Jackson Gil Ávila

13 **Uniformização dos corpos: cultura escolar, moda e imaginário** 255
Suellen Cristina Vieira

14 **Notícia não é espelho: a construção da realidade e a influência do imaginário no jornalismo** 277
Natália Xavier | Eunice Simões Lins

15 **Memória e imaginário: a constituição de autobiografias simbólicas em *A Dança da realidade* e *Poesia sem fim*, de Alejandro Jodorowsky** 295
Agamenon Porfírio | Bertrand Lira | Esmejoano Lincol França

16 **Cinema e representatividade: uma incursão às características e discursos do cinema clássico e alternativo** 327
Leonardo Gonçalves | Marcel Vieira Barreto Silva

17 **Marcas do imaginário: estudo de caso da Graphic Novel MSP Turma da Mônica Laços** 343
Jéssica Raissa Pessoa | Juliana Chacon | Alberto Pessoa

18 **Criação, sexualidade e ascensão: o imaginário simbólico no clipe *God is a woman* de Ariana Grande** 363
Esmejoano Lincol França | Gilmara da Mata Farias | Sandra Raquew Azevêdo

19 **A influência do Cinema *Noir* na releitura do videoclipe *Smooth Criminal*** 395
Edyelton Marinho | Ed Porto Bezerra

20 **Noções de risco e saúde no imaginário midiático** 413
Patrícia Monteiro | Luís Augusto Mendes

Sobre os autores 427

Apresentação

O Imaginário faz rotas. Tem um trajeto antropológico, mescla daquilo que trazemos de matriz imaginal e a potência do cotidiano que preenche de forma e sentido estas imagens. Pelas rotas vamos percorrendo, trilhando, revisitando lugares e memórias pela potência da imagem. Também aproximamos o que está distante, ou, apenas imaginado. Visitamos lugares, pessoas, ideias. Este livro é um registro de uma trilha coletiva pelas andanças do Imaginário por certos imaginantes. Fruto das aproximações entre a disciplina de Tópicos Especiais em Estudos do Imaginário, no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina e de Mídia e Imaginário, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba, além da colaboração de outros colegas professores destas e outras instituições.

Trilhas do imaginário: (re)visitando espaços e memórias é reunião de esforços de pesquisas, de olhares e de motivações à luz da perspectiva do Imaginário. Bachelard, Durand e Maffesoli são, em linha diacrônica, propositores dos postulados que fundamentam as discussões. Tomamos, pois, como linha de partida, a ideia de imaginário como o conector de toda a representação humana, por sua capacidade de simbolização. Buscamos, em ambas as ambiências acadêmicas – no sul e no nordeste, provocar reflexões sobre aquilo que dá sentido e valor ao cotidiano. Está na raiz do imaginário os modos de pensar e ser dos homens. Apresentamos aqui alguns recortes, frutos das efervescências de 2018.

O imaginário dos sonhos, dos devaneios poéticos é o mesmo dos textos midiáticos e das redes sociais. É a nossa potência cotidiana. É o imaginário o responsável pelas imagens que nos colocam em relação conosco, com os outros e com o mundo. As tecnologias do imaginário são dispositivos que fazem circular, interpelam e ressignificam

estas imagens, como a que podemos perceber nonas páginas que se apresentam a seguir. São imagens que se fazem memória. Imagens que alcançam uma dimensão ambiental, coletiva e atua como força social. O imaginário tem algo como o "estado de espírito", certa "aura" de uma coletividade e é isso que os textos, cada um à sua maneira e ao estilo de seus autores, buscam apresentar.

Que esta força imaginal que nos une por teoria, práticas metodológicas e questões de reflexões, mas também por relações de afeto e proxemia, possa servir de pistas das nossas andanças, mas também de aproximações de roteiros trilhas a fora. Podemos perceber o quanto o cotidiano, em suas mais diversas manifestações, pode ser instigante, denso e maravilhoso. Há muita coisa para ser compreendida, refletida e compartilhada. Estamos no começo, mas vibrando pela parceria e pela construção. Aqui temos o humano em suas potencialidade cotidianas e é isso que nos (re)une. Desejamos uma boa leitura, de norte a sul!

Eunice Simões Lins
Heloisa Juncklaus Preis Moraes
Organizadoras

Foto-grafia: registros de um ambiente como imagem de pertencimento e memória afetiva – o pátio interno da Unisul, Tubarão/SC

Heloisa Juncklaus Preis Moraes[1]
Luiza Liene Bressan[2]
Ana Caroline Voltolini Fernandes[3]

1 Um espaço para ser (re)lembrado

Durante os estudos realizados no Grupo de Pesquisas do Imaginário e Cotidiano, vinculado à Linha de Pesquisa Linguagem e Cultura do Programa e Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Unisul, verificamos que um dos temas recorrentes durante os encontros era a experiência estética que o jardim interno do prédio sede da Unisul proporcionava a seus alunos, professores e comunidade em geral.

Sua imagem, de alguma maneira, afeta aqueles que por algum motivo perpassam suas imediações e decidem interromper seus trajetos para fotografá-lo. O verde de suas árvores contrasta com a cor clara do prédio, cuja arquitetura remonta a um tempo outro, conforme podemos verificar na imagem:

---

1 Doutora em Comunicação Social (PUCRS). Docente do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina – UNISUL. Líder do Grupo de Pesquisa Imaginário e Cotidiano (pesquisa.unisul.br/imaginario). E-mail: heloisapreis@hotmail.com

2 Doutoranda no PPGCL da Unisul. Professora do Centro Universitário Barriga Verde-Unibave-Orleans. Membro do Grupo de Pesquisa Imaginário e Cotidiano. E-mail: luizalbc@yahoo.com.br

3 Mestre e doutoranda no PPGCL da Unisul. Bacharel em Direito – Unisul. Membro do Grupo de Pesquisa Imaginário e Cotidiano. E-mail: anacarolini.voltolini@hotmail.com

Imagem 1 – jardim interno do prédio sede da Unisul

Fonte: Arquivo das autoras.

Ao realizamos uma busca na rede social *Facebook* com as palavras *jardim unisul* encontramos muitas imagens do jardim publicadas, as quais eram seguidas de vários comentários acerca das emoções suscitadas pelas fotografias compartilhadas.

A partir dessas evidências, decidimos estudar por meio da perspectiva do Imaginário, a relação entre imagem de pertencimento e memória afetiva presente nas fotografias do jardim da Unisul compartilhadas na rede social *Facebook*, assim como as emoções suscitadas e manifestas nos comentários destas imagens e, por último, evidenciar os vínculos entre linguagem, escritura e fotografia como meio de expressar o imaginário individual e coletivo. Buscamos, assim, uma discussão reflexiva a partir de um exemplo que pertence ao nosso cotidiano e nos remete ao vínculo e ao pertencimento.

2 Memória, imagem e afetividade: elementos que compõem o imaginário individual e coletivo

A relação entre memória, imagens e afetividade permeia o mundo em que vivemos. O vínculo entre estes três elementos, embora sutil, é responsável por estruturar o imaginário individual e coletivo. A relação que tecemos com o mundo, com o outro e com a nossa própria individualidade se dá por meio de imagens, tendo como matriz o imaginário.

A necessidade por imagens não é algo atual, ela somente se estendeu em razão da facilidade que temos para produzi-las. A imagem nos serve como um traço, uma ranhura, uma evidência de que existimos, de que determinados fatos aconteceram, de que, em algum momento do nosso viver, experienciamos certas emoções que nos levaram a querer perenizá-las por meio de um registro, seja escrito ou fotográfico.

Isso porque as palavras, enquanto imagens, também fazem esse registro. Quando alguém utiliza palavras para grafar seu texto, à medida que a narrativa é construída, imagens ganham relevo na imaginação do narrador e um "filme" então passa a ser reproduzido em sua consciência. Durante a narrativa, as imagens utilizadas por sua imaginação são reflexos do real e geralmente estão envolvidas com a experienciações do indivíduo com o meio em que vive. Para Wunenburger (2018, p. 4-6), a imaginação utiliza imagens preexistentes e através da associação traz reminiscências de outras por semelhança ou contiguidade. Mas não somente, pois as imagens também podem estar envolvidas em um plano mais abrangente de existência, plano esse denominado imaginal, quando então a imagem parece adquirir vida própria em relação ao sujeito e só restaria à consciência dele nelas penetrar, sem, contudo, apreendê-la em sua totalidade. Wunenburger 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).

Essas configurações cujo significado coletivo passa a ser compartilhado em uma rede social, como é o caso que trazemos à discussão, tecem relações com a alteridade. A memória armazena seus vastos recessos, em suas secretas e inefáveis sinuosidades, tudo que pode desencadear lembranças no indivíduo e trazê-lo à luz conforme a necessidade, todas as "imagens entram na memória por suas respectivas portas, sendo ali armazenadas." (AGOSTINHO, 1987, p. 96).

Para Bosi,

> a memória opera com grande liberdade, escolhendo acontecimentos no espaço e no tempo, não arbitrariamente mas porque se relacionam através de índices comuns. São configurações mais intensas quando sobre elas incide o brilho de um significado coletivo. (BOSI, 2013, p. 31)

Assim, além de a memória se fundamentar nas imagens adquiridas durante o percurso existencial de determinado indivíduo, elas não estão particularmente isoladas no tempo e no espaço. Essas imagens individuais e particulares estariam assentadas em uma "pré-história", em uma anterioridade onírica além do contemporâneo e individual, conforme afirma Bachelard:

> As grandes imagens têm ao mesmo tempo uma história e uma pré-história. São sempre lembrança e lenda ao mesmo tempo. Nunca se vive a imagem em primeira infância. Qualquer grande imagem tem um fundo onírico insondável e é sobre esse fundo onírico que o passado pessoal põe cores particulares. Assim também, só quando já se passou pela vida é que se venera realmente uma imagem descobrindo suas raízes além da história fixada na memória. No reino da imaginação absoluta, somos jovens muito tarde. É preciso perder o paraíso terrestre para vivê-lo verdadeiramente, para vivê-lo na realidade de suas imagens, na sublimação absoluta que transcende qualquer paixão (BACHELARD, 1984, p. 218).

Nesse sentido, por meio das imagens, o imaginário de um indivíduo ou civilização assume forma simbólica através da confluência dos dados históricos, sociológicos, culturais e das pulsões individuais subjetivas. A convergência desses dois polos – intimações do meio e pulsões subjetivas – constituem o que Durand (2002, p. 41) denominou de trajeto antropológico.

A memória é construída em grupo, mas também é sempre um trabalho do sujeito e para ela se tornar mais ou menos vívida depende do grau ausência ou presença de outros que constituem um grupo de referência. Esse grupo de referência é aquele da qual "o indivíduo já fez parte e com o qual estabeleceu uma comunidade de pensamentos, identificou-se e co-fundiu seu passado" (HALBWACHS apud SCHMIDT; MAHFOUD, 1993. p. 288).

É contexto das relações sociais em que o indivíduo está inserido que dá relevo às imagens, pois é através das experiências em comum, que o vínculo entre imagem e lembrança se solidifica, conforme explicita Halbwachs:

> [...] O grupo está presente para o indivíduo não necessariamente, ou mesmo fundamentalmente, pela sua presença física, mas pela possibilidade que o indivíduo tem de retomar os modos de pensamento e a experiência comum próprios do grupo. A vitalidade das relações sociais do grupo dá vitalidade às imagens, que constituem a lembrança. Portanto, a lembrança é sempre fruto de um processo coletivo e está sempre inserida num contexto social preciso (HALBWACHS *apud* SCHMIDT; MAHFOUD, 1993. p. 288).

Dessa forma, as imagens constroem as memórias individuais ou coletivas e, segundo Bressan Júnior (2017, p. 47), elas têm grande potencialidade para produzir sentimentos e fortalecer o que se está vendo. Através de uma imagem, emoções podem ser evocadas, as quais representam uma força, um choque, uma energia que pode direcionar uma ação (FERRES *apud* BRESSAN JÚNIOR, 2017, p. 47-48).

Bachelard (2009) propõe-se a dizer que ao trabalharmos com a memória produzimos histórias, vivências e experiências. Relembramos nossas coisas de criança, escancarando os velhos baús e fisgando retalhos multicoloridos, com muitas formas e repletos de significados.

Outro aspecto da memória diz respeito à lembrança das afeições da alma. A memória lembra-se da alegria sem alegria, da tristeza sem tristeza. Esse aspecto condiz com o encontro do homem consigo mesmo efetivado na memória, lugares e atos realizados e afeições sentidas. Encontrar a lembrança reconhecendo nela a experiência, não importa se (re)apresentada ou (re)significada, é o pequeno milagre da memória,

> Enquanto milagre, também ele pode "faltar", ou seja, podemos ser arremetidos ao esquecimento ou ao esvaecimento das imagens, no entanto, quando ele se produz, sob os dedos que folheiam um álbum de fotos, ou quando do encontro inesperado de uma pessoa conhecida, ou quando da evocação silenciosa de um ser ausente ou desaparecido para sempre, escapa o grito: "É ela! É ele!" E a mesma saudação acompanha gradualmente, sob cores menos vivas, um acontecimento rememorado, uma habilidade reconquistada, um estado de coisas de novo promovido à "recognição". Todo o fazer-memória resume-se assim no reconhecimento (RICOEUR, 2007, p. 502).

Assim, a imagem ativa a memória e traz à tona sentidos, sentimentos e sensações. A memória é um instrumento precioso em que o imaginário se manifesta e (re)constrói as ações simbólicas cotidianas. Desse modo, podemos considerar as imagens que circulam nos mais diferentes suportes, seja nas redes sociais, na Literatura, constituem-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 (MORAES e BRESSAN, 2018).

Um estudo mais minucioso sobre memória e espaço vivido nos é dado por Durand na obra *Ciência do Homem e Tradição* (2008) em que o autor nos fala sobre "as transmutações dos valores epistêmicos", lembrando o homem ocidental (leia-se civilização ocidental) e homem tradicional, ou seja, aquele que se relaciona com o universo a partir do pensamento simbólico. Em suas palavras:

> [...] o sentido da imagem do homem- o que faz com que a imagem do homem seja um símbolo que remeta a um significado vivido – só se recupera se separarmos as imagens das "metamorfoses", ou seja, dos desvios que tiveram a ambição de "forçar" o sentido simbólico para substituí-lo pela dissecação não vivida dos conceitos, das definições claras e distintas, das extensas correntes da razão (DURAND, 2008, p. 13).

Para Durand (2002, p. 403), "a memória – como imagem – é essa magia vicariante pela qual um fragmento existencial pode resumir e simbolizar a totalidade do tempo reencontrado".

É interessante observarmos que à memória é atribuída grande importância, sendo inclusive personificada na mitologia grega como a deusa Mnemósine, irmã de Cronos e que segundo Hesíoso (apud ELIADE, 1972, p. 108) sabe "tudo o que foi, tudo o que é, tudo o que será". Segundo Eliade (1972, p. 83), as filosofias orientais dispõem de métodos no intuito "curar" o homem de sua existência no Tempo, pois através de rituais e práticas ascéticas o iniciado busca rememorar todos os detalhes da existência e, assim, dominar o Tempo:

> A *memória* desempenha um papel fundamental. Através da rememoração, da *anamnesis*, há uma libertação da obra do Tempo. O essencial é recordar todos os acontecimentos testemunhados no curso da duração temporal. Essa técnica relaciona-se, portanto, à concepção arcaica longamente discutida por nós, a saber, a importância de se conhecer a origem e a história de uma coisa para dominá-la. [...]

> Devemos, contudo, precisar desde já que a memória é considerada o conhecimento por excelência. Aquele que é capaz de recordar dispõe de uma força mágico-religiosa ainda mais preciosa do que aquele que conhece a origem das coisas (ELIADE, 1972, p. 83).

Nesse sentido, a memória atua como reservatório de imagens e enquanto arcabouço imagético permite que estas, em razão da potência que possuem para suscitar emoções, imprimam afetos sobre a consciência do indivíduo ou grupo.

Isso porque as imagens que ativam a memória afetiva criam imagens outras de pertencimento, de sonhos, de vínculo e, também, saudosismo, contribuindo para que venham à tona os inúmeros processos de subjetivação e mobilização de símbolos e afetos. Bressan Júnior (2017, p. 74) destaca que a memória afetiva é "aquela composta por experiências emocionais e afetivas, constituindo um local onde um sentimento ressurge através de uma recordação".

Para Jung (2013, p. 67) acontecimentos que suscitam emoções fortes são de grande importância e recordações desta natureza formam complexos de associações duradouros e estreitamente ligados entre si, originando o que ele chamou de "complexo ideoafetivo". Aliás, para Jung os sentimentos também têm caráter coletivo, assim como ideias e concepções:

> Não apenas conceitos e concepções devem ser designados coletivos, mas também os sentimentos. [...] Por causa desse valor coletivo dos sentimentos, denomina as *représentations collectives* de *mystiques* porque essas representações não são apenas intelectuais, mas também emocionais. Na pessoa culta misturam-se certos conceitos coletivos com sentimento. [...] Também o sentimento pode ser coletivo em sua função toda, enquanto, por exemplo, for idêntico às expectativas gerais, correspondendo, por exemplo, à consciência moral de todo mundo etc. Também são coletivos a sensação, o modo de perceber pelos sentidos ou

> a intuição que são peculiares a um maior grupo de pessoas. (JUNG, 2013, p. 435-436)

Aliás, o caráter coletivo desses sentimentos foi uma das características que encontramos nos comentários das imagens, os quais serão analisados na próxima sessão, o que evidencia a ideia proposta por Jung acerca de aspectos coletivos permearem também os sentimentos, emoções e percepções individuais.

Sendo assim, o universo simbólico, do qual o Imaginário é matriz, evoca sentimentos atemporais e para Durand (2002, p. 402), a memória afetiva estaria no domínio do fantástico por organizar esteticamente a recordação. A memória afetiva, segundo Durand, eufemiza a angústia existencial humana face aos semblantes do tempo e da morte:

> E o famoso problema da existência de uma "memória afetiva" significa exatamente essa possibilidade de síntese entre uma representação revivescente, lavada da sua afetividade existencial de origem, e a afetividade presente. A recordação mais funesta é desarmadilhada da sua virulência existencial e pode entrar assim num conjunto original, fruto de uma criação. Longe de estar às ordens do tempo, a memória permite um redobramento dos instantes e um desdobramento do presente; ela dá uma espessura inusitada ao monótono e fatal escoamento do devir, e assegura nas flutuações do destino a sobrevivência e a perenidade de uma substância. O que faz com que o pesar esteja sempre imbuído de alguma doçura e desemboque cedo ou tarde no remorso. Porque a memória, permitindo voltar ao passado, autoriza em parte a reparação dos ultrajes do tempo. A memória pertence de fato ao domínio do fantástico, dado que organiza esteticamente a recordação (DURAND, 2002, p. 402).

É inegável a estreita relação entre afetividade, imagens e memória, as quais são responsáveis por criar vínculos de pertencimento

entre indivíduo e seu meio. As imagens nos possibilitam evocar sentimentos e contribuem para a estruturação do individual e coletivo.

Assim, no próximo item serão identificados e analisados os comentários manifestos nas publicações de fotografias do jardim da Unisul na rede social Facebook e sua relação com o sentimento de pertença de um grupo.

3 Jardim da Unisul: imagens de um tempo e espaço reencontrado

Durante a busca realizada na rede social *Facebook* por meio do termo *Jardim Unisul,* encontramos imagens publicadas seguidas de vários comentários com teor afetivo. Podemos observar o quando uma imagem é significativa para um indivíduo ou grupo através da predisposição daquele que a ousou fotografar, publicar em uma dada rede social e daqueles que se dispuseram a comentar esta mesma imagem, manifestando seus afetos.

Isso significa dizer que esta imagem, este "corte no devir", tem importância e por isso a seguir vamos analisar e identificar as relações de afeto manifestas nos comentários[4] destas imagens e relacioná-las com os Regimes de Representação da Imagem propostos por Gilbert Durand em sua obra *As estruturas antropológicas do imaginário* (2002), na qual imagens e representações foram organizadas segundo seus isomorfismos. Para melhor identificar estas manifestações, optamos por separar os comentários pelas expressões que denotam *prazer estético (belo), amor, lugar transcendente/místico/divino, lugar de paz/bem estar*, *lugar de pertencimento* e, por fim, *saudosismo*.

Importante destacar que ao todo foram 98 (noventa e oito) comentários transcritos e que quando um comentário apresentou mais

4 Para não comprometer a fluidez da leitura com o excesso do termo *sic* e para melhor preservar o sentido e significação dos comentários, esclarecemos que optamos por transcrevê-los *ipsis litteris*, inclusive com erros gramaticais e ortográficos, comuns nos meios virtuais, fazendo somente um destaque sublinhado para o termo/palavra recorrente.

de uma das expressões acima indicadas, optamos por considerá-lo duas vezes, analisando-o tanto em relação a um sentimento manifesto, quanto também a outro e por isso este comentário aparecerá em mais de uma seção dependendo das expressões utilizadas.

Em relação ao sentimento de saudosismo, foram 34 (trinta e quatro) comentários indicando boas lembranças, recordações e vivências relacionadas ao jardim através das palavras *saudade, lembranças, outros tempos* e referências das experienciações individuais em relação ao local:

1. *Este é o lindo jardim de nossa #Unisul Tubarão ... Espaço que fez e faz parte de muitas histórias. E pensar, que um dia este espaço era uma quadra de esportes, e depois da enchente de 74 se transformou no jardim. Hoje ele esta assim, bem lindo e continuando fazendo parte da história de muitas pessoas.*
2. *Nossa!!! Durante muitos anos cruzei esse jardim!!! Saudade....*
3. *Nossa, que lindo que está, faz um tempinho que não passo por ele. Saudades!!!*
4. *Lembro da enchente. Passou, e agora, lindo ficou.*
5. *Eu também, muitas vezes ficava sentada na calçada apreciando o visual*
6. *Um espaço eternizado nos corações de muitos!*
7. *Lindíssimo. Este jardim ficará para sempre no pensamento e na saudade de muitos corações. Beijos*
8. *Plantamos árvores, grama e flores sobre o barro trazido pela enchente, na esperan ça de um futuro melhor para as próximas gerações.*
9. *Saudades desse jardim ...*
10. *Lugar de contemplação que guarda histórias e sonhos.*
11. *Amo esse jardim, em 95 q´ do trabalhava no protocolo, tive o prazer apreciá-lo em todas as estações e condições climáticas e as q mais me marcaram foram as manhãs ensolaradas de inverno e as noites com*

neblina. Passei este sentimento às minhas filhas, elas adoram passar por ele. A Madú pede pra passear na "floresta"!!

12. *Eeee saudade que deu! Estou aqui dando voltas no jardim que estou até tonto*
13. *Saudades*
14. *Lembranças*
15. *Comecei a namorar o Marcelo bem aí rsrsrsrs uixi que maravilha esse namoro que segue até hoje MEU DEUS 25 anos!!!!*
16. *Esse jardim faz parte da minha história desde a infancia, ele e lindo... e com certeza faz parte da história dos meus pais tbem..*
17. *Creio que na nossa época, o telegrama era um dos melhores meios de trocar recados, conversas nos degraus do xerox, hoje estamos modernos no face, bons momentos que jamais iram sair de nossas memórias*
18. *Saudades deste local*
19. *Nossa que lindo que está, faz um tempinho que não passo por ele. Saudades!!!*
20. *Eu também, muitas vezes ficava sentada na calçada apreciando o visual*
21. *Saudades*
22. *Saudades!!!*
23. *Saudades das amigas para sempre.*
24. *Saudades!!!*
25. *Andei muito por aí ...*
26. *Saudades....*
27. *Quanto tempo ... saudades...*
28. *Muitas lembranças deste local ...*
29. *Saudade desse tempo, onde agente fugia pro Bar do Bejo pra compra bala Frumelo! Kkkk*
30. *Faz parte da minha [história] Quantas vezes nos degraus da entrada da sala hehehehehe, outros tempos*

Os comentários "falam" por si mesmos e os resultados saltam aos olhos, indicando que a imagem do jardim da Unisul se inscreveu afetivamente nas memórias daqueles que com ele tiveram algum contato. A partir da publicação de uma fotografia, ou seja, de um estímulo formulado pelo próprio acaso, sem qualquer intervenção destas pesquisadoras, as pessoas, espontaneamente, manifestaram, grafaram, tornaram concretos seus sentimentos e lembranças em relação ao jardim na rede social *Facebook*.

Nos comentários acima, ficam evidentes as manifestações relacionadas com a memória, com o passado que, em algum momento, foi tocado pelo contato com o jardim da Universidade. Os verbos no pretérito são recorrentes e o conjunto dos comentários evidencia a memória afetiva e coletiva compartilhada pelas pessoas em relação ao jardim, indicando o sentimento de pertença das pessoas a um grupo, a um lugar comum, pois como já indicou Maffesoli "o sentimento de pertença próprio às tribos pós-modernas se acompanha por uma copertença com um lugar determinado: o lugar faz ligação" (MAFFESOLI, 2014, p. 52).

Segundo Assman (2011, p. 359-360), em razão do acelerado processo de renovação e envelhecimento no mundo e da vida, os lugares de recordação estão cada vez mais numerosos e a consciência de ruptura com o passado se mescla com o sentimento de abertura da memória, contribuindo para a corporificação desta nos lugares de recordação. Assman também afirma que a memória é alheia às normas da medida temporal cronológica em razão de seu poder de trazer o que está distante para muito próximo e que a memória de uma nação ou grupo se materializa através da paisagem memorativa de seus locais de recordação, pois o que se procura neles é justamente o contato direto com o passado. A busca do passado confere aura a esses locais, os quais atuam como uma "tessitura incomum de espaço e tempo":

> O vínculo peculiar entre proximidade e distância confere aura a esses locais e neles se procura um

> contato direto com o passado. A magia atribuída aos locais da recordação se explica por conta de seu status de zona de contato. [...] O local da recordação é de fato uma "tecitura incomum de espaço e tempo", que entretece presença e ausência, o presente sensorial e o passado histórico. Se a marca da autenticidade é a ligação entre o aqui e o agora, então o local da recordação como aqui sem um agora, não passa de autenticidade parcial. Longe de unir as duas metades, o local da recordação insiste em mantê-las separadas como aqui e outrora (ASSMAN, 2011, p. 359-360).

Desse modo, o espaço se apresenta como intermediário entre o momento presente e um passado não tangível, abstrato, mas que existiu e permanece registrado na memória destas pessoas. Para Durand (2002, p. 413), o espaço é a forma onde se desenham todos os trajetos imaginários, ele é a forma do poder eufêmico do pensamento, pois o espaço "é o lugar das figurações, uma vez que é o símbolo operatório do distanciamento dominado" (DURAND, 2002, p. 407). Em razão de não conseguirmos dominar o tempo, tecemos relações com o espaço, com o *topos*, pois toda imaginação se inscreve em um lugar. Além do mais, a eufemização da distância pelo espaço também se conjuga com a eufemização provocada pela memória, pois a memória, segundo Durand,

> longe e estar do lado do tempo, a memória, como imaginário, ergue-se contra as faces do tempo e assegura ao ser, contra a dissolução do devir, a continuidade da consciência e a possibilidade de regressar, de regredir, para além das necessidades do destino. É essa saudade enraizada no mais profundo e no mais longínquo do nosso ser que motiva todas as nossas representações e aproveita todas as férias da temporalidade para fazer crescer em nós, com a ajuda das imagens das pequenas experiências mortas, a própria figura da nossa *esperança essencial* (DURAND, 2002, p. 403).

Nesse caso, as manifestações apresentadas nos comentários relacionadas à memória e ao espaço se inscrevem no Regime Noturno de representação da imagem proposto por Durand, pois as imagens presentes neste regime se sobressarem por

> captar as forças vitais do devir, em exorcizar os ídolos mortíferos de Cronos, em transmutá-los em talismãs benéficos [...], assegurando a perenidade de figuras constantes que se inscrevem no devir (DURAND, 2002, p. 403).

Já em outros comentários, o sentimento manifesto foi o amor, com sete recorrências da palavra nos comentários:

31. *Amooooooooo esse jardim*
32. *Não tem como não amar e admirar esse jardim, simplesmente lindo*
33. *Jardim da minha segunda casa... Parabéns aos que trabalharam, especialmente o seu Pedro e aos que trabalham com dedicação e amor para mantê-lo assim lindo e harmônico.*
34. *Eu amo este jardim!* ♥♥♥
35. *Muito amor por esse jardim e por essa Universidade!* ♥
36. *Amo demais*
37. *Amo esse jardim ele me da paz* ♥♥

Em relação ao amor, Durand em sua obra *As Estruturas Antropológicas do Imaginário* (2002, p. 194-197), indica que é em razão de Eros que as imagens se organizam, tanto no regime diurno (postura heroica) quanto no regime noturno (postura mística e dramática), pois Eros "tinge de desejo o próprio destino" eufemizando a postura ameaçadora do tempo. Aliás, o que é o destino senão aquilo que não dominamos? A libido, em razão de sua natureza ambivalente, funciona como um impulso primordial onde o desejo de eternidade e processo temporal/*cronos* se confundem:

> A libido aparece assim como um intermediário entre a pulsão cega e vegetativa que submete o ser ao devir e o desejo de eternidade que quer suspender o destino mortal, reservatório de energia de que o desejo de eternidade se serve, ou contra o qual, pelo contrário se revolta. Os dois *Regimes* da imagem são, assim, os dois aspectos do símbolo da libido. Por vezes, com efeito, o desejo de eternidade liga-se à agressividade, à negatividade, transferida e objetivada, do instinto de morte para combater o Eros noturno e feminóide [...] outras vezes, por fim, o desejo de eternidade parece querer ultrapassar a totalidade da ambiguidade libidinosa e organizar o devir ambivalente da energia vital numa liturgia dramática que totaliza o amor, o devir e a morte. É então que a imaginação organiza e mede o tempo, mobilia o tempo em mitos e as lendas históricas, e vem, pela periodicidade, consolar da fuga do tempo (DURAND, 2002, p. 197).

Ora, é inegável que o amor constitui verdadeiramente uma eufemização em relação ao tempo. O amor é o princípio organizador de todas as nossas atividades, embora muitas vezes essa relação não seja assim tão evidente. O que é uma guerra senão a vontade humana em dominar territórios e assegurar sua sobrevivência biológica/material? Se nos dispusermos a aprofundar todas as ações que engendramos durante nosso percurso existencial verificaremos que o amor está presente em todas elas, seja em prol do amor próprio/individual/egoístico que todo organismo vivo possui pela necessidade de perpetuar sua existência, ou aquele amor em prol do outro, mais sutil, quando alguém se doa em benefício de outrem, por exemplo. Em ambos os casos, é a vida que continua e novamente o tempo é dominado. No caso do sentimento manifesto nos comentários, o sentimento amor indica a afeição pelo local, pois a fotografia apresenta uma imagem de vida e de um caos organizado/harmônico, evidenciando, assim, a paradoxal relação entre vida e morte.

Em outros 39 (trinta e nove) comentários, foram recorrentes as palavras *belo, lindo, maravilhoso* e frases se referindo à beleza do jardim, conforme podemos verificar na transcrição abaixo:

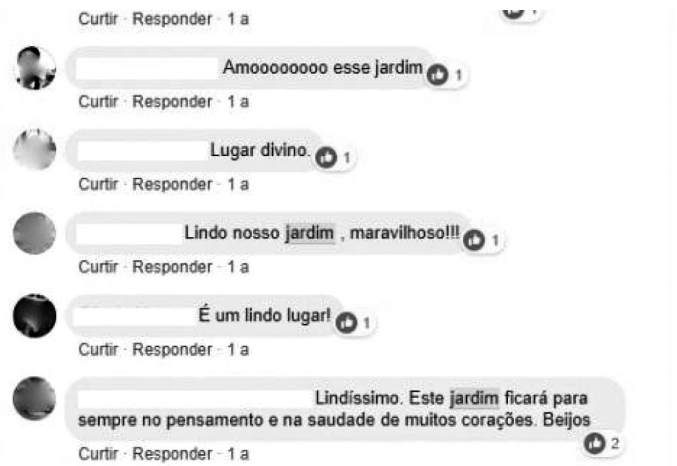
38. *Nossa que lindo que está, faz um tempinho que não passo por ele. Saudades!!!*
39. *Entre os estudos e afazeres deparo-me com o lindo jardim da #Unisul*
40. *Nossa, que lindo que está, faz um tempinho que não passo por ele. Saudades!!!*
41. *Belo trabalho na época professor (...) hoje está maravilha de jardim!!!*
42. *Lembro da enchente. Passou, e agora, lindo ficou.*
43. *É isso mesmo! Esta lindo e recebendo todo o cuidado que merece #unisul*
44. *Muito lindo..*
45. *Lindo nosso jardim, maravilhoso!!!*
46. *É um lindo lugar!*
47. *Lindíssimo. Este jardim ficará para sempre no pensamento e na saudade de muitos corações. Beijos*
48. *Lindo, lindo, lindo. Felicidades a todos*
49. *Muito lindo. Parabéns pelo cuidado com o jardim que já é patrimônio.*
50. *Lindo demais.*
51. *Esse jardim é maravilhoso, adoro contemplá-lo! que continue sempre assim trazendo bem estar e alegria pela sua simples beleza!!!*
52. *Também acho maravilhoso!*
53. *Lindo esse jardim!*
54. *Não me canso de fotografa-lo [sic] (....)*
55. *Merece vários registros (...)*
56. *Lindooo*
57. *Não tem como não amar e admirar esse jardim, simplesmente lindo*

58. *tbem adoro este jardim ... lindo*
59. *Espetacular lindíssima foto. Este jardim nos remete a imaginarmos somente coisas boas. Beijosss*
60. *Este é o lindo jardim de nossa #Unisul Tubarão ... Espaço que fez e faz parte de muitas histórias. E pensar, que um dia este espaço era uma quadra de esportes, e depois da enchente de 74 se transformou no jardim. Hoje ele esta assim, bem lindo e continuando fazendo parte da história de muitas pessoas.*
61. *Que lindo esse lugar para uma tarde !!!!!!!!!!*
62. *Inclusive da minha que dei boas vassouradas no nas calçadas, linda foto!!*
63. *Jardim da minha segunda casa... Parabéns aos que trabalharam, especialmente o seu Pedro e aos que trabalham com dedicação e amor para mantê-lo assim lindo e harmônico.*
64. *Lindo!*
65. *Este jardim é maravilhoso!*
66. *Nossa, que lindo!!!*
67. *O mais belo recanto de nossa casa UNISUL – Universidade*
68. *Realmente muito bonito*
69. *Que lugar lindo frei*
70. *Lindo!*
71. *Lindo! O jardim ...*
72. *Tenho o privilégio de olhar para ele todos os dias!*
73. *Lindo... eu ia tirar algumas fotos quando fui no enterro da tia.. mas já era tão tarde da noite, saí dai 24:00 e tínhamos que vim descansar para trabalhar no outro dia... mais oportunidades não me faltaram... beijos... eu presenciei o lugar e é lindo... tem ate uma ponte... nossa incrível..bj*
74. *Lindo!!!*
75. *A unisul deveria ter mais espaços assim ... é lindo*
76. *Esse jardim é top demais Brother*
77. *Realmente um belo recanto da Universidade*

Podemos verificar que nos comentários as palavras *belo*, *lindo*, *maravilhoso* atuam como adjetivos do substantivo jardim e representam uma qualidade contrária ao feio. Em relação ao regime de representação da imagens, estes comentários estão inseridos no Regime Diurno pois apresentam o lado de um polo, de uma dicotomia e este regime de representação se caracteriza por "constelações simbólicas polarizadas em torno de dois grandes esquemas, diairético e ascensional, e do arquétipo da "luz", ou seja, nesse caso o imaginário atua contra as faces do tempo através de imagens que indicam beleza, ascese, purificação e transcendência (DURAND, 2002, p. 179-180).

Por meio dos comentários das imagens do jardim da Unisul, podemos verificar que ele, enquanto estímulo, suscitou nas pessoas associações imaginativas relacionados ao belo, ao sensível, pois para Maffesoli "a sensibilidade coletiva é, de um certo modo, o lençol freático de toda vida social" e a afetividade tende a explodir e contaminar de forma expressa todos os setores da vida social (MAFFESOLI, 1996, p. 41). Aliás, é o que podemos observar nas expressões utilizadas nos comentários, cujas manifestações indicam a sensibilidade coletiva em relação a um local específico que em algum momento fez parte de suas vidas:

Imagem 2 – comentários nas redes sociais



Fonte: Arquivo das autoras.

Seis comentários, por sua vez, indicaram manifestações do sentimento de transcendência do lugar através das expressões *lugar mágico, lugar especial, lugar divino, pedacinho do paraíso, belo recanto,* além de referências de ter o jardim já se tornado um *patrimônio*:

> 78. *Lugar mágico!! Jardim interno da Unisul – Universidade. Meus filhos adoram correr e brincar neste jardim!*
> 79. *[foto] do prédio da reitoria da UNISUL, um lugar especial*
> 80. *É um patrimônio. Tem que ser bem cuidado*
> 81. *Lugar divino*
> 82. *Muito lindo. Parabéns pelo cuidado com o jardim que já é patrimônio.*
> 83. *Pedacinho do paraíso*

Nos comentários acima fica evidenciada a aura diferenciada que paira sobre o jardim da Unisul e sobre aura é sempre bom lembrarmos que Benjamim (1987, p. 170) a caracteriza como "uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja". Aliás, o relato de Benjamin sobre "respirar a aura de um local" se assemelha aos relatos nos comentários sobre as experienciações individuais em relação ao jardim:

> observar em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta suas sombras sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho (BENJAMIM, 1987, p. 170).

Embora Benjamin (1987) atribua a decadência da aura à necessidade que a modernidade possui de ficar mais próxima do objeto, de possuí-lo por meio da reprodutibilidade técnica de suas imagens, verificamos através dos comentários, que esta aura existe na memória individual e grupal daqueles que por alguma circunstância

tiveram contato com o jardim. O que verdadeiramente vislumbramos é que a fotografia somente suscitou a manifestação desse sentimento em relação ao local, mas o registro para além da rede social *Facebook*, está também na memória e, por conseguinte, no imaginário individual e coletivo destas pessoas.

Também podemos verificar nos comentários que ao jardim é dado um aspecto singular, diferenciado, transcendente e nesse sentido Assman (2011, p. 359) indica que em toda cultura há registros de locais diferentes e inclusive sagrados que possibilitam uma ligação com os deuses. Aliás, é interessante observarmos aquilo que Mircea Eliade registrou em seu livro *Imagens e Símbolos* (1952, p. 18) quando indicou que "a vida do homem moderno fervilha de mitos semiesquecidos". Embora o jardim da Unisul não se trate de um local propriamente vinculado a alguma religião, as manifestações nos comentários se referiram ao jardim como um *lugar divino, lugar mágico,* um *pedacinho do paraíso*, o que evidencia aquilo que Jung (2000, p. 15-16) denominou de *archetypus,* ou seja, aquelas representações coletivas de tipos arcaicos/imagens primordiais, pois algumas pessoas tiveram o mesmo tipo de associação em relação ao estímulo fotográfico.

Eliade (1992, p. 17) afirma que para o homem religioso o espaço não é homogêneo, ele apresenta fissuras, quebras, as quais diferenciariam o espaço profano, amorfo, e o espaço sagrado, este último dotado de força e significação:

> Existem, por exemplo, locais privilegiados, qualitativamente diferentes dos outros: a paisagem natal ou os sítios dos primeiros amores, ou certos lugares na primeira cidade estrangeira visitada na juventude. Todos esses locais guardam, mesmo para o homem mais francamente não religioso, uma qualidade excepcional, "única": são os "lugares sagrados" do seu universo privado, como se neles um ser não religioso tivesse tido a revelação de uma outra realidade, diferente daquela de que participa em sua existência cotidiana (ELIADE, 1992, p. 18).

Podemos observar que os comentários que apresentaram as palavras *lugar divino, lugar mágico,* um *pedacinho do paraíso* suscitam representações tanto afeitas ao Regime Diurno quanto ao Regime Noturno de representação das imagens propostos por Durand (2002), pois é tanto um lugar transcendente/céu , típico ao regime diurno que se caracteriza por "um fugir daqui platônico", quanto um lugar de refúgio, ou seja, de um "receptáculo geográfico", caracterizado pelo aspecto de acolhimento típico ao regime noturno:

> A floresta é centro de intimidade como o pode ser a casa, a gruta ou a catedral. A paisagem silvestre fechada é constitutiva do lugar sagrado. Todo lugar sagrado começa pelo "bosque sagrado". O lugar sagrado é uma cosmicização maior que o microcosmo da morada, do arquétipo da intimidade feminóide (DURAND, 2002, p. 179-180).

Aliás, é interessante observarmos que o perímetro do jardim da Unisul é quadrado com um espaço circular em seu centro e, segundo Durand (2002, p. 246-248), o recinto quadrado ostenta o caráter simbólico da defesa e integridade do interior e, por isso, se refere à cidade, à fortaleza e à cidadela, enquanto que o recinto circular é característico do jardim, do fruto, do ovo, do ventre, acentuando o simbolismo da intimidade afeita ao regime noturno de representação da imagem. Durand (2002) ainda afirma que os lugares sagrados também se caracterizam por apresentarem imagens de estruturas fálicas, como montanhas, pedra levantada e árvore, esta última também símbolo de individuação.

Os comentários acima que denotam caráter divino e transcendente ao jardim também encontram sintonia com os comentários que expressaram sentimentos de *bem estar*, *alegria*, *paz, paz de espírito* e com aqueles relacionados ao sentimento de pertença, manifesto através das expressões *fazer parte, ambiente familiar* e *segunda casa*:

84. *Esse jardim é maravilhoso, adoro contemplá-lo! que continue sempre assim trazendo bem estar e alegria pela sua simples beleza!!!*
85. *Espetacular lindíssima foto. Este jardim nos remete a imaginarmos somente coisas boas. Beijosss*
86. *Amo esse jardim ele me da paz* ♥♥
87. *Espaço muito bonito, que transmite paz*
88. *É muito bom passar por aqui, paz de espírito*
89. *Esperando para começar a aula! Adoro este pátio, como se fosse o jardim da minha casa! Muitas inspirações! #Unisul #Moda #amoOquefaço*
90. *Este é o lindo jardim de nossa #Unisul Tubarão ... Espaço que fez e faz parte de muitas histórias. E pensar, que um dia este espaço era uma quadra de esportes, e depois da enchente de 74 se transformou no jardim. Hoje ele esta assim, bem lindo e continuando fazendo parte da história de muitas pessoas.*
91. *Jardim da minha segunda casa... Parabéns aos que trabalharam, especialmente o seu Pedro e aos que trabalham com dedicação e amor para mantê-lo assim lindo e harmônico.*
92. *O mais belo recanto de nossa casa UNISUL – Universidade*
93. *Esse jardim faz parte da minha história desde a infância, ele e lindo... e com certeza faz parte da história dos meus pais tbem..*
94. *Ambiente familiar!*

Nos comentários acima fica evidente o sentimento de pertença e de vínculo dessas pessoas em relação ao jardim e à Universidade. As expressões utilizadas denotam o caráter de acolhimento, de intimidade, de segurança que o ambiente transmite para estas pessoas. Para Durand (2002, p. 244), a casa sempre se refere à imagem da intimidade repousante, seja no templo, palácio ou cabana ou, como neste caso, na Universidade e seu jardim. Aliás, a cor verde é associada às sensações de calma, ao repouso e à profundidade materna e

por isso se inscreve no regime noturno das imagens em razão dos aspectos vinculados ao aconchego, refúgio e intimidade (DURAND, 2002, p. 220-221).

Também é interessante observarmos que o jardim se tornou símbolo de esperança para algumas pessoas, pois em alguns comentários estas mencionaram que antes da enchente que assolou a cidade de Tubarão em 1974 havia uma quadra de esportes no local que atualmente é o jardim:

> 95. *Este é o lindo jardim de nossa #Unisul Tubarão ... Espaço que fez e faz parte de muitas histórias. E pensar, que um dia este espaço era uma quadra de esportes, e depois da enchente de 74 se transformou no jardim. Hoje ele esta assim, bem lindo e continuando fazendo parte da história de muitas pessoas.*
>
> 96. *Plantamos árvores, grama e flores sobre o barro trazido pela enchente, na esperança de um futuro melhor para as próximas gerações.*
>
> 97. *[foto] Escolha a sua posição neste coração verde de esperança. Jardim de beleza ímpar nascido pós intempéries ♥ (...)*
>
> 98. *Quem cuida de um jardim cultiva esperanças.*

Nos comentários acima fica evidente que a enchente de 1974 marcou a vida destas pessoas[5] e chegou a se inscrever em suas memórias, assim como também fica evidente como o jardim se tornou um símbolo de esperança, de renascimento, de dominação do devir e da finitude. Para Durand (2002, p. 230) a água e a terra são elementos que estão relacionadas com a origem, tanto do mundo, quanto dos seres humanos: "as águas seriam, assim, as mães do mundo, enquanto a terra seria a mãe dos seres vivos e dos homens",

---

5 Sobre a recorrência simbólica da enchente no imaginário local, sugerimos a leitura da publicação: MORAES, H. J. P.; MÁXIMO, W. C. Recorrências e convergências do imaginário: o dilúvio mítico como matriz imaginal de identidade local após uma enchente. **Revista Cadernos de Comunicação.** Santa Maria, v. 20, n. 3, art. 9, p. 180-191, set/dez. 2016.

o que evidencia o fato de as pessoas vincularem a enchente/água e a terra/jardim como simbolização da esperança, de renascimento e dominação da morte.

Podemos verificar que o estímulo proporcionado por fotografias publicadas na rede social *Facebook* suscitaram manifestações de várias pessoas em relação ao jardim, o que nos possibilitou mapear o imaginário deste grupo de pessoas que tinham em comum o registro deste ambiente como lugar de refúgio, pertencimento, paz e símbolo de esperança. Através deste estudo podemos verificar o quanto uma imagem possui capacidade de se inscrever na memória individual e coletiva e o quanto a afetividade permeia esse registro e contribui para a perpetuação do imaginário grupal e individual.

Para melhor compreendermos o objeto deste estudo, no próximo item buscaremos evidenciar os aspectos que fazem da fotografia um meio de registrar, construir e consolidar o imaginário individual e grupal através da perenização de acontecimentos, lugares e afetos que permeiam cotidianamente nosso viver.

4 Foto-grafia: registros de um ambiente como imagem de pertencimento e memória afetiva

A fotografia é uma maneira de falarmos, de escrevermos e nos inscrevermos no devir, porque tudo é linguagem. Segundo Heiddeger, em sua obra *A caminho da Linguagem* (2003, p. 7), falamos em todos os momentos, quando estamos acordados, quando sonhamos, quando ouvimos, quando lemos e inclusive quando não falamos. Para ele, a linguagem está em toda parte e ao nomearmos as coisas, criamos o nosso mundo:

> no nomear, as coisas nomeadas são evocadas em seu fazer-se coisa. Fazendo-se coisa, as coisas desdobram mundo, mundo em que as coisas perduram, sendo a cada vez a sua duração. Fazendo-se coisa, as coisas dão suporte a um mundo. (HEIDDEGER, 2003, p. 17).

Nesse sentido podemos presumir que a fotografia enquanto "corte no devir" permite o registro e construção do mundo, de nossas vivências, de nossas emoções, de nossos olhares e permite que nossas histórias sejam perenizadas através de imagens, atuando como linguagem que tece e registra o imaginário individual e coletivo.

Por meio da fotografia, os registros das imagens do jardim da Unisul puderam ser publicados na rede social *Facebook* e a partir dessas imagens as pessoas puderam expressar suas lembranças, afetos e sentimentos, que até então pairavam tão somente em suas memórias. A partir destes dados compartilhados através da mencionada rede social, conseguimos identificar o imaginário destas pessoas em relação ao referido ambiente. Desse modo, a fotografia possibilita a circulação de imagens, solidifica os laços de memória e pertencimento, pois tem potência para perenizar um momento e principalmente emoções.

Sobre o imaginário se constituir através de imagens e ter a visão como aspecto dominante, Durand indica que a "ocularidade" que atua sobre o espaço é eufemização do tempo e afirma que mesmo nas artes musicais a terminologia utilizada se refere a termos "visuais", tais como *altura*, *volume*, *medida*, evidenciando, assim, como a ocularidade/visão é responsável por dar vida ao nosso imaginário (DURAND, 2002, p. 408-409). Isso porque as matérias-primas da fotografia são luz e tempo e um registro fotográfico eufemiza a angústia existencial humana em relação ao devir e as emoções suscitadas através das imagens re-ligam o indivíduo com um lugar ou pessoa(s) da qual esteja separado no espaço e no tempo.

Nesse sentido, a fotografia, enquanto arte e escritura, é um instrumento precioso que nos possibilita fazer uma leitura do imaginário individual e coletivo, assim como registrá-lo, escrevê-lo, torná-lo visível e palpável, pois conforme indica Wunenburger (2007, p. 57), "a arte atesta no homem uma necessidade universal de fabricar imagens e de dar corpo e controle a um imaginário visual e textual".

Segundo Flusser (1998, p. 35) vivemos na era das imagens técnicas e delas emanam um fascínio mágico palpável e através desta *magia imagética:* "vivenciamos, conhecemos, valorizamos e agimos cada vez mais em função de tais imagens". Para Flusser (1998; 1985) fotografia e linguagem caminham juntos, pois conforme suas palavras:

> o fotógrafo produz símbolos, manipula-os e os armazena. Escritores, pintores, contadores, administradores sempre fizeram o mesmo. O resultado deste tipo de atividade são mensagens: livros, quadros, contas, projetos. (FLUSSER, 1985, p. 14)

Sobre o ato fotográfico e seu vínculo com a linguagem, Berger (2017. p. 18) afirma:

> em seu sentido mais simples, a mensagem, decodificada, quer dizer: *eu decidi que a visão disso vale a pena ser registrada.* [...] A fotografia é o processo de tornar a observação consciente de si mesma. (BERGER, 2017. p. 18)

Com a fotografia podemos materializar nossa subjetividade por meio da perenização de nossos olhares:

> O *homo aestheticus*, ao criar para o prazer uma outra imagem do mundo, um outro modo de manifestação das coisas, modifica ao mesmo tempo seu mundo interior e o mundo exterior: por um lado cria imagens para objetivar experiências sensoriais, afetivas, imaginárias, como se sua vivência interior, oculta, silenciosa, não fosse suficiente para experimentar toda a sua intensidade e toda a sua riqueza. O imaginário das obras mostra-se assim como um espaço de realização, de fixação e de expansão da subjetividade. Mas, por intermédio dessa representação, o artista visa a algumas imagens novas, que por sua vez farão parte da subjetividade de cada um. As obras de

> arte permitem a transmissão e o compartilhamento do vivido, do sentir, do ver, e assim tornam possível uma participação num mundo comum (WUNENBURGER, 2007, p. 58).

A fotografia, como arte, permite este compartilhamento do vivido e estreitando os laços entre escritura e fotografia, Durand (2002, p. 409) afirma que ver e dar a ver constitui uma poética, pois para ele "[...] ´a objetiva´ da máquina fotográfica, sendo um ponto de vista, nunca é objetiva. A contemplação o mundo é já transformação do objeto".

A fotografia e seu compartilhamento através das redes sociais contribui para que as pessoas estejam unidas através uma imagem e um sentimento comum, como vislumbramos nos registros fotográficos do jardim da Unisul na rede social *Facebook*. As redes sociais permitem que esta união seja concretizada também através da virtualidade, corroborando o que Maffesoli (2014, p. 60) indicou quando afirmou que "o ´estar-com´ é a antiga e obsessiva preocupação com a relação: estar religado ao outro", pois o ambiente virtual é o novo *topos* capaz de unir as pessoas.

Nesse sentido, as fotografias atuam como escritura de um mundo e permitem o compartilhamento dele com outros, além de perenizar memórias e relações de afeto. Aliás, para Maffesoli (1996, p. 40), é a ligação da experiência e da tradição que exprime o sensualismo do grupo que funda a relação com a alteridade e constitui o fundamento da sociedade, permitindo que a memória que repousa sobre um hedonismo popular se inscreva em uma prazo mais longo.

Desse modo podemos verificar que a fotografia enquanto escritura, mais do que um reflexo o real, permite a criação de mundos através do compartilhamento de experiências individuais e contribui para revelar o imaginário individual e coletivo sobre determinados aspectos que permeiam nossa realidade.

Referências

AGOSTINHO, Santo. **As confissões**. Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1987.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação:** formas e transformações da memória cultural. Tradução Paulo Soethe. São Paulo: Unicamp, 2011.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço.** In: BACHELARD, G. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984, p. 181-354.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERGER, John. **Para entender uma fotografia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BRESSAN JUNIOR, Mario Abel. **A memória afetiva e os telespectadores:** um estudo do Canal Viva. Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social. PUC-RS. Tese de Doutorado. 2017. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10923/10391>. Acesso em: 28 out 2018.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória.** Ensaios de Psicologia Social. 3 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário:** introdução à arquetipologia geral. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

DURAND, Gilbert. **Ciência do Homem e Tradição:** o novo espírito antropológico. São Paulo: Triom, 2008.

ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos.** São Paulo: Arcádia, 1952.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade.** São Paulo: Perspectiva, 1972.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano.** São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FLUSSER, Vilém. **Ensaio sobre a fotografia:** para uma filosofia da técnica. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta:** ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo.** Tradução de Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.

JUNG, Carl Gustav. **Tipos Psicológicos.** Tradução de Lúcia Mathilde Endlich Orth. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem.** Tradução Marcia de Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências.** Petrópolis: Vozes, 1996.

MAFFESOLI, Michel. **Homo Eroticus.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

MORAES, Heloisa Juncklaus Preis; BRESSAN, Luiza Liene. A terra prometida: do núcleo mitêmico à estesia. In: ARAÚJO, Denize et al (orgs). **Imag(em)inário**: imagens e imaginário na Comunicação. Editora Página 42, 2018. p. 364-383.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento.** Tradução: Alain François. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

SCHMIDT, Maria Luisa Sandoval; MAHFOUD, Miguel. Halbwachs: memória coletiva e experiência. **Psicologia USP**, São Paulo, v. 4, n. 1-2, p. 285-298, 1993. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-51771993000100013&lng=pt&nrm=iso>. Acessos em: 31 out. 2018.

TONIN, Juliana; AZUBEL, Larissa. **Comunicação e imaginário.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2016.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. A árvore de imagens. **Revista Intexto.** Porto Alegre, UFRGS, n. 41, p. 58-69, jan/abr. 2018. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/77402>. Acesso em: 06 mai. 2018.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **O imaginário.** São Paulo: Loyola, 2007.

"Terezinha"[6]: representações imagéticas do negro e seus significados

Bruno Marcelo de Souza Costa[7]
Elivaldo Serrão Custódio[8]

1 Situando o leitor

Na contemporaneidade, as imagens televisivas entram na maioria dos lares brasileiros. O aparelho de TV massificou-se e, atualmente, é difícil não encontrarmos um lar brasileiro que não faça uso desse aparelho. As imagens veiculadas pela televisão certamente ajudam a compor nossos imaginários e também nos influenciam em nossas maneiras de ser e estar no mundo. Especificamente, nesse artigo, tratamos da representação imagética e social de uma mulher negra que vive na periferia.

O mote principal do artigo é analisar, pela perspectiva da semiótica, os usos e sentidos dessa personagem e seus "supostos" desdobramentos na vida social dos receptores dessa imagem televisiva. É importante lembrar que a imagem analisada é veiculada em um

---

6 Personagem televisivo do Programa humorístico de TV Fechada Vai que cola da Rede Globo de Televisão.

7 Doutorando em Comunicação, Linguagens e Cultura pela Universidade da Amazônia (PPGCLC/Unama). Mestre pelo Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará (UFPA). Especialista em Arte-Educação e História das Culturas Afro-brasileira e Indígena. Atualmente é professor da redes públicas estadual e municipal do Amapá e também professor substituto da Universidade Federal do Amapá (UNIFAP). E-mail: bscosta82@hotmail.com

8 Pós-Doutor em Educação pela Universidade Federal do Amapá (UNIFAP). Doutor em Teologia pela Faculdades EST, em São Leopoldo/RS. Docente da Secretaria de Estado da Educação do Amapá (SEED). Membro do Grupo de Pesquisa Educação e Religião (GPER/IPFER) e do Grupo de Pesquisa Educação, Interculturalidade e Relações Étnico-Raciais (UNIFAP/CNPq). Contato: elivaldo.pa@hotmail.com

programa de humor que não faz parte da televisão aberta e sim de um canal fechado de televisão.

As ideias que motivaram/fomentaram a escrita deste artigo emergiram a partir das discussões levantadas pela disciplina Imagem e Tecnologia na Arte, ministrada pelos professores Mariano Klautau e Lucilinda Teixeira, ofertada pelo curso de Doutorado em Comunicação, Linguagem e Cultura da Universidade da Amazônia (Unama). Além disso, o artigo também faz parte de uma pesquisa maior de doutoramento, cujo objeto de estudo principal é a representação imagético-social do negro na televisão brasileira e seus imbricamentos com os processos educativos em artes visuais.

As imagens televisivas certamente influenciam e atuam diretamente na constituição das identidades das pessoas. Por essa razão, é de fundamental importância analisarmos de que forma se dá esse processo de recepção dessas imagens. Certamente existem inúmeras interpretações/significados que podem ser extraídos das imagens a partir de aspectos específicos de consumo. As imagens televisivas por muitas vezes ditam padrões e comportamentos fazendo com que esses padrões e comportamentos se expandam em nossa sociedade.

Nas novelas e séries televisivas, acompanhadas continuamente pelas famílias brasileiras, os negros são quase invisíveis. Salvo raras exceções, eles não existem como protagonistas da história central. Fora das novelas e séries históricas específicas sobre negros, estes só aparecem em relação com os brancos. A principal razão de ser dos negros é fortificar a trama da história dominante, seja por meio de imagens banais de motoristas ou delinquentes. Nesse sentido o texto visa partir dessa perspectiva para analisar a personagem elencada.

Como suporte teórico, utilizamos os estudos de Santaella (1997, 2000, 2001), Peirce (1997), Toutain (2002, 2007) e Rodrigues (2001). O texto é de cunho bibliográfico e ancorou-se na análise visual da personagem *Terezinha*, do humorístico de canal fechado *Vai que cola, Multishow*/Globosat pertencente a Rede Globo de Televisão.

Essa análise baseou-se no campo da semiótica, buscando enfatizar os possíveis significados dessa representação imagética.

Para dar conta da proposta do artigo, dividiu-se a estrutura do texto da seguinte maneira: no primeiro tópico, aborda-se, de forma sucinta, as imagens de TV e suas representações em meio à sociedade que as consome. Nesse tópico, tenta-se elucidar e problematizar as influências dessas imagens de TV na cena diária dos receptores, é necessário afirmar aqui que essa influência nos receptores é analisada de forma intuitiva, tendo em vista que a impossibilidade nesse momento de uma análise quantitativa.

Logo em seguida, faz-se uma descrição/apresentação detalhada da personagem analisada. Esse tópico possibilita o leitor conhecer, de forma mais profunda, todas as características que compõe a imagem. Além do aspecto visual, também se apresenta um recorte sociocultural da personagem, enfatizando algumas características "sempre" ou "quase sempre" presentes na população negra periférica brasileira como forma preconceituosa, discriminatória e racista.

Dando continuidade, o artigo traz uma análise visual da personagem a partir da abordagem semiótica, o objetivo nessa parte do texto é olhar de maneira mais aprofundada para o que a composição visual da personagem tem a nos dizer e quais os significados e interpretações possíveis de serem feitas a partir deste discurso visual. Neste tópico, baseamo-nos principalmente nos estudos de Santaella (1997). Por fim, o artigo apresenta as considerações finais acerca do que foi pesquisado e analisado.

2 Imagens de TV e suas representações

Quanto tempo passamos na frente das mídias? Quais são os efeitos de ordem social, econômico, cultural das telas de TV, do computador, do vídeo, do *palmtop* e dos telefones celulares? Como vivemos, sentimos e pensamos a partir do uso desses mecanismos? As telas se tornaram tão íntimas que são quase uma

biotecnologia[9]. Que nós vivemos uma civilização de imagens parece ser a opinião mais comum sobre as características da nossa época, visão repetida há mais de trinta anos. Todavia, quanto mais esta verificação se confirma, mais parece que pesa, como uma ameaça, sobre os nossos destinos. Quanto mais imagens vemos, mais nos arriscamos a ser iludidos. Agora que estamos apenas na alvorada de uma geração de imagens virtuais, essas novas imagens nos propõem mundos ilusórios e, no entanto, perceptíveis, no interior dos quais nos movimentamos sem que, para tal, tenhamos de abandonar o nosso quarto de dormir.

Com o surgimento das novas tecnologias de obtenção de imagens, principalmente a partir da fotografia, cinema, televisão, publicidade e, hoje, com a internet, o que se vê é um novo conceito de produção e distribuição do conhecimento, que se dá, cada vez mais, pelo uso da imagem.

Atualmente, as imagens não são mais manipuladas exclusivamente por artistas, mas desempenham funções sociais. "Assim, distancia-se das obras de arte, dos museus e do cinema para focalizar sua atenção na experiência cotidiana" (SARDELICH, 2006, p. 462). A isso, muitos autores como o aporte teórico já citado, dão o nome de "cultura visual", termo que muitas vezes é utilizado para estudar e entender o mundo contemporâneo, cada vez mais influenciado e construído por meio das imagens.

Segundo Freedman (2002 *apud* SARDELICH, 2006, p. 463), "a cultura é a forma de viver e a cultura visual dá forma ao nosso

---

9 O avanço da tecnologia em diversas áreas tem facilitado e ajudado a vida de muitas pessoas em diversos sentidos, mas também trouxe problemas que antes não existiam. A internet revolucionou a vida de muitas pessoas, tanto para o bem quanto para o mal. As opções de escolhas que temos no universo on-line são bastante atrativas, desde o acesso às inúmeras informações até a utilização de serviços diversos. Entretanto, toda escolha vem acompanhada também de suas consequências. Se o crescimento da tecnologia da informação, a internet e o seu fácil acesso, foi rápido, o mesmo não aconteceu na criação de novas leis determinando o seu uso. Assim, a navegação nesse ambiente tornou-se praticamente uma terra sem dono, onde qualquer um coloca qualquer coisa e muitos acabam caindo em armadilhas perigosas.

mundo, ao mesmo tempo em que é nossa forma de olhar o mundo". Com a televisão, a situação cognitiva mudou radicalmente. Graças à TV, todas as pessoas que estão assistindo ao mesmo tempo vivenciam juntas o mesmo conteúdo, apesar de sabermos que essas pessoas são afetadas de forma e maneira diferentes, conforme seus contextos socioculturais (KERCKHOVE, 2003, p. 17).

Atualmente vivemos na chamada civilização da imagem. E a era da visualidade, da cultura visual. Existem imagens por toda parte. As crianças, desde cedo, aprendem a interagir com elas através de comandos nos vídeos games e computadores, e aprendem a produzir e consumir imagens de toda ordem.

Na publicidade contemporânea, a imagem é presença obrigatória. E nesse tipo de imagem que são investidos mais dinheiro, mais talento e energia do que em qualquer outro. Na publicidade, as imagens sugerem o que devemos fazer, o que devemos necessitar, o que devemos valorizar ou desejar. Moldam pensamentos e comportamentos. Para Kellner (1995) uma pedagogia crítica seria uma provável solução para degustar essas imagens de forma a interpretá-las com mais clareza e senso crítico.

Experimente contar quantas imagens você vê diariamente. São edificações em diversos estilos, carros de vários modelos, pessoas vestidas cada uma a seu gosto. Há ainda a poluição visual das cidades, com propagandas e pichações, a televisão, a internet, as fotos de jornais e revistas. Alunos e alunas usam adereços nos cabelos e enfeitam cadernos com ilustrações de todo tipo. Muitas vezes, isso passa despercebido e parece não ter sentido. Esses elementos visuais estão carregados de informações sobre nossa cultura e o mundo em que vivemos. Portanto, têm muito a ensinar/significar, essas informações visuais dizem um pouco de quem somos e como nos relacionamos com o mundo.

Nos tempos atuais, há uma grande quantidade de informações imagéticas à disposição de todos, nas diversas práticas de leitura. Os textos assumem um caráter cada vez mais visual, integrando palavra e imagem. Uma das razões para essa tendência pode ser o

fato de que a percepção visual é mais rápida do que a leitura do texto escrito. Assim, se o objetivo é atingir o maior número de leitores em um espaço curto de tempo, o uso de elementos visuais se mostra, de fato, muito eficiente.

Antigamente, a palavra predominava; a imagem, quando existia, era subordinada àquela. Hoje, a imagem tem um papel fundamental na formação dos sentidos, pois ela e a palavra, juntas, constroem o sentido global da comunicação, muitas vezes implícito. Daí a necessidade de se desenvolver habilidades que vão além da simples decodificação do visual e que possibilitem a construção de significados a partir da leitura simultânea de palavras e imagens.

Somos consumidores de imagens. Por isso a necessidade de compreendermos a maneira como a imagem comunica e transmite as suas mensagens. De fato, não podemos ficar indiferentes a uma das ferramentas que predomina no mundo contemporâneo. Percebemo-nos, todavia, de que a imagem, longe de ser um flagelo contemporâneo ameaçador, é um meio de expressão e de comunicação que nos liga às tradições mais antigas e mais ricas da nossa cultura. A sua leitura, mesmo a mais ingênua e cotidiana, mantém em nós uma memória que apenas exige ser um pouco estimulada para se tornar num utensílio mais de autonomia do que de passividade. Vimos, com efeito, que a sua compreensão necessita que seja tomado em linha de conta o contexto da comunicação, da historicidade da sua interpretação, assim como as suas especificidades culturais.

É importante destacar as representações imagéticas e sociais que são veiculadas pela TV. Em um breve panorama de observação, é notório o quanto essas imagens ditam normas e padrões de comportamentos. Por isso, cabe à área da comunicação, junto com as demais ciências afins, como a Sociologia e Antropologia, analisar como se dão esses processos e como essas imagens se legitimam como padrões "aceitáveis" ou hegemônicos. As representações que emergem a partir de imagens televisivas se instauram como padrões a serem seguidos pelo resto consumidor.

Dessa forma é de fundamental importância observamos e analisarmos como essas representações se legitimam, quais os aspectos de historicidade e de cultura corroboram para que elas sejam tomadas como "verdades visuais". Além disso é necessário irmos além do discurso imagético do senso comum e tentarmos compreender os discursos velados, que, na maioria das vezes, está tomado de preconceitos e discriminações que já se naturalizaram no seio da sociedade brasileira.

Nesse sentindo podemos anunciar o quanto algumas imagens televisivas são racistas[10], preconceituosas[11] e discriminatórias[12] e/ou pensadas por um grupo dominante. Em relação a isso, vejamos o que diz D' Adesky (2005):

> No que diz respeito à questão da mídia e do pluralismo étnico, convém interrogar a realidade do acesso dos grupos ditos minoritários, em termos da visibilidade de imagens, mas também em relação ao conteúdo dos programas de TV, às matérias da impressa escrita etc. A resposta a tais perguntas esclarece, sem sombra de dúvida, a relação de força que impera nos centros decisórios da mídia. Em particular, pode revelar qual é o grupo étnico – que

10 O racismo é um comportamento, uma ação resultante da aversão, por vezes do ódio, em relação às pessoas que possuem um pertencimento racial observável por meio de sinais, tais como: cor da pele, tipo de cabelo, etc. E por outro lado um conjunto de ideias e imagens referentes aos grupos humanos que acreditam na existência de raças superiores e inferiores (GOMES, 2005, p. 52).

11 De acordo com Ferreira (2011), autor do Novo Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa, preconceito é: "Suspeita, intolerância, ódio irracional ou aversão a outras raças, credos, religiões, etc.".

12 O conceito de Discriminação adotado deste trabalho refere-se ao artigo 1º da Convenção relativa à Luta contra a Discriminação no Campo do Ensino, da Organização das Nações Unidas para a educação, a ciência e a cultura (UNESCO), ratificada pelo Brasil em 1967, que estabelece que: "O termo discriminação abarca qualquer distinção, exclusão, limitação ou preferência que, por motivo de raça, cor, sexo, língua, religião, opinião pública ou qualquer outra opinião, origem nacional ou social, condição econômica ou nascimento, tenha por objeto ou efeito destruir ou alterar a igualdade de tratamento em matéria de ensino" (UNESCO, 2003, p. 3).

> realmente detém o poder da informação, em que medidas programações da TV ou o perfil editorial seguem uma linha que dá primazia ou não `a cultura dominante, reforçam o monopólio de fato dessa cultura, visando a homogeneização total, ou preferem seguir uma política multicultural, em que cada cultura e cada etnia encontram espaço para se explicar e se posicionar sem entrave ou subterfugio por parte da etnia dominante (D' ADESKY, 2005, p. 87-88).

Portanto como anunciado por D'Adesky (2005) a mídia e muitas vezes agenciadora dos modos de ser estar no mundo, suscetível então a proporcionar mudanças de atitudes nas mentalidades no interior das sociedades. Dessa forma a mídia tem poder negligenciável na constituição das identidades, na medida em que é veículo de informações e de imagens que podem ser destacadas ou manipuladas segundo os interesses em jogo.

Numa sociedade como a brasileira, na qual predomina uma visão preconceituosa, historicamente construída, a respeito do negro e, em contrapartida, a identificação positiva do branco, a identidade estruturada durante o processo de socialização terá por base a precariedade de modelos satisfatórios e a abundância de estereótipos negativos sobre os negros (CUSTÓDIO, 2014).

Observamos que o preconceito está inserido na sociedade brasileira através do cotidiano dos indivíduos, sendo altamente prejudicial para a população negra, tanto nas relações sociais (família, escola, bairro, trabalho e etc.) quanto nos meios de comunicação. O preconceito é um fator importante para a expansão da discriminação étnica, visto que um indivíduo preconceituoso racialmente, não aceita de maneira positiva o contato com negros na vida social (CUSTÓDIO, 2014).

Lembramos que o surgimento do racismo atual é um resultado das teorias evolucionistas do século XIX, que influenciaram diversas áreas do conhecimento, como a Biologia e as Ciências Sociais. A

conceituação de igualdade entre os homens vai de encontro com a afirmação da existência de uma hierarquia racial entre os homens, denominado de racismo científico.

Sodré (2000) ao referir-se ao racismo, aponta a existência de um imaginário racista na sociedade brasileira e afirma ser o imaginário uma categoria importante para entendermos muitas das representações negativas do cidadão negro. Segundo Schwarcz (1993), o surgimento do racismo científico no século XIX e seus respectivos desdobramentos na sociedade e na política têm sido muito discutido e, ainda, responsável pela constituição de diversas representações negativas sobre a população negra como é o caso da personagem Terezinha.

3 Descrição da personagem analisada

Foto 1 – Terezinha

Fonte: Canal Multishow[13]

Será que as imagens podem ter significado diretamente como signos visuais, ou o significado da imagem só se origina pela mediação da linguagem?

13 Disponível em: <http://multishow.globo.com/programas/vai-que-cola/terezinha-128.htm>.

Nossa personagem de estudo é a Terezinha, interpretada por Cacau Protásio[14], no programa de comédia *Vai Que Cola*. Esse programa é uma sitcom brasileira produzida e exibida pelo canal Multishow desde 8 de julho de 2013. Escrita por Leandro Soares e dirigida por César Rodrigues e João Fonseca, o programa é baseado nos moldes popularizados por Miguel Falabella em *Sai de Baixo* e *Toma Lá Da Cá* com humor popular e plateia ao vivo presente no estúdio. Conta com Catarina Abdala. Marcus Majella, Cacau Protásio, Fiorella Mattheis, Samantha Schumutz, Emiliano D'Avila, Marcelo Medicie e Paulo Gustavo nos papéis principais.

Foto 2 – Elenco Principal

Fonte: Canal Multishow[15]

14 Anna Claudia Protásio Monteiro, Cacau Protásio. Nascida em 3 de julho de 1975 no Campos dos Goytacazes – Rio de Janeiro, negra nascida no interior do Rio de Janeiro. Viveu uma vida simples até começar a cursar a faculdade de Pedagogia, quando decidiu trancá-la e se matricular na escola de teatro. Ela então se forma atriz na Casa de Arte das Laranjeiras. Cacau, até chegar ao auge de sua carreira, recebeu muitos NÃOS, mas isso era o que dava mais força para conseguir realizar seus sonhos, até chegar à Rede Globo, onde ganhou o papel de ZEZÉ, mulher pobre que vive na periferia, empregada doméstica de família rica, com o qual ganhou destaque pelo desempenho na novela *Avenida Brasil*.

15 Disponível em: <http://multishow.globo.com/programas/vai-que-cola/terezinha-128.htm>.

Terezinha é viúva do bicheiro Tiziu do Salgueiro e sabe "aproveitar a vida". Vive no forró, no samba, no baile funk e em todo tipo de festa onde pode "beber uma cerveja gelada" e "dançar até o chão". Dizem que Tiziu lhe deixou um dinheiro guardado, mas ninguém sabe quanto. Terezinha faz parte de uma classe pobre da população brasileira, é negra, viúva, vive em uma pensão localizada no bairro do Méier, na cidade do Rio de Janeiro-RJ. A personagem usa roupas extravagantes, ou seja, bregas pra definição de nortista, coloridas, vestidos curtos, bijuterias, e o cabelo *black power*. Terezinha não tem vergonha de mostrar sua origem, seus costumes e sua(s) identidade(s). A personagem Terezinha denota a representação da mulher negra brasileira que vive na periferia.

Foto 3 – Terezinha[16]

Fonte: Canal MultiShow

Terezinha fala alto e usa expressões engraçadas e corriqueiras nos bairros de periferia do Rio de Janeiro, a personagem está fora dos padrões de corpo reproduzidos pela sociedade, no entanto, possui um alto autoestima, não se envergonha do seu corpo e acredita que os homens preferem mulheres mais "gordinhas".

16 Disponível em: <http://multishow.globo.com/programas/vai-que-cola/terezinha-128.htm>.

A personagem carrega consigo vários atributos a serem analisados, a saber: Terezinha é negra, e, em decorrência disso, são notórios o estigma e o preconceito racial reproduzidos pela imagem e pelo discurso dos outros personagens em relação a ela; segundo: por ser mulher independente, gera uma discussão muito eloquente sobre gênero e feminismo; e, terceiro: vive em área periférica. Dessa forma podemos dizer que Terezinha é uma personagem "negra/mulher/periférica".

O que vemos na televisão brasileira em relação às mulheres negras são vários estereótipos que normalmente estão ligados à empregada doméstica ou à escrava em novelas de época. Não é indigno ser empregada: o problema está nestes papéis serem, via de regra, feitos por atrizes negras. Atualmente encontramos uma participação maior do negro na televisão, é fato, porém continua a vinculação do estereótipo do negro que samba, gosta de pagode, é malandro ou exerce profissões subalternas e quase imperceptíveis.

Muitos negros e negras não gostam de samba, alguns nem sabem sambar, gostam de outros estilos, mas esses nunca são representados na televisão. A sociedade mudou, mas ainda não conseguimos ver o reflexo disso nas representações televisivas. Não podemos deixar de destacar a questão das gírias pronunciadas pela personagem, "erros de português", ou seja, costumes de fala de quem vive em áreas periféricas e deixa escapar rastros de cultura na linguagem e na maneira como fala (variações linguísticas). É nesse cenário que se constitui a formação da representação da mulher negra no programa em questão, a imagem de alguém "desletrado", que usa roupas inadequadas, que fala alto e que vive sendo sustentada por um homem do tráfico.

A imagem e o discurso que emana da imagem quer nos revelar muito mais que uma cena cotidiana que nos causa riso, a imagem nos revela que, na maioria das vezes, o lugar do negro está posto e que as regras sociais estão ali a todo momento a nos vigiar e a nos comandar. É certo que Teresinha, apesar do lugar que ocupa na trama, foge dos padrões de vitimização e de se sentir inferior, no entanto

o controle ideológico para o espectador permanece, pois reverbera uma representação de forma massiva, não possibilitando ao negro enxergar-se de outra maneira. Araújo (2004) corrobora dizendo:

> Por isso, a televisão não é o espaço da narrativa do real, mas da construção do real. Sendo essa construção perpassada nitidamente por processos de controle político da realidade que objetivam homogeneizar o coletivo. Por isso, a televisão não é o espaço da narrativa do real, mas da construção do real. Sendo essa construção perpassada nitidamente por processos de controle político da realidade que objetivam homogeneizar o coletivo (ARAÚJO, 2004, p. 4).

Dessa forma podemos dizer que as imagens televisivas não são desprovidas de uma vinculação ideológica dominante e que, muitas vezes, somos reprodutores dessa ideologia sem perceber, a Teresinha além de recolocar o negro em uma posição sempre cômica e de inferioridade, também nos revela a representação na mulher periférica, uma mulher simples, engraçada, mas sempre desprovida de estudo.

A construção de uma imagem negativa do negro tem marcos históricos importantes, que se iniciam no contato dos europeus com o continente africano. Diante desse contexto, é importante recuperarmos raízes para reconstruir a identidade positiva do negro, mas precisamos também, simultaneamente, preocupar-nos com as questões referidas às condições sociais, econômicas e culturais de hoje que afetam diretamente as condições de vida do negro.

4 Um viés semiótico da representação imagética de Terezinha

Segundo Santaella (1999, p. 13) as imagens são um sistema semiótico em que falta uma metassemiótica, ou seja, enquanto a língua pode servir tanto a si mesma como a um meio de comunicação, por seu caráter metalinguístico, a imagem não serve como um meio em si mesma. Nesse viés, o discurso verbal torna-se necessário para

o desenvolvimento de uma teoria da imagem. Porém, para Peirce (1999, *apud* SANTAELLA, 1999, p. 14), é o código verbal que não se desenvolve sem imagens, ou, como ele determina, iconicidade.

No âmbito deste trabalho, tratamos as imagens sob a perspectiva semiótica. Para isso, é importante definirmos o conceito de representação, considerada uma ideia chave na área desde a época da escolástica e que, nos últimos anos, ganhou espaço nas ciências cognitivas. Enquanto no mundo cognitivo a representação é um processo em que se imbricam os mecanismos visuais e mentais, sendo, portanto, uma capacidade de captar, interpretar e representar uma informação (TOUTAIN, 2007, p.13), na semiótica, há uma tentativa de definição do termo, que não adquiriu um consenso geral, mesmo que esteja atrelado ao signo. Assim, o substantivo abstrato "representação" caracteriza uma função sígnica, já que, em seu âmbito conceitual, se estende até a relação de objeto ou até a função referencial sígnica.

Segundo Santaella (2001, p. 91), o signo funciona como um mediador entre o objeto e o efeito que ela está apta a produzir em uma mente, já que, de alguma forma, representa o objeto. Porém, o signo só pode representá-lo porque o objeto determina o signo. Todavia, embora o signo seja determinado pelo objeto, este último só é acessível pela mediação do sujeito, sendo assim, uma das razões em que não se pode dispensar a representação. Peirce (1987), genericamente, define o signo como

> qualquer coisa que determina alguma outra (seu interpretante) para referir-se a um objeto ao qual o mesmo se refere (seu objeto); dessa maneira, o interpretante se converte, por sua vez, em um signo ad infinitum (PEIRCE, 1987, p. 274).

É comum vermos, nas telenovelas, uma pequena parcela de pessoas negras atuando e, geralmente, suas participações são compostas por características que as rotulam de tal forma que é como se tais características fossem oriundas de si, reforçando estigmas existentes sobre as mesmas.

São diversos os arquétipos criados sobre os homens negros e mulheres negras nas telenovelas brasileiras. O primeiro geralmente é representado de malandro, que sempre tira proveito das situações; a segunda é o da mulata "boazuda", caracterizada por sua sensualidade e sucesso sexual, este último podendo ser percebido em várias canções populares. Notadamente, esses estereótipos expressam as reais intencionalidades de uma sociedade que – mesmo de forma camuflada – procura diminuir a cultura e autoestima do outro.

Terezinha mostra um pouco de tudo, malandramente, viúva, "boazuda" acima do peso, se veste com roupas extravagantes, bijuterias baratas, adora festas e cerveja de graça, e vive em uma pensão no Méier, bairro periférico da cidade do Rio de Janeiro, onde acontece de tudo um pouco, vivenciando e experimentando situações reais de mulheres e famílias negras dos bairros periféricos de todo o Brasil.

Dessa forma, percebe-se que "Terezinha" é caracterizada com o estereótipo da boazuda, a qual apresenta característica "costumeiramente apresentada como sofredora e conformada (...) sacrifica-se pelo conforto, e, nem sempre reconhecida pelas suas caridades (conselhos)" (RODRIGUES, 2001, p.320). Esse arquétipo rotula a mulher negra como passiva, capaz de se martirizar pela satisfação do outro, como se seus sentimentos fossem inferiores aos das outras pessoas. No entanto, a personagem foge desses padrões previamente estabelecidos, pois como já dito anteriormente ela possui uma elevada autoestima.

No viés semiótico as significações de Terezinha e os símbolos que ela nos traz são caros tendo em vista todo esse arcabouço das relações étnico raciais que já nos apresentam as representações costumeira do negro na sociedade brasileira. A "Teresinha", portanto, é signo que funciona como o mediador entre o objeto e o efeito que é reverberado para os telespectadores, o que nos causa um certo incômodo porque o senso comum nos permite apenas rir de uma cena ou de uma representação que inferioriza de uma certa forma a população negra do Brasil.

5 Considerações finais

As emissoras, por meio da televisão e de seus comerciais e propagandas, estimulam o consumismo, que é uma das características do capitalismo. Dessa forma, percebe-se que a mídia tem um poder enorme na construção de identidades, principalmente por meio das telenovelas, que estão presentes no dia a dia da sociedade brasileira, transmitindo imagens que formam/reforçam arquétipos, tanto de forma explícita como sutil, sobre as características das pessoas negras – em sua maioria física – que os distanciam dos brancos, maiores vão ser sua inserção em cargos subalternos. Isso serve tanto para os negros quanto para os índios.

A característica de semelhança entre signos da imagem e o seu objeto de referência é também uma das causas para a polissemia do conceito de imagem. Partindo de um modelo triádico de signo, o signo de imagem se constitui de um significado visual, que remete a um objeto de referência ausente e evoca no observador um significado ou ideia do objeto. Já que o princípio da semelhança possibilita ao observador unir três elementos constitutivos do signo, não é de estranhar que o conceito de imagem seja reencontrado nas denominações de cada um dos três constituintes.

A maneira como organizamos o tempo e o espaço nas nossas mentes e nas nossas vidas depende de como as próprias mídias tratam o tempo e o espaço. Talvez a realidade virtual seja o lugar em que o tempo e os espaços estejam reunidos. As mídias também determinam que tipo de associação mantemos com os vários conteúdos que elas produzem para nós. Qual a consequências disso tudo? Somos moldados pela cultura da tecnologia? Estamos mudando de uma cultura de sensibilidade de leitor, telespectador para uma cultura de usuários alienados pelos bombardeios de imagens. Estamos deixando de viver algo coletivo para viver ao conectivo, e a importância disso é que o conectivo permite que se integre tanto a psicologia do grupo como a do indivíduo com respeito mútuo.

Interessante destacar como uma leitura mais profunda da imagem representada pela personagem pode ser mote para muitas discussões em várias áreas do saber. A leitura semiótica da imagem de Terezinha nos possibilitou compreender as relações constituídas entre o signo e as supostas mensagens que são (o quê?) se encontram enraizadas no senso comum da população brasileira. A ideia de subalternidade é evidente, as mensagens visuais que se remetem aos signos e índices são claras se fizermos uma analogia do que eles representam socialmente, na maioria dos arquétipos da personagem os traços nos remetem a uma condição inferior de ser humano.

Referências

ARAUJO, Joel Zito Almeida de. **A negação do Brasil:** o negro na telenovela brasileira**.** São Paulo: Editora Senac, 2004.

CANAL MULTISHOW. **Vai que cola**. Disponível em: <http://multishow.globo.com/programas/vai-que-cola/terezinha-128.htm. Acesso em: 25 set. 2016.

CANAL MULTISHOW. **Terezinha**. Disponível em: <http://s2.glbimg.com/jFbNSU6QsGkIsHGqQCLnx1l6yM=/0x584/g.glbimg.com/og/gs/gsat4/f/original/2014/02/27/Terezinha-1_7189652322397445490.jpg.>. Acesso em: 25 set. 2016.

CUSTÓDIO, Elivaldo Serrão. **Políticas públicas e direito ambiental cultural:** as religiões de matrizes africanas no currículo escolar no Amapá, 2014, 198f. Dissertação (Mestrado em Direito Ambiental e Políticas Públicas) - Universidade Federal do Amapá, Macapá, 2014.

D' ADESKY, Jacques**. Pluralismo étnico e multiculturalismo:** racismo e antirracismos no Brasil. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2011.

GOMES, Nilma Lino. **Educação Antirracista Caminhos Abertos pela Lei Federal 10.639/2003.** MEC, 2005.

KELLNER, David. Lendo imagens criticamente: em direção a uma pedagogia pós-moderna. In: SILVA, Tomas T. (Org.). **Alienígenas na sala de aula:** uma introdução aos estudos culturais em educação. Rio de Janeiro: Vozes, 1995.

KERCHOVE, Derrick. **A arquitetura da inteligência:** interfaces do corpo, da mente e do mundo. Arte e vida no século XXI – Tecnologia, ciência e criatividade. ed. Unesp. São Paulo 2003.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Lisboa, Ed. 70, 2007.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA (UNESCO). **Convenção relativa à luta contra a discriminação no campo do ensino**. Paris: UNESCO, 2003.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica e filosofia**. São Paulo: Cultrix, 1987.

RODRIGUES, João Carlos. **O negro brasileiro e o cinema**. Rio de Janeiro: Editora Palla, 3. ed., 2001.

SANTAELLA, Lúcia. **Matrizes da linguagem e pensamento-sonoro, visual e verbal**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SANTAELLA, Lúcia. **A teoria geral dos signos** – como as linguagens significam as coisas. São Paulo: Editora Pioneira, 2000.

SANTAELLA, Lúcia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2001.

SATAELLA, Lúcia. NOTH, Winfried. **Imagem:** cognição, semiótica e mídia. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1997.

SARDELICH, Maria Emília. Leitura de imagens, cultura visual e prática educativa. **Cadernos de Pesquisa**, v. 36, n. 128, p. 415-472, maio/agosto, 2006.

SODRÉ, Muniz. **Claros e Escuros:** Identidade, povo e mídia no Brasil. Petrópolis: Vozes, 2000.

SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz. **Espetáculos das Raças:** cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

TOUTAIN, Lídia Maria. **Para entender a CI.** Salvador: UFBA, 2007.

TOUTAIN, Lídia Maria. **Semiótica aplicada.** São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

Técnica de associação semântica: uma metodologia possível para os estudos do imaginário

Leidiane Coelho Jorge[17]

1 Introdução

A Técnica de Associação Semântica consiste em um modelo metodológico desenhado para alcançar os objetivos lançados durante a trajetória de pesquisas que priorizam análises hermenêuticas observadas sob a ótica da teoria do Imaginário. Sua construção foi pensada de modo a atender as especificidades da tese de doutorado intitulada "O imaginário e as recorrências simbólicas narradas pelos descendentes dos colonizadores europeus sobre os índios Laklãnõ Xokleng: memória e associação semântica na construção histórica de José Boiteux – SC". A referida pesquisa que tinha como objetivo "compreender o imaginário e as recorrências simbólicas narradas pelos descendentes dos colonizadores europeus sobre os índios Laklãnõ Xokleng partindo de um estudo de caso no município de Jose Boiteux – SC", demonstrava a necessidade de uma técnica específica que correspondesse às pretensões da pesquisa, mas que permitisse ao mesmo tempo, envolvimento com os colaboradores, mas sem induzir nos relatos e corromper os resultados.

Para tanto, iniciamos uma busca por referenciais bibliográficos diversos que tratassem de propostas metodológicas de ação que valorizassem o 'sentido' da palavra e as 'motivações' imbricadas nela.

---

17 Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina. Membro do Grupo de Pesquisas do Imaginário e Cotidiano (www.pesquisa.unisul.br/imaginario) . E-mail: ley_ddy@hotmail.com

Esse levantamento indicou supostas possibilidades de abordagens, mas nenhuma contemplava integralmente nosso propósito. Nesse momento, percebemos que poderíamos utilizar dessas técnicas apenas algumas características ou etapas, e conceber uma técnica que corroborasse com as nossas pretensões. Assim, convergimos à percepção refinada da narrativa da técnica de História Oral, a identificação dos elementos comuns a um grupo, ou seja, as representações coletivas da técnica de Associação de Palavras e a proposta de sondagem das iscas semânticas que compõem o teste AT-9 idealizado por Yves Durand (1988) a partir da teoria das Estruturas Antropológicas do Imaginário proposta por Gilbert Durand (2002). Essas características foram organizadas, de modo que foram empregadas em consonância nessa pesquisa através da Técnica de Associação Semântica resultante dessa convergência.

2 A técnica de Associação Semântica

Nossa intenção, basicamente, consistiu em explicar hermeneuticamente quais elementos compõem as experiências narradas pelos descendentes dos colonizadores no município de José Boiteux – SC em relação aos índios Xokleng – que vivem na mesma região, cujas recorrências estabelecem um imaginário social. Partimos da observação de que as construções narradas, em sua maioria, são formuladas em decorrência ao que foi vivido e narrado pelos seus antepassados. Os moradores da cidade apreendem os contextos relatados, os armazenam em sua memória e apropriam-se de tal maneira que, ao narrarem (repetirem) os fatos, percebem-se como se tivessem vivenciado diretamente essa mesma história. Como resultado, o imaginário social vai sendo atualizado, mas preserva os elementos descritos por outras gerações. Meihy (1996, p. 15), ao conceituar a história oral, esclarece como se dá essa apropriação de sentido do narrado ao dizer que:

A presença do passado no presente imediato das pessoas é a razão de ser da história oral. Nessa medida, ela não só oferece uma

mudança do conceito de história, mas, mais do que isso, garante sentido social à vida dos depoentes e leitores, que passam a entender a sequência histórica e se sentem parte do contexto em que vivem.

Essa particularidade, em especial, contribui e reforça a (re) formulação dos imaginários, o fortalecimento dos mitos e, por fim, a constituição das representações simbólicas arquetípicas, e evidencia que a aplicação da técnica de História Oral não seria suficiente para executarmos em profundidade e consonância com a Teoria do Imaginário de Durand (2002) a análise dos elementos expressos nos relatos narrados. Por isso, aproveitamos da História Oral seus procedimentos de coleta de dados.

Encontramos, nesse percurso, a Técnica de Associação de Palavras, proveniente das Técnicas de Análise Projetivas, que buscam, através da exposição de algumas palavras, verificar os elementos comuns a um grupo, ou seja, suas representações coletivas motivadas pelo sentido da palavra. Percebemos que esse modelo poderia enriquecer ainda mais nossa pesquisa e seus resultados ao permitir a seleção e exposição de palavras fundamentais verificadas nos referenciais bibliográficos durante a construção desse trabalho e, por conseguinte, identificar quais efeitos de sentido e memórias cada palavra suscitava em cada participante da pesquisa. Para complementar nossa proposição de método de coleta e análise de dados, buscamos no Teste Arquetípico dos nove elementos -AT-9 proposto por Yves Durand (1988), a partir da Teoria do Imaginário concebida por Gilbert Durand (2002), a inserção da sondagem realizada pelos elementos ou, como serão descritos nessa metodologia, iscas semânticas.

O emprego das iscas semânticas permite a percepção analítica simultânea dos aspectos qualitativos (semântico), quantitativos (recorrências) e estruturais (organização de sentido dos textos culturais), propiciando que os elementos que compõem a imaginação simbólica e o imaginário social de um grupo sejam identificados, conforme proposto no objetivo geral desse trabalho. Tal característica exemplifica a importância de sua inserção nos

procedimentos metodológicos da pesquisa, bem como corroborou com nossa intenção de executar uma leitura mitohermenêutica embasada no método mitocrítico de análise proposto por Gilbert Durand (2002).

As iscas semânticas são palavras aleatórias, mas que em consonância fazem sentido aos participantes de um grupo quando seu contexto geográfico, histórico, cultural e social é levado em consideração, ou seja, quando seu universo imaginário culturalmente determinado é a base para formulação dessas estruturas de sondagem. A soma das particularidades de cada técnica destacadas até aqui foi convertida na Técnica de Associação Semântica.

Para esclarecer um pouco melhor a origem da Técnica de Associação Semântica, apresentamos, na sequência, um pouco mais detalhados os conceitos das técnicas que foram utilizadas como base para a formulação da Técnica de Associação Semântica.

3 A história oral: a legitimação do narrado

A técnica de história oral atualmente é empregada em estudos etno-históricos, etnográficos, sociológicos, antropológicos e arqueológicos, devido ao fato de permitir uma compreensão mais significativa sobre um determinado grupo ou tempo. No início, ela era utilizada principalmente por historiadores, que,quando se deparavam com a ausência de fontes escritas, recorriam às fontes orais. Os depoimentos orais eram solicitados para então responder a questões que outras fontes não tinham conseguido. “Assim, a história oral ganhava legitimidade como documento complementar” (RIOS, 2000, p. 10). A legitimidade da história oral é evidenciada através dos relatos que ilustram o sentimento de pertencimento ao contexto cultural, histórico e social ao qual pertencem os depoentes: o privilégio de contar a sua história, a história do seu lugar e de seu tempo, a sua experiência. Em muitas situações, a história que não está registrada nos documentos oficiais, especialmente quando tratamos de dados locais.

O uso da técnica de coleta de história oral permite ao pesquisador visitar os locais específicos e entrevistar os moradores que, por sua vez, narram fatos que consideram relevantes da sua comunidade. A partir desses relatos, podemos conhecer a história, a identidade e entender a singularidade e diversidade cultural de cada localidade.

Segundo Meihy (1996, p. 13), a

> história oral é um recurso moderno usado para elaboração de documentos, arquivamento e estudos referentes à experiência social de pessoas e de grupos. Ela é sempre uma história do tempo presente e também reconhecida como história viva.

Toda história narrada está carregada de sentidos e, assim como o imaginário, é constantemente atualizada. O autor reforça ainda que, mesmo após a apreensão, análise ou estabelecimento de um texto das entrevistas, elas não se esgotam. A história oral enquanto relato é um discurso dinâmico que é atualizado pelos atores sociais conforme sua inserção no cotidiano, desta forma carrega tanto traços narrados na ambiência familiar, como adquiridos nos mais diversos contextos em que o sujeito se insere durante sua vida.

Cabe ressaltar "que todo relato é uma narrativa histórica no sentido intencional dos autores" (MEIHY, 1996, p. 31). Mas, mesmo que o relato não tenha uma completa veracidade, os elementos matriciais arquetípicos são evidenciados pelas repetidas recorrências simbólicas expressas pelos símbolos descritos pelos entrevistados em seus relatos. As recorrências demonstram a estrutura interna e significativa de toda a obra a que pertence e suas marcas míticas ou arquetipais (FERREIRA-SANTOS, 2012, p. 76). A reprodução dos símbolos pelos depoentes sugere uma raiz comum, que manifesta a identificação, o pertencimento e mobiliza as estruturas sensíveis semelhantes que insurgem nas narrativas aleatórias coletadas. Queiroz (1987, p. 3) salienta que:

> A transmissão tanto diz respeito ao passado mais longínquo, que pode ser mesmo mitológico, quanto ao passado muito recente, a experiência do dia-a-dia. Ela se refere ao legado dos antepassados e também a comunicação da ocorrência próxima no tempo; tanto veicula noções adquiridas diretamente pelo narrador, que pode inclusive ser o agente daquilo que está relatando, quanto transmite noções adquiridas por outros meios que não a experiência direta, e também antigas tradições do grupo ou da coletividade.

A palavra, o relato oral, é uma das primeiras técnicas que permitiram a conservação do saber, antecedendo até mesmo o desenho e a palavra escrita. Conforme elucida Queiroz (1986, p. 3),

> da mesma forma que o desenho e a palavra escrita constituem uma reinterpretação do relato oral, também o indivíduo intermediário, por mais fiel, acrescenta sua própria interpretação àquilo que está narrando.

4 As técnicas de análise projetiva

As técnicas de análise projetiva são técnicas que efetuam sua análise considerando duas faces da expressão humana: uma interpretação e uma criação-manipulação do objeto. A essência das técnicas de análise projetiva consiste em perceber a personalidade do sujeito, principalmente em relação à sua estrutura psicoafetiva, a fim de verificar suas representações coletivas e os imaginários sociais produzidos (LEGROS et al, 2014, p. 165). Legros (2014, p. 165) acrescenta ainda que:

> o indivíduo dispõe de um capital narrativo que utiliza conforme suas conversações ou reflexões, modelando assim sua visão de mundo e revelando sua singularidade individual ou coletiva. (LEGROS, 2014, p. 165)

Nosso propósito é verificar quais elementos compõem esse capital narrativo, de modo que as palavras lançadas remetam à necessidade de acesso e revisitação às memórias e à própria consciência do indivíduo.

4.1 A técnica das associações de palavras

A técnica das associações de palavras é uma das propostas apresentadas dentre as técnicas de análise projetiva. Podemos dizer que a utilização de uma técnica que considerasse as projeções ou ideias a partir de um tema começou a ser desenhada no final do século XIX e recebeu o nome de associacionismo. Mas foi apenas no século XX que passa a ser agregada a teoria à dimensão afetiva e emocional que as associações suscitavam. Neste mesmo período, entre 1906 e 1910, Jung utiliza as associações verbais para revelar a existência dos complexos (LEGROS et al, 2014, p. 165).

Na psicologia clínica, o método de associação verbal de palavras é centrado sobre a singularidade do paciente e do seu psiquismo, conforme explica Legros et al (2014, p. 166). Assim, interessa apenas identificar as associações particulares de um único indivíduo e analisar seus complexos. Quando o método é desenvolvido na psicologia social, na sociologia e na antropologia, tem por objetivo desenvolver os elementos comuns a um grupo, ou seja, intenta verificar suas representações coletivas. Dessa forma, o emprego da técnica é reestruturado e ao invés de apresentar várias palavras indutoras a uma só pessoa, sugere a apresentação de uma só palavra a vários indivíduos. A palavra indutora corresponde a um referente, à representação social (LEGROS et al, 2014, p. 166). São as recorrências presentes nas falas dos indivíduos que indicam a formulação de um imaginário social e dão pistas de quais arquétipos sustentam essa imaginação simbólica.

4.2 As iscas semânticas

As iscas semânticas são palavras ou temas que podem ser utilizados de modo semelhante às palavras indutoras da técnica de

associação de palavras apresentada anteriormente. Elas podem ser adaptadas a todos os temas devido à sua flexibilidade de elaboração. As iscas, originalmente, compreendem o Teste Arquetipal dos Nove Elementos – AT-9, que é um método de avaliação do imaginário centrado sobre o estudo da personalidade proposto por Yves Durand (1988) a partir do modelo proposto por Gilbert Durand em 'As estruturas antropológicas do imaginário' (2002). Yves Durand propõe a utilização de nove elementos simbólicos a partir das estruturas heróica, mística e sintética descritas por Durand (2002). A partir da exposição das iscas, os sujeitos envolvidos no teste fazem um desenho, explicam o seu desenho e respondem algumas perguntas. Todo esse material é analisado enorteia os resultados. Considerando nossos objetivos nesse trabalho, utilizaremos apenas a ideia de exposição das iscas semânticas proposta no AT-9.

4.3 A técnica de Associação Semântica e seus usos como procedimento

Considerando nossa escolha por empregar a Técnica de Associação Semântica criada especificamente para materializar o corpus da pesquisa e responder aos objetivos sinalizados nesta, iniciamos nossa trajetória refletindo que a Técnica de Associação Semântica estrutura-se sob o viés especulativo e acionador das memórias dos participantes através da exposição das iscas semânticas. Dessa forma, consiste em verificar nesses relatos as representações simbólicas e o imaginário social formulado em decorrência de tais representações. Amado e Ferreira (2001, p. 16) esclarecem que a história oral é

> um espaço de contato e confluência interdisciplinares; sociais, em escalas e níveis locais e regionais; com ênfase nos fenômenos e eventos que permitam, através da oralidade, oferecer interpretações qualitativas de processos histórico-sociais (AMADO E FERREIRA, 2001, p. 16).

Para tanto, partiremos dos dados já registrados por pesquisas arqueológicas, etno-históricas e etnográficas, amparando-nos no objeto de estudo de cada uma dessas áreas de conhecimento para abarcarmos a temática proposta neste trabalho em sua totalidade.

Conforme descrevem Schmitz *et al* (2009, p.187),

> A arqueologia estuda o passado sem escrita da cultura material remanescente; a etno-história explora os documentos escritos que trazem informações sobre o passado sub-atual; a etnografia procura analogias, através de contato com os descendentes atuais.

O levantamento bibliográfico realizado foi essencial para um maior entendimento do contexto histórico, social e geográfico que permeia a construção dos enredos relatados nas entrevistas. O cumprimento dessa ação permitiu a identificação prévia de alguns elementos que sinalizam as memórias, a cultura e os processos de aculturação, dentre outros diversos aspectos que revelam inferências de convivência direta e indireta entre os índios Xokleng e os colonizadores, que foram repassados, e que agora são recontados por seus descendentes, o que apontou a necessidade da formulação de uma técnica específica de análise e coleta de dados.

As iscas semânticas foram definidas a partir dos referenciais teóricos estudados durante a construção da pesquisa, e por isso são inéditas. Para garantir que as inferências projetadas ficassem livres de intencionalidade dos relatores e não fossem comprometidos os resultados, o problema de tese e a temática central da pesquisa não foram revelados aos participantes. Foi realizado apenas o esclarecimento de que era uma pesquisa, assim como foi exposto o modo como aconteceria a dinâmica de exposição das iscas semânticas. Assim, as iscas semânticas (palavras) foram apresentadas a 20 moradores do município de José Boiteux, que descreveram narrativas ou memórias ativadas a partir da exposição dessas palavras.

Durante a trajetória da pesquisa, verificamos a incidência de palavras que apareciam com frequência nas bibliografias que tratavam sobre a temática, e muitas delas eram tomadas como linhas centrais que estruturavam as discussões. Percebendo essa constância semântica foi que elencamos as sete iscas semânticas que serviram de eixos norteadores para a coleta de dados dessa pesquisa. Assim, foram listadas as seguintes palavras:

1. Imigrantes
2. Colonização
3. Índios
4. Herói
5. Terra
6. Disputa/luta
7. Medo

As palavras foram apresentadas a todos os participantes na ordem em que estão descritas acima, e os colaboradores falavam tudo o que lembravam e associavam a cada uma delas. Não foi estipulado um tempo para a resposta, e de modo algum a pesquisadora interviu nos relatos, evitando comprometer os fatos narrados. É importante ressaltar que os dados coletados não foram transcritos integralmente, pois não era essa nossa intenção. Com a aplicação da Técnica de Associação Semântica, intentamos verificar, relacionar e transcrever somente as recorrências presentes nos relatos que evidenciam representações simbólicas que originaram o imaginário social local e regional e a construção de mitos; e que influenciam até os dias atuais o comportamento dos moradores de José Boiteux, Santa Catarina, descendentes dos colonizadores europeus. Para tanto, procedemos ao longo das análises citando as associações motivadas pelas iscas semânticas, e transcrevendo os trechos que exemplificaram as construções imaginárias produzidas na localidade onde a pesquisa foi desenvolvida.

Considerando que nossa investigação aconteceu no município de José Boiteux- SC e que demarcamos nosso interesse, em especial, em tratar os dados coletados na região de forma descritiva, observando suas características singulares, a fim de verificar quais elementos sugerem a construção de um Imaginário formulado pelos descendentes dos colonizadores acerca dos índios Xokleng, podemos situar essa pesquisa como um estudo de caso. Rauen (2015, p. 559) esclarece que um estudo de caso é "uma análise profunda e exaustiva de um ou poucos objetos, de modo a permitir o seu amplo e detalhado conhecimento". O autor ainda complementa que há um estudo de caso quando analisamos algo que tem valor em si mesmo, ou seja, quando estudamos o valor intrínseco de um objeto a partir de suas características peculiares. Assim, sua unicidade é que lhe confere valor.

5 Descrição do objeto

Nosso objeto de pesquisa é resultante da aplicação da Técnica de Associação Semântica - TAS junto aos moradores do município de José Boiteux, pertencente à mesorregião do Alto Vale do Itajaí, em Santa Catarina. A visita ao local em estudo aconteceu entre os dias 25 e 28 de dezembro de 2017, quando foi realizado o reconhecimento mais detalhado das características do município, pois em nossa primeira visita à região, ainda no ano de 2014, data de início do projeto de pesquisa, isso não havia sido possível.

O emprego da TAS resultou na coleta de 140 registros orais gravados em áudio provenientes da exposição das sete iscas semânticas listadas anteriormente. Reforçamos que a única ação empreendida pela pesquisadora foi esclarecer aos participantes que se tratava de uma pesquisa, além de explanar o modo como se daria a aplicação da Técnica de Associação Semântica.

As iscas semânticas serviram de eixos norteadores e ativadores das memórias dos relatores e propiciaram à pesquisadora uma percepção ampliada dos elementos e marcas que compõem o

imaginário social e as representações simbólicas dos descendentes dos colonizadores acerca dos índios Xokleng nessa região.

5.1 Quem são os narradores?

Os relatos em questão são narrados por moradores do local que são descendentes dos primeiros colonizadores europeus da região, que atualmente compreende a microrregião do Alto Vale do Itajaí. Pesquisas arqueológicas realizadas em Santa Catarina apontam que o local foi cenário tanto de contato como de conflito entre os colonizadores europeus e os grupos indígenas conhecidos como Xokleng (SCHMITZ et al, 2009; SANTOS, 1987). Os depoentes que compõem a amostragem da pesquisa foram escolhidos aleatoriamente, de acordo com sua disponibilidade, sem grau de parentesco entre eles e a autora, sendo de diferentes classes sociais, escolaridade e bairros do município. A amostra da pesquisa é compreendida por colaboradores com idades variadas que abrangem sete faixas etárias (20, 30, 40, 50, 60, 70 e 80 anos), com plena capacidade mental. Dentre estes sujeitos, 11 são do sexo masculino e nove do sexo feminino.

É importante ressaltar que todos os participantes assinaram um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, bem como um termo de autorização para a gravação de áudio (ambos os termos encontram-se nos apêndices), consentindo a utilização das informações relatadas e a publicação dos dados.

Os colaboradores, em sua maioria, relataram histórias contadas pelos pais, avós e pela comunidade local. Histórias que foram forjadas na trajetória de muitas gerações, a partir da vivência (contato) direta ou indireta dos imigrantes que se instalaram após a segunda metade do século XIX e parte do século XX na região em que viviam os índios Xokleng.

O cenário atual do município evidencia aspectos que indicam a presença da colonização e são expressos na arquitetura, visto que as casas são feitas com os moldes semelhantes ao período da colonização; na gastronomia, apresentando os pratos típicos trazidos dos países

de origem e as adaptações sofridas na falta de alguns ingredientes; na cultura, com as vestimentas, danças, sotaques, comportamentos; enfim, na disseminação de um imaginário de quem mora nessa região sobre as terras e sobre o modo de ver os índios, que é resultante das interações entre os indígenas e os primeiros colonos que chegaram ao local na época do início da colonização.

6 Análise dos relatos orais: a mitocrítica como técnica para evidenciar o imaginário

A análise é a primazia de uma pesquisa, a essência de sua abrangência e existência. De acordo com Queiroz (1986, p. 5), esta fase permitirá a decomposição do texto, a fragmentação de seus elementos fundamentais, assim como tornará possível separar os diversos componentes, recortá-los, a fim de utilizar somente o que é compatível com a síntese que se busca.

Partindo dessa constatação, esclarecemos que nossa análise foi realizada com base nas proposições de Gilbert Durand apresentadas em sua teoria do Imaginário (2002). O autor sugere a compreensão das imagens através de dois regimes: o Diurno e o Noturno, e apresenta todos os elementos que constituem a imagem e que permitem a formulação do Imaginário Social. Durand desenha um esquema que propicia a compreensão do Imaginário e das construções imaginais das quais nos constituímos. Dessa forma, as constatações abordadas por Durand indicam o caminho para a interpretação das construções imaginais através da evidenciação no imaginário social local de elementos dispostos nos relatos coletados que compreendem o corpus dessa pesquisa e sinalizam o mito diretor contextualizado na região, além das demais interfaces da teoria do imaginário.

Nesta ótica, destacamos nossa intencionalidade ao cruzar os contextos narrados com a teoria do imaginário e a técnica mitocrítica, sugerida também por Durand, para evidenciar os elementos que embasam as representações simbólicas dos descendentes dos

colonizadores acerca dos índios Xokleng. A oralidade é legitimada enquanto texto cultural que está sempre em constante construção.

É através do oral que se pode apreender com mais clareza as verdadeiras razões de uma decisão; que se descobre o valor de malhas tão eficientes quanto as estruturas oficialmente reconhecidas e visíveis; que se penetra no mundo imaginário e do simbólico, que é tanto motor e criador da história quanto o universo racional (AMADO E FERREIRA, 2000, p. 34).

E é essa condição que torna a aplicação da mitocrítica tão eficaz e significativa para a leitura e mensuração de nosso objeto. Durand (1996, p. 245) esclarece que o pesquisador deve basear-se em uma interpretação mais fiel e sincera possível, não podendo, nesse sentido, negligenciar nenhum pormenor, nenhum esclarecimento sobre a obra, sobre o autor em sua época e em sua sociedade. A compreensão do contexto histórico, social e geográfico de um determinado narrador tem que ser considerada durante a aplicação da mitocrítica e a realização da análise. Os preceitos mitocríticos estabelecem que toda narrativa (literária, como é obvio, mas também, em outras linguagens: musical, cênica, pictorial, etc.) possui um estreito parentesco com o sermomythicus, o mito. O mito seria, de algum modo, o modelo matricial de toda a narrativa, estruturado pelos esquemas e arquétipos fundamentais da psique do *sapiens sapiens,* à nossa (DURAND, 1996, p. 246).

A utilização da técnica de história oral autoriza perfeitamente uma análise pelo viés mitocrítico quando consideramos a presença da repetição e a redundância marcada pelos elementos descritos nos relatos. É a redundância que assinala um mito, nas palavras de Durand (1996, p. 247). A reafirmação instituída pelo constante narrar impregna o contexto social de um grupo, de um tempo, de uma geração. Nesse sentido, a narração oral, a contação de história, permite ao narrador vivenciar, re-viver até mesmo fatos que ele não viveu através dos elementos constitutivos do Imaginário. Conforme os escritos de Busatto (2011, p. 107), a narração oral está relacionada

> [...] ao narrar enquanto ação que se liga a recordação, re-cordar (cor, cordis: coração, em latim), trazer para o coração o que estava na memória, e fazer da memória um coração, numa relação com a narração original, no sentido de narração que se ouviu primeiro, a que primeiro despertou no imaginário. Quando conto uma história é a história que se narra através de mim. Eu me torno a história. Eu me torno a minha própria história. Neste contexto, o contador de histórias é também um espectador, um leitor. Ao trazer do coração para o corpo presente as histórias narradas e suas significações, ativa-se a instância do recordar a si próprio, da experiência vivida.

A força/potência que a narração confere ao narrador propicia o fortalecimento e a disseminação do mito. A repetição e a atualização do mito, que é reforçado pelo ato narrativo, constituem a essência do mito que "repete e repete-se para impregnar" (DURAND, 1996, p. 247). Ferreira-Santos (2012) corrobora com esta proposição descrevendo que esta recorrência simbólica transpõe a narrativa textual ou imagética, de modo a reiterar seu nível de pertença a um registro simbólico específico ou estrutura de sensibilidade.

A utilização da mitocrítica é válida pelo fato de que as entrevistas são compreendidas como um texto cultural, pelo contexto em que foram coletadas e pelo conteúdo que descrevem. Teixeira (2013, p. 57) salienta que a mitocrítica pretende "extrair das obras os cenários, os temas redundantes, os mitemas característicos, a fim de identificar o mito diretor subjacente". A autora sugere que essa verificação subsidia a detectação das estruturas figurativas que configuram uma obra; favorece assinalar os mitos e suas metamorfoses mais significativas, as quais caracterizam a obra individual de um autor ou de uma obra de uma época ou de determinado ambiente psico-socio-cultural. As sucessivas repetições balizam a formatação do mito que se configura, segundo Durand (1985, p. 244), "como um relato (discurso mítico) que dispõe em cena personagens, situações, cenários geralmente não naturais, segmentáveis em sequências ou reduzidas

unidades semânticas" denominadas mitemas. É a disseminação, a repetição diacrônica dos mitemas que confere sincronicidade ao discurso mítico.

Durand (1985) concebe a mitocrítica enquanto método de crítica literária (ou artística) seja em sentido amplo ou restrito, de crítica do discurso, que se concentra no esforço de compreensão no relato de caráter mítico inerente à significação de todo e qualquer relato. Para tanto, o autor sugere que a percepção dos mitemas pode ser realizada a partir dos seguintes procedimentos: a) Inicialmente, um levantamento dos "temas", motivos redundantes, que constituem as sincronias míticas da obra; b) A seguir podem ser examinadas as situações e as combinatórias das situações, personagens e cenários; c) Por fim, podem ser detectadas as diferentes lições do mito (diacronia) e as correlações de uma tal lição de um tal mito com as de outros mitos de uma época ou de um espaço cultural bem diferente (DURAND, 1985, p. 253). Estas ações idealizadas por Gilbert Durand permitem analisar cada imagem, palavra e gesto, bem como suas recorrências e ressurgências míticas.

A utilização mitocrítica se deu em quatro passos dos cinco que são sugeridos por Durand (1983) e aplicados por Eunice Simões Lins Gomes em seu livro 'A catástrofe e o imaginário dos sobreviventes: quando a imaginação molda o social'(2011), que serão descritos a seguir. Assim, os relatos coletados através do emprego da Técnica de Associação Semântica serão observados pelas lentes da técnica mitocrítica de análise.

6.1 Mitema: o núcleo do mito

O mitema é a menor unidade de discurso miticamente significativa e seu conteúdo pode ser um motivo, um tema, um cenário mítico, um emblema, uma situação dramática (DURAND, 1998, p. 253). O autor ainda infere que os mitemas são os pontos fortes, repetitivos da narrativa. Representam a possibilidade de organizar os seus elementos em pacotes (enxames, constelações, etc.)

sincrônicos (isto é, possuidores de ressonâncias, de homologias, de semelhanças semânticas), ritmando obsessivamenteo fio diacrônico do discurso. O mitema é o núcleo do mito que é verificado através das redundâncias, repetições e homologias descritas nos contextos estudados. Para Gomes (2011, p. 107), "este núcleo, que é o centro do mito, permite a análise" dos textos culturais em suas particularidades. Com isso, pretendemos verificar em cada história oral os mitemas fundadores (diretores), a fim de compreender os núcleos que se destacam pela presença da pregnância simbólica.

6.2 Mitologemas

Os mitologemas correspondem ao tema ou à ideia-força da narrativa. Eles resultam do empobrecimento do mitema, porque é uma narrativa resumida e abstrata de uma situação mitológica, o esqueleto de uma obra (DURAND, 1983, p. 32). Enquanto resumo, o mitologema permite dimensionar a amplitude do mito e estabelecer-se, portanto, "como um tema constituído de unidades mais significativas e menos redundantes que o mitema" (TEIXEIRA, 2013, p. 65).

6.3 Narrativa Canônica

A narrativa canônica é mais complexa, completa e ampla que o mitologema. Ela sistematiza omito. Conforme descreve Gomes (2011, p. 109), a narrativa canônica "não se restringe ao resumo da obra (os textos entre si, daquela época), leva em consideração todas as lições de um mito e tenta dar o modelo delas". Ela propicia formular um padrão para mapear as variantes e suas possíveis derivações.

6.4 Variantes

Com o passar do tempo, o mito sofre alterações em suas características e "assume outras funções ou acrescenta outros elementos a sua imagem" (GOMES, 2011, p. 110). A flexibilidade

do mito permite sua atualização e ampliação em função do tempo. As variantes garantem o dinamismo do mito reformulando alguns e desfazendo outros nesse processo. Gomes (2011) informa que podemos considerar três possibilidades de variação: variantes de um tema (temas que recorrem no texto); variantes da situação mítica (heróica, mística, triangular...) e variantes da derivação".

Os relatos orais serão analisados, com base na técnica mitocrítica e suas noções operatórias, a fim de interpretarmos, através das narrativas, os elementos imaginais em relação aos índios Laklãnõ Xokleng. Por isso, destacamos o medo como hipótese na formação de toda a narrativa mítica dentro dos depoimentos.

Apesar da presença dos grupos indígenas ter sido relatada por vários entrevistados, ser citada nas narrativas orais coletadas e também ser constatada em pesquisas arqueológicas já realizadas na região, torna-se perceptível o receio, o medo, bem como, em algumas situações, o descaso dos moradores pela temática. Sentimentos estes que foram gerados desde o início do período da colonização, devido aos conflitos que se sucederam entre os colonos e os indígenas, os quais foram sendo alimentados pelas gerações seguintes.

7 As iscas semânticas, as reflexões e os resultados

Entendendo que as entrevistas coletadas através da Técnica de Associação Semântica constituem-se em uma materialidade denominada por Durand (1996) como um texto cultural, empregaremos a mitocrítica e suas noções operatórias para que possamos analisá-las. Ferreira-Santos e Almeida (2012, p. 113) situam a mitocrítica como sendo

> uma técnica de investigação que parte das obras literárias, artísticas, dos relatos, histórias de vida, documentos e narrativas de modo geral para depreender os mitos diretores dessas produções (Ferreira-Santos e Almeida 2012, p. 113).

Os autores ainda enfatizam que há um relato mítico inerente à significação de todo relato, reafirmando as proposições de Durand no que confere à estrutura do mito.

A constelação de símbolos e as recorrências simbólicas são citadas pelos teóricos como alicerces que sustentam o mito e fortalecem sua disseminação, como podemos evidenciar nos relatos coletados, uma vez que, mesmo quem não viveu a situação narrada diretamente, conta os fatos com riqueza de detalhes. Para fins de análise, temos 140 relatos resultantes da exposição das sete iscas semânticas aos 20 colaboradores (20 colaboradores x7 iscas semânticas=140 relatos), os quais serão observados na íntegra, mas somente os trechos que contemplem nosso enfoque, ou seja, que evidenciem elementos e representações imaginárias/simbólicas acerca dos índios Xokleng que viveram na região, e ilustrem o imaginário social e local é que serão transcritos e apronfundados hermeneuticamente. Os relatos serão identificados pelas iniciais grafadas em letras maiúsculas, seguidas da idade dos relatores dentro de cada uma das sete categorias: imigrantes, colonização, índios, herói, terra, disputa/luta e medo.

A apresentação das iscas nos permitiu coletar indícios de um imaginário formulado na região e verificar, a partir da utilização da técnica de análise mitocrítica, os mitemas, mitologemas, a narrativa canônica e as variantes que compõem, nos contextos relatados, as representações simbólicas decorrentes do imaginário local sobre os índios Xokleng.

Apesar de as iscas semânticas serem apresentadas sem questionamentos agregados, afinal de contas esse era nosso objetivo ao utilizar a Técnica de Associação Semântica, as explicações e complementações expressas nos discursos revelaram o sucesso na escolha das iscas, o que foi evidenciado pela descrição de fatos ligados a iscas que ainda seriam apresentadas ou que eram reforçados à medida que as iscas eram lançadas. As recorrências apareceram de modo interdependente e os enredos narrados à complementaridade do imaginário e suas atualizações.

As recorrências revelaram a pregnância de um discurso que, mesmo atualizado, ainda reforça a imagem estereotipada de um índio constituída essencialmente pela disseminação do medo entre os primeiros imigrantes que chegaram ao município e pelo o que era contextualizado pela mídia na época. É claro que esse medo justificava-se em parte, pois tanto índios quanto imigrantes não se conheciam, não falavam a mesma língua e apresentavam costumes e cotidianos bem diferenciados. Mas foi a disputa pelas terras que intensificou o medo e o imaginário local. A partir daí, tudo justificava a ação dos imigrantes e das companhias destinadas a combater os índios ou a amansá-los. Até mesmo uma dizimação autorizada.

Assim como a disputa pelas terras, a disseminação desse imaginário construído em outro tempo continua. Poucas mudanças ocorreram em relação ao imaginário do colonizador sobre o índio Xokleng. O que foi verificado nos relatos quando os descendentes dos colonizadores citavam a percepção inicial do colonizador ou de seus antepassados em relação ao índio é que esse imaginário não sofreu muitas alterações, ou que este ainda é produzido e representado a partir das percepções lançadas e herdadas anteriormente. Compreendemos, dessa forma, a proposição de Silva (2017, 155) ao descrever que:

> Toda descrição é um ponto de vista, a vista de um ponto, um olhar com uma lente que amplia, reduz, forma e deforma. Mesmo aquele que se autodescreve, cria, recria, inventa e transfigura, mas não aleatoriamente. O imaginário só se dá a ver consistentemente como desconstrução e reconstrução.

O movimento que impulsiona a narrativa mítica é poder refletir seu núcleo diretor e descrevê-lo de maneira recorrente, fazendo com que a ideia central do discurso e seus símbolos sejam cada vez mais reforçados e significativos nos contextos em que são narrados, assim, ao recuperar a narrativa, contando-a outra vez, ela se torna ainda mais autêntica.

O imaginário dos descendentes dos colonizadores analisado nesta pesquisa abarcou sete faixas etárias diferentes e alcançou as percepções de três gerações (consideramos uma nova geração a cada 30 anos). Durante o andamento da pesquisa e na busca por conservar a integridade dos dados, pensamos em utilizar uma técnica em que o pesquisador não influenciasse os/nos relatos, por isso idealizamos a Técnica de Associação Semântica, resultante da junção de características de três métodos diferentes que foram convergidos em um único modelo.

A utilização das iscas semânticas que, por sua vez, originaram-se dos exaustivos estudos bibliográficos, serviu de estratégia para que as memórias fossem acessadas e o imaginário viesse à tona. Cada palavra lançada a cada colaborador foi recebida com uma expressão diferente. E, depois de alguns segundos, assim como água em vertentes naturais, o imaginário começava a brotar. Questionamo-nos: Conseguimos verificar o imaginário e as recorrências simbólicas dos descendentes dos colonizadores sobre os índios Xokleng no município de Jose Boiteux? Sim, conseguimos. E, além disso, foi possível também sentir e vivenciar in loco como esse imaginário foi construído através da experiência no local, com as pessoas e com os relatos narrados.

Podemos afirmar que os entrevistados, em sua maioria, narram histórias contadas pelos pais, avós e pela comunidade local. Histórias que foram construídas na trajetória de muitas gerações e nesse curso fortaleceram cada vez mais a constituição do estereótipo acerca do índio Xokleng que viveu na região.

Apesar de alguns entrevistados não descreverem relatos extensos para cada uma das iscas semânticas apresentadas, os dados coletados evidenciaram a presença de muitas memórias relacionadas ao período da colonização no município. A pregnância é evidenciada novamente nos relatos dos entrevistados quando estes falavam dos grupos indígenas fazendo as afirmações com sentimento de medo e temor, justificando essa sensação pelo fato de que os pais ou avós relatavam histórias em que o índio aparecia como ameaça. A faixa

etária dos colaboradores também foi um fator que contribuiu para a exposição de situações mais detalhadas que contribuíram para enriquecer as análises.

Os arquétipos que se sobressaíram nas narrativas foram o do herói relacionado ao colonizador e ao pacificador; do inocente relacionado à compreensão do índio como não civilizado, e por isso agia da forma com agia; o paternal e matriarcal direcionado à importância dos familiares para a construção da história do município. Esses arquétipos embasaram as representações simbólicas dos moradores do município, e são narrados pelos colaboradores de faixas etárias, bairros e ambiências culturais diferenciadas, mas que se originam de núcleos singulares que se convergem e se constituem nas narrativas que descrevem o imaginário local.

Durand (2002, p. 43) salienta que "os símbolos que compõem as narrativas constelam porque são desenvolvidos de um mesmo tema arquetipal, porque são variações sobre um arquétipo". Desse modo, são esses mitos diretores ou núcleos organizadores que servem de base para a formatação das representações simbólicas e do imaginário que permeia o município de José Boiteux desde o início de sua colonização, perpetuando-se até os dias atuais.

8 Considerações finais

Durante o andamento da pesquisa e na busca por conservar a integridade dos dados, pensamos em utilizar uma técnica em que o pesquisador não influenciasse os/nos relatos, por isso idealizamos a Técnica de Associação Semântica, resultante da junção de características de três métodos diferentes que foram convergidos em um único modelo.

A utilização das iscas semânticas que, por sua vez, originaram-se dos exaustivos estudos bibliográficos, serviu de estratégia para que as memórias fossem acessadas e o imaginário viesse à tona. A aplicação da Técnica de Associação Semântica torna o pesquisador

um mediador de uma construção coletiva resultante da ação de diversos atores sociais em um dado tempo e espaço.

A utilização da técnica permitiu visualizar a força do imaginário e sua atemporalidade evidenciando assim que essas construções coletivas provenientes de um Imaginário Social local sejam um processo em contínua construção que parte de elementos comuns – matrizes arquetipais – que orientam por sua vez, as construções imaginais e/ou o Imaginário Social das sociedades.

Referências

AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos e abusos da história oral**. 4 ed. – Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.

DURAND, Gilbert. **Mito e sociedade:** a mitánalise e a sociologia das profundezas. Lisboa: A regra do jogo, 1983.

DURAND, Gilbert. Sobre a exploração do imaginário, seu vocabulário, métodos e aplicações transdiciplinares: mito, mitanálise e mitocrítica. **R. Fac. Educ**., 11 (1/2): 243-273, 1985.

DURAND, Gilbert. **Campos do Imaginário**. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

DURAND, Gilbert. **O Imaginário.** 2 ed, Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário:** introdução à arquetipologia geral. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

DURAND, Yves. Imaginário e Psicologia. In: ARAÚJO, Alberto Filipe; BAPTISTA, Fernando Paulo. **Variações sobre o Imaginário:** domínios, teorizações e prática hermenêuticas. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.

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

GOMES, Eunice Simões Lins. **A catástrofe e o imaginário dos sobreviventes:** quando a imaginação molda o social. 2. ed. João Pessoa: Editora UFPB, 2011.

LEGROS, Patrick et al. **Sociologia do Imaginário**. Porto alegre: Sulina, 2007.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Manual de história oral**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Relatos orais:** do indizível ao dizível. Ciência e Cultura, São Paulo, v. 39, n. 3, p. 272-286, mar., 1987.

RAUEN, Fábio José. **Roteiros de iniciação científica:** os primeiros passos da pesquisa científica desde a concepção até a produção e apresentação. Palhoça: Ed. Unisul, 2015.

RIOS, Kenia de Souza. **Cadernos do CEOM**. Chapecó: Argos, 2000.

SANTOS, Silvio Coelho dos. Índios e brancos no sul do Brasil: a dramática experiência dos Xokleng. Porto Alegre, Movimento, 1987.

SCHMITZ et al. Taió, no Vale do Rio Itajaí: o encontro de antigos caçadores com casas subterrâneas. In: **Pesquisas.** Antropologia, n. 67, São Leopoldo: Instituto Anchietano de Pesquisas, 2009.

SILVA, Juremir Machado da. **Diferença e descobrimento. O que é o imaginário? A hipótese do excedente de significação**. Porto Alegre: Sulina, 2017.

TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez. **Gilbert Durand:** imaginário e educação. 2. ed. Niterói: Intertexto, 2013.

O retorno das Deusas: hermenêutica simbólica no imaginário do *Instagram* Mulheres de Raízes

Jade Vilar de Azevedo[18]
Eunice Simões Lins[19]

1 Introdução

O imaginário acerca do feminino é composto por séculos de processos civilizatórios que criaram redes simbólicas e discursivas a respeito das mulheres de acordo com as nuances culturais, econômicas e religiosas vigentes.

Nos primórdios da civilização a figura do feminino aparece entrelaçada a figura da Terra (Gaia) fonte de fecundidade que gera e alimenta todos os homens. Com o descobrimento das técnicas agrícolas que se tornaram a base da estrutura social e através do viés místico que sempre acompanhou a história da civilização, os homens primitivos associaram a fecundidade da terra, com a fecundidade provida no ventre da mulher, concedendo a elas um status de destaque social por gerarem o essencial para a sobrevivência da espécie.

> Neste complexo simbólico, tudo que toca à vida e, portanto, à riqueza, diz respeito à mulher. Fonte da fertilidade ela é também a curadora que conhece

18 Graduada em Jornalismo pela Universidade Federal da Paraíba. Mestranda em Comunicação Social no Programa de Pós-Graduação em Comunicação pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). E-mail: jade.vilar@hotmail.com

19 Pós-Doutora. Professora no Programa de Pós Graduação em Comunicação na Universidade Federal da Paraíba. E-mail. euniceslins@gmail.com.

> as ervas e a protetora que guarda o sono dos mortos até que estejam prontos para retornarem (OLIVEIRA, 2005, p. 4).

Rosalira Oliveira traz a discussão acerca do uso do termo sociedade matrifocal ou matrística, ao invés da designação de sociedade matriarcal para designar a ordem social das sociedades primitivas, a partir do período Neolítico (cerca de 8.000 a.C. até 5.000 a.C.).

O conceito de matriarcado traz a ideia da sobreposição das mulheres em relação ao poder dos homens e segundo a autora, não há uma definição entre os teóricos a respeito da real situação sociopolítica exercida pelas mulheres naquelas sociedades do continente Europeu. Mas é consenso da maioria dos estudiosos a ideia de que as mulheres viviam em harmonia com o masculino, sem uma relação de dominação entre os sexos e por isso o termo matrifocal ou matricial foram adotados como mais ideais para designar o período (2005, p. 4-5).

> É este o modelo que emerge de trabalhos como os realizados por Marija Gimbutas, sobre as divindades da "velha Europa" e por James Meelart nas ruínas da cidade de Çatal Hüyuk na atual Turquia, entre outros. Estes autores têm sugerido que as sociedades do período Neolítico eram realmente culturas pacíficas e cooperativas, nas quais as mulheres ocupavam posições sociais importantes como sacerdotisas, artesãs ou chefes de clã matrilineares, e onde não se encontram registros de grandes diferenciações de status baseadas no sexo. Enfim, sociedades matrifocais, nas quais o pensamento e as práticas espirituais giravam em torno de uma Deusa-Mãe e onde a filiação era definida através da linhagem materna (OLIVEIRA, 2005, p. 5).

Analisando o imaginário das sociedades matrifocais, utilizando a metodologia da hermenêutica simbólica proposta por Durand

(2012) que vai esquematizar em regimes, simbolizações semelhantes através de "protocolos normativos das representações imaginárias" (DURAND, 2012, p.63), observa-se nesse período uma simbolização exaltada da imagem feminina.

Havia uma valorização sagrada das características exclusivas ao sexo feminino, como a gestação. A simbolização da mulher ancorava-se no Regime Noturno do trajeto antropológico proposto por Durand (2012), que agrupa simbolizações de imagens de eufemismo, harmonia e espiritualidade.

> O antídoto do tempo já não será procurado no sobre-humano na transcendência e da pureza das essências, mas na segura e quente intimidade da substância ou nas constantes rítmicas que escondem fenômenos e acidentes. Ao regime heróico da antítese vai suceder o regime pleno do eufemismo. Não só a noite sucede ao dia, como também, e sobretudo, às trevas nefastas (DURAND, 2012, p. 194).

No Regime Noturno as mulheres vão ser representadas através das simbolizações do Mater, que vai trazer as figuras das grandes Mães, como a Mãe terra e a Mãe água. O homem primitivo como já mencionado, tinha uma relação intrínseca e sagrada com a natureza, imputando a ela a divindade máxima, e foram as características do feminino que se associaram as da natureza.

As Deusas – mães (terra e água), que proviam seus filhos do alimento físico e espiritual eram cultuadas no simbólico do sagrado e as mulheres passaram por um processo de simbolização semelhante por trazerem a fecundidade como característica inerente.

As mulheres da Europa primitiva, eram uma ponte entre o social e o divino, seus ventres eram sagrados e seus fluidos corporais como o sangue menstrual e o leite materno, eram ritualizados em prol do alcance de benefícios para a comunidade. As características maternas é que preenchiam o desejo do divino dos homens primitivos em suas adversidades.

> Todavia, apesar desses compromissos e matizes, devemos sublinhar desde já o notável isomorfismo dos símbolos que estudaremos. Isomorfismo que Dumézíl: destaca, por exemplo, nos Vedas e nos textos masdeístas e que liga a idéia de riquezas, a noção de plural a figuras femininas da fecundidade, da profundidade aquática ou telúrica. É o que acontece com os Açvinos ligados a Púshan, deus da vida, "dador de riquezas", "massa divina", que se concentram na figura feminina de Sarasvati, deusa das águas mães, dadora de viela e de posteridade, portadora do alimento, do leite, do grão e do mel, abrigo à prova de tudo, inviolável refúgio (DURAND, 2012, p. 200).

Foi a partir de 1300 a.C com o processo de estabelecimento de uma religião de um Deus único judaico-cristão, representado através da forma masculina, que a simbologia das Deusas passou a ser silenciada e ressignificada. Através de um quadro mitológico cristão perpetuado no tempo através das escrituras da Bíblia, os modelos das Deusas pagãs foram sendo substituídas pelos modelos cristões de mulher.

Lilith veio como o mito da primeira mulher de Adão, sua descrição é observada na Torah assírio-babilônica e hebraica e em alguns outros textos apócrifos. Ela foi criada do mesmo material que Adão e trazia consigo um forte impulso sexual e senso de igualdade perante o masculino, recusando-se então, a ser subserviente ao companheiro, o que ocasionou o seu exílio e sua transformação em demônio. Eva veio em substituição a Lilith, criada a partir de Adão feita foi feita para atender a solidão dele, e traz a dor e o pecado ao mundo ao desobedecer às ordens do Deus único, influenciando Adão a também pecar.

> O exemplo de uma instigadora inclinada para o mal é o que melhor expressa os preconceitos que predominaram em relação à função perturbadora das mulheres, eternas responsáveis pelo pecado

> original que levou os homens a perderem a sua pureza, a se envergonharem do próprio corpo e a atentar contra os ditames divinos ao aspirarem à imortalidade (ROBLES, 2006, p. 38).

Através do quadro mitológico de Lilith e Eva observa-se uma mudança na simbolização do feminino, que sai do Regime Noturno e vai para o Regime Diurno, repleto de dualidade e conflitos, trazendo os símbolos nictomórficos e catamórficos para a simbolização da mulher. Os símbolos nictomórficos estão ligados às trevas, morte e terror, à água estagnada e sombria, que vai se conectar com a simbolização obscura dos fluídos femininos.

> Os símbolos nictomórficos são, portanto, animados em profundidade pelo esquema heraclitiano da água que corre ou de cuja profundidade, pelo seu negrume, nos escapa, e pelo reflexo que redobra a imagem como a sombra redobra o corpo. Esta água negra é sempre, no fim das contas, o sangue, o mistério do sangue que corre nas veias ou se escapa com a vida pela ferida, cujo aspecto menstrual vem ainda sobre determinar a valorização temporal. O sangue é o temível porque é a senhora da vida e da morte e porque na sua feminilidade é o primeiro relógio humano, o primeiro sinal humano correlativo do drama lunar (DURAND, 2012, p. 111).

Já os símbolos catamórficos são ligadas às simbolizações das quedas: do tempo, dos castigos, da idade... e simbolizados no Mito de Eva pela queda da moralidade da humanidade através da desobediência da mulher à figura masculina suprema. “Chega-se assim a uma feminização do pecado original que vem convergir com a misoginia que a constelação das águas escuras e do sangue deixava transparecer” (DURAND, 2012, p. 115).

Observa-se assim o desenrolar de um processo de transmutação da simbolização exaltada da mulher sagrada e fecunda para a mulher

nefasta. O ser mulher sofre uma queda social para a simbolização nictomorfa do seu sangue impuro e sujo, por exemplo.

> fortemente ancorada no vínculo mágico que une agricultura e procriação, na qual os ritos destinados a assegurar a fecundidade do solo são frequentemente realizados pelas mulheres (OLIVEIRA, 2005, p. 4)

O sangue que era utilizado em ritos de vida e abundância, nos próximos séculos, em que a religião cristã vai se perpetuar pelo mundo, vai ser restrito ao ritual da noite de núpcias, onde o sangue feminino era derramado pelos homens através do ato sexual para simbolizar a pureza e o controle sexual da mulher.

Sangue este que, se não fosse derramado unicamente pelo homem escolhido pelo seu pai para a ter como esposa, tornava-a indigna socialmente.

> Esta vigilância servia para que, ao vir a moça a casar-se, o seu futuro marido, pudesse ter a presunção de que a mulher pela qual pagara um dote fosse "honesta" com menos possibilidades de ser-lhe sexualmente infiel (CAMPOS, 2010, p. 66).

Essa mudança de simbolização do sangue feminino de sagrado e utilizado em ritos de fecundidade, para ser prova do controle sexual da mulher pelo homem, explicita a diferença do novo papel social performado pela mulher, e consequentemente do novo imaginário que se criou acerca do feminino. O cristianismo ressignificou as características femininas das divindades para valorizar a soberania do masculino através de seu Deus. O sagrado feminino começa a ruir, cedendo espaço para uma sociedade centralizada no homem.

Anete Roese (2015, p. 180) ressalta que no primeiro Testamento da Bíblia são inúmeras as passagens em que se condena o politeísmo, especialmente no discurso de Jeremias (Jeremias 44) que detalha a ira do Deus que deveria ser único, contra a adoração de outros

deuses, inclusive através da queima de incensos que era feita em homenagem as Deusas.

Jeremias atrela todos os sofrimentos pelos quais o povo passava a sua falta de fidelidade ao culto do Deus soberano, abominando os rituais pagãos. A sociedade ainda não era monoteísta, e esse processo se dará de forma violenta através das perseguições aos cultos diferentes.

> Esse texto de Jeremias revela nas suas linhas e entrelinhas a amplitude geográfica do culto à Deusa, a quantidade de adeptos e os poderes divinos dela. No texto fica claro o conflito religioso. Verifica-se que também os homens e as crianças participam desse culto à Rainha dos Céus. As pesquisas apontam uma semelhança no título Rainha dos Céus – compartilhado por Inana/Ishtar e Asherá. Achados arqueológicos verificaram a presença de elementos importantes relacionados a divindades com estas características em diferentes regiões. No Egito – num templo dedicado a uma Rainha dos Céus, formas de bolos com o símbolo da Deusa – foram encontrados, na Síria e na Mesopotâmia, um selo fenício mostra um ritual sagrado de mulheres assando bolos. (ROESE, 2015, p. 180)

Em paralelo a proliferação da simbolização obscura das Deusas as mulheres que as adoravam e praticavam rituais em sua homenagem, passam a ser perseguidas dentro do mesmo processo de apagamento e subordinação ao masculino. Inicia-se a caça às bruxas, designação que será postulada para as mulheres que seguiam os cultos pagãos e que ainda praticavam rituais usando os elementos da natureza.

Lucía Tosi (1997, p. 374) explicita que as mulheres mais acusadas de bruxaria e possessão demoníaca, eram as que não pertenciam a nenhum pai ou marido, ou seja, eram responsáveis por si mesmas e que viviam na zona rural, tendo ainda muito contato com a cultura da Deusa representada pela força dos elementos naturais.

A autora aponta que até o século XV ainda se era tolerado socialmente as mulheres independentes que trabalhavam na feiras populares para seu próprio sustento, mas que a partir da metade do século XV quando o Capitalismo, a Reforma Protestante e a Contra-reforma Católica tomaram forma, as mulheres sem um figura masculina que as representasse passaram a ser consideradas suspeitas (1997, p. 373-374).

> [...] o estereótipo da bruxa foi construído, a partir do século XVI, por teólogos e magistrados. A bruxaria foi considerada uma prática demoníaca e a mulher o principal agente do demônio (TOSI, 1997, p. 374).

A mulher que não se encaixava nas regras sociais da supremacia masculina e do puritanismo religioso, passou a ser simbolizada pelo caráter das trevas nictomorfas através da figura do demônio.

As mulheres saem da esfera do sagrado feminino da semelhança com as Deusas, para o feminino controlado, recluso ao ambiente do lar e fadado a um destino fatídico de pertencer e ser governada pelo masculino. Elas passam por um processo de domesticação de seu ser, representado no mitológico cristão por Maria, mãe de Deus. Maria foi posta como "[...] sempre imóvel, alheia à agitação, à vitalidade, ao descomedimento e aos namoros legendários que nutriram a mitologia e a tragédia, representava a graça por excelência, o rosto da sabedoria [...]" (ROBLES, 2006, p. 334).

Maria veio como o modelo padrão de mulher a ser adotado pelas demais. Simone de Beauvoir (1970, p. 212) postula que a Igreja é conivente com a sociedade patriarcal e que, portanto, reproduz padrões que incitam a subordinação da mulher ao homem através da adoção de modelos ideais de mulheres dóceis e santas.

Com a troca do quadro mitológico preponderante no imaginário do pagão para o cristão, a mulher sai da simbolização do Regime Noturno do imaginário. Durand (2012, p. 202) postula que a forma de tratar o corpo é uma grande diferença entre os regimes. No Regime Noturno "como bem notou Séchehaye", o interesse e o afeto pelo

corpo marcam, para o esquizofrênico, "uma etapa positiva na via da cura. É quando os sentimentos de culpabilidade carnal são afastados [...]" (DURAND, 2012, p. 202).

No Regime Diurno o corpo é o meio do pecado, o ventre que era incubador de vida, "este ventre polivalente pode, decerto, englobar valores negativos, como já notamos, e vir simbolizar o abismo da queda, o microcosmo do pecado" (DURAND, 2012, p. 202). A mulher agora precisa torna-se um ser subordinado, doméstico e dessexualizado para ser valorizada socialmente.

As Deusas passaram a ser ressignificadas como monstros malignos, detentoras do caos e das dores do mundo, trazendo um outro aspecto da simbolização do Regime Diurno que são os símbolos teriomórficos, os quais junto aos símbolos nictomórficos e catamórficos, "consagram às Faces do Tempo as implicações libidinosas e sexuais contidas na constelação que agrupa, ao lado do simbolismo teriomórficos símbolos da queda e do pecado" (DURAND, 2012, p. 73).

Os símbolos teriomórficos trazem a animalidade, a agitação, e a boca aberta cheia de dentes pronta para devorar a todos. "O animal é assim, de fato, o que agita, o que foge e que não podemos apanhar, mas é também o que devora, o que rói" (DURAND, 2012, p. 90). As figuras femininas são agora associadas a bestas com aspectos animalescos, figuras que devem ser temidas e controladas para que as trevas não se instalem no mundo.

> Na China antiga, a deusa criadora se tornou a Grande Mãe do Ocidente, uma criatura apavorante com um rosto humano, dentes de tigre e rabo de leopardo, que moraria numa caverna da montanha e que governaria as pragas e a pestilência. Na mitologia assírio babilônica, a deusa bruxa Tiamat, que teria dado à luz o mundo, era também a imagem do caos cego e primitivo contra a qual lutavam os deuses inteligentes e organizados (masculinos). Enquanto na mitologia hindu, Kali, outra mãe divina bruxa, possuía uma outra face como a terrível mulher

> aranha e o estômago do abismo que a tudo devorava. (CAMPOS, 2010, p. 67).

Andrea Campos (2010) ressalta que além da contribuição do cristianismo, o capitalismo e a noção de propriedade privada também teve forte influência na opressão das mulheres e no desenvolvimento de uma sociedade patriarcal. Segundo a autora quando a sociedade passou a ter bens privados, o homem criou a necessidade de controlar a sexualidade da mulher para garantir a paternidade legítima de seus filhos (2010, p. 65).

> Em nome desta defesa patrimonial foi criada uma moral social e religiosa [...] que classifica as mulheres que põem em risco a propriedade privada e a instituição familiar que é a sua maior guardiã, de bruxas e vadias. (CAMPOS, 2010, p. 70).

A difusão do cristianismo e do capitalismo arrancou as Deusas do paraíso, amordaçou, perseguiu e castrou as mulheres de seus impulsos sexuais e vivências para além do lar.

Um novo imaginário foi criado em torno do feminino, transformando Deusas em monstros, liberdade em opressão, e sagrado em inferioridade. Porém, um mito não desaparece, ele apenas adormece e no século XXI as Deusas acordam sob a égide da comunicação digital e das redes sociais.

2 O despertar do imaginário do sagrado feminino no *Instagram* Mulheres de Raízes

Clarissa Pinkola Estés, é uma psicanalista junguiana e poeta americana com descendência mexicana, que escreveu em 1999 o livro “Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem”. Nesse livro a pscinalista faz uma ode mitológica ao retorno do feminino para sua áurea sagrada do período das sociedades matriciais, ao despertar em si o que ela vai chamar de arquétipo da mulher selvagem.

Segundo Estés, o isolamento da mulher da sua verdadeira essência sagrada e selvagem tornou-a fraca e ignorante em relação ao seu poder, quando a sociedade patriarcalista ressignificou seus dons e diferenciais, como a capacidade única de gerar uma vida, com aspectos negativistas.

> Mesmo que tenhamos tentado impedir uma reincidência do roubo praticamente nos costurando à nossa pele da alma, são pouquíssimas as mulheres que atingem a maioridade com mais do que alguns tufos da pele original intactos. Deixamos de lado nossas peles quando dançamos. Aprendemos o mundo, mas perdemos nossa pele. Descobrimos que, sem nossas peles, começamos lentamente a definhar. Como a maioria das mulheres foi educada de modo a suportar esse tipo de estado com estoicismo, como suas mães suportaram antes delas, ninguém percebe que algo esteja definhando, até que um dia... (ESTES, 2014, p. 307).

Para Estés a sociedade vai moldando o feminino para que elas não reconheçam seu verdadeiro instinto, por isso todas precisam se reconectar com sua essência, com seu ventre fecundo, com seus ciclos menstruais que se misturam aos ciclos lunares enfim, com o poder feminino que foi oprimido durante séculos de dominação masculina.

Com seu livro, Estés gera uma onda de propulsão do despertar de um mito que estava adormecido: a Deusa Mãe. Um retorno a simbolização exaltada do feminino, um imaginário que começa a traçar o caminho antropológico inverso, que traz a representação da mulher de volta para o Regime Noturno, para o mater como eixo central.

> Elas estão trazendo à tona o velho mito da Deusa Mãe. Campbell (2014, p. 174), afirma que o mito se renova a cada geração e em cada hemisfério. Dele renascem histórias, superstições e renovam-se vidas. A grande Deusa Mãe é o princípio

> regenerador da atualidade, e muitas mulheres o revivem quando tentam resgatar a natureza selvagem perdida em sua psique, pois "quando você tem uma Deusa como criadora, o próprio corpo dela é o universo, ela se identifica com o universo" e você alcança a dádiva oferecida por ela (ARAÚJO, 2017, p. 6).

Tendo o livro como norteador, surge no *Instagram* o perfil "Mulheres de Raízes". O *Instagram* é uma rede social mundial de compartilhamento de fotos e vídeos, que em 2017 alcançou a marca de 1 bilhão de usuários ativos por mês[20]. A primeira postagem do perfil Mulheres de Raízes data de 22 de janeiro de 2017, e atualmente já conta com 441 postagens e 21,7 mil seguidores que acompanham o conteúdo postado por ele[21].

A indicação de leitura do livro de Estés é a sexta postagem do perfil, publicada apenas três dias após o lançamento, e em todo o conteúdo abordado pelo Mulheres de Raízes as lendas, mitos e arquétipos femininos trabalhados no livro são citados e comentados.

Utilizando a hermenêutica simbólica, já é possível notar uma ressignificação de simbolização no próprio nome do livro de Estés. No regime diurno o lobo é um símbolo teriomórfico,

> [...] um símbolo infantil de medo pânico, de ameaça, de punição. O 'Grande Lobo Mau' vem substituir o inquietante Ysengrin. um pensamento mais evoluído, o lobo é assimilado aos deuses da morte e aos gênios infernais (DURAND, 2012, p. 86).

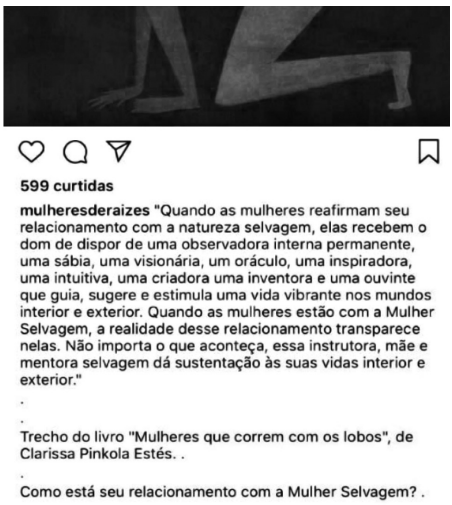
Ao se posicionar como mulheres que correm com esses lobos, há uma reapropriação desse poder feminino que foi posto como maligno e destruidor, ressignificando-o para um poder positivo, selvagem e indomável.

---

20 Disponível em: https://www.tecmundo.com.br/redes-sociais/131503-instagram-tem-1-bilhao-usuarios-ativos-mes.htm

21 Dados verificados em 23 de agosto de 2018.

Figura 1 – Postagem do *Instagram* Mulheres de Raízes, datada de 5 de fevereiro de 2018.



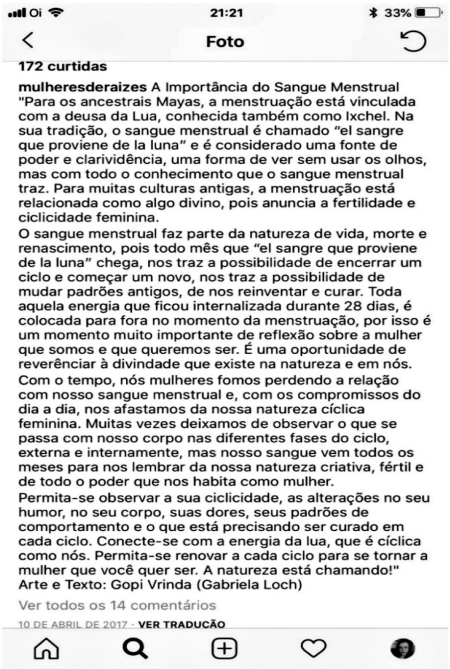
Fonte: *Instagram* Mulheres de Raízes

A ressignificação de pontos importantes do feminino que foram oprimidos junto com as mulheres pelo patriarcalismo, é um objetivo recorrente no perfil. Aspectos como a menstruação e questões ligadas à sexualidade e ao aparelho ginecológico são sempre abordados.

Na significação do regime diurno o sangue menstrual passou a ser motivo de vergonha e falta de higiene, as mulheres passaram a esconder seus ciclos e até a palavra menstruar tornou-se impronunciável, sendo substituída na linguagem popular por "estar naqueles dias".

> É neste isomorfismo que se deve considerar o símbolo que os psicanalistas ligam a uma exasperação do Édipo, a imagem da "Mãe Terrível", ogra que o interdito sexual vem fortificar. Porque a misoginia da imaginação introduz-se na representação através desta assimilação ao tempo e à morte lunar –" das menstruações e dos perigos da sexualidade (DURAND, 2012, p. 104).

Figura 2 – Postagem do *Instagram* Mulheres de Raízes, datada de 10 de abril de 2017.



Fonte: *Instagram* Mulheres de Raízes

Nessa postagem o perfil instiga as mulheres a retomarem a apropriação acerca do entendimento do seu ciclo menstrual, comparando-o com as fases da lua. "Não só a etimologia como também os sistemas métricos arcaicos provam que a lua é o arquétipo da menstruação" (DURAND, 2012, p. 285).

Na simbolização do regime diurno inserida no contexto da sociedade patriarcalista,

> o que constitui a irremediável feminilidade da água é que a liquidez é o próprio elemento dos fluxos menstruais. Pode-se dizer arquétipo do elemento aquático e nefasto é o sangue menstrual (DURAND, 2012, p. 101).

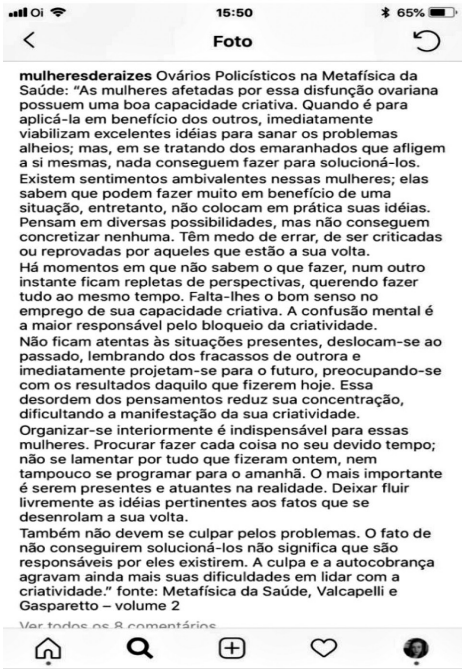
Na própria Bíblia há exemplos da simbolização obscura do sangue menstrual pela religiosidade, "o *Levítico* ensina-nos que o sangue do

fluxo feminino é impuro e prescreve minuciosamente a conduta que se deve seguir durante o período menstrual" (DURAND, 2012, p. 108).

No retorno ao sagrado feminino da simbolização do Regime Noturno, o ciclo menstrual é posto como uma ligação cósmica da mulher com o universo, enaltecendo que ela tem em si um mesmo ciclo que se observa na natureza, e que da mesma forma que a lua influencia as marés, os ciclos ginecológicos influenciam a psique da mulher.

O ritual de "plantar a sua lua" voltou a ganhar popularidade na modernidade, onde as mulheres depositam sua menstruação na terra fecunda para restabelecer a conexão com a Deusa-mãe Terra (Gaia). Há o retorno da simbolização exaltada da mulher e suas características como seu sangue, assemelhando-os aos processos da natureza.

Figura 3 – Postagem do *Instagram* Mulheres de Raízes, datada de 20 de fevereiro de 2017



Fonte: *Instagram* Mulheres de Raízes

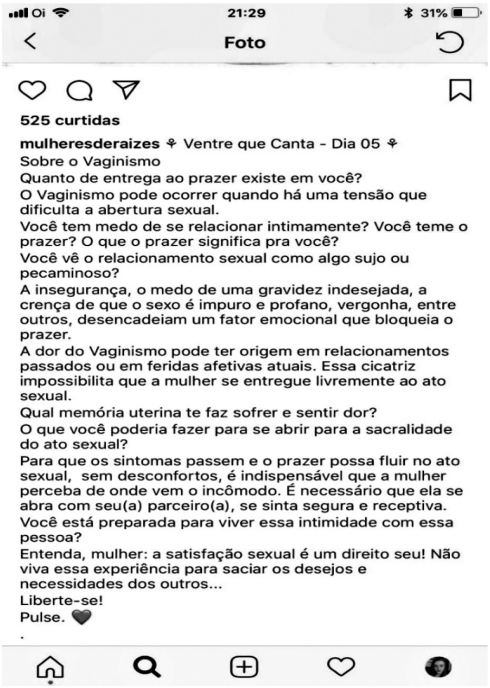
Nessa outra postagem, o aparelho ginecológico doente e causador de problemas é ressignificado como fonte de mulheres

criativas, com a cabeça trabalhando no fervor de diversas ideias, tanto quanto seus ovários trabalham a mais do que o necessário.

No retorno ao sagrado feminino existe um apelo de reconexão do corpo da mulher, que durante séculos foi renegado e oprimido, com a psique da mesma. A intenção é fazer a mulher olhar para a própria pele e seus órgãos exclusivos, como parte de um grande conjunto que compõe a harmonia e o poder feminino. "[...] o ventre, quer seja digestivo ou sexual, e pela meditação deles inaugura-se toda uma fenomenologia eufemizante das cavidades" (DURAND, 2012, p. 202).

A ideia é fazer com que a mulher passe a olhar novamente para si mesma, para sua biologia e para seu corpo sob um viés positivo, em detrimento da negatividade que foi depositada sob as características femininas nas simbolizações diurnas.

Figura 4 – Postagem do Instagram Mulheres de Raízes, datada de 3 de mai o de 2018.



Fonte: *Instagram* Mulheres de Raízes

Como já mencionado no artigo, uma das características do Regime Diurno é a simbolização do corpo como fonte de pecado. Consequentemente, ao serem simbolizadas dentro dessa perspectiva, o prazer feminino foi renegado. O impulso sexual é uma fonte de força e poder, por isso a dessexualização da mulher imputando culpa e pecado ao seu prazer, fez parte do processo de opressão das mesmas.

> No que tange ao prazer, este permaneceria como um desconhecido sob o véu negro da culpa, já que sentir prazer, predisporia a mulher a desejar, e ser desejante, e não apenas desejada, possibilitaria que escapasse ao poder dos homens. Portanto, à mulher casada era vedado o prazer sexual, ficando este a cargo das meretrizes, que apesar de poderem externar o prazer, também não passavam de meros objetos do prazer masculinos, não sendo, também, agentes desejantes, já que eram escolhidas e não o contrário (CAMPOS, 2017, p. 66).

No Regime Diurno, "a queda é, assim, simbolizada pela carne, a carne que se come, ou a carne sexual, unificadas uma e outra pelo grande tabu do sangue" (DURAND, 2012, p. 118). O símbolo teriomórfico da carne sexual que sangra, vai ser representado pela mulher, por ela também sangrar.

Durand (2012, p. 115) explicita que em diversas culturas acreditava-se que as mulheres sangravam na menstruação para pagarem o erro de terem cometido o pecado original através de Eva. Para as mulheres, ficava então vedado o prazer sexual, tornando seus ciclos naturais em processos de vergonha e expiação.

Ao retornar para o Regime Noturno, o corpo passa a ser simbolizado exaltadamente como fonte de prazer. "A libido ligar-se-á às coisas agradáveis do tempo, invertendo como que do interior o regime afetivo das imagens da morte, da carne e da noite, e é então que o aspecto feminino e materno da libido é valorizado [...]" (DURAND, 2012, p. 197). No sagrado feminino da mulher selvagem,

elas são incentivadas a tomarem as rédeas da sua própria sexualidade, libertando-se das culpas e descobrindo o poder de si mesmas.

3 Considerações finais

Através da investigação do imaginário, utilizando a hermenêutica simbólica proposta por Durand (2012) no seu trajeto antropológico, do auge das sociedades matriciais, passando pelo seu declínio e analisando seu resgate através do Instagram "Mulheres de Raízes", observa-se uma tentativa de retorno ao imagético do sagrado feminino na sociedade atual.

As mulheres buscam a eufemização da carga opressora que foi imputada as mesmas ao longo do tempo. Elas se unem, inclusive em eventos presenciais como workshops e rodas de conversas divulgadas no próprio perfil do Instagram do "Mulheres de Raízes", para redescobrirem juntas as Deusas que um dia foram utilizando as redes sociais como intermediadoras dessa ligação digital e física e como palco para suas trocas discursivas.

Observa-se a busca da liberdade de ser e existir: ora Deusas, ora nefastas, ora identificadas no regime Diurno, ora no Noturno. Seres livres para explorarem todas as suas nuances. As mulheres almejam sua simbolização como sujeitas detentoras do direito de exercerem suas pulsões de desejos, de sonhos e de vida, sem que a existência masculina se sobreponha. E sob as bênçãos das Deusas, as mulheres se ressignificam em busca de desbravar os seus próprios caminhos.

Referências

ARAÚJO, Mariclécia. **A mitologia arquetípica feminina em imagens primordiais:** os encontros. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/952>. Acesso em: 24 ago. 2018.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo** – Fatos e mitos. Vol I. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

CAMPOS, Andrea. **As bruxas retornam... cacem as bruxas!** (um argumento para o controle histórico da sexualidade feminina). Disponível em: <http://ojs.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/viewFile/9151/5144>. Acesso em: 24 ago. 2018.

DURAND, Gilbert**. As estruturas antropológicas do imaginário**. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **As mulheres que correm com os lobos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

ROBLES, Martha. **Mulheres, mitos e deusas**: o feminino através dos tempos. São Paulo: Aleph, 2006.

ROESE, Anete. **O silenciamento das Deusas na tradição interpretativa cristã:** uma hermenêutica feminista. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1557/1654> . Acesso em: 23 ago. 2018.

OLIVEIRA, Rosalira. **Em nome da mãe**: o arquétipo da Deusa e sua manifestação nos dias atuais. Disponível em: <http://www.periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/artemis/article/view/2200/1939>. Acesso em: 19 ago. 2018.

TOSI, Lucía. **Mulher e ciência:** A revolução científica, a caça às bruxas e a ciência moderna. Disponível em: <http://www.cei.santacruz.g12.br/~fisica/3UP_2015/Mulher-e-Ciencia_cadpagu_1998_10_14_TOSI.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2018.

Fonte: https://www.flaticon.com/authors/freepik

O conceito de memória teleafetiva: estudo do Canal Viva

Mario Abel Bressan Júnior[22]

1 Introdução

Os estudos da memória vêm ganhando destaque atualmente em função da quantidade de trabalhos publicados e apresentados sobre o tema e o interesse social em recuperar formas de lembranças, buscando algo do passado para recordar e viver.

As lembranças coletivas, bem como a identidade social dos indivíduos, marcam uma trajetória no tempo e espaço. Mesmo sendo subjetiva, a memória é um tipo de narrativa que volta a ser rememorada com as percepções e lembranças.

Percebemos a televisão como um instrumento que transformou hábitos sociais e globalizou culturas. Desde a sua implantação, várias foram as suas fases e surgem distintas discussões, mas ela permanece como meio de comunicação influente na transmissão de informação, cultura e entretenimento.

Entender a memória é essencial para as diversas áreas em que a sociedade participa, pois cada vez mais se percebe a volta de elementos do passado, configurando um presente nostálgico, composto por lembranças e memórias. Na moda, na arquitetura, no design, constatamos esse movimento. Objetos de decoração e produtos da "linha retrô", por exemplo, também fazem parte deste contexto.

---

22 Doutor em Comunicação Social – PUCRS / FAMECOS, Professor no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da UNISUL. Líder do Grupo de Pesquisa Redes e Tecnologias Convergentes (UNISUL); Membro do Grupo de Pesquisa Televisão e Audiência – GPTV (PUCRS / UFRGS) E-mail: marioabelbj@gmail.com

O objetivo deste artigo é discutir o conceito de memória teleafetiva (BRESSAN JÚNIOR, 2017) do telespectador diante de uma programação que é (re)exibida anos depois. Procura responder porque há um prazer em rever imagens e cenas e como isso provoca e manifesta sentimentos e afetos na audiência.

Como objeto de estudo analisamos o Canal Viva, do Grupo GloboSat, que em maio de 2018 completou oito anos no ar. Estreou no dia 18 de maio de 2010. A programação, na sua maioria, consiste de produtos que pertencem ao arquivo da Rede Globo de Televisão. Essa grade é formada por telenovelas, programas de humor e musicais, seriados, filmes antigos e algumas produções do próprio canal.

As reprises vem colocando o canal entre os primeiros em audiência na TV. A telenovela *Tieta*, por exemplo, que estreou no Viva em maio de 2017, alcançou bons números de telespectadores. Nos meses de setembro e outubro, colocou o canal entre os 10 mais assistidos da TV paga no Brasil e, em alguns meses, permaneceu na liderança da programação a cabo (LEITE, 2017). Em julho deste ano, com *Vale Tudo*, fez o Viva conquistar o *ranking* de programa mais assistido na televisão a cabo, durante a primeira semana de estreia.

Nesse cenário, a função que a memória traz para o contexto televisivo merece ser investigada, visto que a TV pode ser um meio condutor de lembranças. O conceito de memória teleafetiva explica que há vibrações que dão prazer ao estar diante de uma programação exibida tempos atrás, sendo que a sociabilidade e o contato com sujeitos e objetos auxiliam na rememoração. Além disso, evidencia a reformulação de um laço social, fortalecido pelos grupos de referência e que auxilia na constituição de memórias e afetos.

2 Coletividade, sociabilidade e formação da memória

Muitas são as linhas que discutem a formação da memória de um sujeito. O arquivamento de recordações ocorre por estarmos constantemente aprendendo e arquivando o que vimos, escutamos

e presenciamos. Esta coletividade e sociabilidade é fator importante para pensarmos a constituição das memórias.

Como diz Halbwachs (2003, p. 30), as nossas memórias continuam coletivas e são acionadas por outros, mesmo em situações e eventos (como ele gosta de referir), em que estivemos sós. Para ele, o sujeito nunca está sozinho. "Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem".

O pertencimento do ser humano em um grupo não necessariamente deve ser presencialmente, mas na forma de como podem estar influenciados pelas formas de pensamentos e vivências proporcionadas pelo grupo. "Para confirmar ou recordar uma lembrança, não são necessários testemunhos no sentido literal da palavra, ou seja, indivíduos presentes sob uma forma material e sensível." (HALBWACHS, 2003, p. 31). Esta participação coletiva vai além da presença física, pois está ligada a outras formas de "estar junto". Os sujeitos podem partilhar de momentos comuns ao revisitar uma cidade em que ele conheceu com familiares. No momento deste retorno, ele está sozinho. Contudo, a primeira vez em que ele foi até lá, havia outras pessoas consigo.

Em alguns casos, para o autor, estas pessoas ajudam a recordar e, para melhor lembrar, voltamos a elas e adotamos os seus pontos de vistas, já que "uma ou mais pessoas juntando suas lembranças conseguem descrever com muita exatidão fatos ou objetos que vimos ao mesmo tempo [...]" (HALBWACHS, 2003, p. 31). Conseguem até reconstruir nossas ações sem que tenhamos lembrado de algo. Essas pessoas nos trazem provas de que o evento ocorreu e que participamos.

Isso é bastante comum, no sentido de que, durante as nossas vidas, episódios acontecem. Porém, depois de algum tempo, não lembramos mais. As recordações ocorrem em função dos testemunhos de outros. São os testemunhos, não só discursivos, falados por pessoas próximas, como também imagens e situações, que provocam lembranças em nossas memórias. Para Halbwachs

(2003), estamos diante de vários testemunhos e renovamos constantemente nossas memórias.

É este o processo de construção de uma memória coletiva, embasada pela força viva das imagens proporcionadas pelas relações sociais. Por isso, «a lembrança é sempre fruto de um processo coletivo e está sempre inserida num contexto social preciso», reforçam Schmidt e Mahfoud (1993, p. 288).

Huyssen (2000, p. 68) complementa que

> a memória de uma sociedade é negociada no corpo social de crenças e valores, rituais e instituições. No caso específico das sociedades modernas, ela se forma para espaços públicos de memória tais como o museu, o memorial e o monumento (HUYSSEN, 2000, p. 68).

Para ele, estamos cada vez mais conscientes de como é coletiva a memória social e desenvolvida a partir de falas e reproduções.

No entanto, quando as imagens se fundem com as lembranças, destaca Halbwachs (2003), as recordações de um ou mais processos coletivos criam figuras que podem não reproduzir exatamente o passado, podendo modificar a impressão de um fato antigo. São sensações que se misturam e se compactuam em massas de lembranças imaginadas. Há esta relação entre o que foi verdadeiramente vivido e o que foi fictício. “Inversamente, pode acontecer que os testemunhos de outros sejam os únicos exatos, que eles corrijam e rearranjem a nossa lembrança e ao mesmo tempo se incorporem a ela.” (2003, p. 32).

Quando isso acontece é porque nossa memória se apresenta como uma peça profunda e sentimos ter condições de diferenciar, por esforço nosso, alguns traços e contornos que vêm do nosso passado, mesmo quando observamos estes elementos em uma espécie de espelho turvo, compara Halbwachs (2003). Para ele, é necessário “trazer uma espécie de semente da rememoração a este conjunto de testemunhos exteriores a nós para que ele vire uma consistente massa de lembranças”. (2003, p. 32-33).

Por isso, a necessidade dos testemunhos, tanto verbais quanto visuais para a composição da memória, porque quando uma cena não deixa nenhum traço de recordação, sentimo-nos (HALBWACHS, 2003) desqualificados de remontar qualquer parte dela. Mesmo se algum dia outras pessoas nos contem o fato em si, jamais será pontuado como uma lembrança, destaca o autor.

A lembrança é resultado de um conjunto coletivo, por necessidade de uma comunidade afetiva.

> Esta comunidade afetiva é o que permite atualizar uma identificação com a mentalidade do grupo no passado e retomar o hábito e o poder de pensar e lembrar como membro do grupo (SCHMIDT; MAHFOUD, 1993, p. 289).

As lembranças acontecem, nesta lógica, por esses contágios afetivos, que são permanentes na coletividade em que o sujeito vive ou viveu.

As lembranças surgem porque são os outros que fazem recordá-las (HALBWACHS, 2003). Mesmo que esses outros não estejam presentes, podemos dialogar sobre esta coletividade da memória, pois evocamos fatos e situações de um lugar que vivemos e que houve uma relação com os sujeitos.

É pela lembrança que, segundo Halbwachs (2003), ocorre o reconhecimento e isso acontece em função do *déjà vu*, muitas vezes, manifestado pelas experiências citadas acima. Halbwachs (2003) explica que consiste em um resgate do que foi vivido, ou seja, são vivências que retornam e estão inseridas em um espaço, em um tempo e em grupos de referências, de relações sociais a que pertencem o sujeito.

A memória, complementa Schmidt e Mahfoud (1993), ao reconhecer e reconstruir algo, atualiza os quadros sociais e faz com que as lembranças possam articular-se entre si. Isso é diferente nas crianças, que não estabelecem este tipo de troca, pois não têm a capacidade, ainda, de se ver como elemento formador de recordações.

Para Halbwachs (2003, p. 43), não lembramos a primeira infância por ser essa uma fase onde não nos constituímos como seres sociais. "É difícil encontrar lembranças que nos levem a um momento em que nossas sensações eram reflexos dos objetos exteriores" e que não havia misturas de imagens e a homogeneização de pensamentos com os que nos cercavam.

As lembranças surgem conforme as circunstâncias que se criam (HALBWACHS, 2003), para que elas possam ser despertadas e representadas. Nem sempre as encontramos. É necessária esta espera, sobre a qual nossa vontade não tem muita interferência.

> Nada é mais surpreendente em relação a isso do que o reconhecimento de uma figura ou de um lugar, quando estes voltam a se encontrar no campo de nossa percepção. Nunca mais voltamos a pensar naquilo desde que o vimos pela primeira vez e talvez tenhamos a impressão de que, por algum esforço de memória que tenhamos feito, nos teria sido impossível reconstituí-lo. Absolutamente não estamos enganados: reconhecemos muito bem esse lugar e ao mesmo tempo recordamos a disposição de espírito em que estávamos quando o vimos, parece que a lembrança permaneceu, agarrada às fachadas daquelas casas, aguardando ao longo daquela vereda, na borda daquela enseada, nesse rochedo em forma de cadeira - e, quando voltamos a passar por lá, damos uma paradinha e ela retoma em nossa memória um lugar que, sem isso, jamais teria sido ocupado. (HALBWACHS, 2003, p. 53).

Isso é comum quando voltamos a um lugar que não lembramos mais ou quando assistimos a algum vídeo caseiro ou uma cena na televisão e que havíamos esquecido. Ao 'revisitar' estes lugares, damo-nos conta da lembrança, que permanecia ali, só não nos recordávamos dela.

Faz parte das condições necessárias para se voltar a pensar em algo, diante de circunstâncias (HALBWACHS, 2003). São sequências de

percepções que temos ao fazer novamente o mesmo caminho tempos depois. Estas lembranças ocorrem não só referentes a lugares, mas também casas, ruas, bairros, cidades, países, como também pelo fato de rever algo na TV, no cinema ou reler um livro.

Bosi (1994) reforça que este retorno, na concepção de Halbwachs, consiste na reconstrução do passado, uma releitura da experiência. A autora traz como exemplo quando estamos diante de um livro que foi lido há muito tempo. A impressão inicial traz de volta a ansiedade ou a curiosidade da primeira leitura. Ao nos depararmos com as primeiras páginas, lembrar-nos-emos de algumas marcas, personagens e fatos. No entanto, ao reler, vamos percebendo coisas novas que, muitas vezes, não tínhamos percebido. Além de lembrar, teremos outras percepções, visto que estão em função das inferências do tempo presente. Neste caso, como dito pelo autor, a única forma de completar uma lacuna vazia da memória é voltar a um lugar.

3 Materialização de uma Memória Teleafetiva

A televisão é um dos meios mais populares no Brasil, são mais de 60 anos de história, proporcionando para a audiência experiências que transferem reações afetivas. O público é envolvido por estes efeitos e arquiva em sua memória os momentos e sentimentos.

Ferrés (1998) explica que a influência da televisão não incide sobre a racionalidade e sim sobre os apelos emocionais provocados por ela. Temos um processo de sedução, mas que não percebemos de forma consciente. Consiste em uma comunicação inadvertida e que ocasiona um efeito mais profundo, algo despercebido, que é subliminar. Para o autor (1998, p. 14), podemos considerar subliminar "qualquer estímulo que não é percebido de maneira consciente".

No telespectador, a televisão influi nas decisões e crenças em função destes recursos emocionais e isso reflete na sua percepção de como vê a realidade e o que está a sua volta. "A percepção da realidade está condicionada não apenas por esquemas culturais

como também por esquemas emocionais." (FERRÉS, 1998, p. 30). Uma mesma realidade pode ser percebida de forma diferente, em função das atitudes pessoais, que em alguns momentos não são conscientes.

O fato de não estarmos imaginando o que pode vir e que sentimentos teremos ao ver um programa, faz com que a experiência televisiva produza consequências socializadoras justamente por não possuirmos expectativas.

> Se no efeito placebo, o paciente abre as portas de seu psiquismo pela fé que tem no poder do tratamento, na experiência televisiva o espectador deixa aberta as suas por ingenuidade e desconhecimento do poder socializador do meio (FERRÉS, 1998, p. 35).

A proposta de Ferrés (1998) é refletir sobre a transposição da emoção sobre a razão, como isso interfere no processo de socialização, até que ponto a paixão engana o pensamento e a consciência é traída pela comunicação inadvertida.

Para ele, a nossa racionalidade não deve ser pensada como única forma de convivência. As emoções potencializam e contradizem a razão. Por isso, é preciso ver, também, até que ponto os meios de comunicação de massa, principalmente a televisão, exercem aplicações mais socializadoras do que a razão.

Não nascemos seres humanos, escreve Ferrés (1998), nascemos com potencialidades para nos tornarmos seres racionais e emocionais. É perante a socialização que nos tornamos indivíduos sociais. A televisão integra, como instrumento cultural e social, esta convivência em grupos. Seria um laço social (WOLTON, 1996), permitindo partilha e experimentações comuns, através das afeições positivas e negativas transmitidas pelos programas de TV.

Para o autor, a televisão é socializadora, porque proporciona uma onda de energia emotiva. Estas energias são formadas principalmente por impulsos, tendências, desejos e temores, e, quando formadas, utilizamos para nosso próprio benefício. "As emoções se

definem precisamente pelo que têm de excitação, de ativação. É neste sentido que são mobilizadoras." (FERRÉS, 1998, p. 39).

Este processo na experiência televisiva é constante em função da quantidade de cenas que presenciamos e que associamos com alguma lembrança ou sentimento. Uma telenovela pode provocar raiva com o vilão, emoção com alguma criança ou romantismo com alguma cena de amor. Com os telejornais, podemos temer a sociedade com as notícias sobre violência exibidas e, com um programa de humor, podemos rir e nos sentir tranquilos.

Ferrés (1998) explica que há um processo de transferência afetiva quando transportamos de forma positiva ou negativa, para coisas ou pessoas, estes sentimentos e afetos. Ou seja, as imagens de um determinado programa de TV pode nos transferir um sentimento de saudade de uma ou mais pessoas ou transmitir raiva de uma situação vivida em algum momento. É importante que entendamos que a televisão modifica comportamentos por ser socializadora e por pensamentos associativos. Todavia, podem sofrer alterações ou trocas de sentidos com as proximidades.

O telespectador é peça fundamental no processo de construção da mensagem televisiva. É ele quem recebe, decodifica e reage perante o que foi passado. O sentimento só é elaborado por ter um indivíduo que se propõe, de forma despercebida, a sentir algo e vibrar com ele. Esta vibração vem devido à força sedutora da linguagem da televisão e da contemplação do receptor sobre ela.

A televisão constitui uma relação de afeto com o telespectador, principalmente quando atua como dispositivo de recordações. As pessoas precisam estar envolvidas por sentimentos e o laço social da TV contribui para a formação de uma memória teleafetiva.

"O homem está afetivamente presente no mundo", diz Le Breton (2009, p. 111). O simples fato de existir provoca um contínuo fluxo de sentimentos que podem ser mais ou menos vivos e pode mudar de acordo com as circunstâncias. Para o autor, "o gozo do mundo é uma emoção que cada situação renova de acordo com suas próprias cores", e mesmo a ação de pensar não

escapa a seleções. O pensamento é uma atividade que faz parte da memória, traz elementos correspondentes às recordações. Assim, é importante salientar que no ato de lembrar também vem consigo questões emocionais, visto que não há como separar pensamento e afetividade.

São os afetos que simbolizam a permanência, a relação do homem com o mundo e a sua intimidade inserida nos acontecimentos do quotidiano, explica Le Breton (2009). Temos sempre uma apropriação de afeto sobre os objetos que nos cercam e que é duradoura, independentemente do tempo. "A emoção é a própria propagação de um acontecimento passado, presente ou vindouro, real ou imaginário, na relação do indivíduo com o mundo". Exposta em momento provisório, é originada de um fato, no qual o "sentimento se cristaliza com uma intensidade particular: alegria, cólera, desejo, surpresa ou medo". (LE BRETON, 2009, p. 113).

A memória afetiva é aquela composta por experiências emocionais, constituindo um local onde um sentimento ressurge através de uma recordação.

Nessa perspectiva, a televisão consiste em um dispositivo que produz imagens e lembranças constantes aos telespectadores. Ao reprisar um programa, esta expõe elementos que serão percebidos e, com isso, uma recordação será impulsionada. O arquivo televisivo carrega consigo esta qualidade de rememorar um tempo passado.

Quando essas reminiscências são compostas por sentimentos, temos uma memória que, além de afetiva, passa a ser teleafetiva, faz vibrar ainda mais o pensamento, visto que a TV envolve os indivíduos em experiências individuais e coletivas, de forma igualitária, como definido por Wolton (1996).

Na televisão, o *déjà vu* recria laços sociais a todo instante, a partir do momento em que imagens e cenas são reprisadas. Uma programação que foi assistida tempos atrás efetivou um laço social naquele tempo e espaço. Portanto, ao revê-la, o telespectador reformula estes laços a partir da memória que é resgatada, constituído por impulsos afetivos que a televisão proporciona.

Na TV aberta, para Wolton (1996) o laço social que une indivíduos é invisível, com os comentários em rede, através da transmidiação, ele passa a ser identificado e quantificado. Sabemos quem fala e o conteúdo da conversa que estabelece um elo de ligação entre telespectadores. Com a memória teleafetiva, este laço é reconstruído com as reminiscências que surgem, da volta ao passado, carregado de propulsores que desencadeiam sentimentos individuais, mas de ordem coletiva, por ser a televisão um elemento socializador, pertencente a um convívio social, capaz de gerar recordações que satisfazem e dão prazer para quem assiste.

Na figura abaixo, ilustramos a reconfiguração deste laço social ao utilizar como exemplo a programação do Canal Viva.

Figura 1 – Reconstituição do Laço social através da memória teleafetiva

Fonte: Elaborada pelo autor (2016)

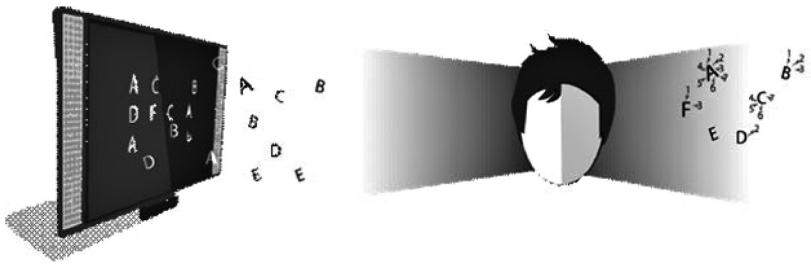
Identificamos a memória teleafetiva essa que é reconquistada, reformulando novamente uma experiência, que é restaurada por um tipo de emoção e de afeto. Como explicado por Halbwachs (2003), em alguns momentos, é preciso fazer dos depoimentos exteriores uma espécie de semente de rememoração para que possa fazer surgir as lembranças. A TV executa este papel. Consiste em um dos elementos externos que auxiliam na volta ao passado.

Esta memória teleafetiva é a responsável por recuperar e reformular reminiscências reconstituídas a partir das imagens exibidas na televisão e pelos afetos em torno das vibrações provocadas por ela. Além de socializadora, de Laço Social, a TV pode ser um desses "lugares" que revisitamos e que são percebidos pelas nossas memórias.

Difere-se da memória afetiva por trazer pulsões geradas a partir da visualização das imagens televisivas, provocadas pelos efeitos emocionais durante o ato de reassistir. A teleafetividade da memória, neste caso, é resultado do laço social reformulado pelas recordações.

Com a imagem a seguir, ilustramos um telespectador diante de uma reexibição. As letras correspondem aos objetos percebidos e, do outro lado, já no cérebro, os mesmos elementos, mas com vibração proporcionada pela memória teleafetiva. Os números representam outras lembranças e recordações, impulsionadas por emoções vividas em uma época.

Figura 2 - Vibração com a memória teleafetiva



Fonte: Elaborada pelo autor (2016).

A televisão proporciona esta relação teleafetiva por ser um dispositivo que rememora, recria reminiscências e que esteve e está presente no dia a dia do telespectador.

O Canal Viva proporciona estas vivências ao reprisar uma programação diária, organizada de forma horizontal e vertical. Ao reexibir telenovelas, seriados e programas de humor, por exemplo, evoca memórias afetivas através da trilha sonora que ambienta o enredo, as personagens, os cenários e os objetos que (re)contam as narrativas.

Consideramos que a preferência por estar diante de uma narrativa antiga está articulada nesta relação de afetividade, visto que, quando voltamos ao passado, os grupos de referência, que

faziam parte de suas vidas, deixaram marcas ou sentidos e que são recuperados ao estarem diante, novamente, "daquele tempo". É a nostalgia de um tempo vivido que afaga este tipo de audiência, algo que deseja ser revisto na televisão.

Ao estar diante da mesma personagem tempos depois, ouvir novamente a música tema da abertura ou do ator e atriz que compõe a cena, reestabelece os "lugares" de revisitação, pontuado por Halbwachs (2003).

As situações e ações das narrativas que são revistas levam o telespectador a um laço social reformulado, potencializado pelos afetos evocados em suas memórias. O que é assistido tempos depois funciona como uma localidade de recuperação de lembranças.

Se relacionarmos que a TV propicia e recicla identidades coletivas, além de estabelecer mecanismos simbólicos comuns (CÁDIMA, 2006), temos na programação televisiva (re)exibida uma extensão destes simbolismos e outras "discursividades" atribuídas pelo audiovisual (CÁDIMA, 1996).

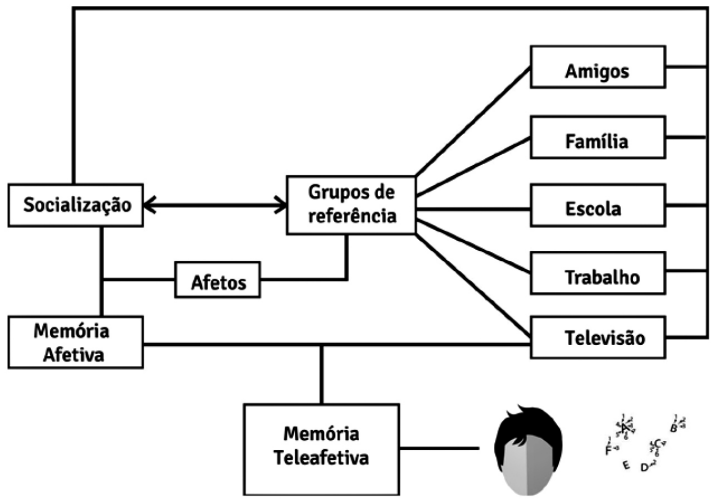
O sentimento de saudade é evidenciado pelo telespectador que sente uma satisfação e um prazer ao rever as cenas e todo o conjunto que as compõe (imagens, sons, ruídos).

Este laço social gerado num primeiro momento, tempos atrás, é retomado e tem um sentido novo através da rememoração. Há uma força do sujeito em querer reconstruir este laço. A TV esteve presente na coletividade e na socialização. Ao revisitar os lugares com o Canal Viva, o laço reaparece, com outro fio, agora duplo. O primeiro configurado com aquilo que foi vivido no passado, e o segundo, no presente, com as interferências do primeiro e "costurado" com recordações afetuosas, tanto alegres, quanto tristes.

Os "quadros sociais" (HALBWACHS, 2003) contribuem para estas observações. Afinal, a memória é sempre coletiva. Os telespectadores estão constantemente em contato com grupos de convívio e de referências. Mesmo cada um possuindo memórias individuais, estas acontecem no dia a dia, no contato com as outras pessoas.

A figura a seguir demonstra visualmente como a televisão pode estar relacionada como grupo de referência do telespectador e, com isso, fazer parte do contexto vivido por ele, tanto no passado, como no presente, ao "revisitar" a programação no Canal Viva.

Figura 3 – Grupos de referência e movimentos da memória teleafetiva



Fonte: Elaborada pelo autor (2017)

A coletividade da memória contribui neste movimento. Lembremos que, mesmo individual, a memória é coletiva (HALBWACHS, 2003). Os grupos de referência atuam na formação de memórias. A nostalgia, a saudade, a infância, a trilha sonora, as personagens, atores e atrizes, repercute em rememorações de um tempo existido com a família, com os amigos, na escola ou trabalho. Todos, incluindo a TV, constituem elos de identificação social e presente para a construção de memórias dos indivíduos.

4 Considerações Finais

O fenômeno da memória teleafetiva pode ser explicado, porque há um prazer em voltar ao passado com as imagens da

televisão. Ela agrada, porque traz novamente um laço social, reconstruído com as reminiscências e com as experiências coletivas e individuais atuais do sujeito. Possuímos memória afetiva desde pequenos. Somos formados por sentimentos e as pessoas que estão ao nosso lado auxiliam nisso. Os grupos de referência interferem na aquisição dos sentimentos.

A TV consiste em um destes grupos, que, além de auxiliar na formação dos afetos, tem a possibilidade de atuar como objeto de evocação da memória. Por isso, a memória do telespectador não é somente afetiva e sim teleafetiva por conta da relação de uma experiência televisiva, que só ela é capaz de fazer.

O Canal Viva representa esta materialização dos afetos com as recordações e o efeitos sensíveis por força da experiência televisiva. Com uma programação construída em função do Dejà Vú, traz pulsões rememoradas de um tempo e espaço em que o telespectador estava inserido.

Trata-se de um laço social que traz de volta o "estar com". As sensações nostálgicas descritas pelos internautas foram decisivas para concluir que o sujeito sempre recorda por intermédio de outras pessoas. A coletividade e a socialização são fatores que determinam a memória e os afetos.

É pelo laço social reconstruído pelas reminiscências que visualizamos a teleafetividade das memórias. Podemos dizer que a teia invisível que une as pessoas, descritas por Wolton (1996) através da televisão, é tão forte, que não se limita somente à "igualdade" de assistir uma programação, mas também traz marcações de momentos na vida de cada um.

A emoção e os afetos só ocorrem por conta desta socialização. Por isso, a comprovação de que só houve lembranças e sentimentos por este tempo passado, porque a televisão estava junto com o sujeito. Caso contrário, se não estivesse, não traria essas sensações. Gostamos da nostalgia porque estamos emocionalmente ligados ao mundo, e as emoções estão presentes em nossas memórias, de forma movente e também cristalizadora.

Referências

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**: lembranças de velhos. 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRESSAN JÚNIOR, Mario Abel. **A Memória Afetiva e os Telespectadores***:* um estudo do Canal Viva. 2017. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – PUCRS, Porto Alegre, 2017.

CÁDIMA, Francisco Rui. **História e crítica da comunicação**. Lisboa: Século XXI, 1996

CÁDIMA, Francisco Rui. **A televisão 'light' rumo ao digital**. Lisboa: Rés XXI / Formalpress, 2006.

FERRÉS, Joan. **Televisão subliminar**: socializando através de comunicações despercebidas. Porto Alegre: Artmed, 1998.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2003.

HUYSSEN, Andréas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

LE BRETON, David. **As paixões ordinárias**: antropologia das emoções. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

SCHMIDT, Maria Luisa; MAHFOUD, Miguel. Halbwachs: Memória Coletiva e Experiência. **Psicologia USP**. V. 4. N. 1-2, 1993. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/psicousp/article/view/34481>. Acesso em: 22 ago. 2015.

WOLTON, Dominique. **Elogio do grande público**: uma crítica da televisão. São Paulo: Ática, 1996.

Memória e resistência na ditadura brasileira: os manuscritos de Linhares

Christina Ferraz Musse[23]
Ramsés Albertoni Barbosa[24]

1 A força do que é frágil

Durante a ditadura militar brasileira, diante do silêncio da imprensa sobre as transgressões aos mais simples direitos humanos, os presos políticos lançaram mão de estratégias para romper os limites das penitenciárias e denunciar publicamente a tortura e as violações aos direitos humanos a que eram submetidos. A força dessas formas tão precárias de comunicação, como bilhetes e cartas manuscritas, chama a atenção quando em comparação com o cenário contemporâneo em que a facilidade da troca de mensagens via dispositivos móveis permite que presos se comuniquem com grande facilidade com pessoas que vivem do lado de fora das instituições penitenciárias.

Este texto relata parte do inventário do projeto de pesquisa "Ruínas do passado: a imprensa, a memória e os depoimentos da Comissão Municipal da Verdade de Juiz de Fora", iniciado em 2016, no âmbito da Universidade Federal de Juiz de Fora, e que se propõe a:

> [...]compreender as estratégias de comunicação alternativas que aqueles que foram ameaçados, perseguidos, presos e torturados pela ditadura

23 Doutora. Professora do PPGCOM da Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: cferrazmusse@gmail.com.

24 Mestrando do PPGCOM da Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: ramses.albertoni@ich.ufjf.br.

> desenvolveram para conseguir sobreviver e denunciar as perseguições e torturas durante o regime, criando redes colaborativas de informação, através de cartas, por exemplo, ou pequenos jornais clandestinos, como também analisar o silenciamento da imprensa em geral sobre essas histórias tão dramáticas (MUSSE, 2017, p. 2).

Desde o início do projeto, as histórias de vida que se tornaram conhecidas através da pesquisa nos processos das Auditorias Militares e a leitura dos testemunhos de sobreviventes da ditadura, colhidos pela Comissão Municipal da Verdade de Juiz de Fora (CMV-JF) têm revelado informações preciosas para a compreensão daquele período sob uma ótica nova, que desvela a humanidade daqueles que resistiram não como heróis, mas como anônimos. Cada relato é passível de ser transformado em romance ou roteiro de filme, dada a sua carga dramática, ao seu formato narrativo pontuado por conflitos. Assim, não é sem razão que várias dessas histórias tenham se transformado em produtos de comunicação, como livros. Em "Cova 312", Daniela Arbex desvenda o mistério sobre o assassinato do desaparecido político Milton Soares de Castro, resultado de ampla reportagem investigativa. Outros são livros (auto) biográficos, em que o relato é contagiado pelo ponto de vista, pela rememoração, como aquele que contém a história de Carmela Pezzuti e seus dois filhos, Ângelo e Murilo, e que foi narrado por outro sobrevivente, Maurício Paiva. Todos são ricos em histórias, construídas entre a razão e a emoção, para dar conta do passado.

A investigação nas hemerotecas e arquivos digitais, à procura dos legados da imprensa, também foi reveladora das memórias possíveis em um cenário de censura e repressão. Como bem nos lembra Juremir Machado (2017), o golpe não foi apenas militar, e, sim, midiático, civil e militar. Neste aspecto, a adesão de quase todos os veículos de comunicação à preparação do cenário para o golpe de 31 de março de 1964 é surpreendente. Em Minas Gerais, por exemplo, Belo Horizonte e Juiz de Fora, as cidades mais importantes

do estado à época, tinham seu mercado jornalístico dominado pelos Diários Associados, que publicavam apenas o que lhes interessava [25].

> Chatô filtrava e moldava o noticiário. A reunião por 3 horas no Aeroporto de Juiz de Fora, na tarde do dia 28 de março de 1964, sábado de Aleluia, entre o governador Magalhães Pinto, o comandante da PM mineira, os generais Mourão Filho e Carlos Luis Guedes e o ex-ministro da Guerra Odylio Denys, para marcar o início da intentona em Minas, passaria em branco nas redações dos Associados. Agora, para plainar o estado de espírito da opinião pública em Juiz de Fora, os bonecos da Malhação de Judas serviriam para ilustrar no dia 31 a fotolegenda da capa do "Diário Mercantil" e a matéria "27 Judas queimados na cidade representavam Brizola e seus comparsas" publicada na contracapa do "Diário da Tarde" juiz-forano (LARANGEIRA, 2015, p. 106).

A imprensa não demoraria muito para perceber que, ao apoiar o golpe, de fato, tinha legitimado o caminho para a instauração da ditadura. Depois do Ato Institucional nº 5, em dezembro de 1968, a censura e as perseguições aos jornais, rádios e TVs destruíram as poucas vozes dissidentes e estimularam a omissão ou, mesmo, adesão. Em Juiz de Fora, por exemplo, uma das principais cronistas do "Diário Mercantil" (DM), Cosette de Alencar, em plena década de 1970, interpretava as denúncias contra a ditadura como "uma trama contra o bom nome do País":

> Não há lugar, no momento, para outra coisa que não seja a chamada "imagem do Brasil" no exterior. Consta que há uma campanha soez contra nosso

25 Em Belo Horizonte, Assis Chateaubriand dominava o setor de imprensa com os jornais "Estado de Minas" e "Diário da Tarde", as TVs Alterosa e Itacolomi e as rádios Guarani e Mineira. Em Juiz de Fora, dava-se o mesmo com os jornais "Diário Mercantil" e "Diário da Tarde", a Rádio Sociedade de Juiz de Fora e os sinais da TV Itacolomi e da TV Tupi do Rio de Janeiro (LARANGEIRA, 2014, p.106).

> País, campanha naturalmente financiada pelos que se viram prejudicados pela guinada heróica por nós dada em 1964. Vencidos aqui dentro, estes inimigos do Brasil entregaram-se, agora, à vileza de uma trama contra o bom nome do País, a ponto de conseguirem preocupar as autoridades brasileiras. [...] Começando por forjar um espantoso genocídio brasileiro, nossos inimigos tão logo viram desmoralizada esta acusação estapafúrdia, criaram tópicos novos: a tortura dos presos políticos, a perseguição ao clero católico, a ditadura violenta governando o país garroteado (ALENCAR *apud* MUSSE, 2008, p. 186).

Finalmente, ao recuperar o conteúdo dos processos militares, em que são narrados os julgamentos de vários presos políticos, observa-se a incapacidade da imprensa em relatar as denúncias que os próprios presos explicitavam durante as audiências nos tribunais militares, tentando aproveitar a presença de jornalistas para fazer chegar à opinião pública as mensagens de resistência. Para esses presos, que tentavam denunciar os abusos dos quais eram vítimas, não houve respaldo dos jornalistas, assim, eles próprios tiveram, então, que se organizar para criar suas redes de comunicação. E essas redes é que possibilitaram que as denúncias de tortura ganhassem o exterior. Este artigo se propõe a recuperar as histórias da "Carta de Linhares" e do manuscrito "Até sempre 3", instrumentos de resistência à ditadura, que, na sua fragilidade, foram passíveis de gerar mudanças.

2 Os Pezzuti: uma família enredada em histórias

A história dos irmãos Ângelo Pezzuti e José Murilo da Silva está no centro dos episódios que vamos relatar. Suas vidas se cruzam com a resistência ao regime militar e a elaboração dos dois documentos que analisaremos aqui: a "Carta de Linhares" e o manuscrito "Até Sempre 3". Ambos ficaram presos na penitenciária de Linhares,

Juiz de Fora, Sudeste de Minas Gerais, como também a mãe deles, Carmela Pezzuti, a dona-de-casa de Araxá, no Oeste mineiro que, depois de separada do marido, o comerciante Theofredo, foi viver com os filhos em Belo Horizonte, a capital do estado, considerada "o palco principal da luta política e da contestação frontal ao regime militar, entre os anos de 1966 a 1969" (PAIVA, 1996, p. 24).

Estudante de Medicina, Ângelo Pezzuti sempre foi muito ligado ao movimento estudantil, na vertente ligada inicialmente à Polop (Política Operária, de 1961) e, depois, ao Colina (Comandos de Libertação Nacional)[26], onde abraçaria a luta armada. Foi Ângelo quem acabou levando Murilo e Carmela a se juntarem ao projeto político em questão. A mãe, atuando na captação de recursos para a organização, Murilo, na divulgação.

> Murilo, por seu lado, integrado à célula de imprensa, se esfalfava rodando documentos internos e o jornalzinho "Piquete" num velho mimeógrafo. Eram documentos e mais documentos, polpudos calhamaços, que alimentavam prolíficos debates internos (PAIVA, 1996, p. 27).

Não demorou muito, em janeiro de 1969[27], em ações diferentes, Ângelo, Murilo e Carmela Pezzuti foram presos em Belo Horizonte. Eles, na Colônia Penal Magalhães Pinto, em Neves, nos arredores de

---

26 O Comando de Libertação Nacional (Colina) foi uma organização guerrilheira brasileira de extrema-esquerda, composta basicamente por estudantes universitários mineiros, que lutou contra a ditadura civil-militar. Teve origem em 1967, a partir da fusão com outra organização de esquerda, a Organização Revolucionária Marxista Política Operária (Polop), abraçando as ideias defendidas pela cubana Organização Latino Americana de Solidariedade (Olas), executando, desde 1968, ações armadas urbanas para o levantamento de recursos para fazer a guerrilha no campo (MEMÓRIAS, 2016) .

27 Segundo o relatório da Comissão Estadual da Verdade de Minas Gerais, o Colina foi desmantelado em Minas Gerais, a partir da prisão de sete dos seus líderes, em um aparelho, no dia 28 de janeiro de 1969, em Belo Horizonte. Nesta ação, muito violenta, é que Murilo foi preso. Na sequência, no intervalo de menos de um mês, outros trinta membros foram presos, e a rede se dissolveu. Esta foi uma das primeiras ações de sucesso da ditadura em desmantelar um grupo de resistência armada.

BH, ela, na Penitenciária de Mulheres, no Horto. Carmela ganhou liberdade condicional com três meses de prisão.

> No momento em que Carmela ganhava a liberdade condicional, Murilo era transferido para um quartel do Exército, em Juiz de Fora, e Ângelo, submetido a frequentes interrogatórios em decorrência da sua responsabilidade de comando da Organização, foi colocado numa cela do 12º RI [BH] para ficar mais à mão (PAIVA, 1996, p. 54).

Finalmente, seis meses depois das prisões, os filhos de Carmela foram transferidos para a sede da Polícia do Exército (PE) da Vila Militar, no Rio de Janeiro, enquanto a mãe teve sua prisão preventive decretada e foi levada para a penitenciária de Linhares, em Juiz de Fora. "Em fins de outubro a PE do Rio devolve os presos, fisicamente arruinados, à Auditoria Militar de Juiz de Fora, que os mandou para o presídio [sic] de Linhares" (PAIVA, 1996, p. 56). Quando eles chegam a Linhares, Carmela sai em liberdade. A partir daí, nosso enredo ganhar novos ganchos, e a história pessoal se mistura à história coletiva, já que são esses personagens que vão nortear nossa narrativa.

Ao estudar os processos de rememoração, a crítica argentina, Beatriz Sarlo, afirma que as escritas de si tiveram um papel indispensável para a interpretação e ressignificação da memória traumática da América Latina. Não foram apenas uma "cura identitária", mas um processo ainda em curso para se interpretar a história recente dos países do continente.

> Quando acabaram as ditaduras do sul da América Latina, lembrar foi uma atividade de restauração dos laços sociais e comunitários perdidos no exílio ou destruídos pela violência do Estado (SARLO, 2007, p. 45).

Neste artigo, utilizamos os relatos de memória bem como os textos jornalísticos e os processos da Justiça Militar brasileira

para compreender as histórias de resistência dos presos políticos à ditadura militar.

3 A penitenciária de Linhares: espaço de resistência

A penitenciária regional José Edson Cavalieri, localizada no bairro Linhares, em Juiz de Fora, foi inaugurada no dia 22 de janeiro de 1966 (PENITENCIÁRIA, 04 jan.1966, s.p.) e funcionaria, a princípio, como órgão técnico de recuperação de delinquentes, conforme declarou seu primeiro diretor, Silvio de Andrade Abreu (ESTADO, 25 jan. 1966, p. 5). Todavia, em 1967, a penitenciária passou a receber também os presos políticos, porquanto, a partir de 1964, sob a repressão do golpe civil-militar, os variados tipos de instituição penal começaram a atender às pretensões da polícia política. A penitenciária era um local de reclusão e, não, de interrogatório, portanto, não há registros conhecidos de que ali tenham sido cometidas torturas[28]. De acordo com Flávia Ribeiro, mesmo sem a violência dos centros de interrogatório, a rotina era opressora. De forma geral, a configuração da penitenciária era a seguinte:

> [...] o local tinha o formato da letra "U" e estava dividido em alas, sendo que uma delas ficou destinada ao isolamento daqueles que ingressavam na instituição. A ala feminina possuía o pátio reservado e a convivência das mulheres era isolada

28 A repórter Daniela Arbex relata o assassinato de Milton Soares de Castro, participante da guerrilha do Caparaó, cujo corpo foi encontrado numa cela de Linhares. Ele e 15 sobreviventes da guerrilha chegaram à penitenciária em 3 de abril de 1967. Foram os primeiros presos políticos recolhidos ao local. No dia 27 de abril, Milton foi levado para interrogatório na 4ª Região Militar, em Juiz de Fora. Na manhã do dia seguinte, 28 de abril, seu corpo foi encontrado na cela. Segundo os carcereiros, ele teria se enforcado com o lençol. A versão de suicídio perdurou por anos, mas o corpo do guerrilheiro nunca tinha sido encontrado. A jornalista desvendou o mistério em seu livro "Cova 312", publicado em 2015. Na verdade, Milton Soares de Castro foi assassinado e estava enterrado como indigente no Cemitério Municipal de Juiz de Fora (ARBEX, 2015).

> dos demais. As celas eram todas individuais e com portas de ferro, com uma pequena entrada com frestas. Possuíam uma privada turca com uma pequena torneira, acoplada no cano. A janela para o pátio era um buraco pequeno e gradeado, com as laterais em aclive, dificultando a visão (RIBEIRO, 2007, p. 46).

A penitenciária de Linhares, além de receber os presos já condenados, também passou a abrigar os que aguardavam julgamento e respondiam a processos na Auditoria da 4ª Circunscrição Judiciária Militar (4ª CJM), o que caberia, de fato, a um presídio. Devido ao grande número de indiciados, em Juiz de Fora, Linhares foi de enorme praticidade para comportar todos eles, gerando uma grande movimentação no local, principalmente a partir de 1969, com a promulgação do Ato Institucional nº5, em 13 de dezembro de 1968. As alas passaram então a ser ocupadas, majoritariamente, por guerrilheiros urbanos, em sua maioria brancos, jovens, estudantes universitários, de classe média, de diversos movimentos (RIBEIRO, 2007). Em suas memórias, Maurício Paiva relata o clima entre os presos. Para ele, havia, de uma parte, ousadia e resistência, de outra, apenas resignação:

> Estávamos à disposição da Justiça Militar de Juiz de Fora, que abrangia a área de Minas Gerais, Goiás e Brasília, e aguardávamos a definição final de nossas penas nos morosos julgamentos. Este, na maioria dos casos, um espetáculo com epílogo previamente definido, para alguns não tinham maior significado. Com efeito, a julgar pelas peças acusatórias e pelo absoluto cerceamento do direito de defesa, havia quem tivesse razões de sobra para convencer-se de que teria pena para cumprir na outra encarnação. Perdido, perdido e meio – não é bem isso, mas fica assim mesmo: os que estavam na expectativa de ter mais anos de condenação do que de vida, pouco se importaram em declarar,

> na primeira audiência do julgamento, que não reconheciam àquele Tribunal autoridade moral e política para julgá-los e que, em qualquer caso, encarariam a pena como um galardão por sua luta contra a ditadura militar. E, de fato, o galardão ficou um pouco mais pesado, com a abertura de outros processos por desrespeito ao Egrégio Tribunal de Justiça Militar. Esta irreverência e ousadia foi, no entanto, uma exceção. A imensa maioria dos presos alimentava a esperança de uma pena leve, havendo até os que estavam certos de poder em breve tomar um chopinho e tirar outros atrasos lá fora (PAIVA, 1986, p. 58).

A entrada de mulheres na penitenciária inicia-se em 01 de outubro de 1969 e finda em setembro de 1971, com a extinção da ala feminina, ocorrendo suas transferências temporárias para outros locais, entre eles, a Penitenciária de Mulheres, de Belo Horizonte. Depois da saída das "companheiras", os presos da ala masculina passaram a ocupar também o espaço que era delas. Após quase dois meses trancafiados nas celas, eles conseguiram novamente o direito ao banho de sol, horário que era destinado para as discussões políticas. "Os intervalos das reuniões, estas pareciam intermináveis, e geralmente aproveitávamos para fazer ginástica, correr um pouco, desintoxicar os músculos e desenferrujar as juntas" (VIANA, 1979, p. 22). Nessas reuniões intermináveis, forjou-se também a resistência. Os presos políticos criaram pequenas redes colaborativas de informação, constituídas por cartas, bilhetes, panfletos e jornais clandestinos, tentando romper o cerco da censura e do arbítrio, e enfrentando o silenciamento da imprensa local e nacional a respeito das violências a que eram submetidos[29].

---

29 Entre os presos políticos que estiveram detidos em Linhares, deve-se citar a ex-presidente da República brasileira, Dilma Rousseff (PT), o atual governador de Minas Gerais, Fernando Pimentel (PT), e o ex-prefeito de Belo Horizonte, Márcio Lacerda (PSB), entre muitos outros. O último preso político a sair de Linhares foi o sindicalista José Francisco Neres, em 1979.

4 A rede de comunicação interna

Ao estudar a penitenciária de Linhares, Flávia Ribeiro descreve as estratégias de comunicação dos militantes, várias delas aprendidas com os presos comuns, como a "teresa", a corda que, esticada entre a celas, levava mensagens ou objetos - até rádios -, ou as "balas", diminutas cápsulas de papel, que eram escondidas em partes do corpo ou dentro de alimentos e roupas, e que serviam para a troca de informações entre os detentos.

> Dessa forma os militantes de esquerda se organizavam para trocar informações entre os que estavam presos no mesmo pavimento, ou entre os que já desfrutavam do convívio. Havia a prática da chamada de nomes, dos presos trancafiados nas celas de isolamento, realizada todas as manhãs, para que eles mesmos pudessem estabelecer o controle dos companheiros da mesma organização que permaneciam na penitenciária de Linhares. A iniciativa também auxiliava ao grupo ter conhecimento sobre as condições em que se encontrava cada um no seu cubículo, para que pudessem exigir dos carcereiros atendimento em caso de doença ou outras dificuldades (RIBEIRO, 2007, p. 144).

A militância continuava no interior da penitenciária. Mesmo aqueles que já tinham sido alvo da tortura, durante interrogatórios anteriores, pareciam não temer punições e se expunham ao perigo, não só como missão, mas estratégia de sobrevivência contra o controle da instituição. A rotina da penitenciária, embora burlada pelos presos, não era simples: quase sempre, eles ficavam fechados em celas individuais quase vinte horas diárias, proibidos de ter fósforos, isqueiros, jornais, revistas ou rádios dentro das celas (MEMÓRIAS, 2016, p. 239), embora os presos conseguissem burlar a lei, organizando-se para se opor ao sistema regulador.

> Mas não somente informações clandestinas eram trocadas dentro de Linhares. O coletivo organizou veículos de comunicação, confeccionados pelos presos políticos, que eram utilizados também como espaço para o debate e para repassar as notícias. Entre os que circularam, [o preso] Nilo Sérgio relembra como aproveitava uma concessão da direção do presídio, um rádio de pilha na sua cela para amenizar o zumbido que tinha no ouvido para transmitir fatos ocorridos fora dos muros aos companheiros de prisão: "E eu ouvia a rádio Pequim, eu ouvia a rádio Havana, etc. E eu editava um jornal que se chamava 'Bandeira Vermelha' (RIBEIRO, 2007, p. 149).

De acordo com vários relatos memorialísticos sobre a penitenciária, apesar da separação física, os presos, homens e mulheres, conseguiam se comunicar, às vezes, até mesmo de forma poética, através da cantoria. É um fato bastante ilustrativo sobre essa rede de solidariedade a recepção que Carmela Pezzutti teve, quando de sua segunda detenção na penitenciária. Naquela época, o preso nunca sabia nem quando nem para onde o estavam transportando e, mesmo ao retornar a um lugar familiar, como Linhares, onde já tinha estado detida e, em liberdade provisória, costumava visitar os filhos, Carmela inicialmente estranhou.

> Ao retornar da audiência na Auditoria Militar, Carmela foi retirada do isolamento e colocada no pavilhão de outras presas, de onde saíra nove meses antes. Fora com efeito, o tempo de um parto. Extremamente doloroso.
>
> No pavilhão dos homens, na outra ala do presídio, ouviram-se então os gritos das companheiras:
>
> – Ângelo, Murilo, a Carmela chegou, está aqui!
>
> Ângelo e Murilo receberam surpresos a novidade. Eles sabiam que a mãe havia sido presa no Rio. Mas

> só naquele momento tomavam conhecimento da boa nova.
>
> Pelo resto daquele dia, Carmela, Ângelo e Murilo mataram as saudades com os gritos que se cruzavam entre os pavilhões. E, também assim, trocaram algumas informações que podiam ser captadas por qualquer ouvinte eventualmente interessado. Ao cair da noite, os presos recolhidos às celas, como se todos, ensaiados, estivessem aguardando os primeiros versos da homenagem do dia, fez-se repentinamente silêncio e, junto à grade da janela que dava para o pátio interno, ouviram-se as vozes de Ângelo e de Murilo:
>
> "Hoje, eu quero a rosa mais linda que houver,
>
> Quero a primeira estrela que vier;
>
> Para enfeitar a noite do meu bem..." (PAIVA, 1996, p. 82).

O convívio de Carmela Pezzuti com os filhos, na prisão, demoraria pouco tempo. Logo, chegaria a Linhares a informação do sequestro do embaixador alemão, e a exigência de que 40 presos políticos fossem libertados, entre eles, os filhos de Carmela.

> Todo o presídio madrugou naquele dia. E, através das conversas entre as celas e dos gritos entre os pavilhões, foram se difundindo as informações captadas por um preso no rádio do PM que fazia a guarda na guarita fronteira à sua cela. Na lista dos 40 presos cuja liberdade era exigida pelos sequestradores, havia seis de Linhares, todos da Colina, entre os quais Ângelo e Murilo. Deveriam ser enviados para a Argélia (PAIVA, 1996, p. 84).

As precárias, mas eficientes, redes de comunicação tinham permitido não só a sobrevivência ao cárcere, como a divulgação e a recepção de mensagens do exterior.

5 A comunicação com o mundo exterior: a "Carta de Linhares"

A "Carta de Linhares" foi o primeiro documento escrito em uma prisão brasileira, que denunciou com riqueza de detalhes as violações dos direitos humanos a que eram submetidos os presos políticos. O manuscrito assinado por doze presos, entre eles Ângelo Pezzuti e Murilo Pinto da Silva, revelava as torturas cometidas pelo regime e a situação das prisões no Brasil . O objetivo do documento de 28 páginas, datado de 19 de dezembro de 1969, era o de apresentar ao Conselho de Defesa da Pessoa Humana os testemunhos sobre a violência e a tortura nas prisões, quartéis e delegacias. Não se sabe exatamente como o manuscrito foi contrabandeado da penitenciária para o seu exterior. No Brasil, sua repercussão, à época, não existiu, mas, no exterior, foi o primeiro passo para a grande campanha de desmascaramento da ditadura.

De acordo com o transcrição do original manuscrito, publicado como apêndice ao relatório da Comissão Municipal da Verdade de Juiz de Fora (CMV-JF), chama a atenção o rigor das informações que são organizadas de forma extremamente didática e que englobam : as diligências e prisões; os interrogatórios nas delegacias de Vigilância Social (DVS), Furtos e Roubos, na Colônia Penal Magalhães Pinto, 12º Regimento de Infantaria, todos em Belo Horizonte, e , finalmente, na Polícia do Exército, na Vila Militar da Guanabara. "Nas duas primeiras noites após a sua chegada, os presos foram proibidos de dormir, sendo obrigados a permanecer de pé por 96 (noventa e seis) horas e de momento a momento jatos de água fria [eram] jogados por uma mangueira" (MEMÓRIAS, 2016, p. 234). Na Vila Militar, em setembro de 1969, os presos foram submetidos à tortura. Os procedimentos são detalhados no texto, como também não se omitem os nomes dos torturadores:

> Ângelo Pezzuti da Silva – torturado em choque elétrico e com a palmatória de madeira. Chegando a um determinado ponto da tortura, Ângelo não

> suportou mais e atirou-se na janela de vidros da sala, cortando-se em várias partes do corpo e perdendo os sentidos. Foi levado para o Hospital Militar da Vila, onde recebeu vários pontos nas costas e no braço. [...] Ângelo Pezzuti foi torturado pelos cabos Mendonça e Bovoreli a mando do tenente Haylton (MEMÓRIAS, 2016, p. 235)

No documento, ganha destaque a descrição de uma "instrução sobre interrogatórios", que é ministrada para um grupo de cem militares, a maioria "sargentos das três armas", na Polícia do Exército.

> Em seguida, fizeram-nos entrar na sala, tirar as roupas e, enquanto o tenente Haylton projetava "*slides*" explicando a forma de tortura, suas características e efeitos, os sargentos Andrade, Oliveira, Rossoni e Rangel juntamente com os cabos Mendonça e Bovoreli e o soldado Marcolino torturavam os presos frente aos cem militares, numa demonstração ao vivo dos vários métodos de tortura empregados. Maurício recebeu choques, Bretas teve o dedo comprimido pelos ferrinhos, Murilo teve que subir nas latinhas de bordas cortantes, Zézinho foi pendurado no pau-de-arara, o ex-PM foi espancado com a palmatória, enquanto Nilo Sérgio deveria ficar segurando pesos com os braços abertos, equilibrando-se numa perna só (MEMÓRIAS, 2016, p. 235).

Além de denunciar a institucionalização da tortura, a "Carta de Linhares" divulga os nomes de duas vítimas, que morreram em consequência da tortura, em 1969: João Lucas Alves e Severino Viana Collou (sic). A polícia, segundo o documento, mentia ao dizer que eles tinham se suicidado.

A "Carta de Linhares" descreve com detalhes cada tipo de tortura e mostra como a violência é usada para conseguir informações dos presos que, em seguida, vão ser incorporadas aos inquéritos que sustentarão os processos na Justiça Militar.

> A tortura está nas entranhas da repressão política. É uma de suas instituições. E vai além disso. A tortura é um dos baluartes da Justiça Militar – Basta que seja examinado um processo político. Tudo encontra seu centro de irradiação, sua pedra de toque, no depoimento do réu. Durante o inquérito policial-militar, o exército, os centros de informações e a polícia orientam-se exclusivamente pelas informações obtidas sob tortura. Procuram obter as indicações das provas materiais para incriminar o próprio réu, seus companheiros, ou um outro acusado político, no interrogatório sob pancadas – O interrogatório do réu é a peça orientadora fundamental de todas as demais peças do processo político (MEMÓRIAS, 2016, p. 247).

A coação física utilizada como instrumento para obter a confissão dos indiciados se transformou em método rotineiro e eficaz da ditadura. Também sob tortura, obtinham-se declarações de arrependimento das vítimas, que traíam assim suas crenças e negavam o uso da violência pelo sistema. Na guerra de informações, as frágeis estratégias dos presos políticos mostraram-se vigorosos instrumentos de denúncia, embora, nem sempre, tenham chegado ao seu fim. A "Carta de Linhares" não foi manchete em nenhum jornal brasileiro, mas, no exterior, foi um instrumento fundamental para reverter a imagem que a ditadura procurava perpetrar de um Brasil Grande. De acordo com o jornalista Élio Gaspari, o "Documento de Linhares" teve uma versão de vinte páginas que chegou aos Estados Unidos. A partir daí, as denúncias passaram a ser conhecidas no mundo inteiro, até porque as "aulas de tortura" integraram cenas do filme "Estado de Sítio" do diretor grego Costa-Gravas (GASPARI, 2002, p. 274). O documento teve grande repercussão internacional, servindo de base para denúncias apresentadas pela Comissão Interamericana de Direitos Humanos da Organização dos Estados Americanos – CIDH/OEA.

6 "Até sempre 3": o manuscrito e o processo de mais de 600 páginas

Nem sempre os presos de Linhares conseguiram contrabandear para fora do penitenciária as denúncias às quais queriam dar visibilidade. O caso do manuscrito "Até sempre 3" é emblemático. Apesar de não ter obtido o sucesso da "Carta de Linhares", a apreensão do mesmo dá a dimensão de como o Estado lidava com as táticas de guerrilha da informação, durante a ditadura militar. A apreensão do manuscrito deu origem a um processo de mais de 600 páginas, que findou sem levar nenhum acusado à condenação, mas, no âmbito deste trabalho, revela o embate entre a frágil estrutura da resistência e a força do aparato da repressão. Ao mesmo tempo, chama a atenção outro dado relevante: era no espaço dos tribunais, que alguns presos denunciavam as torturas à que tinham sido submetidos anteriormente, durante os IPMs, na esperança de que, naquele momento, com a legalidade da justiça e com a legitimidade da imprensa, pudessem denunciar as violências e também a maneira como tinham sido conseguidas confissões mentirosas, durante os interrogatórios policiais. No caso do manuscrito "Até Sempre 3", não conseguindo a visibilidade de seus protestos na imprensa, os presos redigem eles próprios um documento, relatando detalhes do julgamento do processo 73/69, um dos mais longos do tribunal militar de Juiz de Fora.

Durante 27 horas, entre os dias 19 e 20 de março de 1970[30], na sede da 4ªCJM, e em razão do Processo 73/69, ocorreu o interrogatório coletivo de 12 presos políticos, ligados ao Colina, detidos na penitenciária de Linhares. Esse processo possui como objeto de acusação, a 28 réus, a provocação de guerra subversiva, sabotagem e terrorismo, agrupamento paramilitar, propaganda subversiva, posse ilícita de armamentos, apologia de crime contra a segurança nacional, motim, tentativa de homicídio qualificado e favorecimento real. A sessão foi presidida pelo juiz-auditor Mauro Seixas Telles.

30 A data da denúncia consta como 15 de dezembro de 1969 e a do julgamento como 13 de junho de 1973.

Em função da extensão dos depoimentos prestados, e que estão no processo, citaremos aqui apenas parte dos testemunhos de dois dos presos políticos, cujos testemunhos foram depois transcritos no manuscrito "Até Sempre 3". Para termos ideia das denúncias realizadas por Ângelo Pezzuti, por exemplo, lemos em seu interrogatório:

> Que os depoimentos dos indiciados são produto de uma montagem levada a cabo pela polícia, muitas vezes inconscientemente, através de dados colhidos em informações às vezes esparsas, que servem para a montagem da estória; que foi dessa forma que a polícia obteve informações e os depoimentos que informam a denúncia; que o depoimento dado na Delegacia de Furtos e Roubos e confirmado no 12º RI é totalmente inverídico; que esse sistema de interrogatório não vicia apenas o IPM, como o IPM é considerado uma instrução preliminar sob o qual se baseia e em torno do qual gira todo o processo na Junta Militar, não só porque a denúncia é oferecida pelas conclusões do IPM, como as testemunhas arroladas pela acusação são pessoas que participaram do interrogatório [...] em que as testemunhas são os próprios interrogadores; [...] que o interrogatório montado nessas condições vicia todo o processo subsequente, atingindo até os próprios princípios da justiça militar; [...] que na Delegacia de Furtos o interrogado foi torturado com outros companheiros, sendo para tanto utilizado o pau-de-arara, os choques elétricos, a hidráulica; [...] que as pessoas que participaram dessas torturas, com relação ao interrogado, foram os indivíduos da DFRBH, Pereira, Saraiva, José Maria, Cecildes, delegado Mário Rocha, e que estavam presentes ao ato de tortura o delegado Lara Rezende e o dr. Luiz Soares da Rocha, superintendente da polícia do estado de Minas Gerais, que autorizou e orientou essas torturas; que

> na PE da Guanabara, também foram torturados mais ou menos pelos mesmos métodos; que verificaram o interrogado e seus companheiros que as torturas são uma instituição, vez que o interrogado foi instrumento de demonstrações práticas desse sistema, em uma aula de que participaram mais de 100 (cem) sargentos e cujo professor era um oficial da PE chamado tenente Ayton; [...] que não considerará a pena que lhe for imposta como uma punição, pois não se considera réu de uma justiça que não emana de nenhuma autoridade que ele, interrogado, reconheça; que só reconhece a justiça que provem de valores da luta revolucionária do seu povo; [...] que o que se vê não só nesse tribunal, como em outros lugares, é o confronto entre a verdade revolucionária e a mentira reacionária; que, por fim, quer declarar que o sistema de terror ainda perdura dentro da Penitenciária de Linhares. (PROCESSO 73/69, p. 929-932).

O detendo Júlio Antônio Bittencourt Almeida, que foi preso em flagrante, por desrespeito, depois do interrogatório, declarou na sessão:

> Que as acusações constantes da denúncia são totalmente falsas; [...] que foi informado dos fatos constantes da denúncia e que são atribuídos através de seus torturadores; [...] que conhece o seu depoimento, todo obtido sob tortura o qual é negado "in totun"; que apresenta como motivo particular da acusação que lhe pesa a necessidade dos elementos da repressão de mostrar serviço de qualquer maneira; [...] que quer declarar ainda que o presente regime é ilegal e ilegítimo e contra todas as leis e que este Tribunal não representa o poder das leis e sim o poder contra as leis e por isso não tem autoridade nem jurídica e nem moral para julgar pois... (PROCESSO 73/69, p. 941-944).

No dia 21 de março, o "Diário Mercantil" (DM), em Juiz de Fora, noticiou o fato de maneira abreviada e não mencionou as denúncias, feitas pelos detentos, durante o interrogatório. Segue a reprodução da matéria na íntegra:

> CONSELHO PERMANENTE OUVIU MEMBROS DO GRUPO "COLINA"
>
> Num ambiente de grande tensão, a que se aliou o visível cansaço dos juízes, do promotor Simeão de Faria Filho e dos demais funcionários da justiça, 14 acusados foram ouvidos, e alguns dos depoimentos duraram mais de 3 horas cada um. Segundo informação da Auditoria, são 28 acusados, mas nem todos se encontravam presentes, e outros são apontados como criminosos em outros processos.
>
> DESACATO
>
> Às 5h30 da manhã de ontem, quando era ouvido pelo Conselho, Júlio Antônio Bittencourt de Almeida disse um impropério para os juízes, tendo sido chamado a atenção, mas o acusado afirmou "que não tenho satisfações a dar", sendo novamente advertido. Logo depois, os juízes resolviam dar voz de prisão a Júlio Antônio, chamando à Auditoria o delegado Damião Mendes, para autuar o acusado, sob alegação de desacato à autoridade. Antes do episódio que envolveu Júlio Antônio, os seus companheiros Ângelo Pezzuti e Afonso Celso Lana Leite também afirmaram que não reconheciam autoridade no Conselho para julgá-los. Afonso foi mais longe, dizendo que a sua condenação "seria um galardão de ouro que guardaria para o resto da vida".
>
> ADVOGADO RENUNCIA
>
> A Auditoria ainda teve momentos de tensão e nervosismo, na manhã de ontem, quando o advogado Francisco José Ferreira Neto pediu exame de sanidade mental para o acusado Afonso Celso Lana Leite. Logo em seguida, num gesto que deixou muitos perplexos, renunciou à procuração para defesa de seu cliente.

> SOCIALISTAS
>
> Presos há mais de 1 ano, aguardando julgamento, os acusados têm responsabilidade nas atividades do Grupo Colina e reconheceram os objetivos socialistas a que se propuseram. Pedro Paulo Bretas, um deles (filho de um dos mais poderosos fazendeiros de Goiás e excelente aluno da Faculdade de Medicina de Belo Horizonte) também confessou ser membro do esquema de expropriação do grupo, embora lembrando que não estivesse presente em dois assaltos citados pelo juiz Mauro Telles (CONSELHO, 21 mar.1970, p. 8).

No dia 2 de abril, foi apreendido, na penitenciária de Linhares, o manuscrito "Até Sempre 3", que relata, em detalhes, o que tinha ocorrido no julgamento do processo 73/69. As informações a que tivemos acesso para reconstituir essa história fazem parte de um novo processo, 32/70, que acusa cinco réus, de propaganda subversiva e apologia de crime contra a segurança nacional. As datas da denúncia constam como 23 de julho e 13 de novembro de 1970 e a do julgamento como 10 de agosto de 1971.

A partir da junção das várias informações espalhadas ao longo das 683 páginas do Processo 32/70, foi-nos possível reconstituir o que tinha acontecido a partir da apreensão do manuscrito "Até Sempre 3". A riqueza de detalhes é impressionante. Por isso, apresentamos apenas uma espécie de resumo do que é narrado. Reconhecemos que esta é a versão da história contada para um tribunal militar, mas capaz de revelar detalhes reveladores sobre o comportamento das vítimas e dos perpetradores da opressão.

De acordo com o laudo emitido pelos peritos grafotécnicos do Dops-BH, o manuscrito "Até Sempre 3" (FIG. 1) consta de uma peça de 11 folhas de papel branco, tipo seda, sem pautas, numeradas de 12 a 24, grampeadas, com capa em papel de cor amarela, manuscritas à caneta esferográfica de carga azul, em caracteres imitativos tipográficos apresentando como título os seguintes dizeres:

> ATÉ SEMPRE 3 – CADERNO ESPECIAL – REVISTA QUINZENAL: DEBATES – FEVEREIRO – MARÇO/1970 – A DITADURA NO BANCO DOS RÉUS – H. Expect. (PROCESSO 32/70, p. 381).

A apreensão desse manuscrito ocorreu no dia 2 de abril de 1970, ocasião em que ocorria a visita aos presos políticos. Neste dia, com a presença de 20 pessoas na sala de entrevistas, entre visitantes e detentos, a vigilância era exercida por um sargento da PM e três guardas civis. Os irmãos Ângelo e Murilo receberam a visita de seu pai, Theofredo Pinto da Silva, acompanhado da esposa e duas tias paternas.

Os familiares levaram alimentos em uma caixa de isopor. Durante a visita, as tias procuraram se inteirar de detalhes do interrogatório acontecido no mês anterior. Ângelo contou, então, que ele e seus companheiros tinham feito um "jornalzinho" que reproduzia a sua atuação no julgamento. Diante do interesse das tias, o preso disse que tentaria conseguir "passar" o manuscrito para o pai (PROCESSO 32/70, p. 187).

Ao fim da visita, os detentos, acompanhados de um guarda civil, levaram o que lhes fora trazido para o Coletivo, organizado pelos presos, e onde tudo era depois compartilhado. Em seguida, Ângelo solicitou ao guarda para devolver as bolsas e as sacolas à família. O policial viu que o preso segurava um documento dobrado, que passou ao pai, por baixo da caixa de isopor, na despedida. Theofredo prontamente colocou os papéis dentro da caixa e exclamou: "Aqui dentro só tem gelo".

Mas, ao chegar ao carro, na área externa, o pai de Ângelo e Murilo foi interpelado por um policial. A princípio, disse que não havia nada na caixa, somente o gelo restante. Mas o policial exigiu a caixa e, assim, verificou o documento, que se encontrava camuflado entre o gelo. Theofredo foi obrigado a devolver o manuscrito, que foi apreendido, mas a família foi liberada.

No dia 4 de abril de 1970, o diretor da penitenciária enviou ao comandante da 4ª RM o manuscrito "Até Sempre 3". Em seguida, foi determinada a instauração do IPM e designado o capitão Arthur

Verlangieri como encarregado do inquérito. Theofredo da Silva, que tinha viajado para Araxá, foi surpreendido com a solicitação de seu comparecimento à capital mineira e, logo após, a sua prisão efetuada por membros do Dops-BH, e o retorno a Juiz de Fora.

Figura 1 – Manuscrito "Até sempre 3"

Fonte: RIBEIRO, 2007, p. 219

Segundo Ângelo Pezzuti explicaria, mais tarde, o título do manuscrito "Até sempre" é uma saudação[31] e o "3" se refere ao número do exemplar, porquanto devem ser computados os exemplares dos murais anteriormente expostos no refeitório[32]. A primeira página do manuscrito expõe um editorial assinado por H. Expect, em que o autor acusa a ditadura militar de imperialismo, relatando que, durante a sessão, tinha havido um clima tenso, em que todos os

31 "*Hasta Siempre*" é uma canção cubana de 1965, de autoria de Carlos Puebla, em homenagem a Ernesto Che Guevara.

32 Não foram localizados esses outros exemplares.

responsáveis pelo julgamento estavam submissos aos "milicos" e que os réus tiveram suas defesas obstruídas desde a penitenciária de Linhares, onde lhes foram confiscados os relatos escritos que haviam preparado para entregar no tribunal. Nesse editorial, afirma-se a tentativa de reconstituição dos aspectos mais importantes "[...] do memorável início de sumário de culpa da ditadura" (PROCESSO 32/70, p. 24), e se conclui chamando o tribunal de farsa. Verifica-se que os interrogados construíram um discurso de conformidade em suas avaliações e julgamentos, negando o teor de seus interrogatórios anteriores, formulados sob tortura e coação, além de denunciarem os responsáveis pelas sevícias em diversas instituições e os maus-tratos na penitenciária, desafiando, no próprio tribunal militar, o governo ditatorial instituído com o golpe.

A partir dos autos do Processo 73/69, em que constam os depoimentos referidos no manuscrito "Até Sempre 3", foi possível fazer um cotejamento entre os dois discursos, o oficial e o marginal, e perceber suas semelhanças com leves diferenças de tom. É interessante ressaltar que, de maneira audaciosa, as denúncias foram feitas dentro do tribunal do júri, incomodando as grandes patentes militares presentes na ocasião. Quatro presos políticos negaram as torturas e as coações, e disseram ter abandonado as atividades criminosas; entretanto, a maioria confirmou as torturas e as coações, além de questionar o tribunal, sendo que um dos réus acusou a penitenciária de Linhares de não respeitar os direitos humanos, sendo detido em flagrante (PROCESSO 73/69, p. 927-964).

7 O inquérito policial militar (IPM) e o processo 32/70

A primeira ação do capitão Verlangieri, encarregado do IPM, é emitir, em 15 de abril de 1970, um mandado de prisão contra Theofredo da Silva e, no dia 25 de abril, em virtude da suspeita de existência de outros informes e/ou objetos proibidos em poder dos presos políticos e comuns, realizar uma diligência na penitenciária de Linhares, em que foi possível, segundo o capitão, caracterizar a

continuada atividade delituosa por parte dos detentos. No dia 7 de maio de 1970, após várias diligências, o agora major Verlangieri publica seu relatório, enviando-o ao general comandante, indiciando todos os envolvidos. Afirma o major:

> Os grupos subversivos, a partir de 1969, quando recolhidos à Penitenciária Regional de Juiz de Fora (Linhares), passaram a adotar nova técnica de estruturação, a fim de se amoldarem à tática revolucionária, ditada pelas condições carcerárias. Inicialmente apenas montaram grupos destinados a debater temas durante os coletivos, normalmente dirigidos pelos militantes que atuariam como "profissionais"; posteriormente dedicaram-se a fabricar panfletos e documentos sobre torturas de presos. Logicamente esta atuação visava ao recrutamento de militantes, e a preparação da massa popular para a subversão através da técnica conhecida da "agitação e propaganda". O documento "Até Sempre 3" tinha a finalidade de sintetizar as várias posições adotadas pelos presos. Seu texto procurava criar um clima de ódio entre familiares e militares, sempre ressaltando a necessidade de atestarem sua profissão de fé comunista e seu desprezo pelos tribunais de julgamento (PROCESSO 32/70, p. 219-220).

Em razão da apreensão do manuscrito "Até Sempre 3", o Ministério Público Militar acusou, em 23 de julho de 1970, os civis Theofredo Pinto da Silva, Ângela Maria Pezzuti[33], Ângelo Pezzuti da Silva, Murilo Pinto da Silva e, posteriormente, Erwin Rezende Duarte, de propaganda subversiva e apologia de crime contra a segurança nacional (PROCESSO 32/70, p. 232).

O julgamento de Theofredo da Silva, Ângela P. e Erwin D., presidido pelo juiz-auditor Mauro Seixas Telles, ocorreu no dia 10

33 Ângela Maria Pezzuti, tia dos presos, foi indiciada por tentar contrabandear informações sobre a situação política de outros grupos de guerrilha urbana para os sobrinhos.

de agosto de 1971, de 13h30 às 20h, na sede da Auditoria da 4ª CJM, em audiência pública, em que o Conselho Permanente de Justiça do Exército emitiu a sentença, concluindo que, como o manuscrito "Até Sempre 3" não conseguira amealhar a publicidade desejada, o que consumaria o delito, resolveu-se entender que o fato não chegou a ferir a norma penal. Assim, por unanimidade, o Conselho julgou improcedente a denúncia.

Os irmãos Ângelo P. e Murilo da Silva não foram sentenciados, por terem sido banidos anteriormente do território nacional[34]. Posteriormente, foi extinta a punibilidade de Ângelo, em razão de sua morte ocorrida na França, em 1975[35]. Em 03 de setembro de 1979, oito anos após o encerramento do Processo 32/70, o Conselho Permanente da Auditoria da 4ª CJM decretou extinta a punibilidade de Murilo da Silva[36], em face da Lei nº 6.683/79, a Lei de Anistia. De toda a família, apenas Ângela Pezzuti da Silva ainda está viva, residindo em Belo Horizonte, Minas Gerais[37].

A recuperação das narrativas sobre o manuscrito "Até sempre 3", como outros frágeis mas contundentes veículos de comunicação utilizados pelos presos para denunciar e resistir à ditadura militar, abrem um campo de investigação pouco conhecido e que revela detalhes importantes para a compreensão da história recente do país.

---

34 Ângelo e Murilo estavam entre os 40 presos políticos trocados pelo embaixador alemão, sequestrado pela guerrilha urbana, em 11 de junho de 1970, e foram levados à Argélia. Seis meses depois, Carmela Pezzuti, mãe deles, estava entre os 70 presos trocados pelo embaixador suíço, e desembarcou no Chile, para onde foram seus dois filhos.

35 Ângelo Pezzuti morreu no exílio, em acidente entre sua moto e um carro, na estrada que ligava Evry, onde morava, e Paris, no dia 11 de setembro de 1975 (PAIVA, 1994, p. 184).

36 Murilo da Silva suicidou-se em Vila Bela da Santíssima Trindade, em Mato Grosso, em 1990, estado onde ele atuava junto aos movimentos de lavradores (PAIVA, 1994, p. 244).

37 Carmela Pezzuti morreu em 2009, em decorrência de complicações de saúde, quando já estava em estado avançado do mal de Alzheimer (ARBEX, 2015, p. 336).

8 Considerações finais

Ao resgatar parte dos registros de resistência ao golpe civil-militar de 1964, no Brasil, por parte de militantes políticos e de outros ativistas, na cidade de Juiz de Fora, durante as décadas de 1960 e 1970, através de pesquisas em processos jurídico-militares, dos depoimentos cedidos à Comissão Municipal da Verdade de Juiz de Fora, e em periódicos jornalísticos, foi-nos possível reconstruir a história do período. A pesquisa enveredou na análise de pequenas redes colaborativas de informação, em especial o manuscrito "Até Sempre 3", que procurou romper o cerco da censura e do arbítrio, e enfrentar o silenciamento da imprensa local e nacional a respeito de histórias de violação de direitos humanos. Apesar de ter sido apreendido, o frágil manuscrito revela a coragem dos presos políticos na tentativa de denunciar publicamente os abusos e torturas a que eram submetidos. A dimensão dos processos em que essas tentativas de denúncia são narradas revelam o zelo das autoridades militares em investigar e punir qualquer desvio ao controle do Estado. A investigação documental dos Processos 73/69 e 32/70 possibilitou uma nova compreensão da história recente do país.

É necessário ressaltar que o acesso aos acontecimentos narrados por estratégias alternativas de comunicação se deu também a partir dos arquivos da própria repressão que fez um minucioso trabalho de controle e vigilância que nos possibilitou essa pesquisa. Se os arquivos são instituições de memória cultural, igualmente o são lugares de memória investidos de uma aura simbólica que ultrapassa sua mera aparência material e sua funcionalidade, cujos documentos refletem as atividades que lhes deram origem; portanto, é preciso compreender e analisar suas contradições, seu velamento e seu desvelamento, pois foram produzidos na vigência de regimes de exceção, cuja hipertrofia documental constitui uma de suas características.

No que concerne à relação do manuscrito "Até Sempre 3" com o jornal" Diário Mercantil", conclui-se que, apesar das acusações proferidas pelos presos políticos, registradas nos autos do processo

73/69, a imprensa se calou diante das sérias denúncias de sevícias, assassinatos e desrespeito às leis. O silenciamento e, em alguns casos, a adesão foram a marca característica da grande mídia durante a ditadura militar, comportamento contestado pela chamada mídia alternativa, as organizações não-governamentais, e ações isoladas ou coletivas de militantes e presos políticos.

Por conseguinte, é preciso que se deixe bem claro que não é que os profissionais da imprensa não soubessem ou fossem censurados pelo sistema repressivo, mas que muitos profissionais se calaram por medo, enquanto outros foram coniventes com os crimes cometidos. A crítica à mídia e aos poderes constituídos deve ser constante. A rememoração nos abre possibilidades para refletir e reconstruir algumas das lacunas da história. Através desta pesquisa, procuramos desvelar narrativas frágeis, marginais, que nos permitem compreender melhor a complexidade do país em que vivemos. Nessa trama, encontrar alguns fios da meada e interpretar seus enredos nos parece justificar todo o esforço em contribuir para dar um sentido ao nosso papel como pesquisadores, educadores e cidadãos.

Referências

ARBEX, Daniela. **Cova 312**. São Paulo: Geração Editorial, 2015.

BRASIL nunca mais: um relato para a história. Petrópolis, RJ: Vozes, 1985.

COMISSÃO ESTADUAL DA VERDADE DE MINAS GERAIS. http://www.comissaodaverdade.mg.gov.br/ Acesso em: dez 2017.

COMISSÃO MUNICIPAL DA VERDADE DE JUIZ DE FORA. Disponível em: http://www.ufjf.br/comissaodaverdade Acesso em: jul 2017.

COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE. Disponível em: http://www.cnv.gov.br. Acesso em: jul 2017.

CONSELHO permanente ouviu membros do grupo "Colina". **Diário Mercantil**, 21 de março de 1970, p. 8.

ESTADO terá dificuldade para amenizar o presente de grego da penitenciária de JF. **Diário Mercantil**, Juiz de Fora, 25 de janeiro de 1966, p. 05.

FICO, Carlos. **O golpe de 1964:** momentos decisivos. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2014.

GASPARI, Elio**. A ditadura escancarada** – as ilusões armadas. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

GORENDER, Jacob. **Combate nas trevas:** a Esquerda Brasileira – das ilusões perdidas à luta armada. São Paulo: Ática, 1987.

LARANGEIRA, Álvaro Nunes. **A mídia e o regime militar**. Porto Alegre: Sulina, 2014.

MEMÓRIAS da repressão: relatório da comissão municipal da verdade de Juiz de Fora. Juiz de Fora, MG: MAMM, 2016.

MUSSE, Christina Ferraz. **Imprensa, cultura e imaginário urbano**: exercício de memória sobre os anos 60/70 em Juiz de Fora. São Paulo: Nankin; Juiz de Fora, MG: Funalfa, 2008.

MUSSE, Christina Ferraz. **Ruínas do passado**: a imprensa, a memória e os depoimentos da CMV-JF. Relatório do projeto de pesquisa financiado pela UFJF. 8p.

PAIVA, Maurício. **O sonho exilado**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1986.

PAIVA, Maurício. **Companheira Carmela** – a história da luta de Carmela Pezzuti e seus dois filhos na resistência ao regime militar e no exílio. Rio de Janeiro: Mauad, 1996.

PENITENCIÁRIA de Linhares poderá funcionar logo. **Diário Mercantil**, Juiz de Fora, 04 de janeiro de 1966, s/p.

PROCESSO 32/70. Disponível em: http://bnmdigital.mpf.mp.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=BIB_03&PagFis=14904. Acesso em: 12 nov 2016.

PROCESSO 73/69. Disponível em: http://bnmdigital.mpf.mp.br/DocReader/docreader.aspx?bib=BIB_02&PagFis=80004. Acesso em: 2 jan 2017.

RIBEIRO, Flávia Maria Franchini. **A subida do monte purgatório**: estudo da experiência dos presos políticos da penitenciária regional de Linhares (1969- 1972). Dissertação de Mestrado. Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História. Juiz de Fora: UFJF, 2007.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado:** cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Cia das Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

SILVA, Juremir Machado da. **1964:** golpe midiático, civil e militar. Florianópolis (SC): Ed. Insular, 2017.

VIANA, Gilney Amorim. **131-D, Linhares** – memorial da prisão política. Belo Horizonte: Editora O Lutador, 1979.

Teoria do imaginário e capoeira: a hermenêutica simbólica do imaginário cantado e vivido

Adriano Florencio[38]
Marcos Nicolau[39]

1 Introdução

O presente artigo traz uma compreensão da Teoria do Imaginário e a Capoeira numa ótica específica, trabalhando sob forma de perspectiva analítica com as músicas que são cantadas e entoadas nas rodas de capoeira, o que as coloca aqui em nossa pesquisa como objeto de estudo. Assim, buscamos compreender dentro dos aspectos simbólicos e significantes que o imaginário nos fornece, utilizando para isso o aporte da Análise de Discurso.

Por isso nosso estudo se apropria de uma das expressões artísticas mais significativas da cultura brasileira, um misto de dança, canto e luta. A Capoeira tem dentro de si por natureza um jogo de significados e ressignificações que induziram e teceram os fios dessa teia de descobrimento e revelações de ordem interna e externa, articulando a Capoeira com as representações do imaginário social. São sob esses termos que fundamos essa pesquisa.

---

38 Mestre pelo PPGC da Universidade Federal da Paraíba. Doutorando no PPgEM da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. E-mail: adrianoalmansour@gmail.com

39 Pós-doutor em Comunicação pelo PPGCOM da UFRJ e em Neurociência Cognitiva e Comportamento pelo PPGNeC da UFPB. Foi professor do PPGC da UFPB. Editor da revista científica Temática. E-mail: marcosnicolau.ufpb@gmail.com

São poucas as produções que abordam a temática da capoeira e que a coloque numa perspectiva de elemento simbólico, forma de resistência e expressividade da luta do negro pela liberdade. Assim consideramos ser esse um momento oportuno para levantar essa temática pertinente no campo filosófico, bem como no campo sociológico. Uma abordagem sobre a Capoeira pode abranger aspectos, culturais, esportivos, religiosos e da mesma forma também os aspectos musicais. Tal possibilidade levantou dúvidas para produção que foram sanadas quando Barros (p. 127, 2010) que afirma:

> O imaginário não é um objeto de estudo em si e sim um ponto de vista sob o qual o pesquisador se coloca, uma perspectiva que ele assume, uma dimensão que ele explora. Isso resulta do caráter transversal do imaginário, que atravessa todas as produções humanas. É possível estudar empiricamente o imaginário porque ele se epifaniza em cada manifestação criativa, sendo a menor de suas unidades detectáveis a imagem simbólica. Para encontrá-la, são necessários instrumentos específicos, resultantes de uma heurística peculiar ao entendimento que se tem sobre o que seja o imaginário (BARROS, 2010, p.127).

Dessa forma, acreditamos no potencial da pesquisa pelo que ela permite de aplicação da Teoria do Imaginário, que se dá pela perspectiva adotada por este pesquisador, com um posicionamento neutro, sem deixar de ser crítico, devido a transversalidade do assunto abordado. A simbologia que a musicalidade da capoeira carrega consigo, o que ela representa em termos de energia e elemento sintetizador da prática cultural pode e deve ser estudada pelo prisma aqui proposto, somando toda essa carga de referenciação com o que é o imaginário, ou seja, basicamente a materialização de toda uma simbolização.

Além de refletir a maneira como a capoeiragem e o seu canto não só conseguiram atravessar os séculos e se manter ativos, mesmo figurando por um longo período da nossa história na ilegalidade[40], mas também mostrar como isso perpassou entre os povos de diferentes gerações culturais, ou seja, com diferentes formas de socialização e aspirações. A Capoeira continuou sedimentada como elemento comunicativo que liga ancestralidade e atualidade fortalecendo um mesmo ideal sob o qual fora forjada, a busca da liberdade.

Nossa pesquisa consiste em utilizar a Análise do Discurso nas letras musicais da capoeira. Para isso utilizaremos das metodologias da Análise do discurso (conhecida como AD francesa, que permite-nos observar o assujeitamento dos indivíduos) e da Hermenêutica Simbólica, própria da Teoria do Imaginário.

Para alcançar o objetivo proposto temos como aporte teórico a Teoria do Imaginário e a Hermenêutica Simbólica, utilizamos teóricos como: Gilbert Durand, Gaston Bachelard e Michael Maffesoli. Tais autores do Imaginário foram escolhidos por apresentarem perspectivas complementares sobre essa teoria. Para analisar o

---

40 Segundo o Código Penal da República do Brasil, o Decreto número 847, de 11 de outubro de 1890, que versa:

> Capítulo XIII – Dos vadios e capoeiras Art. 402. Fazer nas ruas e praças públicas exercício de agilidade e destreza corporal conhecida pela denominação Capoeiragem: andar em carreiras, com armas ou instrumentos capaz es de produzir lesão corporal, provocando tumulto ou desordens, ameaçando pessoa certa ou incerta, ou incutindo temor de algum mal;
>
> Pena de prisão celular de dois a seis meses. A penalidade é a do art. 96. Parágrafo único. É considerado circunstância agravante pertencer o Capoeira a alguma banda ou malta. Aos chefes ou cabeças, se imporá a pena em dobro.
>
> Art. 403. No caso de reincidência será aplicada ao capoeira, no grau máximo, a pena do art. 400. Com a pena de um a três anos.
>
> Parágrafo único. Se for estrangeiro, será deportado depois de cumprida a pena.
>
> Art. 404. Se nesses exercícios de capoeiragem perpetrar homicídio, praticar alguma lesão corporal, ultrajar o pudor público e particular, perturbar a ordem, a tranqüilidade ou segurança pública ou for encontrado com armas, incorrerá cumulativamente nas penas cominadas para tais crimes.

corpus da pesquisa (as letras das músicas de capoeira) utilizaremos a abordagem metodológica da AD francesa.

De tal modo estabeleceremos uma análise somando a teoria do Imaginário a análise do discurso, uma nos ajuda a tratar dos aspectos simbólicos a outra na operacionalidade das três músicas do arcabouço vocacional da capoeira. Uma vez que pretendemos desvelar aqui as intensidades das aplicações dos câmbios sígnicos dentro da perspectiva cultural da musicalidade da Capoeira.

Com isso buscaremos uma compreensão de como está estabelecida a relação das músicas que fazem parte do jogo dentro da observação imaginária e de seus signos, o que nos faz trabalhar a capoeira numa perspectiva exclusivamente cultural, mas sem perder sua essência, expressa em sua aplicabilidade múltipla.

2 Capoeira e imaginário

A Capoeira é para muitos antes de tudo um instrumento de libertação, sendo assim um genuíno fruto do imaginário. Os negros brasileiros criaram a Capoeira para que através de sua prática pudessem lutar para alcançar duas liberdades. A primeira liberdade que pode ser compreendida é a de seu corpo nas emboscadas sofridas contra Capitães do Mato e Feitores já que muitas vezes não dispunham de armas de fogo como seus algozes. E a segunda liberdade compreendida é a de suas mentes contra o sistema vigente à época (escravagista) que os mantinha cativos da crueldade e desumanidade que no Brasil perdurou por trezentos anos.

Tendo assim nessa necessidade imanente de se transportar das condições que lhe foram impostas nasce essa arte criada primordialmente para luta uma ferramenta que foi espelhada em movimentos de animais selvagens para que assim pudessem lhe dar a defesa tão necessária, quanto o ataque, e também libertava a mente do escravizado contra um sistema altamente desumano que pretendia limitar até suas capacidades de sonhar. Mesmo

com sua prática proibida dos tempos coloniais até meados do Século XX. Ainda sobre a proibição na prática da Capoeira aponta Albuquerque e Fraga Filho (2006, p. 244) quando dizem:

> Na primeira metade do século XIX a capoeira era praticada pelos escravos e libertos. Jogar capoeira consistia no uso de agilidade corporal e no manejo da navalha para golpear os adversários. A presença dos capoeiras nas ruas marcava o cotidiano da escravidão urbano no Rio de Janeiro. Para a polícia eles eram vadios e desordeiros sempre dispostos a afrontá-la com violência. Entretanto, os Capoeiras também eram trabalhadores ocupados no transporte de mercadorias, operários, marinheiros, enfim pessoas que constituíam nas ruas e praças espaços próprios. Mas, para as autoridades policias do período imperial os capoeiras comprometiam a ordem social, desestabilizavam o cotidiano das cidades. A destreza no manuseio da navalha e a habilidade no uso do próprio corpo nos golpes faziam deles uma gente potencialmente perigosa.

A partir da leitura desse trecho, podemos crer que com o passar dos anos e o fim do período escravista a visão inferior e o temor pelas práticas e cultos de origem negra a Capoeira, estendeu-se durante todo o período em que se deram as lutas por liberdade, para que o ódio, medo e o temor fossem diluídos no espaço territorial e temporal, figuras que passaram pela Capoeira foram peças fundamentais para que ela não cumprisse o destino traçado por uma minoria branca, elitista e detentora dos meios de produção, além do poder de comando frente a um poder judiciário que estava se formando, essa elite desejava que as marcas culturais do negro simplesmente sumisse do seio brasileiro, essas figuras foram e são reconhecias, tanto para que a Capoeira não cumprisse esse destino cruel que lhe fora traçado. Entre essas figuras destacam-se dois mestres que lá nasceram e lutaram pela

Capoeira e a organização e modernização da mesma, como: Mestre Bimba[41] e Mestre Pastinha[42].

Assim também é a Teoria do Imaginário, que em sua essência prevê a materialização dos processos de simbologia a que o homem se submete diariamente para significar e ressignificar o mundo. Se para Durand (1989) que define o imaginário como atuante num conjunto das relações de imagens que constituem o capital pensado do homem moderno, entendendo então que o imaginário detém um potencial libertador e solidificador do sujeito dentro do contexto social, e que o imaginário se materializa em um símbolo e é através dele que procuramos fundamentar aqui que o imaginário de luta e liberdade do negros atrás da combate interno e externo contra a escravidão se materializou na Capoeira, na qual a Capoeira significa o próprio negro. Nesse sentido Dantas (2016, p. 2) aponta que:

> Nesse espaço de brecha e dobra, volto-me para canções da capoeira na tentativa de discuti-la dentro do contexto cultural afro-brasileiro e latino americano que a prática se funda. Num contexto de expansão da capoeira, como o sistema contemporâneo lida com a comunicação entre os elementos da tradição e a cultura moderna? De que maneira o cosmopolitismo subalterno emerge por meio da Capoeira Angola e, pouco a pouco, se constitui em uma globalização contra-hegemônica?

41 Mestre Bimba é extremamente reverenciada não só pela sua habilidade no jogo, mas também pela sua capacidade em criar uma didática de aprendizagem para a Capoeira com as famosas - Sequências de Bimba – que são 11 combinações de movimentos básicos que dão um primeiro suporte aos iniciantes na Capoeira possibilitando um aprendizado mais flexível, além da visibilidade de esporte disciplinado e educativo, em outras palavras bimba deu a Capoeira uma mesma plasticidade artística "eurocêntrica" a capoeira que os esportes olímpicos possuem, mudando assim a visibilidade da elite sobre ela.

42 Vicente Joaquim Ferreira Pastinha, nasceu na Bahia em 5 de abril de 1889, faleceu em 13 de novembro de 1981 em Salvador. Dizia não ter aprendido a Capoeira em escola, mas "com a sorte". Foi na atividade do ensino da Capoeira que Pastinha se distinguiu.

Acreditamos que a Capoeira é a própria demonstração do Imaginário, sua materialização, sua criação demonstra que a afirmação é positiva. Ela provém dos desejos de povos oriundos de um grande continente, mesmo que heterogêneos, e até por vezes rivais, jogados à própria sorte numa terra desconhecida e inóspita, alijados de suas vontades, uma vez que eram forçados a trabalhar, procriar e adorar deuses que não eram os seus.

3 O Imaginário, presente em toda parte

O imaginário é a ferramenta utilizada pelo homem para dar sentido ao mundo. Segundo Danielle Pitta (1995) Imaginário não se confunde com Simbolismo, uma vez que em seus estudos aprofundados, enxergaram uma cisão entre as terminologias, as implicações e a metodologia de pesquisa, gerando assim métodos científicos distintos.

Já que o simbolismo é a maneira de expressar o imaginário, ou seja, tudo que o homem imagina e idealiza, externa por meio desse símbolo. O símbolo nasce decorrente da carga cultural da sociedade pertencente ao indivíduo imaginador.

Ao imaginário cabe então duas funções uma libertadora e outra aprisionadora, libertadora no sentido de elevar o pensamento dos homens a locais e patamares improváveis, uma vez que ele possui propriedades imagéticas advindas da criação e aprisionadora, no sentido de que, ao mesmo tempo em que ela liberta ela também enclausura o indivíduo em sua própria imaginação, tornando-se refém de seu próprio potencial, daquilo que faz o homem um ser único.

Assim podemos presumir que o imaginário uma vez estruturado como um conhecimento, pode ser utilizado como base de estudo para qualquer disciplina. O que, nos dá liberdade para nos debruçar sobre uma pesquisa a qual utilizaremos teorias próprias do jornalismo.

Dentro desse propósito veremos aqui três fundamentos de imaginário que são ao mesmo tempo distintos, mas congruentes. Sua compreensão parte de uma constituição sensorial oriundo das forças

da natureza que partem da compreensão externa para a interna (Bachelard), uma visão fragmentada de imaginário proposta em regimes nos quais os opostos se unem e se reorganizam de maneira a construir os sentidos expressos pelo sujeito de acordo com a interpretação do mundo que esse o faça (Durand) e uma visão dualista, mas que responde aos estímulos sociais sendo a reinterpretação do sentimento de individualismo e coletividade (Maffesoli). Por essas bases segue nossa interpretação e análise discursiva.

4 As estruturas do imaginário relacionadas com as músicas da Capoeira

4.1 O método de análise:

A Teoria do Imaginário sugere um conflito constante presentes nos seus conceitos a presença constante de uma dicotomia entre luz e sombra, por isso tivemos a peculiaridade de trabalha-los como peças ressignificadas entre vida e morte para que pudessem se assemelhar e dialogar com a fórmula constitutiva da Capoeira. A maneira como a expressão cultural multifacetada herdada dos tempos coloniais, chamada Capoeira ocupou seu espaço, já que esta advém não só da (re)interpretação do contexto social imposto sobre um grupo de pessoas duramente penalizadas a toda sorte e desprezo.

Ao decorrer de cada enunciado discursivo fomos realizando uma breve explanação daquilo que coloca cada teórico, assim como nossa análise discursiva, pois como dito anteriormente usaremos três teóricos da Teoria do Imaginário e cada um deles tem uma perspectiva distinta dessa teoria, porém suas perspectivas não se anulam, muito pelo contrário, elas se completam. Articulamos essas perspectivas distintas em uma mesma linha visual, assim relacionamos cada uma delas a uma letra de música, tida por nós aqui como o discurso da Capoeira, assim temos uma música com o pensamento de um autor que acreditássemos ser correspondente para análise.

4.2 A estrutura do imaginário de Bachelard

Bachelard criou um sistema a partir dos elementos; água, terra, fogo e ar, que para ele regulam o imaginário como arquétipos do inconsciente, alimentando assim sonhos e pensamentos. Quatro obras foram escritas pelo autor seguindo esses quatro elementos em relação os sonhos nos quais a ficou-se convencionado que cada elemento corresponderia a Movimento (ar) Força (terra) Transformação (fogo) Materialização (água).

Nessa pesquisa aplicaremos as concepções de Bachelard sobre uma canção que externa aspectos do imaginário, sendo assim o imaginário regido pelo inconsciente

A ladainha aqui apresentada nos mostra um narrador que é pelo inconsciente colocamos o agente a qual a música retrata como incorporador de um elemento que motiva suas atitudes.

A letra foi composta e gravada pelo mestre Boa Voz, no ano de 2013[43].

Mandei dizer – Mestre Boa voz	
Mandei dizer pro meu amor Um dia eu volto morena pra te buscar. Hoje eu saio bem cedinho Na mão levo um berimbau No meu peito a capoeira O mundo pra conquistar Sou caminhador Gira mundo sopra o vento Me leva pra Lá e pra Cá Só não sai do pensamento A vontade de lutar Sou caminhador Pássaro que sai do ninho	Que não ver mais pai nem mãe Em busca de outros caminhos Nem por isso cai no chão Sou caminhador A capoeira é quem me leva Eu sigo pela estrada Já não temo vento forte Chuvaceira ou trovoada Sou caminhador Espera só um pouquinho Prometo não demorar Quando ouvir meu berimbau Abra a porta pra eu entrar Sou caminhador

43 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DFdLOFLEdiI>Acesso em: Out 2018.

Essa música se enquadra no elemento "ar" da perspectiva de imaginário de Bachelard no qual o narrador enxerga o exercício de sua liberdade, na sua movimentação constante, como se a sua razão de vida fosse ser um "caminhador", tendo em vista que para Bachelard o ar é a imaginação do movimento, algo que não pode ser contido, mesmo que para traz tenha ele que deixar sua família ou sua amada. Comparando-se a um passado que ao sair do ninho pois aprendeu a voar abandona o ninho e começa sua própria caminhada, sendo assim um "caminhador também".

4.3 A estrutura do Imaginário de Durand

Aqui se demonstra as estruturas do imaginário como uma estrutura dual uma que divide os elementos em opostos e outra que une os opostos, os quais chamamos de Regimes. São dois os Regimes que Durand propõe chamados de Regime Diurno e Regime Noturno.

A música foi gravada e composta pelo Mestre Tony Vargas, fazendo parte do seu trabalho Liberdadê[44], no ano de 2012.

Aqui a Ladainha proposta se assemelha ao que é proposto no Regime Diurno que é o regime da antítese, da oposição entre palavras e ideias, oposição completa dos elementos para dar-lhes independência.

Noite sem Lua – Mestre Tony Vargas
Era uma noite sem lua
Era uma noite sem lua
Era uma noite sem lua
Era uma noite sem lua e eu tava sozinho
Fazendo do meu caminhar o meu próprio caminho
Sentindo o aroma das rosas e a dor dos espinhos

44 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B3or9X_hQ-I>. Acesso em: Set 2018.

Era uma noite sem lua
Era uma noite sem lua
Era uma noite sem lua
Era uma noite sem lua e eu tava sozinho
Fazendo do meu caminhar o meu próprio caminho
Sentindo o aroma das rosas e a dor dos espinhos

De repente apesar do escuro eu pude saber
Que havia alguém me espreitando sem ter nem porquê
Era hora de luta e de morte, é matar ou morrer
A navalha passou me cortando era quase um carinho
O meu sangue misturou-se ao pó e as pedras do caminho
Era hora de pedir axé para o meu orixá
E partir para o jogo da morte, é perder ou ganhar

Eu dei o bote certeiro da cobra, alguém me guiou
Meia lua bem dada é a morte
E a luta acabou

Eu segui pela noite sem lua
Histórias na algibeira
Não é fácil acabar com a sorte de um bom capoeira.

Se você não acredita me espera num outro caminho
E prepara bem sua navalha
Eu não ando sozinho

Essa Ladainha mostra aspectos da Teoria do Imaginário seguindo os Regimes de Durand a luta a noite as estruturas místicas símbolos de intimidade e as estruturas sintéticas. As estruturas do imaginário são as representações dos Schémes de forma agrupada. Serve de orientação fundamental para compreensão dos sentimentos que compõem uma cultura. Nos dão a ciência da importância e da perenidade dos processos culturais, uma vez que antes mesmo de serem teorizados eram praticados livremente em todos as culturas

do mundo (cada uma a sua maneira), porém de forma a que todos que estavam ligados a comunidade, mesmo que os em menor proporção pudessem, entender e contribuir para o desenvolvimento e sedimentação do processo cultural.

Aqui vemos a simbologia permear toda narrativa do discurso que vai tecendo a rede de sentido o qual o narrador embala.

No primeiro e segundo verso quando o narrador enuncia que era uma noite sem lua que estava só... nos deparamos com os **Símbolos Nictomórficos**, tem relação com o obscuro, nebuloso, aquilo que o homem não consegue desvendar, sua estrutura compõe-se de: Situação das trevas e água escura. Esses pontos remetem ao medo aquilo que o homem não consegue mensurar por não conseguir identificá-lo ou ao menos enxergar.

Chegando terceiro verso vemos a presença de **O Cetro e o Gládio (símbolos diairéticos)** são as armas, os dispositivos de luta dos quais o homem se vale para enfrentar seus temores e agruras. Sua estrutura compreende: Armas Espirituais e Armas do Heroi. Nele o narrador chama pela entidade divina (um Orixá), acreditando que assim conseguirá se manter protegido e diz seguir a luta com toda determinação para a derrota e para vitória.

Já no quarto verso o narrador nos demonstra a presença dos **Símbolos Teriomórficos**, tem uma relação antropozoomórfica, são sensações ligadas a animalidade do ser humano sua estrutura é dividida em: Formigamento; Animação e Mordicância. Esses pontos remetem a angustia, a agonia, desordem ou qualquer coisa que iniba a concentração. Ali o narrador externa que acertou uma cobra, animal comumente relacionado a traição, em diversas culturas, o que nos dá a entender que a luta a qual ele está narrando contra alguém muito próximo.

Nos dois últimos versos da Ladainha vemos que o narrador expõe a sua vitória, comemora e dedica que essa vitória está relacionada a ajuda divina, pois ele não anda sozinho o que é característico do símbolo **O Cetro e o Gládio (Símbolos espetaculares)** tem a ver com a salvação, a força externa que vem para salvar o indivíduo do

momento de dificuldade da qual não conseguiria ele sair sozinho. Sua estrutura compõe-se de: Luz e Sol e O Olho e o Verbo, podem ser considerados como simbolizadores de sabedoria e imponência.

4.4 A estrutura do imaginário de Maffesoli

Essa música está ligada aos conceitos de imaginário propostos por Maffesoli (2001) na qual ele propõe a existência de um imaginário dualista, mas não dicotômico esse imaginário vai do individual ao coletivo. Nessa variante entre real e imaginário é que habita a teoria de Maffesoli, os elementos que se articulam para dar contar dos compostos simbólicos do sujeito, a identificação, apropriação e distorção, que propiciam o encontro de si no outro, o desejo de ter o outro em si e a reelaboração do outro em si, são discutidas em relação a essa Ladainha.

Essa ladainha tem origem desconhecida, porém está sempre presente nas rodas de Capoeira, e atualmente faz parte do acervo musical da Associação Brasileira de Apoio e desenvolvimento da Arte – Capoeira (ABADA Capoeira)[45].

Maitá sou eu – ABADA Capoeira
Seu Sinhô lhe jurou liberdade Se ele fosse pra guerra lutar E o negro foi para o Paraguai Pra se juntar ao pelotão, Maitá Sou eu, sou eu, Maitá, sou eu Sou eu, sou eu, Maitá, sou eu Solano Lopez pretendia O Mato Grosso conquistar Mas o que ele não sabia é que Caxias Traria consigo o Maitá

45 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=QP0QLGKUxeA&t=184s Acesso em: Out 2018.

Sou eu, sou eu, Maitá, sou eu
Sou eu, sou eu, Maitá, sou eu

Na batalha de Riachuelo
O negro surpreendeu
E com rasteira e cabeçada
A vitória aconteceu

Sou eu, sou eu, Maitá, sou eu
Sou eu, sou eu, Maitá, sou eu

A tão sonhada liberdade
Que o negro procurou
Foi levada à vitória
O grito de guerra ecoou

O discurso estudado aponta para um período turbulento da história do Brasil, a Guerra do Paraguai[46], durante todo o percurso que a narrativa foi construída a menção aos momentos de luta da guerra são recorrentes, o pelotão a que o narrador se refere, chamado por ele de pelotão Maita, na realidade chamava-se pelotão Humaitá, um pelotão constituído por negros que voluntariamente ou não como aponta TORAL (1995) o exército brasileiro, chamado de macacuno[47] era formado em sua grande maioria por negros, escravos ou não.

Aqueles que ainda não possuíam a tão sonhada carta de alforria, lhes era prometida como recompensa caso voltassem vitoriosos do confronto. O que vem expresso no primeiro verso da ladainha.

Já no segundo, terceiro e quarto verso o narrador expressa como os negros engajados no exército e na batalha surpreenderam o exército paraguaio, assim como certamente os exércitos uruguaios

46 Guerra do Paraguai foi o maior conflito armado internacional ocorrido na América do Sul. Foi travada entre o Paraguai e a Tríplice Aliança, composta pelo Brasil, Argentina e Uruguai. A guerra estendeu-se de dezembro de 1864 a março de 1870.

47 Referente a macaco, devido ao grande número de negros.

e argentinos também, provando que a capoeira é um acontecimento genuinamente brasileiro, já que os negros de outros países também desconheciam o modo de combate ali empregado sob o comando de Duque de Caxias, que no momento pós guerra fora condecorado .

Quando entoado o coro "Sou eu, sou eu, Maitá sou eu" percebemos que aqui o narrador faz a remontagem do seu passado, no qual vários negros foram a guerra lutar e derramar seu próprio sangue numa guerra por um país que os escravizara sob uma promessa de liberdade, é como se evocasse para si nesse momento toda luta aos quais os seus ancestrais foram submetidos para si, momento em que podemos visualizar passagem do coletivo para o individual, pois o narrador rememora o vivido para aplicá-lo ao presente.

5 Considerações finais

Vimos nesse artigo que através da musicalidade fornecida pela capoeira no cantar de temáticas antigas ou contemporâneas é possível visualizar e remontar a luta vivida durante o passado escravista do Brasil, que em diversos escritos é resumido numa busca por liberdade.

Essa tão sonhada liberdade foi materializada dentro das nossas expressões culturais das quais a capoeira é um exemplo, pois através dela antes mesmo de se alcançar a liberdade do corpo se fez a liberdade da alma, do espírito, e da mente através do imaginário.

Essas canções que foram aqui apresentadas como fragmentos do grande campo interpretativo do imaginário no qual acreditamos que a capoeira se insere, servem também como retrato cognitivo da relação homem x sociedade. Cada indivíduo devido sua visão de mundo e particularidades de relacionamento com outros de sua sociedade e de seu tempo apresenta de maneira variada.

A relação intrínseca sobre a Teoria do Imaginário demonstrada a partir das concepções de Bachelard, Durand e Maffesoli, nos dão fôlego para traçar outras perspectivas na qual o imaginário pode ser instrumento de pesquisa sobre os elementos da cultura afro-brasileira.

Tivemos a oportunidade de observar a materialização dos desejos através do elemento ar, no qual um narrador não aceita de pertencer a apenas um lugar, o que provoca a sua diáspora solitária, assim como tivemos a diáspora negra.

Hoje temos uma diáspora da capoeira, atualmente presente em mais de 150 países do mundo, (claro que guardando suas proporções, intencionalidades e voluntariedades), as memórias dos antepassados que criaram a capoeira para sua defesa, transmutando-a em dança para escapar das proibições impostas, mostrando mais uma vez o poder de ressignificação dos povos do passado e do presente.

Em nosso atual contexto a Capoeira superou a invisibilidade e a marginalização, conquistou espaços importantes e está sendo reconhecida tanto no plano nacional como no internacional, essas mudanças partem de setores da sociedade que se aproximaram e a enxergaram com respeito e toda sua importância sociocultural, mas não só como ferramenta de manutenção de memória afetiva histórica, mas sim, como mecanismo de educação, socialização.

A manutenção de tal prática demonstra como a comunidade negra manteve acesa e ativa na conservação das instituições que concentram sua história e sua cosmogonia. Nenhum desses aspectos culturais deixa transparecer uma certa dispersão para com seus bens históricos, mesmo que a consciência desse processo não se anuncie de forma muito clara.

Referências

AMBRÓSIO, Milanna Carvalho. GAVIRATI, Vitor Franco. SIQUEIRA, Graciene Silva de. Cinema e Jornalismo: Uma Análise da Representação da Prática Jornalística em Filmes. *In.* **XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte** – Belém – PA – 01 a 03/05/2014. Disponível em: <http://www.portalintercom.org.br/anais/norte2014/resumos/R39-0221-1.pdf>. Acesso em: Set 2018.

ANAZ, Sílvio. Matrizes arquetípicas da cultura midiática: o imaginário científico-tecnológico do cinema mainstream. *In.* **XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação** – Rio de Janeiro, RJ – 4

a 7/9/2015. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-1693-1.pdf>. Acesso em: Set 2018.

ANAZ, Sílvio. et all. Noções do Imaginário: Perspectivas de Bachelard, Durand, Maffesoli e Corbin. *In.* **Revista PUC,** n. 3, 2014 Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/nexi/article/view/16760>. Acesso em: Set. 2018.

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. Comunicação e imaginário – uma proposta metodológica. *In.* **Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação São Paulo**, v. 33, n. 2, p. 125-143, jul./dez. 2010. Disponível em: <http://portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/article/view/596>. Acesso em: Set 2018.

BARROS, Líliam. BACCINO, Marcelo Pamplona. Capoeira na disciplina Sociologia da Música. *In.* **Per Musi.** Belo Horizonte, n. 32, 2015, p. 323-337. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pm/n32/1517-7599-pm-32-0323.pdf>. Acesso em: Set 2018.

BARBOSA, João Paulo. **O pós-abolição no Rio de Janeiro**: Representações do negrona imprensa (1888-1910). *In.* Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em História, 2016. Disponível em: <http://www.unirio.br/cch/escoladehistoria/pos-graduacao/ppgh/dissertacao_joao-paulo-barbosa>. Acesso em: Set 2018.

CAVALCANTI, Everton de Albuquerque. CAPRARO, André Mendes. O mito do herói: uma análise a partir do discurso da Folha de S.Paulo acerca do caso Ronaldo na Copa do Brasil de 2009. *In.* **Revista Bras. Educ. Fís. Esporte**, (São Paulo) 2016 Jul-Set; 30(3):611-18. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1807-55092016000300611&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em: Set 2018.

DANTAS, Raquel Gonçalves. Na Ginga e no Batuque do Povo Angoleiro: Resistência e Negociações no Contexto Cultural Afro-brasileiro Latino-americano. *In.* **XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação** – São Paulo – SP – 05 a 09/09/2016. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-2197-1.pdf>. Acesso em: Set 2018.

DANTAS, Raquel Gonçalves. A Roda de Capoeira como Paisagem Sonora: a Cultura do Ouvir na Capoeira Angola. *In.* **40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação** – Curitiba – PR – 04 a 09/09/2017. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-1383-1.pdf>. Acesso em: Set. 2018.

DE CARLI, Anelise Angeli. BARROS, Ana Tais Martins Portanova. Imagens na palavra jornalística: um recenseamento imagético em reportagens sobre o desvio e a violência. *In*. **Ano XI**, n. 12. Dezembro/2015. NAMID/ UFPB. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/tematica/article/view/27009/14332>. Acesso em: Set 2018.

DOURADO, Flávia Maia. Jornalismo e narrativa mítica: do ideológico ao imaginário. *In.* **XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul** – Novo Hamburgo– RS 17 a 19 de maio de 2010. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2010/resumos/r20-0637-2.pdf>. Acesso em: Set 2018.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FREYRE, Gilberto. **Casa grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia São Paulo: Global, 2003.

MACUL, Marcus Vinicius Santana. Capoeira: Luta de Resistência à Violência. *In.* **Boletim Interfaces da Psicologia da UFRuralRJ** – 2º Seminário – Ano 2008. Disponível em: <http://www.coinfo.ufrrj.br/SEER/index.php?journal=BIPU&page=article&op=view&path%5B%5D=1979>. Acesso em: Set 2018.

MASCARELLO, Magda Luiza. Capoeira no Brasil: crime ou identidade nacional? *In.* **EVINCI** (Encontro de Iniciação Científica da UFPR) abril 2013. Disponível em: <http://www.fclar.unesp.br/Home/Pesquisa/GruposdePesquisa/participacaodemocraciaepoliticaspublicas/encontros internacionais/pdf-st08-trab-aceito-0246-8.pdf>. Acesso em: Set 2018.

MAFFESOLI, Michel. **Tempo das tribos:** o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

MARTINENKO, Nair. SOUZA, Rosana Vieira de. Imaginário Social, Tecnologia e Distopias no Cinema de Ficção: Uma Abordagem do Filme Mad Max: Fury Road. *In.* **XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação** – São Paulo - SP – 05 a 09/09/2016.

PITTA, Danielle Rocha. **Introdução à teoria do imaginário de Gilbert Durand**. Rio de Janeiro: Atlântica, 2005.

SERRA, Lia Silva Fonteles. BARROS, João de Deus Vieira. As contribuições da Teoria do Imaginário para o desenvolvimento curricular contemporâneo. *In.* **Revista Eletrônica de Educação**, v. 8, n. 2, p. 228-243, 2014. Disponível em <http://www.reveduc.ufscar.br/index.php/reveduc/article/viewFile/935/348>. Acesso em: Set. 2018.

TAVARES, Júlio César de. **Dança de Guerra** – arquivo e arma: elementos para uma Teoria da Capoeiragem e da Comunicação Corporal Afro-brasileira / Júlio César de Tavares – Belo Horizonte: Nandyla, 2012.

TEIXEIRA, Maria Cecília Sanches. PORTO, Maria do Rosário Silveira. Violência, insegurança e imaginário do medo**.** *In.* **Cadernos Cedes**, ano XIX, nº 47, dezembro/98. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ccedes/v19n47/v1947a05.pdf>. Acesso em: Set 2018.

TONIN, Juliana. Comunicação, Imaginário e Tecnologia. *In.* **XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação** – São Paulo – SP – 05 a 09/09/2016. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-0812-1.pdf>. Acesso em: Set 2018.

TORAL, André Amaral de. A participação dos negros escravos na guerra do Paraguai. *In.* **Estud. av.,** vol. 9, nº. 24, São Paulo, Ago. 1995. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141995000200015>. Acesso em: Set 2018.

ZONZON, CN. Capoeira Angola: africana, baiana, internacional. In: MOURA, M. **A larga barra da baía:** essa província no contexto do mundo [online]. Salvador: EDUFBA, 2011, p. 130-165. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/wnm5w/pdf/moura-9788523212094-05.pdf>. Acesso em: Set. 2018.

Fonte: https://www.flaticon.com/authors/freepik

A casa de Bilbo Bolseiro: um olhar à intimidade do espaço, outras conquistas e o retorno na obra *O hobbit*

Heloisa Juncklaus Preis Moraes[48]
Lucas Pereira Damazio[49]
Luiza Liene Bressan[50]

1 Introdução

Por décadas o imaginário foi visto pela ciência como "a louca da casa" (DURAND, 2001). Estudar o imaginário significava adentrar no universo do irreal ou do esotérico. Para muitos cientistas do século XIX, que tinham em sua formação uma base racionalista, pautada na lógica aristotélica e nos estudos cartesianos de René Descartes, não era viável ordenar e classificar o imaginário. Os pesquisadores compreendiam que havia muita aleatoriedade no ato de imaginar. Era uma tarefa complexa encontrar uma regularidade ou um método de racionalizar a produção de imagens da imaginação humana.

Contudo, em 1938, a partir das investidas de Gaston Bachelard, filósofo e professor francês, as pesquisas sobre o imaginário ganharam um novo fôlego e voltaram a circular no âmbito acadêmico. Isso

48 Doutora. Docente do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem. Líder do Grupo de Pesquisas do Imaginário e Cotidiano (www.pesquisa.unisul.br/imaginario). Universidade do Sul de Santa Catarina – Unisul. Tubarão, Santa Catarina, Brasil. E-mail: heloisapreis@hotmail.com

49 Doutor em Ciências da Linguagem. Grupo de Pesquisas do Imaginário e Cotidiano. Universidade do Sul de Santa Catarina – Unisul. Tubarão, Santa Catarina, Brasil. E-mail: lucas_damazio722@hotmail.com

50 Doutoranda. Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem. Grupo de Pesquisas do Imaginário e Cotidiano. Universidade do Sul de Santa Catarina – Unisul. Tubarão, Santa Catarina, Brasil. E-mail: luizalbc@yahoo.com.br

porque o filósofo observou nas imagens poéticas uma genuína ação da imaginação. Seu fascínio pelos versos de Edgar Poe, Victor Hugo, Nietzsche, motivaram a se empenhar em investigar profundamente os processos imaginários.

Em Cassirer, as formas simbólicas são entendidas como o campo das produções constitutivas da cultura. Os símbolos, aqui, não podem ser reduzidos a meros sinais, pois têm função mediadora entre o espírito e a matéria.

> É inegável que o pensamento simbólico e o comportamento simbólico tenham traços mais característicos da vida humana e que todo processo da cultura humana está baseada nessas condições (CASSIRER, 1994, p. 141).

E é a linguagem que funciona como sistema de símbolos:

> A humanidade não poderia começar com o pensamento abstrato ou com uma linguagem racional. Tinha de passar pela era da linguagem simbólica do mito e da poesia. As primeiras nações não pensavam por conceitos, mas por imagens poéticas; falavam por fábulas e escreviam em hieróglifos (CASSIRER, 1994, p. 251).

Para Durand (1998, p. 41), "todo pensamento humano é representação, isto é, passa por articulações simbólicas. O imaginário é, pois, o conector necessário por meio do qual se constitui toda representação humana". Assim, para o autor, "a imagem – por mais degradada que possa ser concebida – é ela própria portadora de um sentido que não deve ser procurado fora da significação imaginária". E é justamente pelo dinamismo das imagens é o que se "permite compreender as manifestações psicossociais da imaginação simbólica e sua variação no tempo" (DURAND, 1988, p. 78).

Nessa empreitada, um dos méritos do filósofo foi verificar que o espaço tinha uma relação íntima com o imaginário. Para Bachelard (2000), os espaços, como a casa da infância, a cabana e, até mesmo

o ninho, produzem impulsos profundos no imaginário. Na visão do autor, esses espaços incessantemente enriquecem o imaginário e motivam a criação de novas imagens. Eles expressam beleza e proporcionam originalidade à obra de arte.

Posteriormente, os estudos de Bachelard foram retomados por Gilbert Durand. Este estudioso afirma que

> o imaginário é não somente explorado como um todo acabado, analisável em séries fixas, mas também, como um processo constante de equilibração e desiquilibração no qual os procedimentos experimentais podem positivamente intervir" (DURAND, 1984, p. 26).

Assim, pensar o imaginário é pensar nas possibilidades de análise a partir da constelação de imagens sugeridas por elementos simbólicos que permeiam o espaço da casa. O poder do símbolo de acordo com Durand (2012) em seu processo simbólico lhe dá uma semântica especial. Nesse sentido o símbolo é detentor de um "essencial e espontâneo poder de repercussão" (DURAND, 2012, p. 31). Para Bilbo Bolseiro, personagem da narrativa *O hobbit*, de Tolkien, a casa expressa sua vida, resguardada pelo simbolismo do lar. Esse lar faz revelar o indizível, o sentido do símbolo ou, nas palavras de Durand:

> [...] o símbolo é, pois, uma representação que faz aparecer um sentido secreto, é a epifania de um mistério [...]; remete para um indizível e invisível significado e, deste modo, sendo obrigado a encarnar concretamente esta adequação que lhe escapa, e isto através do jogo das redundâncias míticas, rituais, iconográficas, que corrigem e complementam inesgotavelmente a inadequação (DURAND, 2012, p. 12 e 16).

Como representação, os símbolos na linguagem literária reforçam a potência poética, tornando a literatura um campo profícuo para os estudos do imaginário e, por isso, o objetivo deste estudo é

refletir sobre o imaginário relacionado aos espaços, especificadamente na obra *O hobbit*, livro escrito por John Ronald Reuel Tolkien em 1951. A nossa empreitada consiste, sobretudo, em investigar como o imaginário do autor retrata os ambientes no enredo da sua história, assim como propor um diálogo entre a narrativa literária e o simbolismo da casa, tal como apresentado em e *A Poética do Espaço* de Gaston Bachelard (2000).

2 Sejam bem-vindos ao Condado

Os postulados bachelardianos apontam para o estudo das imagens poéticas. Para ele, há uma transubjetividade nestas imagens que tocam de forma intensa as mais variadas consciências. Conforme Bachelard (2000, p. 3, grifos no original), "só a fenomenologia – isto é, a consideração do *início da imagem* numa consciência individual – pode ajudar-nos a reconstituir a subjetividade das imagens e a medir a amplitude, a força, o sentido da transubjetividade da imagem". O autor comenta, ainda, que as subjetividades e transubjetividades das imagens não são terminadas em definitivo, pois a imagem poética é essencialmente variacional.

Concordando com Bachelard, o estudo que aqui empreendemos está focado na imagem de um espaço poético específico, mas que reúne uma constelação de imagens muito sugestivas acerca de um imaginário que se concentra na espacialidade de um ambiente. Bachelard propõe a topofilia:

> No presente livro, nosso campo de exame tem a vantagem de ser bem delimitado. Isso porque pretendemos examinar imagens bem simples, as imagens do *espaço feliz*. Nessa perspectiva, nossas investigações mereceriam o nome de *topofilia*. Visam determinar o valor humano dos espaços de posse, dos espaços defendidos contra forças adversas, dos espaços amados. O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à

> mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação (BACHELARD, 2000, p. 19, grifos do original).

Em A *Poética do Espaço*, Bachelard toma como temática o imaginário acerca da casa. De forma minuciosa, o filósofo incita que, em nosso imaginário, a casa natal é o nosso principal canto do mundo: um autêntico cosmos particular. Nenhum outro lugar do planeta é tão íntimo e tão acolhedor quanto nossa casa natal. Desde pequeno, ela já nos acolhia e nos protegia "das tempestades do céu e da vida" (BACHELARD, 2000, p. 24).

Bachelard (2000) nos afirma ainda que, quando se sonha com a casa natal, a casa da infância, na profundidade extrema do devaneio, mergulha-se em um intenso sentimento de aconchego. O ser humano, então, reina no seu próprio paraíso, sempre muito bem acolhido e recebido. Um lugar no qual o ser humano se sente completo e seguro. O lar revela-se, portanto, um refúgio: um refúgio da intimidade humana:

> Logicamente, é graças à casa que um grande número de nossas lembranças estão guardadas e se a casa se complica um pouco, se tem porão e sótão, cantos e corredores, nossas lembranças têm refúgios cada vez mais bem caracterizados. Voltamos a eles durante toda a vida em nossos devaneios (BACHELARD, 2000, p. 27-28)

Isso significa dizer que, ao deixar um intruso entrar em nossa casa, abrimo-nos para o mundo e revelamos toda a nossa intimidade. É nesse momento que ficamos totalmente expostos. As janelas da alma são reveladas. Corpo, mente e espírito não estão mais escondidos dentro dos quartos, mas expostos a céu aberto. Torna-se possível penetrar, de modo profundo, em cada detalhe da nossa história, da nossa essência. Em outras palavras, ficamos completamente vulneráveis.

Na obra *O hobbit*, de John Ronald Reuel Tolkien, a personagem Bilbo Bolseiro, um *hobbit* do Condado, de aparência amigável e humilde, sentiu na própria pele essa invasão de privacidade. Isso porque um bando de anões, homens pequenos, barbudos, fortes e, certamente, um tanto importunos, entraram em sua casa e começaram uma grande bagunça:

> – Desculpe por fazê-lo esperar! - ia dizer, quando viu que não era realmente Gandalf. Era um anão com uma barba azul enfiada num cinto de ouro, e olhos muito brilhantes sob seu capuz verde escuro. Assim que Bilbo abriu, ele se enfiou porta adentro, como se fosse esperado. (TOLKIEN, 2013, p. 7)

De imediato, Bilbo Bolseiro sentiu-se incomodado com a situação. O pequeno *hobbit*, um cidadão simples, que cuidava para manter a ordem em tudo, viu sua casa ser invadida por anões mal educados. O que mais poderia sentir? Afinal, por onde passavam, sujavam o chão, mexiam nos objetos e perambulavam pela casa. Aos poucos, Bilbo começou a ficar enfezado, pois não se tratava apenas da bagunça, mas da invasão da sua privacidade, do seu legado, do seu espaço. Aquela casa representava tudo para Bilbo. Ela era uma herança dos seus pais. A casa continha a essência da família dos Bolseiros. Bilbo se sentiu intimidado, pois

> A casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade. Incessantemente reimaginamos a sua realidade: distinguir todas as imagens seria revelar a alma da casa; seria desenvolver uma verdadeira psicologia da casa (BACHELARD, 2000, p. 36).

A invasão da casa deixou Bilbo vulnerável, pois o livro da sua vida estava aberto. O pobre hobbit estava exposto. Seu reino invadido, suas histórias, suas memórias, tudo estava em conflito, uma vez que

> Nesse teatro do passado que é a memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante.

> Por vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo; que no próprio passado, quando sai em busca do tempo perdido, quer "suspender" o voo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço [...]. Aqui o espaço é tudo, pois o tempo já não anima a memória. A memória – coisa estranha! – não registra a duração concreta, a duração no sentido bergsoniano. Não podemos reviver as durações abolidas. Só podemos pensá-las, pensá-las na linha de um tempo abstrato privado de qualquer espessura. É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências (BACHELARD, 2000, p. 28-29).

As longas permanências da família Bolseiro no condado, naquela casa haviam criado raízes profundas, do porão ao sótão. Havia em cada canto uma memória a ser resguardada e que, de acordo com Tolkien (2013, p. 9-10), deixou Bilbo completamente desnorteado e desconcertado com a chegada dos intrusos:

> Bilbo correu pelo corredor, muito zangado e totalmente desnorteado e desconcertado - era a mais estapafúrdia quarta-feira de que ele se lembrava. Abriu a porta com um solavanco e todos caíram para dentro, um em cima do outro. Mais anões, mais quatro! E Gandalf estava atrás, inclinando-se sobre seu cajado e rindo. Tinha feito um estrago razoável na superfície da bela porta; a propósito, também tinha feito desaparecer o sinal secreto que deixara nela na manhã anterior.

A chegada de invasores incomoda a personagem a ponto de deixá-la sem um norte, seus domínios estavam sendo invadidos, sua intimidade, suas memórias e tudo o que pertencia à família Bolseiros poderia perder a singularidade familiar, pois

> É preciso dizer como habitamos o nosso espaço vital de acordo com todas as dialéticas da vida, como nos enraizamos, dia a dia, num "canto do mundo". Porque a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. [...] Os verdadeiros pontos de partida da imagem, se os estudarmos fenomenologicamente, revelarão concretamente os valores do espaço habitado, o não-eu que protege o eu. [...] Todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa (BACHELARD, 2000, p. 23-25).

O espaço sagrado que resguarda a vida da família Bolseiro, a casa do Condado, parece sofrer pelos estragos feitos na porta e Bilbo se incomoda com a situação para, na sequência da narrativa, sentir-se desconfortável pois, embora os anões, juntamente com o mago Gandalf, o Cinzento, tenham entrando sem convite à sua casa, o pequeno *hobbit* teve um motivo especial para perdoar essa repentina invasão. Pelas sábias palavras do mago, Bilbo soube que, diferente dele, os anões não tinham mais um lar. Eles perderam o que mais amavam para um dragão chamado de Smaug. O poderoso Smaug não só roubou a casa dos anões, como tirou toda a honra desses pobres seres da Terra Média.

Diante da situação, Bilbo Bolseiro, que, inicialmente, estava enraivecido com aqueles intrusos, solidarizou-se com suas tristes histórias e tomou uma atitude: decidiu participar, juntamente com Gandalf e o grupo de anões de uma grande aventura. Esta aventura consistia em destruir Smaug e recuperar o tesouro perdido do povo. No entanto, para alguns anões do grupo, como Dwalin e Balin, essa aventura significava muito mais do que um busca por riquezas. Ela representava o retorno ao lar, o lugar em que tinham guardado não somente joias, ouro, prata, bronze e milhares de outras riquezas, mas uma oportunidade de reviver suas recordações: as imagens mais íntimas, queridas e valiosas de suas histórias.

3 A casa dos anões: Erebor

A Montanha Solitária, também chamada Erebor, dentro do universo fantástico das obras de J. R. R. Tolkien, é uma montanha localizada entre a Floresta das Trevas e a as Colinas de Ferro. Devido à sua disposição geográfica vantajosa, do alto da montanha é possível ter uma ampla visão de grande parte da Terra Média. Tolkien (2013, p. 183), no livro *O hobbit*, menciona a montanha da seguinte maneira:

> Bilbo então viu uma paisagem. As terras abriam-se amplas ao seu redor, cheias da água do rio que subdividia-se em centenas de cursos tortuosos, ou parava em pântanos ou lagos pontilhados de ilhotas por todos os lados; mas, mesmo assim, uma forte correnteza avançava pelo meio. E, na distância, a cabeça escura, enfiada numa nuvem rasgada, assomava a Montanha! Não se viam seus vizinhos mais próximos ao nordeste nem o terreno acidentado que ligava a eles. Sozinha se erguia, olhando para a floresta através dos pântanos. A montanha Solitária! Bilbo viera de longe e enfrentara muitas aventuras para vê-la, e agora não gostava nem um pouco de sua aparência.

Bilbo se depara com a montanha. Diferentemente do aconchego da casa, a montanha lhe parece desafiante, imensa, sem a intimidade resguardada que encontra em seu lar. Há, nas montanhas, um simbolismo evocado pelo mistério dos picos mais elevados e pela profundeza de seus vales de onde podem emergir os seres fantásticos, como os dragões, por isso J. R. R. Tolkien descreve Erebor como um lugar isolado e repleto de riquezas naturais, explorada por anos pelo anões da Terra Média. Colonizada inicialmente por Thráin I, o primeiro rei da montanha, a cidade transbordava riquezas e luxo. Sua economia girada em torna da exploração de minérios, como ouro, prata, bronze, entre outras preciosidades. No universo fantástico das obras de Tolkien, poucas cidades da Terra Média tinham esse poder e essa fortuna.

> Ela fora descoberta pelo meu ancestral distante, Thrain, o Velho, mas na época de Thror eles exploraram minas e fizeram salões maiores e oficinas maiores também, e, além disso, acho que encontraram uma grande quantidade de ouro, além de muitas jóias. De qualquer modo, ficaram imensamente ricos e famosos, e meu avô tornou-se Rei sob a Montanha novamente, e era tratado com grande reverência pelos homens mortais, que viviam no sul, e estavam se espalhando gradualmente ao longo do Rio Corrente até o vale que fica à sombra da Montanha. Naqueles dias, eles construíram a alegre cidade de Vaíle. Reis costumavam mandar buscar nossos artífices, e recompensavam muito bem até os menos habilidosos. Pais nos imploravam para aceitar seus filhos como aprendizes, e nos pagavam regiamente, sobretudo com suprimentos de comida, que nunca nos preocupávamos em procurar ou cultivar para nosso uso. (TOLKIEN, 2013, p. 22)

Devido aos rumos sobre suas riquezas, a fama de Erebor não demorou a chegar aos ouvidos do dragão Smaug. Seduzido pelos minérios raros da cidade, o dragão Smaug, descrito como um dos mais poderes de toda a Terra Média, atacou sem nenhuma piedade o reino dos anões. Com um intenso desejo de poder, o dragão não só saqueou a cidade, mas a fez de moradia. Tolkien (2013, p. 22) descreve Smaug com detalhes em sua obra:

> Havia um dragão especialmente ganancioso, forte e mau, chamado Smaug. Um dia ele alçou voo e veio para o sul. O primeiro sinal dele que ouvimos foi um barulho como um furacão vindo do norte, e os pinheiros das montanhas chiando e estalando com o vento. Alguns dos anões por acaso estavam do lado de fora (por sorte eu era um deles um bom rapaz aventureiro, naqueles dias, sempre andando por ai, e isso salvou minha vida naquele dia) quando, de uma boa distância, vimos o dragão pousar na montanha num jato de fogo. Então ele desceu as encostas e,

> quando atingiu a floresta ela se incendiou inteira. Naquele momento todos os sinos estavam repicando em Vale e os guerreiros estavam se armando. Os anões correram para fora pelo seu grande portão, mas lá estava o dragão à espera deles. Nenhum escapou por ali.

Foi nesse instante, depois da derrota contra essa fera voadora, que os anões ficaram terrivelmente abalados. Isso pelo fato de que, conforme Bachelard (2000), o lar de um indivíduo é um corpo de imagens que fornece ilusões de estabilidade. Em Erebor, os anões tinham essa ilusão de estarem protegidos, de serem intocáveis. Contudo, a chegada de Smaug, com seu poder quase indestrutível, rompeu com essa ilusão. Os anões observaram seu lar ser conquistado pela ganância dessa criatura terrível. Com isso, houve um enorme trauma no imaginário da raça dos anões. As imagens do lar seguro ficaram apenas na memória. A doce ilusão da casa protegida se foi. O que sobrou foi um ódio enorme, uma sede de vingança contra Smaug. Uma vingança que, durante o enredo do livro *O hobbit*, viria a acontecer.

4 O retorno ao lar

Após inúmeras investidas, Smaug finalmente conquistou a Montanha Solitária. O dragão tomou posse das riquezas dos anões, além de fazer de Erebor a sua residência. Derrotados e enfraquecidos, os anões escaparam do cerco fugindo para o sul, onde permaneceram por séculos. Mas a vingança ainda estaria por vir.

No ano de 2941, Thorin Escudo de Carvalho, filho de Thrain I, mais alguns guerreiros e seu amigo, o mago Gandalf, e o *hobbit* Bilbo Bolseiro formaram um grupo com a meta de reconquistar o antigo reino de Erebor, pegar os seus tesouros e matar o dragão Smaug para vingar a morte de seus antepassados:

> Foi assim que todos vieram a partir, saindo da estalagem numa bela manhã de fim de abril, em

> pôneis carregados. Bilbo vestia um capuz verde-escuro (um pouco manchado pelo tempo) e uma capa verde-escura emprestados de Dwalin. Eram grandes demais para ele, que ficou com uma aparência bastante cômica, O que teria pensado seu pai, Bungo, não me atrevo a imaginar. Seu único consolo era que não poderia ser confundido com um anão, já que não tinha barba. (TOLKIEN, 2013, p. 28)

Nessa trama, o que nos chama a atenção é o carinho dos anões por Erebor. A Montanha Solitária transmite uma porção de imagens positivas aos seus antigos habitantes. Para eles, o que mais importa é retornar à velha casa. Há um desejo impulsivo de retornar ao lar. Para Bachelard (2000, p.34), existe uma explicação para esse desejo de voltar para casa:

> As casas sucessivas em que habitamos mais tarde tomaram banais os nossos gestos. Mas ficamos surpreendidos quando voltamos à velha casa, depois de décadas de odisseia, com que os gestos mais hábeis, os gestos primeiros fiquem vivos, perfeitos para sempre. Em suma, a casa natal inscreveu em nós a hierarquia das diversas funções de habitar. Somos o diagrama das funções de habitar aquela casa e todas as outras não são mais que variações de um tema fundamental. A palavra hábito é uma palavra usada demais para explicar essa ligação apaixonada de nosso corpo que não esquece a casa inolvidável.

Pela perspectiva bachelardiana, as imagens das casas sucessivas em que habitamos quando nos tornamos adultos são ordinárias. Nada representa mais para o nosso imaginário do que as imagens da velha casa. A casa natal é o nosso alicerce. Ela nos transmite segurança e um cacho de imagens positivas. A casa natal parece nos dizer: “sejam bem-vindos! Aqui, nessa querida residência, todos serão acariciados pelo conforto da cama, acolhidos pelo calor da cozinha e protegidos pelos muros do jardim”. Dito de outro modo, quando imaginamos

o nosso primeiro lar, seja por um breve devaneio ou um profundo sonho, encontramos as mais doces e puras imagens e retornamos ao país da Infância, conforme afirma Bachelard (2000, p. 25):

> Assim, a casa não vive somente o dia-a-dia, no fio de uma história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos. Quando, na nova casa, voltam as lembranças das antigas moradias, viajamos até o país da Infância

Ao analisar a obra de Tolkien, observamos o quanto as imagens da casa natal tinham importância para os anões. Para Thorin Escudo de Carvalho, filho de Thrain I, o antigo rei sob a montanha, Erebor significava a felicidade plena. Não se tratava apenas de riquezas ou de luxos. A Montanha Solitária simbolizava muito mais do que poder. Ela retratava os dias felizes e prósperos dos anões na Terra Média. Esse amor por Erebor, que estava no imaginário dos anões, fica evidente quando Thorin realizada o seguinte relato:

> Esses foram dias felizes, e os mais pobres de nós tinham dinheiro para gastar e emprestar, e tempo para fazer coisas bonitas por puro prazer, sem falar dos brinquedos mais mágicos e maravilhosos, do tipo que não se encontra em lugar algum no mundo hoje em dia. Desse modo, os salões de meu avô ficaram cheios de armaduras e joias, de esculturas e taças, e o mercado de brinquedos do Vale era a maravilha do norte. (TOLKIEN, 2013, p. 22)

Desse modo, para os anões, o que importava, nessa história, era reconquistar a cidade da Erebor. Embora fosse uma missão arriscada, devido ao fato de que teriam como adversário um dos mais poderosos dragões da Terra Média, a jornada foi realizada. O desfecho, depois de inúmeras batalhas, de conflitos psicológicos e da morte de Smaug, foi a retomada da cidade. Os anões conquistaram, de forma corajosa, o direito de retornar à Erebor. Com isso, fizeram

novas alianças, retomaram as atividades comerciais e, certamente, voltaram a sorrir nos salões dourados do reino.

5 Considerações finais

Bachelard (2000), em seu livro *A Poética do Espaço*, determinou como meta científica fazer do espaço instrumento de análise para a alma humana. Desde o início da obra, o filósofo realizou uma análise sobre as imagens desencadeadas por meio do contato de renomados autores de literatura internacional com determinados espaços, como a casa, a cabana, a gaveta, o cofre, o armário, entre outros.

A proposta do filósofo consistia em chegar, por meio da análise de poesias, na profundidade das imagens geradas pela relação entre homem e ambiente. Bachelard (2000) acreditava que o contato como a casa da infância ou qualquer outro espaço produzia no imaginário do indivíduo imagens profundas e marcantes. Godinho (1999, p. 59), ao analisar narrativas literárias, chega à conclusão:

> Porque há um dado básico para uma imagem/tempo bem construído: as entidades parentais devem fornecer os traços com que o próprio começará a desenhar esta imagem, a começar pelo conhecimento do passado, da origem. (GODINHO, 199, p. 59)

Com esses estudos, Bachelard (2000) afirma que, nós, seres humanos, temos uma relação íntima com os espaços, marcada por experiências, afinidades e memórias. Podemos nos arriscar dizendo que os espaços fazem parte da nossa identidade. Ao analisar o livro *O hobbit*, de autoria de Tolkien, por meio dos estudos de Gaston Bachelard, identificamos o quanto é intensa essa relação entre os espaços e os personagens do enredo.

Nesta análise, constatamos que, mesmo acostumados a viver longe de casa, os anões almejavam, mais do que tudo, retornar a Erebor. No entanto, não se tratava apenas de um retorno por questões financeiras. O ouro, a prata e as riquezas não eram o ponto mais

importante da aventura. Os anões queriam mesmo era sentir o prazer do pertencimento. A riqueza, para os aventureiros, era, sobretudo, emocional. Para Bachelard (2000, p. 92), a casa onírica como força de proteção:

> não é um simples cenário onde a memória reencontra as suas imagens. Ainda gostamos de viver na casa que já não existe, porque nela revivemos, muitas vezes sem nos dar conta, uma dinâmica de reconforto. (BACHELARD, 2000, p. 92)

Ainda para o autor, "o ato de habitar reveste-se de valores inconscientes, que o inconsciente não esquece".

Com o retorno à cidade, os anões então resgataram as velhas e boas imagens do reino anão: as imagens de proteção. Erebor voltou a brilhar no imaginário dos personagens da Terra Média. Foi-se o tempo de Smaug e as imagens sombrias. A cidade ganhou encanto, cor, vida, e não apenas nas paredes, mas no imaginário das próximas gerações do povo anão.

Buscamos, com estas passagens em relação aos espaços de aconchego e proteção, falar da potência imaginativa que, em Bachelard (2000, p. 10), diz muito sobre as subjetividades:

> a imagem se transforma num novo ser de nossa linguagem, exprime-nos, fazendo-nos o que ela exprime, ou seja, ela é ao mesmo tempo um devir de expressão e um devir de nosso ser. No caso, ela é a expressão criadora do ser. (BACHELARD, 2000, p. 10)

Quanto à casa, "este primeiro mundo do ser humano, é berço, ninho aconchego: afasta contingências, multiplica continuidades: a imaginação simpatiza com o ser que habita o espaço protegido" (BACHELARD, 2000, p. 141).

A casa é uma dessas imagens recorrentes em nosso imaginário, um ninho de aconchego, que pode estar representado das mais variadas formas simbólicas, mas expressam a sua força.

Referências

BACHELARD, G. **A poética do espaço.** São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CASSIRER, E. **Ensaio sobre o Homem**: introdução a uma filosofiada cultura humana. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Lisboa: Presença, 2012.

DURAND, G. Exploração do Imaginário. In: PITTA, Daniele Perin Rocha (org.) **O Imaginário e a Simbologia da Passagem**. Recife: editora Massangana, 1984.

DURAND, G. **O imaginário:** ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: Difel, 1998.

GODINHO, Helder. História, educação e imagem. In: ARAÚJO, Alberto Filipe; MAGALHÃES, Justino. **História, educação e imaginário**. Universidade do Minho, 1999.

TOLKIEN, J. R. R. ***O Hobbit*.** São Paulo: Martins Fontes, 2013.

Presos que *Menstruam*: o gênero livro-reportagem reposicionando imaginários sobre o cotidiano de mulheres encarceradas

Bianca Dantas[51]
Nayane Rodrigues[52]
Eunice Simões Lins[53]

1 Introdução

No Brasil, 72% dos autores publicados são homens. Isso quer dizer que as mulheres também são minoria (28%) no mercado editorial. É o que aponta a pesquisa de Regina Dalcastagné, presente no livro *Literatura Brasileira Contemporânea – um território contestado* (2012), que analisou 258 obras publicadas entre os anos de 1990 e 2004 pelas editoras Companhia das Letras, Rocco e Record.

Enquanto personagens, na maioria das 258 obras analisadas, as mulheres ainda aparecem como donas-de-casa ou objetificadas sexualmente. Ou seja, esse estudo nos revela que as mulheres estão sujeitas às desigualdades de gênero também no mercado editorial, enfrentando dificuldades tanto para publicar quanto para se estabelecerem como escritoras. Além disso, as obras ainda

51 Jornalista. Mestre do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGC/UFPB), vinculada à linha de pesquisa Mídia, Cotidiano e Imaginário. Email: biancadantas.cg@gmail.com

52 Jornalista. Especialista em Assessoria de Comunicação. Mestre do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGC/UFPB), vinculada à linha de pesquisa Mídia, Cotidiano e Imaginário. Email: nayanerodriguespb@gmail.com

53 Pós-Doutora. Professora no Programa de Pós-Graduação em Comunicação PPGC-UFPB – Orientadora. Email: euniceslins@gmail.com

representam a mulher em posições de submissão, seja ela econômica, sexual, social, etc.

Assim como os livros citados na pesquisa, os meios de comunicação também contribuem para a falta de novas perspectivas de representação feminina, muitas vezes ainda na contramão das discussões mundiais sobre o empoderamento e o papel da mulher na sociedade. Segundo Marques (2011), para os movimentos feministas, os veículos de comunicação de massa ainda reproduzem concepções patriarcais e contribuem para que as desigualdades de gênero, raça e orientação sexual sejam perpetuadas.

Nesse sentido, foi a partir do silêncio dos livros, do jornalismo, do cinema e da TV que Nana Queiroz[54] escreveu o livro-reportagem Presos que Menstruam (2016), que conta a história de sete mulheres encarceradas e oferece um panorama do sistema penitenciário feminino brasileiro. A obra dedica atenção especial à personagem Gardênia, presente em sete capítulos, que relatam desde a sua entrada na criminalidade como outros fatos importantes da sua vida na prisão.

Do ponto de vista metodológico, a pesquisa se desenvolve sob a aplicação da revisão bibliográfica, seguindo os procedimentos de Stumpf (2015). Em se tratando de fundamentação teórica, os seguintes autores, entre outros, estruturam a hipótese apresentada: Gilbert Durand (2001), Juremir Machado (2017), Agnes Heller (2008), Eduardo Belo (2006).

No Brasil, os presídios também são espaços onde as desigualdades de gênero permanecem. Como o título do livro sugere, as mulheres presas são tratadas como homens, já que tanto as políticas públicas quanto o atendimento que recebem não garantem, muitas vezes, que suas especificidades e necessidades mais básicas (inclusive as de higiene, como o uso de absorventes suficientes) sejam respeitadas. No entanto, de acordo com Nana (2016), "a igualdade é desigual, quando se esquecem as diferenças".

---

54 Jornalista, ativista pelo direito das mulheres e fundadora do Movimento Eu Não Mereço Ser Estuprada, contra a culpabilização das vítimas de estupro, que ganhou repercussão internacional.

O cotidiano das mulheres privadas de liberdade no Brasil é um tema necessário, pois, de acordo com dados do Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias (2016), o país tem a 3ª maior população carcerária feminina do mundo, atrás apenas dos Estados Unidos e Tailândia. Ainda segundo o levantamento, há mais de 42 mil mulheres privadas de liberdade no Brasil e 7% das unidades prisionais[55] são destinadas a elas.

A influência que a mídia exerce no imaginário, assim como os silêncios estabelecidos acerca do cotidiano nos presídios femininos no Brasil, acabam por criar realidades específicas, recortadas, por vezes manipuladas não pelo excesso, mas pela superficialidade de informações. Tal condição exige um emergente entendimento sobre a relação que o gênero livro-reportagem exerce no reposicionamento e criação de novos imaginários, bem como no diagnóstico profundo desses cotidianos. A função social delegada ao gênero jornalístico livro-reportagem em Presos que Menstruam encara ainda um pertinente debate sobre a necessidade de diálogo constante entre jornalismo e imaginário, especialmente em situações de silenciamentos, invisibilidade, ou exposição seletiva das supostas realidades.

2 *Presos que Menstruam*

Escrito pela jornalista Nana Queiroz, *Presos que Menstruam* é resultado de uma pesquisa de quatro anos desenvolvida em penitenciárias femininas de todo o Brasil. O livro é uma grande reportagem sobre a história, a vida e o cotidiano de sete mulheres – Safira, Gardênia, Júlia, Vera, Camila, Glicéria e Marcela – e se divide em 59 capítulos. A autora distribuiu as histórias de acordo com os temas, mas também dispôs de um índice de personagens por capítulos, permitindo que os leitores possam acompanhar cada caso isoladamente com mais facilidade.

55 De acordo com os dados, 74% das unidades prisionais são destinadas aos homens; 17% são mistas (celas específicas para mulheres em estabelecimentos originalmente masculinos) e 2% sem informação.

O título do livro é inspirado em um artigo de Cerneka (2009), que trata das condições do sistema carcerário feminino brasileiro e suas necessidades específicas, e explica que, para o Estado e a sociedade, ainda parece que existem apenas homens nas prisões do país. No prefácio, Nana explica que o início da pesquisa que originou *Presos que Menstruam* foi "uma coleção de silêncios":

> As prateleiras das bibliotecas se calavam sobre as prisões femininas brasileiras. O cinema e a TV fingiam que elas nem existiam, a não ser para dar fim a uma ou outra vilã de novela ou uma trama de superação a uma mocinha injustiçada. Os jornais pouco falavam sobre o assunto e as reportagens que encontrei apenas tocavam a superfície de determinados problemas. Depois, veio a indiferença das secretarias de segurança pública. Algumas nem sequer respondiam a pedidos de visita, outras os negavam sob os mais diversos pretextos (QUEIROZ, 2016, p. 17).

Além desses múltiplos silêncios, Nana enfrentou várias dificuldades para percorrer os presídios e conhecer a história daquelas mulheres, como a necessidade de se relacionar com as suas famílias para obter maiores informações e também a proibição de utilizar equipamentos de uso de qualquer jornalista no exercício da sua profissão.

> Foi preciso paciência para atravessar uma barreira de cada vez. Aproximar-me de famílias de presidiárias, fazer visitas me passando por amiga de infância, acampar em portas de presídios, aceitar trabalhos voluntários. Mesmo quando consegui autorizações oficiais, nunca me foi permitido levar câmeras ou gravadores e tive que desenvolver uma memória robusta. Muitas vezes, deixava o presídio repetindo frases em sussurros, feito ave-marias, para não esquecer exatamente como foram ditas. Noutras, anotava tudo nas mãos ou em pequenos pedaços de

> papel que carregava nos bolsos. Era, afinal, possível quebrar silêncios (QUEIROZ, 2016, p. 17).

Ao longo do livro, é perceptível o grau de imersão e envolvimento da jornalista com o tema e a vida das presidiárias, sejam elas anônimas ou conhecidas, como é o caso de Suzane von Richthofen, condenada a 39 anos de prisão por planejar o assassinato dos pais Manfred e Marísia von Richthofen em 2002, sobre a qual Nana escreveu o capítulo **O efeito Suzane**. Além das entrevistas e visitas às prisões, a pesquisa também envolveu outros livros e estudos aos processos judiciais das personagens.

É importante ressaltar que *Presos que Menstruam* também dá um salto no campo de investigação sobre o sistema carcerário feminino e as condições de vida das mulheres nos presídios do Brasil. O livro traz um panorama mais completo, em âmbito nacional, já que a jornalista visitou dez prisões em todas as regiões do país. Outras obras que tratam sobre o assunto tendem a abordar apenas um presídio, como é o caso dos livros *Prisioneiras*, de Dráuzio Varella; *Cadeia: relato sobre mulheres*, de Debora Diniz; *Prisioneiras: vida e violência atrás das grades*, de Bárbara Musumeci Soares e Iara Ilgenfritz; e *Auri, a anfitriã*, de Aline Moura e Bárbara Almeida.

Presos que Menstruam também ultrapassou os limites da literatura e do jornalismo e ganhou versão em curta-metragem, com lançamento em setembro de 2018. No filme, a personagem principal é Gardênia (recorte mantido neste artigo), condenada por tráfico e homicídio, que não quis contar à Nana quem tinha matado. A jornalista, no entanto, descobriu ao ler o processo da presa.

3 Livro-reportagem: conceitos e sua relação com o cotidiano de mulheres encarceradas

Em Páginas Ampliadas – o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura, Lima (2004) vê o livro-reportagem como um subsistema do jornalismo capaz de auxiliar o homem

contemporâneo a entender o seu tempo. Assim, o autor conceitua o livro-reportagem:

> Entendendo a reportagem como a ampliação da notícia, a horizontalização do relato - no sentido da abordagem extensiva em termos de detalhes – e também sua verticalização – no sentido de aprofundamento da questão em foco, em busca de suas raízes, suas implicações, seus desdobramentos possíveis -, o livro reportagem é o veículo de comunicação impressa não-periódico que apresenta reportagens em grau de amplitude superior ao tratamento costumeiro nos meios de comunicação jornalística periódicos. (LIMA, 2004, p. 26)

Belo (2006) também reconhece o potencial do livro-reportagem quanto à sua capacidade de abordagem e aprofundamento no assunto ao qual se proponha, definindo-o como:

> Um instrumento aperiódico de difusão de informações de caráter jornalístico. Por suas características, não substitui nenhum meio de comunicação, mas serve como complemento a todos. É o veículo no qual se pode reunir a maior massa de informação organizada e contextualizada sobre um assunto e representa, também, a mídia mais rica – com a exceção possível do documentário audiovisual – em possibilidades para a experimentação, uso da técnica jornalística, aprofundamento da abordagem e construção da narrativa. (BELO, 2006, p. 41)

Diante da variedade de livros-reportagens, Lima (2004) classificou-os em treze grupos com base em dois fatores: “o objetivo particular, específico, com que o livro desempenha narrativamente sua função de informar e orientar com profundidade, e a natureza do tema de que trata a obra”.

Apesar de apresentar características do livro-reportagem-ensaio, como o uso da primeira pessoa e a presença do autor em

evidência, *Presos que Menstruam* se enquadra no livro-reportagem-retrato, já que tem seu foco num segmento da sociedade com o objetivo de explicar seus problemas e complexidade, "na troca de miúdos de um campo específico do saber para o grande público não especializado".

De acordo com Lima (2004), o livro-reportagem mais comum no Brasil ainda se limita à continuação pouco ampliada da imprensa cotidiana, sem explorar e avançar, por exemplo, nos recursos linguísticos que esse gênero oferece. No entanto, o autor também reconhece a autonomia do livro-reportagem, o apontando como "a fonte potencial para um jornalismo de vanguarda que se poderá praticar no futuro".

Dadas as conceituações sobre o livro-reportagem e entendendo em que categoria se encaixa *Presos que Menstruam*, alguns aspectos da vida das mulheres retratadas no livro serão discutidos de acordo com as concepções de Heller (2008) sobre o cotidiano. Segundo a autora, todo homem participa da vida cotidiana inteiramente, ou seja, com todas as suas particularidades. Essas, no entanto, não atingem a sua intensidade porque o ser humano não tem tempo nem possibilidade de desenvolvê-las.

Comparando o perfil da população prisional brasileira[56] – que é de 64% negra e 51% com ensino fundamental incompleto – à assertiva de Heller (2008), é fácil pensar que as políticas públicas implantadas nas últimas décadas no Brasil ainda não alcançaram essas pessoas sujeitas à pobreza e à criminalidade.

A autora também aborda a questão da significação da vida cotidiana. Para ela, a nossa significação é heterogênea, hierárquica e mutável. Dito de outro modo, o ser humano interpreta sua realidade envolvendo diversos símbolos, dando a eles uma posição de importância que pode mudar com o tempo, de acordo com suas vivências e com o contexto social em que esteja inserido. Ou seja, não se pode exigir que as mulheres presas enxerguem o mundo e

56 Dados do Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias (2016).

interpretem sua realidade da mesma maneira que mulheres que tiveram melhores condições de vida educacional e financeira, por exemplo.

De acordo com Heller (2008), se o indivíduo "dispõe de um certo âmbito de movimento no qual pode escolher sua própria comunidade e seu próprio modo de vida no interior das possibilidades dadas", às mulheres pobres e desempregadas não restam muitas alternativas em tempo hábil que garantam o sustento (por vezes, o alimento) de suas famílias.

4 Análise: o cotidiano de Gardênia

Gardênia está presente em sete capítulos de *Presos que Menstruam,* identificados no índice como: Gardênia; A sentença do filho; Andando pelas carnes; Quanto menos virem grades; O um-dois-um de Gardênia; Maria sofrida; e Dia das Mães. O primeiro conta que ela foi presa várias vezes (em uma delas, estava grávida) por tráfico de entorpecentes, reincidindo quando estava em liberdade. Na prisão, era uma boa faxineira e às vezes manicure. O uso das drogas provavelmente teria contribuído para que ela aparentasse mais idade do que tinha. Sua imagem é descrita como judiada pela vida, demonstrando também sinais de loucura. Como relata Nana (2016), "Gardênia, em resumo, era um caos. [...] E com a capacidade de abarcar em si toda a ira de titãs".

No segundo capítulo, a discussão gira em torno das condições de parto para as presidiárias, bem como a realidade de voltar para as alas maternas das prisões. Ser presa estando grávida de sete meses não garantiu tratamento digno ou especial da polícia para Gardênia. Quatro dias depois, entrou em trabalho de parto e foi levada ao hospital em uma viatura. Ela lembra da médica com carinho porque se sentiu bem tratada ao receber várias anestesias durante o procedimento. Deu à luz a sua filha Ketelyn, que nasceu com a saúde frágil, e mesmo assim só tinha permissão de amamenta-la uma

vez ao dia. De volta à prisão, mesmo com um bebê, nem sempre é possível que as presas durmam em camas. Fatores como a ordem de chegada no presídio ou mesmo a caridade das outras são levados em consideração.

Gardênia diz ter achado fezes de rato na comida do presídio. Outras presas disseram ter encontrado coisas como lesmas e vidro. Ela lembra que as funcionárias serviam a comida com as mãos, usando apenas luvas e nenhum utensílio. Muitas presas, assim como Gardênia, que está no semiaberto, preferem passar fome e comer na rua ou esperar que suas famílias levem comida - apenas aos domingos.

A assertiva de que a Penitenciária do Tremembé foi planejada para homens abre o quarto capítulo. Suas instalações e até mesmo os banheiros são masculinos. Gardênia viveu lá por um ano. Em seguida, o leitor começa a descobrir que ela também foi presa por homicídio, mas não gosta de falar no assunto. Pagou os honorários do advogado com seus serviços de manicure no presídio. Com o caso levado a júri, ela lembra que foi condenada por quatro votos a três, gerando comoção especialmente em um dos jurados: "Eu lembro que tinha um jurado que chorava muito. Eu chorava e ele chorava junto. Ele achô que votou a favor de mim". Também demonstrada nessa parte do livro, a confusão mental de Gardênia não permitia que ela dissesse, com segurança, com quem seus filhos estavam - se com parentes ou em abrigos do Estado.

No quinto capítulo que trata sobre a vida de Gardênia na prisão e seus crimes, Nana (2016) conta que foi preciso vigiar a si mesma para que seu livro não fosse sobre vítimas. Assim, achou necessário também conhecer os processos judiciais das presas que havia entrevistado. Foi assim que descobriu que Gardênia foi condenada por assassinar seu próprio filho, uma criança de 4 anos, a pauladas. Como revela nesse trecho do livro, apesar de buscar justificar o crime pela loucura de Gardênia ou até mesmo pelo efeito das drogas, a autora apresenta um trecho do processo que demonstrava saúde mental e o não uso de entorpecentes no momento do crime.

Maria sofrida é, na verdade, um poema escrito por Gardênia quando estava em castigo. Fala sobre uma mulher que engravida sem planejamento familiar e depois entra em desespero por não ter condições financeiras de sustentá-lo, o que a faz entrar para o mundo do crime. Depois de deixar a criança com uma vizinha e cumprir pena, a Maria, agora livre, vê que "seu filho, pelas droga, ia perecendo". À mulher, resta a culpa pela ausência durante a vida do filho.

Nana Queiroz encerra *Presos que Menstruam* com o capítulo **Dia das Mães**. A data é uma das cinco oportunidades por ano de saída permitidas às presas em regime semi-aberto. Exceto Glicéria, todas as outras personagens são citadas nesse capítulo. Através do menininho que olha fixamente para a porta do presídio, o texto sugere que essa é a data mais importante não só para as presas, mas também para as suas famílias, principalmente para os filhos, o que faz sentido, já que, segundo o Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias (2016), 74% das mulheres encarceradas no Brasil têm pelo menos um filho.

Presa na maioria das vezes por tráfico, o tipo de pena cumprida por Gardênia também segue os números nacionais. O levantamento aponta que a maioria das mulheres cometem crimes que envolvem a necessidade de completar a renda: 62% por tráfico de drogas ou associação ao tráfico, 11% roubo e 9% furto.

5 Imaginário e jornalismo em *Presos que Menstruam*

Acertada a pertinência das reflexões entre o gênero livro-reportagem e o cotidiano, é substancial um entendimento capaz de delinear as conexões entre o fato e o sensível, a partir da relação entre imaginário e jornalismo.

Gilbert Durand define o imaginário como:

> O imaginário – isto é, o conjunto de imagens e de relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens* –, nos aparece como o

> grande denominador fundamental onde se alojam todos os procedimentos do pensamento humano. O imaginário é o cruzamento antropológico que permite iluminar a abordagem de uma ciência humana com a abordagem de outra. (DURAND, 2002, p. 18)

A partir da concepção de Durand (2002), pode-se entender o imaginário como conjunto de símbolos e seus significados que as mais diversas culturas estabelecem para dar sentido à forma que os seres humanos enxergam o mundo. Assim, percebe-se que o imaginário e a subjetividade estão profundamente ligados, mas são coisas diferentes. Como explica Machado (2017), "a subjetividade é o canal natural por meio do qual o imaginário se expressa".

Estabelecer uma relação entre real e imaginário, especificamente diante da obra em questão, torna-se um exercício indispensável pela quantidade de imaginários potencializados a partir dos silêncios e recortes midiáticos, além de desertos de informação até então instaurados.

> Imaginário é distorção, ruído na comunicação, interferência no canal, leitura, releitura, discurso, significação e ressignificação. Todas essas camadas que se sobrepõe ao real podem, em princípio, ser retiradas. Essa operação de desconstrução não traz de volta o sentido original, mas a sua ausência. (MACHADO, 2017, p. 32)

Todo o legado de invisibilidade e silêncio a respeito do cotidiano de mulheres no sistema prisional brasileiro, aliado aos viciados recortes dessa representação na mídia, acabam por encobrir o sentido original, com camadas de imaginário que se sobrepõe ao real. Ao mesmo tempo em que a ausência de documentação, de registro oficial do real, torna-se campo fértil para o imaginário, faz-se imprescindível entender que o imaginário é uma realidade aumentada:

> A ideia de que o real só tem uma face suprime o imaginário da própria realidade, impedindo-o de ser aceito na sua condição realista. (...) O discurso científico positivista e a narrativa jornalística objetiva levada às últimas consequências deturpam o real por negação ou ocultamento do seu lado imaginário. A festa é descrita sem a sua atmosfera. O imaginário é uma realidade sempre aumentada. (MACHADO, 2017, p. 35)

Ao entregar a sociedade um livro-reportagem com amplo diagnóstico do sistema prisional no Brasil, a partir de uma perspectiva específica – das mulheres; ao dar voz a quem realmente enfrenta essa realidade e, com ela, todos os dilemas do seu cotidiano, Nana Queiroz, não reproduz concepções patriarcais que acostumaram a sociedade a tratar as mulheres privadas de liberdade como homens, invizibilizando e desmerecendo suas necessidades de natureza feminina. Ao contrário, com base na profundidade de relatos e dados que apresenta, a autora estabelece novas perspectivas de representação feminina nos presídios. Uma ebulição de imaginários a partir dos novos documentos, conforme corrobora Machado (2017): a secularização, a racionalização e a estabilização, mais cresce o deserto do real e maior é a necessidade de imaginários de evasão.

No entanto, observando a natureza investigativa do livro-reportagem, com profundo acompanhamento em tempo real de apuração, como foi o caso de Nana Queiroz, existe um limite entre essa relação de fato e imaginário, conforme adverte Machado (2017):

> No plano narrativo do jornalismo, a banalização da noção de imaginário confunde a apuração com a narração. Não há mais fato, somente construção. (...) O fato é sempre é uma referência a partir da qual se produzem narrativas. (...) Quando há uma situação empírica vista em tempo real, a certeza de que existem fatos e de que o imaginário tem limites. (MACHADO, 2017, p. 38)

No campo da apuração jornalística, quanto ao grau de imersão e envolvimento da jornalista com o tema, é salutar discorrer considerações a respeito do imaginário no jornalismo, a partir de aspectos como neutralidade, isenção e imparcialidade.

Machado (2017) considera que "durante muito tempo, no imaginário jornalístico, a objetividade era incontestável. Hoje, é indefensável", havendo limites e ponderações. Se a objetividade já foi o principal critério para que as informações jornalísticas recebessem credibilidade, hoje já se reconhece que o jornalismo também teu seu imaginário, que foi e é construído tanto pelos jornalistas como pelo seu público, levando em consideração também as múltiplas realidades que norteiam a elaboração das notícias e reportagens nos dias atuais.

Sabe-se que o jornalismo pode falar sobre qualquer assunto e se apresentar em diversos formatos. É necessário adequar sua narrativa àquilo que cada tipo de mídia requer ou permite. Nesse sentido, Belo (2006) explica as vantagens que o livro-reportagem tem em relação a outros meios de comunicação:

> O livro pede um nível de detalhamento, profundidade e contextualização que outros veículos não conseguem oferecer. Até por sua extensão e pelo trabalho mais acurado de pesquisa, ele leva evidente vantagem em relação aos periódicos na hora de explorar as ramificações de um tema, as conexões entre fatos diferentes, os desdobramentos de cada história e as infinitas maneiras de contá-la. É uma forma de ter uma visão mais ampla e profunda, sem a fragmentação que caracteriza a cobertura jornalística cotidiana. (BELO, 2006, p. 42)

Nesse sentido, observa-se que o gênero livro-reportagem exigiu muito mais que imersão e envolvimento da autora. Decretou uma necessidade básica de profundidade em dados, detalhamentos, conexões e desdobramentos objetivos, enraizados no campo do real

e dos fatos concretos. No entanto, isso não implica a ausência de imaginários, conforme lembra novamente Machado (2017):

> Os discursos científico e jornalísticos sofrem a mesma interferência iluminadora dos imaginários. Ganham transcendência pelo acréscimo de uma aura, essa marca do subjetivo na objetividade, essa transfiguração do enunciado pelo seu contexto e pelos seus receptores. O cientista estuda o cérebro ignorando, muitas vezes, que há também o espírito. (MACHADO, 2017, p. 36)

Observa-se que o livro-reportagem, em toda sua condição de investigação e diagnóstico, ocupando lugar privilegiado no desempenho da função social do jornalismo, em nenhum momento inibe, limita ou esvazia a produção de imaginários. A obra gera novas perspectivas, novos imaginários, pautados dessa vez não em recortes específicos da mídia, comunicados de órgãos oficiais ou silêncios, mas na profundidade dos relatos de quem enfrenta o cotidiano por trás das grades. Uma resistência dupla, que contempla desde a busca pela garantia dos mínimos direitos humanos ao reconhecimento das necessidades básicas da natureza feminina, como em qualquer outro ambiente do espaço social.

6 Considerações finais

Os resultados mostraram que o gênero livro-reportagem potencializa os recursos do jornalismo, permitindo uma abordagem mais aprofundada acerca da vida, da realidade e do cotidiano das mulheres presidiárias no Brasil. *Presos que Menstruam* também proporciona uma melhor compreensão do sistema carcerário feminino brasileiro, por evidenciar a estrutura física das prisões e o tratamento dado às mulheres.

A obra é uma prova inconteste de que o diálogo entre jornalismo e o imaginário é essencial, sobretudo em contextos

onde a produção de imaginários vem sendo refém do acesso superficial aos fatos, de recortes direcionados e aspectos de realidades. Apesar de haver limite entre os dois, um não elimina o outro. Uma espécie de choque de realidade nos estereótipos, nos imaginários alimentados até então. Mais que isso, uma limpeza, uma oxigenação e novas perspectivas imaginárias concebidas na profundidade dos relatos orais, ultrapassando estigmas e preconceitos num exercício de amadurecimento do olhar sensível para com a situação dessas mulheres.

O livro é um caso positivo no que diz respeito ao tratamento que a mídia pode dar ao cotidiano de determinado grupo social marginalizado, indo além da cobertura regida pela urgência do factual e apresentando um relato significativo não só para jornalistas, mas para as autoridades do setor e a sociedade como um todo, sem esquecer das mulheres privadas de liberdade que, por tantas vezes, não tiveram nem têm sua história de vida, seu cotidiano e suas necessidades específicas respeitadas.

Referências

BELO, Eduardo. **Livro-reportagem.** São Paulo: Contexto, 2006.

CERNEKA, H. A. **Homens que Menstruam**: considerações acerca do sistema prisional às especificidades da mulher. Disponível em: http://www.domhelder.edu.br/revista/index.php/veredas/article/view/6/5. Acesso em: julho de 2018.

DALCASTAGNÉ, Regina. **Literatura Brasileira Contemporânea**: um território contestado. Vinhedo: Horizonte, 2012.

DINIZ, Débora. **Cadeia**: relato sobre mulheres. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

DURAND, Gilbert. **As Estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2001 (Les structures anthropologiques de l' imaginaire. Paris: Dunod, 1992).

HELLER, Agnes. **O Cotidiano e a História**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

LIMA, E. P. **Páginas Ampliadas**: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura. Barueri: Manole, 2004.

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA E SEGURANÇA PÚBLICA. **Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias.** Atualização – junho de 2016. Disponível em: <http://depen.gov.br/DEPEN/noticias-1/noticias/infopen-levantamento-nacional-de-informacoes-penitenciarias-2016/relatorio_2016_22111.pdf> Acesso em: julho de 2018.

MOURA, Aline; ALMEIDA, Bárbara. **A anfitriã:** Memórias do Instituto Penal Feminino Desembargadora Auri Moura Costa. Fortaleza: Editora Aline de Sousa Moura, 2015.

QUEIROZ, Nana. **Presos que menstruam**. Rio de Janeiro: Record, 2016.

SILVA, Juremir Machado da. Diferença e descobrimento. **O que é imaginário?** A hipótese do excedente de significação / Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2017. 175p.

SOARES, B. M; ILGENFRITZ, I. **Prisioneiras** – vida e violência atrás das grades. Rio de Janeiro: Garamond, 2002.

STUMPF, I. R. C. Pesquisa bibliográfica. In: DUARTE, Jorge e BARROS, Antonio (org.). **Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação**. São Paulo: Atlas, 2015.

VARELLA, Drauzio. **Prisioneiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

O imaginário social na teledramaturgia brasileira e o personagem transgênero

Flávio Freitas Ferreira[57]
Edielson Ricardo da Silva[58]
Cláudio Cardoso de Paiva[59]

1 Introdução

A teledramaturgia brasileira há décadas é considerada um dos produtos de entretenimento de maior alcance na sociedade. Temas de mobilização e responsabilidade social são cada vez mais frequentes nas narrativas telenovelísticas e atraem um público cada vez maior. Programações voltadas para o gênero das telenovelas estão disponíveis em canais de televisão abertos e, desta maneira, todas as classes têm acesso às produções que são exibidas em distintos horários e nas mais diferentes emissoras presentes no território nacional.

Sobretudo no contexto da principal emissora de televisão no país, na Rede Globo, há um núcleo de trabalho focado na responsabilidade social em suas produções. Esse espaço é grande produtor no lançamento de ideias, experimentos e tramas que, junto aos autores e roteiristas, planejam qual o impacto que podem ter diante da sociedade, medindo os níveis de eficiência, eficácia e efetividade em suas atrações.

Os enredos fictícios, alternados com a inserção de problemáticas reais nas histórias, permeiam o imaginário do público noveleiro. Agem

57 Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação na UFPB. E-mail: flaviofreitas.ferreira@gmail.com

58 Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação na UFPB. E-mail: edielsonricardo@gmail.com

59 Doutor em Ciências Sociais e professor do Programa de Pós-Graduação da UFPB. E-mail: claudiocpaiva@yahoo.com.b r

de tal maneira que moldam o comportamento, influenciam formas de pensar, ditam tendências e trazem temas muitas vezes não claros para a sociedade e iniciam discussões. Ou seja, os temas trabalhados em telenovelas, passam por rigorosas seleções e visam a especificação e o lançamento de olhares mediante a reprodução televisiva.

Visando analisar como tais procedimentos ocorrem a presente pesquisa objetiva analisar um personagem transgênero, identificando os regimes e suas estruturas e significados, tomando como base e referência a Teoria do Imaginário, proposta por Gilberto Durand (1988).

A telenovela A Força do Querer, da autora Glória Perez, iniciada em 2017 na Rede Globo, foi o recorte da pesquisa. A escolha se deu por conta de a mesma abordar uma questão que ainda não é tão comum nos espaços televisivos e por colocar em evidência um assunto que é tido por muitos como *tabu*. O recorte será feito em cima da personagem Yvana (Carol Duarte), que no decorrer da novela se reconhece como uma pessoa transgênero.

O método aplicado foi a hermenêutica simbólica, proposta por Gilberto Durand (1988). Propondo identificar a presença dos regimes diurno e noturno em momentos diversos da narrativa, que vai desde o momento em que ela se identifica com outros personagens transgêneros e realiza a transição de gênero, passando pelos desdobramentos da revelação de sua condição, até as relações que a fazem vivenciar na família, trabalho e sociedade por ter feito escolhas e opções sexuais que foge do padrão que é acreditado como o ideal.

Ao percorrer os momentos vividos pela personagem, que se descobre como transexual na novela, considerando os conceitos e aplicações dos regimes, pretende-se compreender e decifrar corretamente cada fase por ela vivenciada a partir de uma seleção prévia. Além de refletir se as imagens que foram mostradas na teledramaturgia trouxeram para o público algum entendimento, se é possível perceber que tais situações ou fatos podem ocorrer além da ficção.

Considerando tais aspectos e fundamentos demonstrando, uma breve apresentação sobre qual o poder das telenovelas, das imagens e qual a relação destas com os símbolos e regimes proposto por Durand (1988) pode-se observar no meio televisivo.

2 As telenovelas, as imagens e os símbolos

A teledramaturgia brasileira tem uma grande importância de mercado. As produções da TV Globo, por exemplo, já foram exportadas para 170 países, além de ter ganhado diversos prêmios nacionais e internacionais[60]. Esse produto televisivo-midiático, gera uma receita milionária para a emissora e traz também um forte apelo cultural por sugerir, através dos seus enredos, modos de vida que influenciam os telespectadores.

Ao se identificarem com tais elementos persuasivos, os consumidores deste tipo de programação, buscam se relacionar com a estrutura simbólica das imagens que são transmitidas. Os escritores de novelas, portanto, têm o desafio de criar histórias e personagens que caiam no gosto daqueles que as assistem.

As tramas são muito bem planejadas e os recursos utilizados para o êxito das telenovelas são os mais variados possíveis. Um deles acontece através da percepção dos símbolos fazendo com que o público possa construir numa perspectiva imaginária que não condiz com a sua realidade, mas que pode servir para a distração e lazer em momentos difíceis.

O poder da teledramaturgia está, intrinsecamente, ligado ao uso repetitivo e redundante das imagens e falas que podem trazer empatia e sensação de estar imerso em um ambiente seguro e familiar. De acordo com Bachelard (1997, p. 28) "o simbolismo aberto nos prova que o homem tem a necessidade de imaginar, que tem o direito de imaginar, que tem o dever de aumentar o real" e que anterior, até

60 Informação disponível em: <https://natelinha.uol.com.br/noticias/2014/05/29/governo-premia-rede-globo-por-exportacoes-de-novelas-entenda-75544.php>. Acesso em: 15 jul. 2018.

mesmo ao pensamento, as imagens é que desencadeiam os modos de pensar que estruturam a *psiquê* humana.

A sociedade, como um todo, é baseada na visualidade das imagens. Começando pelas mais simples até as que possuem alto nível de resolução, elas estão em tudo e a todo instante disponíveis para que possamos visualizá-las. Na natureza se apresenta nos quatro elementos, que são: fogo, água, ar e terra. Conforme estudos de filosofias orientais, esses elementos servem para alcançarmos níveis de meditação à medida que mentalizamos essas imagens em forma de círculo e nos imaginamos no centro desse círculo. Além disso, podemos vislumbrar o imaginário simbólico através de diversas manifestações artísticas como a literatura, a música, as artes plásticas no cotidiano e etc.

A imaginação e os símbolos que fazem parte do imaginário tem o poder de ir ao mais profundo das mentes, resgatando imagens que podem suscitar boas ou más recordações conforme a realidade que se apresenta.

A despeito de haver confusões sobre a noção de imaginação e imaginário um conceito proposto por Gomes da Silva e Gomes (2010) define bem essa concepção quando dizem que a imaginação pode ser compreendida de dois modos: primeiro, como uma operação da mente, uma cognição que age evocando objetos conhecidos e, segundo, como uma faculdade de criar, que é o próprio devaneio.

Já o imaginário se manifesta nas culturas humanas através da imagens e símbolos, cuja função é colocar o homem em relação de significado com o mundo, com o outro e consigo mesmo. Nesse sentido,

> o imaginário não é um simples conjunto de imagens que vagueia livremente na memória e na imaginação, ele é uma rede de imagens na qual o sentido é dado na relação entre elas (GOMES- DA-SILVA; GOMES, 2010).

Para Gomes (2013) as teorias propostas por Durand (2004) visam um equilíbrio entre razão e imaginação, diferentemente

da estrutura do pensamento moderno marcado pelo positivismo racional que ignora o mito e as suas influências. O imaginário, neste contexto, é considerado não um coadjuvante, mas, sim, como uma força geratriz, que traz movimento às ações da sociedade. Segundo Durand (2004) a razão e as ciências unem os homens às coisas, mas o que os unem entre si, sejam em níveis de alegria ou tristeza, são as representações que perpassam o universo constituído por imagens.

Neste contexto e nos inserindo neste universo simbólico, temos os regimes e a tripartição dos gestos simbólicos, que compõem a Teoria do Imaginário.

3 Os regimes e a tripartição dos gestos simbólicos

Para uma melhor compreensão do drama vivido pela "personagem Yvana", a qual essa pesquisa objetiva identificar os regimes e suas estruturas, se faz necessário entender a integração entre razão e imaginação desenvolvida na Teoria Geral do Imaginário, de Gilberto Durand (1988). Estruturada em dois regimes, diurno e noturno, essas concepções abrangem a sensibilidade heroica, mística e dramática, implica numa "incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras do indivíduo e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social", conforme Gilbert Durand (1988, p. 56).

Ao adentrarmos no estudo antropológico das imagens e símbolos, percebemos que, diferentemente de outras áreas da ciência, o estudo das Teorias do Imaginário foge ao método sistemático ditado por regras. Para Bachelard (1997) seria imprudente querer propor uma análise racional das imagens. As teorias do imaginário buscam desvelar os sentidos e propósitos a partir de uma reflexão da existência do ser humano de forma não apenas racional, mas, também, se utilizando de recursos poéticos para entender a *psiquê* humana.

As imagens, segundo Gomes (2013), são classificadas a partir das três estruturas e estratégias que são utilizadas pelos estudos

das Teorias do Imaginário, que servem para ajudar a humanidade sobre questões referentes à finitude da vida e sobre o modo como aproveitamos o tempo que dispomos e aproveitamos enquanto seres humanos. Elas se classificam em: estrutura heroica, que visa combater os aspectos negativos da morte; estrutura mística, que inverte os valores, o negativo se torna positivo e vice-versa e a estrutura dramática, que visa conciliar as estruturas heroica e mística em meio às tensões existentes.

Tais estruturas trazem a dinamicidade e características de transmutação que ocorrem no nível do imaginário que implicam nas estruturas figurativas. Que ocorrem no âmbito dos sistemas míticos ou constelações estáticas que são relacionadas aos símbolos, arquétipos e isomorfismo dos esquemas, cada um desses estudos são fomentados pela razão, como também pela sensibilidade enquanto dimensão poética no estudo do ser.

Para Gomes (2013) o homem busca exercitar as faculdades das quais é dotado, sendo assim, busca dar sentido a vida, se utilizando da imaginação para ir compondo um cenário repleto de símbolo. Utiliza-se, ainda, da razão para analisar os fatos que ocorrem no nosso cotidiano, percebendo que a dualidade entre raciocínio e simbolismo está entre os aspectos evidentes nas estruturas da Teorias do Imaginário.

Ainda de acordo com Gomes (2013) a dimensão simbólica não tem a pretensão de evocar coisas a fazer, mas coloca a imaginação a disposição das pessoas observando o modo como elas se relacionam no dia a dia com os outros e enfatizando não o que é dito em palavras, mas o que é expresso através do símbolo.

As estruturas do imaginário são compostas pelos dois regimes, o diurno e o noturno, que são transbordados através dos arquétipos, consistem na representação de símbolos que refletem a humanidade em todos os aspectos.

A estrutura heroica (o regime diurno) traz o isomorfismo que polariza imagens de separação e ascensão, tem relação com uma postura vertical se relacionando com os sentidos da visão e tato. Em outras palavras e exemplificando o conceito, é como se o ser humano

erguido tivesse uma melhor visão e compreensão, tanto do que está a sua frente quanto aquilo que ocorre no seu entorno. Ele tem em mãos a possibilidade de separar e decidir por aquilo que deseja fazer.

Os símbolos da luz, que são contrários às trevas se caracterizam por seu aspecto ascensional, assim, pode-se tomar como parâmetro a simbologia da árvore, que é constituída por raízes entranhadas na terra, seu tronco firme e ereto ligando a sua copa ao céu, mostrando que a elevação é para o alto.

Os símbolos que constituem a estrutura heroica são: os ascensionais que almejam a subida, representados pela escada, asa, flecha que rapidez nos entendimentos e compreensão do universo ao redor; os espetaculares, que buscam alcançar a transmutação e sublimação da carne através dos símbolos que refletem a luz; os dialéticos, que apresentam como característica principal o corte, a separação, os embates na vida e requerem uma transmutação nas esferas espirituais, intelectuais e morais.

Durand (1988) afirma que a qualidade das adjetivações tem uma boa recepção no campo do imaginário no regime diurno e que isso gera interpretações e sugere que não nos atenhamos a interpretações rasas ou faces que compreendem o regime diurno como o bem, a razão e o regime noturno ligado ao mal. A oposição que existe na estrutura heroica se utiliza da figura de linguagem denominada de antítese para enfrentar a angústia existencial da finitude e da passagem do tempo através da simbologia teriomórfica (animalesca); nictomórfica (noite) e catamórfica (queda).

Enquanto que a estrutura de sensibilidade mística compreende o regime noturno do campo do imaginário, também denominada de antífrase, aqui se encontra os símbolos de inversão onde a concessão e condição de tempo se fazem presentes, de forma que antes ocorria uma queda rápida, agora ocorre uma oposição, ou seja, um cair lentamente. A virilidade masculina é substituída pela gestação que brota do ventre materno (o feminino). O fogo místico diferentemente do fogo heroico não é o que reluz e ilumina, mas aquele que tem forte relação com o acolhimento,

que cuida da intimidade, das interações sexuais e alimentares e necessidades fisiológicas do ser humano.

Percebemos neste reflexo a conexão ao regime noturno das imagens que é o Eufemismo. Uma figura de linguagem que intenta abrandar a situação ao redor em que estamos imersos, que neste caso inverte características negativas das imagens. Por exemplo: ao invés de nos lançarmos em uma luta armada em posição de postura ereta, nesse caso, nos lançamos numa busca pela harmonização junto ao seio materno.

Ferreira – Santos e Almeida apud Gomes (2013, p. 35) declara que

> [...] a face trágica do tempo é minimizada pela negação ou pela inversão do valor afetivo a ele atribuído, pois a intenção é construir um todo harmonioso, na qual a angústia e a morte não tenham lugar. Para isso, a imaginação utiliza-se da eufemização (a noite não é mais trevas nefastas, mas apenas sucessão do dia). O antídoto do tempo é buscado na intimidade e no aconchego (Ferreira – Santos e Almeida apud Gomes 2013, p. 35).

A estrutura sugere, ainda, uma ação de confundir a proposta pela dominante da descida digestiva, fazendo transbordar imagens intrinsecamente ligadas à intimidade do homem.

E, por fim, apresentamos a terceira estrutura de sensibilidade mística que é representada pela ritmicidade dos gestos. Neste aspecto os símbolos são organizados de dois modos: o poder de repetição ou desempenho do papel genético e progressista, ligados ao vir a ser, ou tornar-se.

No primeiro, localizamos símbolos cíclicos e, no segundo, símbolos messiânicos, além dos mitos históricos. Valoriza características positivas e negativas das imagens, conciliando temporalmente sensações contraditórias como o medo e a esperança. Tem como característica a figura da retórica, hipótese que implica na descrição viva de objetos, cenas como se realmente estivesse acontecendo de verdade no tempo presente.

Temos algumas representações dos símbolos cíclicos. Entre elas a roda, o cultivo agrário, o ciclo lunar. Para Durand (2001, p. 34) "o calendário anual tem uma estrutura circular, pois tudo o que se faz na vida é repetir e o ano novo é visto como o recomeço do tempo". A vida se renova a partir das datas comemorativas, das fases lunares, que caracterizam a epifania do eterno retorno.

Diante de tais premissas se faz necessário conhecer um pouco mais sobre o contexto da telenovela escolhida e da personagem objeto da nossa ideia.

4 O transgênero na A Força do Querer

A telenovela a Força do Querer, de autoria de Glória Perez, produzida e exibida pela rede Globo, em 2017, abordou alguns temas polêmicos, entre eles a transexualidade. Um dos núcleos principais da narrativa traz o dilema vivido por Yvana (Carol Duarte) que se sente um homem em um corpo de mulher.

Yvana ao se reconher como um transexual resolve mudar de sexualidade causando um enorme conflito no seio familiar que a criou para viver como uma princesa. A resistência se deu maior por parte da sua mãe Joyce (Maria Fernanda Cândido), a cena que Yvana se assume transexual para sua família atinge recorde de audiência, chegando a alcançar 44 pontos no IBOPE[61].

As telenovelas brasileiras, sobretudo, as da Rede Globo são atualmente consideradas os principais produtos da cultura televisiva brasileira, sendo exportadas para dezenas de países, competindo no mesmo patamar com o futebol e samba em termos de alcance mundial. E quando as tramas trazem à cena questões polêmicas há um envolvimento bem maior dos telespectadores.

Esses dados nos leva a concluir o quão importante foi abordar e trazer a temática transgênero. O fato de que levou o público a ficar

61 Dados disponíveis em: <https://epoca.globo.com/sociedade/bruno-astuto/noticia/2017/08/cena-em-que-ivana-revela-ser-trans-faz-novela-das-9-bater-novo-recorde-de-audiencia.html> Acesso em: 18 jul. 2017.

curioso para acompanhar o desenrolar dos fatos e como se comporta uma pessoa que se descobre transgênero alavancou a audiência da telenovela para além do que era esperado.

Faz-se necessário citar que, antes da novela se iniciar, sites ligados religiosos criticaram a emissoraa acusando de popularizar a idologia de gênero por não considerar como algo correto e adequado para as famílias, logo, não merecia ser amplamente divulgado em uma emissora de televisão. No entanto a autora retrucou afirmando que sua ideia é fazer com que essas pessoas sejam olhadas com compreensão[62].

Como o pedido não foi deferido observou-se que diversas pessoas ligadas a grupos religiosos conservadores atacaram, principalmente em redes sociais digitais e boicotes, a autora Glória Perez e a TV Globo, por fazerem apologia à ideologia de gênero[63].

Para Glória Perez (2008), autora da telenovela, trazer temas que levem a reflexão da sociedade a partir deste pressuposto é fazer com que a sociedade possa tomar novos posicionamentos e novos pontos de vista. A escrita de uma novela acontece diariamente no período mesmo da sua exibição, por seu um produto voltado ao mercado, o *feeedback* do público chega em tempo real, graças a convergência dos meios digitais.

Ao adentrar no universo ficcional de Yvana (Carol Duarte) pode-se perceber toda a trajetória de uma personagem que não tem qualquer identificação com a sua constituição biológica e, por esse fato, resolve tomar a atitude de mudar de gênero, enfrentando diversas formas de preconceitos. Para a autora Glória Perez, temas como este devem vir apoiados por alguma campanha ou engajamento social.

---

62 Disponível em: <https://noticias.gospelmais.com.br/globo-novela-a-forca-do-querer-ideologia-de-genero-89914.html>. Acesso em: 20 ago. 2018.

63 Informações disponíveis em: <https://noticias.gospelmais.com.br/a-forca-do-querer-ideologia-de-genero-evolucao-humana-93332.html>. Acesso em: 18 jul. 2018.

De acordo com Bargas[64], Glória, ao retratar a temática, não tinha plano B caso o tema tivesse sido repudiado pelo público. Então, como estratégia, buscou ganhar a empatia do público e somente no centésimo capítulo depois do público cair nas graças da personagem é que Ivana demonstra insatisfação em pertencer a um corpo feminino.

O ineditismo é um ponto crucial e muito bem trabalhado pela escritora. Muitas pessoas não conheciam ou não sabiam se reportar à temática trans, alguns segmentos consideram, inclusive, um comportamento de aberração. Para Maria Carolina Maia, A dor de Yvana é uma dor existencial vivida por cada um de nós em algum momento da nossa experiência de vida terrena e é necessário olhar com verdade para tais questões[65].

Com as mudanças pelas quais o mundo na era globalizada vem passando, é possível perceber que as telenovelas têm se atualizado em relação aos temas vivenciados pela sociedade. A teledramaturgia brasileira, de distintas emissoras de televisão, vem dando destaque às questões LGBTs, mas pelo fato de ainda grande parcela do público ser constituída de pessoas conservadoras e preconceituosas, são necessárias algumas precauções.

Quando uma narrativa de telenovela apresenta personagens transexuais, acaba-se gerando emponderamento e esperança para essas pessoas. Abordagens sobre questões legais estão também tendo maior abertura, como no caso da troca do nome das certidões de nascimento, participações como candidatos em eleições de 2018, uso de nome social e etc. Um exemplo exposto na Bahia prova tais dados: estado que cerca de 318 eleitores, que são transexuais e travestis, vão usar o nome social no título eleitoral nas eleições de 2018[66].

---

64 Informação disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/08/1913533-trans-em-novela-da-globo-faz-parte-de-estrategia-por-mobilizacao-social.shtml. Acesso em: 24 de out. de 2018.

65 Disponível em: <https://veja.abril.com.br/entretenimento/acerto-de-gloria-perez-e-mostrar-que-a-dor-de-ivana-e-universal>. Acesso em: 15 de out. 2018.

66 Informação disponível em: https://g1.globo.com/politica/eleicoes/2018/noticia/2018/09/17/mais-de-300-transexuais-e-travestis-vao-usar-nome-social-para-votar-na-bahia.ghtml Acesso em: 20 jul. 2018.

Propõem-se, portanto, analisar alguns principais acontecimentos que se destacaram na narrativa telenovelística, em específico para essa personagem, a partir dos princípios da Teoria do Imaginário.

5 Aplicando a Teoria do Imaginário em quatro cenas com a/o personagem Yvana/Ivan (novela A Força do Querer, da Rede Globo)

A partir da apresentação dos conceitos sobre a Teoria do Imaginário, é possível identificar os regimes diurnos e noturnos. Propõe-se aqui, a análise de quatro cenas da telenovela objeto de estudo desta pesquisa. As quatro cenas foram escolhidas em virtude de terem alcançado altos índices de audiência, além do fato que a autora só revelou a condição e desenvolveu o tema a partir do centésimo capítulo, quando os telespectadores já estavam mais adaptados e criaram maior empatia com a trama. Garantindo, assim, uma maior audiência e fidelidade do público.

Como foi feito um recorte, a personagem Yvana será a principal referência de análise, na qual serão apresentados os regimes que são recorrentes em cenas específicas, bem como os seus significados.

A primeira[67] cena a ser analisada consiste no momento em que a personagem Yvana decide contar que é um homem no corpo de uma mulher. Ou seja, após muitas conversas com amigos, procurando se informar sobre como se comporta e pensa uma pessoa transexual, ela decidiu enfrentar o seu medo indo em busca do confronto.

Ela começou a dizer para seus pais que: "Vocês não tiveram a filha que queriam ter, eu nasci menino. Passei a vida diante dos espelhos tentando me achar e não me achando na imagem que eu via. Vocês sabem o que é isso? Sabem o que é se sentir num vazio? Sem identidade nenhuma? Sabem? Sabem o que é sentir seu próprio

67 Cena disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_skotvgkuaY&t=42s&pbjreload=10> Acesso em: 10 ago. 2018.

corpo como um território inimigo? Que só te humilha, só te incomoda? Como se fosse uma roupa emprestada que não cabe em você, mas meteram você lá dentro e você não tem como sair?". Argumentava a jovem enquanto seu pai, mãe e irmão afirmavam que ela precisa de ajuda ou estava louca.

Sob o viés da Teoria do Imaginário, nesta situação, o regime diurno se apresenta como dominante, do tipo simbólico teriomórfico, que apresenta ênfase na animalidade e angústia, provocando formigamento, ou seja, as faces do tempo e da inquietude do ser humano. Outro reflexo também ainda pode ser identificado, ficando assentado no cetro e no gládio e as virtudes do ser humano. Destaca-se os símbolos de ascensão diairético de antítese (as armas do herói). Para Gomes (2013, p. 32)

> O diurno é o regime da antítese, em que os monstros hiperbolizados são combatidos por meio de símbolos antitéticos: as trevas são combatidas pela luz e a queda pela ascensão. (GOMES, 2013, p. 32)

Gomes (2013) declara, ainda, que

> O primeiro gesto, ou dominante postural, responsável pelos demais reflexos, está ligado à verticalização e exige as matérias luminosas, as técnicas de separação, de purificação, de armas, flechas e gládios. É o esquema heroico que põe em ação imagens e temas de luta. É a antítese (do herói contra o monstro, do bem contra o mal, da vida e morte) (GOMES, 2013, p. 33-34).

Nessa cena, é possível constatar que a personagem Yvana se coloca e lança-se para o combate (revelando seus pensamentos e postura), com seus argumentos e pronta para ser sua própria heroína perante os monstros (aqueles que vão lhe recriminar por suas decisões). A cada indagação dos familiares, surgia uma explicação de Yvana, emocionada ao falar como sentia-se preso em um corpo que nunca foi seu.

A não aceitação da família fez com Yvana se prendesse em seu quarto e cortasse seus cabelos, como em um ritual de libertação. Cada cacho de cabelos que caía, representava a despedida da menina que nunca existiu, libertando-se daquilo que nunca foi. Logo após, ela pega os pertences pessoais e resolve passar um tempo fora de casa para avançar no processo de transição de gênero. Ela reaparecerá dias depois no escritório do pai com o cabelo ainda mais curto.

A segunda[68] cena que damos destaque é quando Yvana (Carol Duarte) se veste com roupas masculinas e vai encontrar com Ruy (Fiuk), que a critica e afirma para ela que não tem irmão. Mas ela não se intimida e rebate todas as acusações do seu irmão. Em seguida, se dirige ao seu pai, que estava dentro do banheiro fazendo a barba e pede alguns objetos emprestados e muito surpreso o pai declara não saber o que dizer. Em seguida, ela procura o tio, o qual reage de forma grossa e a chama de aberração. Por último, ela busca se reconciliar com a mãe. No entanto, a mãe não se mostra amigável, resolve cortar a mesada de Yvana e esta sai em busca de emprego e constata diversos tipos de dificuldades e preconceitos.

Aqui, percebe-se que os acontecimentos se dão dentro do regime noturno. Ela busca o aconchego, a aceitação, o apoio familiar, no entanto, não recebe nada disso e não se deixa abater. Para Gomes (2013, p. 32) "[...] o noturno é o regime da antífrase, que está constantemente sob o signo da conversão e do eufemismo, invertendo radicalmente o sentido afetivo das imagens".

Sobre esse reflexo Gomes (2013, p. 35) argumenta que

> Neste reflexo está presente o esquema místico (incluir), com suas imagens assimiladoras. O que remete ao regime noturno das imagens, voltado ao eufemismo, ou seja, acontece uma inversão do aspecto negativo das imagens, ao invés de combater com a arma na mão, em pé, como na posição postural, aqui isso acontece se empenhando em fundir, em

68 Cena disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FS6ySFpLquA&t=93s>. Acesso em: 15 ago. 2018.

> harmonizar. Ao invés da luminosidade transparente, temos a opacidade das substâncias, aqui o ventre, o acolhimento (GOMES, 2013, p. 35).

Ainda sobre essa condição Ferreira-Santos e Almeida (2012), salientam que a negação é minimizada pela inversão de cunho afetivo, pois a intenção principal é de construir algo harmonioso, utilizando-se da eufemização (a noite não é mais trevas e sim sucessão do dia). Aqui, busca-se a intimidade e o aconchego e na cena sob análise identificamos claramente.

Já na terceira cena[69] a qual propomos observar, consiste na situação que Yvana, já se denominando Ivan, foi vítima de um ataque transfóbico e vai parar no hospital. O filho de Joyce (Maria Fernanda Cândido) levará uma surra no meio da rua e ficará sangrando e inconsciente. Ao ser socorrido, o rapaz descobrirá que perdeu o bebê que esperava de Cláudio (Gabriel Stauffer). A violência chocará toda a família. Ao encontrar o herdeiro todo quebrado no corredor de um hospital, Joyce o chamará pela primeira vez de filho e entenderá que a questão de gênero não é uma escolha. Após a agressão, tanto ela quanto seu esposo e filho aceitarão a condição de Ivan.

Após o atendimento, o enfermeiro avisará os dois. "Machucou muito, mas não chegou a quebrar nada! Agora... perdeu o bebê", anunciará. Depois, já em casa, Ivan será ajudado pela mãe a se deitar em sua cama. Muito emocionada, Joyce conversará com o filho. "Você não vai mais embora daqui! Essa é sua casa, essa é a sua família. Ninguém vai mais maltratar você! Ninguém! Olharam para você e saíram batendo? Foi isso?", pergunta a mãe de Ivan. "Mãe... você entende que ninguém escolhe isso? Entende?", indagará Ivan. Joyce balançará a cabeça que sim e o abraçará.

É notável que esses momentos podem ser divididos em duas situações do regime diurno. Na primeira situação, Ivan se insere nos símbolos nictomórficos da escuridão, em uma situação de

---

69 Cena disponível em:<https://www.youtube.com/watch?v=Ip1ADv5ytdg>. Acesso em: 20 ago. 2018.

trevas. É duramente agredido, verbalmente e fisicamente. Como consequência deste primeiro estágio, vêm os símbolos catamórficos em forma de dor e castigo, a dor pelas pancadas que levou em seu corpo.

Não obstante, na segunda situação, as cenas nos transmitem os símbolos da ascensão e elevação. Tal trauma e dores sentidas não foram suficientes para que ele quisesse retroceder em suas escolhas. Foi, inclusive, nesta situação que a família compreendeu a sua condição e o aceitou tal como ele é, tendo desta forma, não mais uma negação, mas aceitação e ascensão da pessoa dele em relação aos seus parentes mais próximos que decidiram acolhê-lo em casa e o proteger. Sobre isso Gomes (2013, p. 39) afirma que "Então o regime diurno suscita ações e temas de luta e fuga diante do tempo ou da vitória sobre o destino e a morte".

A quarta[70] e última cena analisada é a que Ivan pede os documentos para iniciar o processo de troca de nome e de gênero na certidão de nascimento ao seu pai, Eugênio (Dan Stulbach). Após refletir sobre o pedido, Eugênio chamou o filho para ir até seu escritório e o surpreende com a certidão original. Ivan agradece ao seu pai e fique irradiando felicidade.

O regime noturno se observa na cena através da estrutura sintética do imaginário com os movimentos do tempo e do destino. Os símbolos cíclicos predominam, se observa uma decisão conjunta, uma determinação do grupo ao qual pertencem. Sobre tais características, Gomes (2013, p. 39) afirma que

> Assim, esta atitude imaginativa põe em evidência as valorizações positivas e negativas do tempo. Desse modo, o regime noturno se caracteriza por inverter os valores simbólicos do tempo, logo, não existe mais o combate, como no regime diurno e, sim, a assimilação. (GOMES, 2013, p. 39)

70 Cena disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FS6ySFpLquA&t=93s>. Acesso em: 25 ago. 2018.

Verifica-se que não existe mais o confronto combativo e desafiador. O que há é compreensão, assimilação da condição e dos sentimentos do outro em relação aos seus, de crescimento coletivo, transmitindo o sentido da árvore e a ideia de fases do ciclo lunar. Houve a fase do desconforto, do choque, do drama, do sofrimento, do isolamento, da aceitação e, finalmente, chegou-se a fase de assimilar o que o outro sempre quis passar através de gestos, ações e palavras.

Ao finalizar essas análises e tomando como base os estudos realizados por Gomes (2013), chegamos a reflexão que:

> [...]a dimensão simbólica não sugere coisas a fazer e, sim, propõe coisas a imaginar a respeito das possíveis redes de significações que cada pessoa associa a seu cotidiano, imprimindo-lhe aquilo que não é expresso com palavras, sinais ou gestos (GOMES, 2013, p. 22).

Portanto, toda tomada de decisão, suas ações e reações são relacionadas aos princípios e aspectos do imaginário. Durand (1989) explicita que o ser humano é dotado de uma extensa capacidade de formar símbolos em sua vida sócio-cultural. Assim, todas as atitudes desenvolvidas pelo homem advêm destes símbolos e imagens formadas e armazenadas ao longo de sua vida social e cultural.

6 Considerações Finais

Diante de um longo período centrado na racionalidade científica, aspectos diversos da natureza humana pautados na arte, na poesia, no pensamento não racional funcionavam como uma resistência a uma única maneira de enxergar o cientificismo ocidental. Nesse contexto, a teoria do Imaginário vem, ao longo dos anos, se estruturando enquanto teoria científica, a partir da comprovação de que o psiquismo não funciona apenas à luz da percepção imediata e de um encadeamento racional de ideias, mas, também, na penumbra de um inconsciente, revelando as imagens irracionais do sonho, da neurose ou da criação poética (DURAND, 2001).

Objetivando abordar os conceitos da Teoria do Imaginário e sua aplicação em um objeto em específico foi algo, no mínimo, desafiador. O presente capítulo não teve apenas o objetivo de apresentar de utilizar a hermenêutica simbólica, mas, também, em evidenciar como ocorrem em uma telenovela, deixando claro aos leitores os momentos, cenas e os significados respaldados na teoria geral do imaginário.

Não obstante, propomos uma análise a partir de uma problemática que sucinta divergência de opiniões, preconceitos velados ou não e, principalmente, falta de informação. Ao analisar a/o personagem Yvana/Ivan, trabalhou-se não somente os aspectos teóricos e conceituais, mas, também, um tema social que instiga a sociedade a desenvolver uma nova postura em relação as pessoas transexuais.

Após a explicitação de como é e como se aplica a teoria, foi possível perceber na/o personagem escolhida/o o quanto as emoções, as imagens, gestos e atitudes estão relacionadas ao universo simbólico da Teoria do Imaginário, conseguindo transparecer até onde queríamos evidenciar a temática evidenciada.

Referências

BACHELARD, G. **A poética do devaneio.** São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Trad. De Eliane Fittipaldi Pereira. São Paulo: Cultrix, 1988.

DURAND, Gilbert. **O imaginário:** ensaio acerca das ciências e da filosófica da imagem. Trad.Renée Eve Levié. Rio de Janeiro: Difel, 2004.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário:** introdução à arquetipologia geral. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

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

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

GOMES-DA-SILVA, Pierre Normando; GOMES, Eunice Simões Lins. **Malhação:** corpo juvenil e imaginário pós-moderno. João Pessoa: Editora UFPB, 2010.

PEREZ, Glória. **Autores**: histórias da teledramaturgia. São Paulo: Globo, 2008.

O consumo das imagens espetaculares e trágicas na era digital sob a perspectiva do imaginário no episódio White Bear da série Black Mirror

Emanuelle Querino Alves de Aviz[71]
Lucas Pereira Damazio[72]

1 Introdução

A série britânica *Black Mirror*, dirigida por Charlie Brooker, estreou em 2011 na televisão. Contudo, foi a partir de 2016, por meio do sistema virtual de streaming, Netflix, que a série recebeu notoriedade mundial. Seu formato é composto de episódios individuais, mas ligados por um tema em comum: a representação do futuro baseado no comportamento do homem pós-moderno. A série, como temática, apresenta as consequências aterrorizantes que o mau uso, ou o uso exagerado da tecnologia, pode causar. O que levou a seguinte questão problema: como a pós-modernidade é retratada pelas lentes dos produtores da série, especialmente no episódio *White Bear*?

Este episódio despertou o interesse dos autores pelo fato de mostrar uma mulher desmemoriada, sendo perseguida por mascarados, enquanto várias pessoas assistem aos acontecimentos e filmam com seus celulares, sem oferecer qualquer ajuda. Ao

71 Mestre e doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem. Grupo de Pesquisas do Imaginário e Cotidiano. Universidade do Sul de Santa Catarina – Unisul. Tubarão, Santa Catarina, Brasil. E-mail: equerino.jml@gmail.com

72 Doutor em Ciências da Linguagem. Grupo de Pesquisas do Imaginário e Cotidiano. Universidade do Sul de Santa Catarina – Unisul. Tubarão, Santa Catarina, Brasil. E-mail: lucas_damazio722@hotmail.com

final do episódio, revela-se que a personagem principal é cúmplice do assassinato de uma criança, ao qual ela assistiu e filmou o crime, cometido por seu noivo. Sua pena é reviver diariamente o sofrimento que causou à criança, dentro de um Parque de Justiça, onde as pessoas podem filmá-la, assim como ocorre em safáris. Encerrado as atividades, um dispositivo eletrônico apaga sua memória, o que permite a encenação do espetáculo novamente, de forma que esta mulher permaneça inconsciente de sua condição até o momento da revelação, quando é torturada psicologicamente e verbalmente.

Diante desse episódio, delimitou-se como objetivo compreender como funciona o consumo das imagens espetaculares e trágicas na era digital. A justificativa baseia-se no questionamento de como o ser humano pode assistir ao sofrimento alheio e, ao invés de ajudar, assiste a tragédia, sem fazer absolutamente nada, de forma a permanecer distante dos acontecimentos. O fato de existir registros de casos reais, em que pessoas deixaram de ajudar alguém para filmar seu sofrimento, estimula ainda mais esta pesquisa.

Para isso, esta pesquisa apoia-se nos estudos sobre a Sociedade do Espetáculo (DEBORD, 1997), na Teoria do imaginário (DURAND, 1985, 2002, 2011) e no conceito de pós-modernidade (MAFFESOLI, 1996, 2000, 2001). Salienta-se ainda que, para efetuar o estudo, optou-se pela mitocrítica, a fim de identificar o mitema norteador do episódio.

2 Sociedade do espetáculo

O Parque de Justiça *White Bear* é um local onde as pessoas escolhem para assistir a justiça sendo feita. Este local, no qual o público tem a oportunidade de punir uma criminosa, é possível torturar uma pessoa que infringiu de algum modo a lei. O Parque de Justiça, como é identificar no episódio, aparenta ser um condomínio residencial, com casas, ruas largas e áreas verdes. Trata-se de uma área cercada, com cancelas e cobrança de ingresso, além de um

anfiteatro para a recepção dos visitantes, onde é realizada a revelação diária da identidade de Victória: a assassina e vilã.

Neste cenário, as personagens vivenciam o espetáculo, "uma relação social entre pessoas, mediada por imagens" (DEBORD, 1997, p. 14). Imagens estas que são produzidas por elas mesmas, com seus celulares e filmadoras. Nota-se, nas cenas apresentadas durante o episódio, famílias com crianças, amigos, idosos, todos são representados como se estivessem prontos para assistir uma peça de teatro ou um filme no cinema. Com isso, é viável identificar "uma negação da vida que se tornou visível" (DEBORD, 1997, p. 15), ou seja, nega-se a vida para idolatrar a própria morte, intercedida por vídeos e fotos de aparelhos eletrônicos.

Isto nos permite comparar a situação com uma forma de "turismo, circulação humana considerada como consumo, resume-se fundamentalmente no lazer de ir ver o que se tornou banal" (DEBORD, 1997, p. 112). Neste raciocínio, visitar um "parque de justiça" é o equivalente a ir a um safári, como o próprio personagem narra ao alertar o público, que devem considerar a criminosa como uma leoa solta. Até parece que o crítico do espetáculo, Debord, assistiu ao episódio quando afirma que "desde que a arte morreu, sabe-se que é muito fácil disfarçar policiais em artistas" (1997, p. 228).

Para o autor, "aquilo que o espetáculo deixa de falar durante três dias é como se não existisse. Ele fala de outra coisa, e é isso que, a partir daí, afinal, existe. As consequências práticas, como se percebe, são imensas" (DEBORD, 1997, p. 182), pois por mais que as imagens estejam ali sendo consumidas, compartilhadas e comentadas, parece haver um distanciamento da realidade, como se o vídeo permitisse considerar a cena como algo que não é real. Esse entendimento é retomado por Maffesoli, quando afirma que o que não pode ser visto é como se não existisse, pois, "fazer incidir a atenção sobre o jogo das aparências é certamente uma boa maneira de tomar conhecimento da presença deste algo que está lá "cegando os olhos" do observador que, no entanto, nada vê (MAFFESOLI, 2000, p. 114).

Esta capacidade de ver algo está relacionada às sensações que permitem observar determinados objetos ou cenários, afinal, pode-se ser despertados ou não para esta estética, é necessário que exista uma motivação para esta sensibilidade. Maffesoli (1996, p. 25) fala de uma ética da estética, em que compreende a ética como uma motivação e a estética como a faculdade de sentir em comum (1996, p. 28) com um caráter social e uma estrutura antropológica (1996, p. 28). "A cultura do sentimento é, portanto, a conseqüência da atração. Agregamo-nos segundo as ocorrências e desejos. [...] Eis a ética da estética: o fato de experimentar junto algo é fator da socialização" (1996, p. 37-38), desejo que nos parece, neste caso, ser o de apreciar o sofrimento alheio em coletividade. Para o autor, esta maneira da humanidade de estar junto uns com os outros é como uma forma profana de religião, o que faz sentido ao lembrar que chamamos a audiência on-line de seguidores e que o alcance e a interação com eles são as medidas do sucesso, que também podem ser chamadas de tribos pós-modernas.

Kauling (2017, p. 26) irá detalhar que

> A ética da estética equivale à necessidade do inútil para fortalecimento do corpo social. Tudo serve para celebrar um estar-junto cujo fundamento é menos a razão universal do que a emoção compartilhada, o sentimento de fazer parte. (KAULING, 2017, p. 26)

Desta forma, localizamos o episódio exatamente nesta comunhão social, em que a motivação estética é partilha da violência do *in loco* para o virtual.

Podemos comparar este momento de coletividade no exemplo de Maffesoli (2000, p. 184) que cita os centros comerciais como não sendo apenas locais para venda, mas que são "ocasiões de comunhão" que causam "transes de consumo". *White Bear* seria um transe de consumo da vídeo-imagem, vendida pelo sistema prisional do "Parque de Justiça" um "mundo imaginal pós-moderno

em que a imagem é o elemento essencial do elo social" (MAFFESOLI, 2000, p. 67). Indícios que nos mostram que podemos procurar no Imaginário Social o mito fundador parece estar no centro destes tempos trágicos.

3 Imaginário trágico

Somos levados a questionar como seria possível compreender a recorrência desta forma de agir socialmente, buscando o prazer no sofrimento. Para Maffesoli, o imaginário

> É o estado de espírito que caracteriza um povo. Não se trata de algo simplesmente racional, sociológico ou psicológico, pois carrega também algo de imponderável, um certo mistério da criação. (MAFFESOLI, 2001, p. 75)

Ou seja, o imaginário está além da compreensão racional humana e faz parte dela, especialmente na coletividade.

Maffesoli ainda conceitua a vida como o que nos permite "compreender como é ao redor de algo 'irreal' que, na maioria das vezes, no reunimos para sentir, experimentar [...] viver em conjunto". Para o autor, não se contabiliza coisas sem preço, as quais em certas épocas retomam sua importância, exemplificando a época de excessos e de consumo em que

> inclui-se a pós-modernidade que, por muitas práticas sociais, em particular juvenis, acentua bem a afirmação da vida, sobretudo no que ela pode ter de animal, de bárbaro ou até mesmo de arcaico (MAFFESOLI, 2000, p. 143).

Este comportamento do retorno dos "excessos juvenis" para Maffesoli pode ser considerado o retorno de Dionísio, que é uma figura mitológica grega em que se encontram inúmeras variantes em todas as culturas,

> mas igualmente as belas figuras do desporto, da música, das <<notícias>> que entretém a crônica. Sem esquecer as figuras romanescas e teatrais que servem de pano de fundo à existência do homem sem qualidades (MAFFESOLI, 2000, p. 87).

Ou ainda, como "Dionísio dos tempos modernos", que é a "expressão de um arquétipo invariante [...] Eis a lição do trágico: dar o seu lugar à alegria demoníaca de viver. (MAFFESOLI, 2000, p.88).

Se partirmos da premissa proposta por Silva (2003, p. 7) que nos desafia ao afirmar que "todo imaginário é real. Todo real é imaginário. O homem só existe na realidade imaginal. Não há vida simbólica fora do imaginário. [...] o ser humano é movido pelos imaginários que engendra. O homem só existe no imaginário" podemos compreender que não há como analisar qualquer objeto sem considerar esta aura indefinível que perpassa as águas da compreensão.

Alguns autores, a partir do trabalho desenvolvido por Gilbert Durand, em 1960, chegam a aproximações do que é o imaginário, como Ferreira-Santos e Almeida (2012) ao explicar que o imaginário é "o conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens* [...] que engloba a produção poética, artística, mas também a científica, filosófica, ideológica, etc." (FERREIRA-SANTOS; ALMEIDA, 2012, p. 38) de forma a ser mais característico pelo dinamismo do que pelas bases estruturais.

Assim, o imaginário pode ser identificado amplamente nos aspectos mais variáveis da vida humana, já que sua marca está situada anteriormente a nossa formação consciente e, por isso, perpassa por nossa forma de agir e criar. Para Durand (2002, p. 21) "o imaginário é a infância da consciência" e o autor cita Jung sob a visão da psicanálise para explicar que "todo pensamento repousa em imagens gerais, ou arquétipos, 'esquemas ou potencialidades funcionais' que 'determinam inconscientemente o pensamento" (2002, p. 30). Em seu esquema da tópica sociocultural do imaginário (2011, p. 94) amplia que este inconsciente "forma-se quase que no estado de origem (tal como o gesso, adquire forma num molde) das

imagens simbólicas sustentadas pelo meio ambiente, especialmente pelos papéis, *as personaes* (as máscaras) desempenhadas no jogo social". Isto pode apontar para a possibilidade de usarmos as telas dos celulares como máscaras que nos permitem ver, às vezes e especialmente, no anonimato todo tipo de conteúdo.

4 Metodologia

Para dar conta da análise proposta, adotaremos como metodologia o estudo de caso, qualitativo, aprofundado com a mitocrítica de Durand (1985). Rauen (2015, p. 559) explica que o método qualitativo é aplicado quando há um caso distinto, em que mesmo que existam outros semelhantes, seu "valor intrínseco implica valorizá-lo em sua unicidade e não como suporte para a generalização indutiva". Para o autor o estudo de caso qualitativo "é uma descrição intensiva e holística e uma análise de uma unidade singular" (RAUEN, 2015, p. 561), neste caso o episódio *White Bear*, da série *Black Mirror*.

Para entender as recorrências dos mitos, Durand elaborou uma forma de entender seus retornos, sendo que sua mitodologia nos permite "recensear os 'grandes mitos que presidiram a construção de todo o saber'" (LEGROS, 2014, p. 125). O mito, do grego *mythos*, aquilo que se relata, apresenta cenários surreais ou divinos, que pode ser divido em sequências ou unidades semânticas, que foram chamadas de mitemas (DURAND, 1985, p. 245), pontos fortes e que se repetem na mesma narrativa. Assim, através da mitocrítica (análise de uma obra) e da mitanálise (análise de um período de tempo em determinadas sociedades) podemos tentar encontrar as "entidades mitológicas" com seus poderes e forças, além das formas, apreendendo "os grandes mitos que orientam (ou desorientam...) os momentos históricos, os tipos de grupos e de relações sociais" (DURAND, 1985, p. 246).

Para realizar a mitocrítica proposta por Durand, deve-se primeiro relacionar temas e recorrências que estruturam a sincronia mítica da obra; em seguida, examinar situações, personagens e

combinações através do tempo, e por fim, localizar as diferentes lições do mito, comparando-o com outros mitos de uma época determinada, o que já abre caminho para a mitanálise (ALMEIDA, 2011, p. 25).

Mesmo inconscientes, formulamos, reformulamos e somos expostos a imagens míticas atualmente. Estas pistas estarão ora latentes, ora patentes, de forma que mais de um mito pode estar presente em um determinado período de tempo.

> Podemos [...] interpretar o imaginário colectivo europeu como um ciclo onde se sucedem, durante estes dois últimos séculos, as figuras emblemáticas de Prometeu, Dionísio e Hermes, cuja simbólica ilumina a maior parte dos factos culturais (ARAÚJO E BAPTISTA, 2003, p. 29).

Em alguns momentos um irá sobressair-se ao outro, e assim sucessivamente, sem uma ordem específica, mas de acordo com os imaginários que perpassam as sociedades.

5 White Bear

O episódio *White Bear* foi exibido pela primeira vez em fevereiro de 2013 e é o segundo episódio da segunda temporada de *Black Mirror*. Apresenta uma mulher que acorda apenas com *flashes* de memória, está em frente a uma televisão que emite um sinal, similar a uma peça do jogo tetris. Então sai da casa para pedir ajuda e percebe que todos ao seu redor não fazem nada além de filmá-la. Começa a ser perseguida por um homem armado e mascarado. As pessoas continuam filmando, sem oferecer nenhum tipo de socorro. Encontra uma "amiga" e descobre que por algum motivo desconhecido, as não foram afetadas pelo sinal de encantamento emitido pelas telas dos celulares e televisores, que transformou a maioria da população em espectadores passivos. As que não foram afetadas se tornaram caçadores, pareciam normais até notarem que poderiam fazer o que quisessem e agora têm audiência.

A perseguição segue ao longo do episódio por pessoas mascaradas e armadas. Após uma longa jornada, ao chegar na estação onde desligaria o sinal, quando enfim consegue roubar uma arma, dispara o gatilho, mas em vez de uma bala, que mataria seu algoz, saem confetes brilhantes. Abre-se uma cortina e ela é colocada em um palco, amarrada a uma cadeira, com dezenas de pessoas rindo e aplaudindo. Um *showman* revela que ela é Victoria Skillane uma criminosa que com seu noivo Iain Rannoch, portador de uma tatuagem igual ao símbolo emitido como sinal, raptaram a menina Jemima Sykes. Victoria filmou enquanto Iain torturou, assassinou e queimou a menina. Iain cometeu suicídio antes do julgamento, o que o público considerou uma fuga da justiça. Ela admitiu ter filmado sob pressão do noivo e disse que estava sob o encanto dele. A sentença de Victoria seria sofrer dia após dia, sendo filmada.

Ao fim do show, é levada de volta para a casa onde acordou, em exposição pública. O homem incita o público a agredi-la dizendo que este é o clímax do dia, para tirarem muitas fotos. A memória de Victoria é apagada com um dispositivo eletrônico que causa dor. Em seguida a casa é arrumada para recomeçar no dia seguinte. Nas cenas dos créditos, descobrimos que tudo se passa no "Parque de Justiça *White Bear*", um local onde as pessoas vão, entre família e amigos. *White Bear* era o urso que Jemima tinha e tornou-se o símbolo por sua procura. Os atores explicam as medidas de segurança: a primeira é não falar nem com Victoria, nem entre si, para que ela ache que o público está encantado; para que a considerem como uma leoa solta; e por último, a regra mais importante é que se divirtam e aproveitem o dia. "Vamos fazer esse show acontecer".

6 Análise

Podemos começar a entender o episódio *White Bear* de *Black Mirror* se observarmos que "o crime tem sua beleza, pelo facto de lembrar, [...] que a vida só vale se a situarmos na perspectiva da morte" (MAFFESOLI, 2000, p. 137). A obra pode nos dar indícios

da recorrência do mito de Dionísio: podemos identificar como mitemas a histeria cotidiana, os constrangimentos e a busca da vida no prazer e pelo excesso, ao observar os espectadores na plateia rindo do medo da criminosa, gritando e xingando, jogando tomates e até mesmo nos sorrisos que são apresentados na expectativa do começo de uma apresentação para assistir e filmar uma exibição de perseguição e tortura.

Todos os ingredientes do trágico espetáculo apontando para o cenário do comportamento recorrente do mito dionisíaco, numa experiência coletiva e tribal, falsa moralista. Até mesmo a expressão "Parque de Justiça" nos remete às arenas romanas e aos ringues espetaculares que se tornaram as arenas de lutas esportivas atuais, outra recorrência em uma diferente época, podendo hoje ser comparada às lutas de artes marciais mistas.

O homem é atraído por este formato de entretenimento desde a Grécia Antiga. Se observarmos que pouco depois do surgimento das Olimpíadas (776 a.C) em 440 a.C já se competia em homenagem a Zeus com uma modalidade chamada pugilato, uma luta similar ao boxe moderno, mas com regras diferentes e mais sangrento; e também com o esporte chamado de pancrácio que era ainda mais cruel, misturando o pugilato com a luta livre (FERNANDES, 2017); isso nos leva a imaginar que os gregos antigos consideravam que Zeus ficaria feliz assistindo a este espetáculo de sangue.

Nesse período, surgem também os primeiros registros dos Gladiadores na Roma Antiga. Homens que eram prisioneiros, criminosos ou traidores, lutavam entre si até a morte, mas recebiam treinamento e alimentação especial, tendo uma condição melhor do que um escravo comum. Se massacrassem o opositor poderiam ficar famosos e ganhar dinheiro para comprar sua liberdade.

> No dia das lutas, os gladiadores eram conduzidos de carro com toda a pompa até o Coliseu. Davam uma volta pela arena em ordem militar, vestidos com mantos tingidos de púrpura e bordados com ouro (GRECCO, 2002).

A diferença é que no Coliseu o público podia influenciar na decisão do imperador sobre qual escravo deveria morrer, quando eles não padeciam em combate. Assim, não é difícil encontrar evidências de que este espetáculo sangrento foi transformando-se ao longo da história, com a evolução das olimpíadas, o sucesso histórico das lutas de boxe (antigo pugilato), talvez comprovada pela massificação cinematográfica do icônico personagem ficcional Rocky Balboa – e segue até os dias de hoje transformando-se e inserindo novas tecnologias ao espetáculo esportivo.

Em 26 de agosto de 2017, a luta de boxe entre os atletas Floyd Mayweather e Conor McGregor movimentou aproximadamente R$ 1,9 bilhão, dos quais R$ 248 milhões arrecadados apenas em bilheteria. Entre ingressos, patrocínios e *pay-per-view*, o vencedor, Mayweather, lucrou algo perto de US$ 320 milhões, enquanto o rival lucrou aproximadamente US$ 100 milhões. Os servidores de *pay-per-view* da Califórnia travaram devido ao grande número de acessos simultâneos (GLOBO, 2017).

Em 2016, o evento UFC (Ultimate Fighting Championchip) de lutas de artes marciais mistas (MMA, na sigla em inglês para Mixed Martial Arts, que antigamente era chamada luta livre), foi vendido por R$ 13 bilhões, atingindo a marca de franquia esportiva mais cara da história (GLOBO, 2017). O UFC é um campeonato de MMA que em seu próprio site apresenta-se como a "organização esportiva que cresce mais rápido no mundo" e que tem "revolucionado os negócios de lutas" e ainda que "hoje se destaca como o principal promotor de MMA do mundo, oferecendo a série principal de eventos esportivos de MMA que lotou algumas das maiores arenas e estádios de todo o mundo". Descreve-se com "uma rica história e tradição de MMA competitivo que remonta aos Jogos Olímpicos de Atenas" (UFC, 2017).

As arenas lotadas, repletas de luzes que se movem e piscam, música alta e envolvente, mulheres bonitas de biquíni passando de um lado para o outro, preparam o espetáculo de MMA promovido pelo UFC. Os lutadores entram, cada um em sua vez, ao som de suas músicas preferidas, vestindo as marcas que os patrocinam (quando

não são suas próprias marcas) e são recebidos por aplausos e gritos de uma plateia sedenta pela batalha. Um narrador apresenta detalhes de cada lutador e, até ele, tem sua chance neste espetáculo quando grita o bordão: "*It's time*!".

Quando pensamos no comportamento de assistir ao sofrimento do outro e somamos a reação de filmar este momento, seja para guardar ou compartilhar com outrem, o cenário da soma é o trágico. Maffesoli (2000, p. 42) afirma que a valorização da imagem de herói na mídia tradicional desperta em nós "o desejo de um destino intenso" de forma que este fascínio sugere que "o trágico regressa à ordem do dia e que a sociedade assepsiada que, pouco a pouco, se impôs, talvez não seja tão sólida como parece" e são essas ruínas que *White Bear* representa, e encontramos referências em nossa sociedade, atual e antigamente, como exposto acima. Ou seja, é a mesma ética da estética que perpassa por todos estes cenários apresentados: o consumo espetacular da violência.

Ao olhar por esta perspectiva, vivemos estes momentos em que o trágico está em nosso cotidiano. A intensidade que as personagens de *White Bear* vão até o parque de justiça, para estar perto de uma criminosa e cometer o mesmo crime que ela, é, de fato, uma aventura intensa. Mesmo que pareçam sob efeito do "sinal" que os deixa como zumbis-espectadores há um ritual, praticamente selvagem. Maffesoli afirma que

> a característica essencial da modernidade foi certamente a de ter <<domesticado>> o homem, de ter racionalizado a vida em sociedade" tornando-se uma "sociedade sem risco, perdendo a sede de viver e perdendo também a capacidade de lutar contra esse risco maior que é o tédio (MAFFESOLI, 2000, p. 140).

Também identificamos claramente como um dos principais elementos do episódio, o sinal que encanta as demais personagens, deixando-as em estado de torpor perante a violência. Em *White Bear*, "sob o encanto do noivo", Victória filmou a tortura e o assassinato

de uma menina de seis anos, ao invés de impedir o crime, e como punição foi condenada a ser filmada por outras pessoas enquanto era torturada. Perdeu sua potência e tornou-se controlada, tendo sua vida espetacularizada como consequência. Afinal, Dionísio reflete este delírio mágico, que contagiava as mênades e as mulheres por onde passava, levando-as para seu mundo de luxúria e embriaguez. Assim como o grupo do deus, que andava em horda, as pessoas que seguem Victória estão sempre juntas. Isto pode ser interpretado como uma forma de proteção, mas após a revelação do sentido da narrativa, podemos compreender que é um gesto de opressão.

Fica claro que a história do episódio é uma capitalização espetacular do sistema penitenciário, a justiça como mercadoria, representada e reapresentada dia após dia, como se estivesse em cartaz. Leva-nos a pensar que o sucesso deste modelo só pode ser possível por sua coesão com o contexto em que está inserido: uma sociedade mediada por imagens, que são multiplicadas pela tecnologia, em que o ser humano parece blindado, ou encantado, pela tela, enquanto paga para assistir às mais diversas violências.

Assim, percebemos que o consumo exacerbado das imagens espetaculares não garante que as pessoas estejam, de fato, conscientes da realidade e das consequências da capitalização da imagem espetacularizada. Esta "relação de pessoas mediada por imagens" nos torna cada vez mais passivos. A partir do momento em que, neste mundo possível criado em *White Bear,* a trama desenvolve-se em torno da contemplação do sofrimento e a inação perante ele, precisamos considerar a sério esta sedução pelo "espelho negro" que nos reflete como sociedade.

Uma sociedade em que a mediação das imagens torna-se cada vez mais intensa, ao ponto de já não nos bastar viver, é preciso registrar em foto e vídeo, para as mais diversas plataformas, em seus mais diversos formatos, o trágico e o cômico, o banal e o surreal, como comprovação de nossa existência no meio social virtual. O amplo acesso à internet tem nos levado a uma nova forma de interagir socialmente. Os meios digitais, especialmente através dos sites e

aplicativos de relacionamento, nos dão a sensação de estarmos em novo ambiente, com novas possibilidades e oportunidades, porém temos apenas reproduzido nossos comportamentos em um meio virtual, por exemplo, utilizando-o para encontrar um novo relacionamento, chats, mostrar as fotos de nossas viagens e nossos parentes que morreram: fazemos um espetáculo de nós mesmos.

O espetáculo criado para entreter os habitantes do mundo possível onde está inserido o parque de justiça *White Bear* é verossímil, pois faz parte, de certo modo, do mundo real. A sociedade em que vivemos consome filmes, notícias, séries e jogos que explicitam a violência. O próprio episódio *White Bear* traz uma história violenta.

Com a crescente popularização dos dispositivos de acesso à mídia, especialmente a Internet, a afirmação que "o homem domina a tecnologia que o domina" (SILVA, 2003, p. 32) está cada vez mais palpável. *Black Mirror* veio para escancarar esta premissa na forma de série, um dos produtos da Indústria Cultural. Se observarmos que o ser humano é acostumado a receber mensagens de massa, de um para muitos, da Igreja, do Governo, das autoridades, da grande mídia, e que agora ele pode ser o produtor do conteúdo que será veiculado para os outros, é natural que haja um encantamento neste poder, na capacidade de utilizar a tecnologia para satisfazer este desejo, explorando a sua própria potência como mídia.

E se "a tecnologia é um instrumento de 'coesão social', um dispositivo capaz de produzir controle pela manipulação de mentes" (SILVA, 2003, p. 31) o episódio *White Bear* é uma representação clara deste controle, afinal a sociedade anseia por controle e rigor. Podemos identificar tanto no episódio quanto na sociedade que "tudo é controle. Adorno e Horkheimer condensam esta visão apocalíptica numa frase célebre: "Divertir-se significa sempre não pensar em nada, esquecer o sofrimento até onde mesmo ele é mostrado" (SILVA, 2003. p. 31).

É esta visão de fim do mundo e cegueira coletiva que é representada em *White Bear*. Coloca o comportamento de filmar o sofrimento do outro como uma diversão e uma forma capitalista do sistema penitenciário, podemos interpretar que é um exagero do que

pode vir a acontecer no futuro. Porém é justamente esta a conduta do homem contemporâneo. Este jeito quase obsessivo de registrar o seu próprio ponto de vista dos acontecimentos mais banais do cotidiano, que, em outra época, ficariam restritos à vida privada, e compartilhá-los com o maior número de pessoas, nos leva a buscar uma explicação para este comportamento coletivo, e nos parece estar na recorrência do mito dionisíaco.

O culto a Dionísio deu origem ao teatro e a um de seus símbolos mais fortes, as máscaras. A personagem principal é perseguida por caçadores mascarados ao longo de todo o episódio, e no desfecho descobrimos que tudo foi coreografado, como em uma peça. Esta tribo urbana, em que seus membros controlam virtualmente uns aos outros pelas câmeras de vigilância e dos dispositivos individuais, cria uma troca de posições a todo momento, pois cada um pode ter o controle ou ser controlado, temos o panóptico em nossas mãos e parece que assistimos à vida, como quem espera o desfecho da encenação teatral, e que vença nossa personagem preferida.

Em janeiro de 2017, encontramos no portal O Globo o registro de um imigrante africano morrendo afogado na Itália, sob a seguinte chamada: "Em Veneza, turistas filmam refugiado africano se afogando e não fazem nada". O jovem de 22 anos aparece em vários vídeos morrendo no Grande Canal de Veneza. Apesar de três boias terem sido jogadas na água, o que deixou a suspeita de suicídio, ninguém pulou para ajudar, sendo que vários barcos estavam no local. De acordo com a matéria, no vídeo é possível ouvir as seguintes frases: "Deixe-o morrer"; "Estúpido" e "Vá em frente, volte para casa" (GLOBO, 2017).

Em abril de 2017 o portal da Revista Veja publicou a seguinte manchete: "Mulher filma empregada caindo da janela e não ajuda". O caso ocorrido no Kuwait, termina com uma senhora etíope, que trabalhava como doméstica, com um braço quebrado e alguns ferimentos. A empregadora foi presa por omissão de socorro. A justificativa da dona da casa foi que filmou a queda para proteger-se de um possível processo de homicídio (VEJA, 2017).

E qual a diferença entre assistir a uma pessoa morrendo afogada ou caindo da janela, de ir a um parque de justiça filmar uma criminosa ser perseguida por atores? Qual a diferença entre estes e os romanos em suas arenas torcendo por gladiadores lutarem até a morte ou dos que pagam pelo espetáculo de uma luta livre globalmente televisionada? É como se este comportamento espectador sádico do sofrimento alheio estivesse arraigado em nós de maneira profunda e cíclica. Mudamos apenas a nossa forma de saciar esta vontade, criando produtos e esportes recreativos novos para o mesmo fim. Mantemos e perpetuamos uma mesma ética da estética.

É como se dramatizar a punição de Victoria fosse um ritual em que enquanto para ela o tempo está parado, retornando todos os dias, para o espetáculo é apenas um rito diário de execução, como nas Arenas. No episódio, quase todos são encantados pelo sinal que é emitido pelas telas de celulares, computadores e televisores, assim como em nossa sociedade muitos ficamos inebriados com psicotrópicos, álcool, músicas *techno*, que nos deixam em estado similar de selvageria e excessos. Os que não são afetados são os que descobriram que podem fazer tudo de ilícito que não serão impedidos ou punidos, apenas filmados como estrelas: estes utilizam máscaras para não serem reconhecidos e todos em grupo fazem o espetáculo do trágico.

O comportamento de filmar o trágico representado em *White Bear*, como a oportunidade de filmar um acidente, uma morte, ou ainda de colocar uma tela entre si e o drama dá a oportunidade de gravar, dar replay, colocar filtro e criar novos significados para um fato. Observamos que isso só faz sentido a partir do momento em que estamos conectados com outras pessoas, vivenciando experiências coletivas de troca, exibição ou compartilhamento. Momentos de êxtase ou transe que existem também fora do mundo digital e em diferentes momentos históricos.

> Durand afirma que há continuidade entre as antigas mitologias e os relatos culturais modernos, como literatura, artes, ideologia, história. Tal constatação

> resgata a importância do mito na forma como engendramos e compreendemos a realidade (ALMEIDA, 2011, p. 15).

Este comportamento coletivo parece ser cíclico e isso nos leva a possibilidade de uma origem em algo mais profundo, o que indica a recorrência de um mito: o de Dionísio, neste caso.

White Bear representa a sociedade do espetáculo mostrando um sistema penitenciário moderno, que ao invés de levar os bandidos para as arenas, comete contra a criminosa o mesmo crime que ela cometeu com o auxílio da tecnologia e da sede do vídeo. Como se o ritual fosse o necessário para puni-la, o "olho por olho". E sob a vigilância de tantos olhos o trágico torna-se cada vez mais perceptível e menos sensível aos humanos desumanos, ou espectadores.

Durand (2011, p. 118) alerta que a explosão do vídeo é fruto de um efeito perverso que está "prenhe de outros 'efeitos perversos' e perigosos que ameaçam a humanidade do *Sapiens"* e que ao impor seu sentido criam um espectador passivo sem criatividade e imaginação. É como se quiséssemos ser heróis justiceiros sendo na verdade vilões tendo a Internet como potencializadora de nossas ações, já que a mídia tradicional só dá espaço aos anônimos quando lhe interessa ou não é mais possível deixar de notar o fato. Por isso, aproveitamos a oportunidade de termos a nossa própria forma de impactar o mundo sendo mídia, através das redes sociais e das câmeras dos celulares, e filmamos todos os passos de nossos dias. Conscientes ou encantados por Dionísio.

7 Conclusão

Podemos concluir, com base na leitura dos autores citados e dos fatos narrados, que a sociedade tem mantido seus rituais de punição e prazer, adaptando-os apenas às novas tecnologias disponíveis para tal, atualizando e perpetuando a ética da estética de contemplação da violência. Os dispositivos móveis de interação social parecem

ter transformado cada usuário em um juiz pronto para proferir em *streaming* sua sentença, seja baseado em sua ideologia ou natureza humana. E que o material de registro do trágico produzido por cada um em seu celular realimenta este comportamento recorrente de assistir ao sofrimento do outro, sem lhe ser solidário, pela distância oferecida pela tela.

Entendemos que os dispositivos tecnológicos não pioraram o comportamento humano em relação ao trágico, apenas lhe servem como uma nova ferramenta que, por sua vez, é ideal para o consumo na Sociedade do Espetáculo. Essa necessidade da hiper-realidade mostra-se cada vez mais inerente às mais variadas formas de entretenimento, chegando ao ponto de uma morte poder ser interpretada da mesma forma, desde que mediada por um aparelho.

Mostramos indícios de que este comportamento que nos parece cíclico, pode ser justificado como o retorno do mito de Dionísio na pós-modernidade, observando os mitemas, através da mitocrítica, baseada na Teoria do Imaginário. Acreditamos que os sentidos e sentimentos despertados nos casos reais que provam a existência do consumo da imagem trágica, passam pelo imaginário coletivo, representado no episódio *White Bear,* de modo que tentamos identificar observando comparativamente a vida e a arte.

Referências

ALMEIDA, Rogério de. Mitocrítica e Mitanálise no Campo da Hermenêutica Simbólica. In: GOMES, Eunice Simões Lins (Org.). **Em busca do mito:** a mitocrítica como método de investigação do imaginário. João Pessoa: UFPB, 2011.

ARAÚJO, Alberto Filipe; BAPTISTA, Fernando Paulo (coord). **Variações sobre o imaginário**. Instituto Piaget: Portugal, 2003.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo.** Rio de Janeiro: Contrapoonto, 1997.

DURAND, Gilbert. A exploração do imaginário, seu vocabulário, métodos e aplicações transdisciplinares: mito, mitanálise, mitocrítica. In: **Revista da Faculdade de Educação**, [S.l.], v. 11, n. 1-2, p. 244-256. 1985.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

DURAND, Gilbert. **O imaginário.** Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. 5ª ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.

FERNANDES, Cláudio. **Origem dos Jogos Olímpicos.** Disponível em: <https://historiadomundo.uol.com.br/grega/origem-dos-jogos-olimpicos.htm>. Acesso em: 15 ago. 2017.

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

GLOBO. **Luta com McGregor arrecadou US$ 80 mi**. Disponível em: http://sportv.globo.com/site/combate/may-mac/noticia/2017/08/luta-com-mcgregor-arrecadou-us80mi.html>. Acesso em: 25 ago. 2017.

GLOBO. **UFC é vendido por mais de 13 bilhões de reais**. Disponível em: <http://blogs.oglobo.globo.com/mma/post/ufc-e-vendido-por-mais-de-13-bilhoes-de-reais.html>. Acesso em: 25 ago. 2017.

GLOBO, O. **Em Veneza, turistas filmam refugiado africano se afogando e não fazem nada**. Disponível em: < https://oglobo.globo.com/mundo/em-veneza-turistas-filmam-refugiado-africano-se-afogando-nao-fazem-nada-20829012>. Acesso em: 26 ago. 2017.

GRECCO, Dante. **Por que lutavam os gladiadores.** Disponível em: <http://galileu.globo.com/edic/108/con_hist1.htm>. Acesso em: 15 set. 2017.

KAULING, Graziela Brunhari. **As redes sociais como dispositivos do imaginário e potencializadoras simbólicas de novas formas de criação de moda**. Tese (Mestrado em Ciências da Linguagem)- Universidade do Sul de Santa Catarina, Tubarão, 2017.

LEGROS, Patrick et al. Sociologia do imaginário. 2.ed. Porto Alegre: Sulina, 2014.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências.** Petrópolis: Vozes, 1996.

MAFFESOLI, Michel. **O Eterno Instante**. O retorno do trágico nas sociedades pós-modernas. Lisboa, Instituto Piaget: 2000.

MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, n. 15, p. 74-82, agosto. 2001.

SILVA, Juremir Machado. **As Tecnologias do Imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2003.

SILVA, Juremir Machado. **Diferença e descobrimento o que é o imaginário:** a hipótese do excedente de significação. Porto Alegre: Sulina, 2017.

RAUEN, Fábio José. **Roteiros de iniciação científica: os primeiros passos da pesquisa científica desde a concepção até a produção e apresentação.** Palhoça: Unisul, 2015.

UFC. **The UFC.** Disponível em: <http://www.ufc.com/discover/ufc/index>. Acesso em: 15 set. 2017.

VEJA. **Mulher filma empregada caindo da janela e não ajuda**. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/mundo/mulher-filma-empregada-caindo-da-janela-e-nao-ajuda/pagina-comentarios-1/#comments>. Acesso em: 26 ago. 2017.

O ritmo das identidades em *A hora da estrela*

Jussara Bittencourt de Sá[73]
Marlene Rodrigues Brandolt[74]
Mayara de Paulo[75]
Jackson Gil Avila[76]

1 Compassos narrativos

Por que ler *A hora da estrela?* Para Ítalo Calvino, em *Por que ler os clássicos?* é preciso "incluir uma metade de livros que já lemos e que contaram para nós, e outra de livros que pretendemos ler e pressupomos possam vir a contar" (CALVINO, 1993, p. 16). No modo de argumentação do escritor, a narrativa presume futuras leituras e, ao mesmo tempo, indica um retorno ao passado, nesse particular interpretativo, a narrativa citada remete a esses olhares temporais. Especialmente, com um olhar "para trás", há um convite para ler os clássicos (CALVINO, 1993, p. 14), os quais podem estar ligados à identidade da Macabéa. Na verdade, independente das mudanças sociais que ocorrem, o homem não deve perder a memória da literatura, e mais, é preciso incluí-la no espaço rigorosamente invadido por mecanismos digitais que também colaboram para imprimir um modo de pensar sobre os compassos poéticos, com os

73 Doutora em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: jussara_sa@hotmail.com.

74 Pós-doutora pelo Programa de Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina. E-mail: mbrandolt@yahoo.com.br.

75 Doutoranda pelo Programa de Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina. E-mail: may_paulo@hotmail.com.

76 Doutorando pelo Programa de Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina. Bolsista do UNIEDU. E-mail: silegil@gmail.com.

quais o narrador retém ou solta a fantasia "ao vento no infinito" (LISPECTOR, 1999, p. 83).

O romance *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, publicado em 1977, permanece acessível a múltiplas leituras ou porque o leitor precisa se conhecer melhor, ou por necessitar de conhecimento, não apenas de terceiros e dele mesmo, mas para compreender as situações diversificadas do dia a dia, conforme invoca Haroldo Bloom em *Como e por que ler* (2001). Em minha opinião, as colocações de um e de outro autor são inspirações que justificam escrever com discernimento estético sobre a obra, "não para acreditar, nem para concordar, tampouco para refutar, mas para buscar empatia" com a natureza da escrita poética contemplada que traz uma visão da realidade social contemporânea e histórica (BLOOM, 2001, p. 25).

A forma como Clarice Lispector apresenta o discurso oferece à narrativa um elo universal caracterizado por um conjunto de signos decifrados pela maioria das pessoas, a saber, referenciais musicais, geográficos e emocionais. A obra poética faz uso desses símbolos para refletir sobre a invenção que sobrepõe o caráter operacional da linguagem humana, pois, se esta ocorre no plano do diálogo objetivo, aquela se desenvolve no plano da abstração. A mobilização presente em *A hora da estrela* atribui à obra um sentido humano e ficcional, lembrando que, no literário, a construção de cada personagem não ocorre de forma puramente linear, fator que traz um certo estranhamento justificado pelo livre arbítrio da expressão verbal que existe na e pela linguagem da arte.

A voz narrativa do romance de Clarice Lispector "com algum prévio pudor" (LISPECTOR, 1999, p. 12) elabora o seu próprio código linguístico e tece a narrativa pela "potencialidade simbólica da língua para criar [a] beleza" da arte literária (BIDERMAN, 1978, p. 32). Resumindo, a história é contada sob o ponto de vista masculino de Rodrigo S. M., que é personagem, narrador, autor da narração; igualmente à Macabéa, nordestino e, no instante da escrita, morando no centro do país. A focalização gira em torno de uma moça com aspectos de menina criada por uma tia

muito religiosa, em Alagoas, e, após a morte da parente, ela vai para o Rio de Janeiro, onde passa a dividir um quarto de pensão com quatro moças. Para aliviar a solidão, ouvia a Rádio Relógio. Atento a uma carga emotiva que traz a personagem, o narrador mantém a ingenuidade do lado menina, integrada à linguagem absorvida da Rádio Relógio, que age como filtro da garota – que se entrega a um breve instante de sua essência a partir dos encantos de um livro chamado "Alice no País das Maravilhas" (LISPECTOR, 1999, p. 50). A sonoridade que vem da rádio é um dos meios expressivos com os quais a narrativa trabalha na tentativa de resolver a limitação linguística de Macabéa, a quem cabe viver o momento dramático da morte anunciada pelo narrador. Ele, na condição de observador, salienta o caráter impreciso da jovem e cumpre a determinação de concluir a estética da nordestina, cujo ciclo não se afasta da realidade "para a obra manifestar-se em arte" (BUYSSENS, 1972, p. 36). O narrador conectado à linguagem da alagoana pressupõe uma atitude regulada pelo autoritarismo de um narrador que intervém na narrativa, ao passar informação da natureza existencial da personagem.

Retomando o enredo, Macabéa conheceu Olímpico de Jesus, único namorado que teve, o qual se irritava facilmente com as perguntas da nordestina, que se desculpava para não perdê-lo. Entretanto, o rapaz termina o namoro, ao conhecer Glória, moça que participa indiretamente do desfecho de Macabéa. É Glória quem indica uma cartomante, a qual prevê o destino trágico da protagonista, conforme relato frio e "sem piedade" do narrador (LISPECTOR, 1999, p. 13). De modo dissimulado, o narrador transfere para a cartomante o poder de manipular a alma pueril da jovem, que se deixa influenciar pelos sonhos projetados pela adivinha. Ao sair da casa da profetisa, aos tropeços, em busca da realização predita, ela é atropelada, ficando no meio-fio da rua, onde é comparada, pela voz narrativa, à "estrela de mil pontas" que adquire a forma de mais de "uma Macabéa, como se chegasse a si mesma", no "êxtase" daquele momento (LISPECTOR, 1999, p. 85-82).

2 O ritmo poético do narrador e de Macabéa

Cabe salientar o jogo que o narrador de Clarice Lispector faz com as possibilidades narrativas, alterando os diversos modos de narração e a não obediência a uma determinada teoria. O relato interno da obra é conduzido por um personagem que, na posição de escritor, faz uso do encantamento ficcional para registrar a construção de Macabéa. A escritora não isola da narrativa a essência do homem, acrescentando ao narrador um nome próprio o de Rodrigo S.M. capaz de impressionar outras almas, outros corações. A denominação que caracteriza o narrador, no corpo da obra, pode ser considerada como um elo com as dificuldades particulares do nome do autor o qual instaura "um regime de propriedade para o texto literário"[77] (FOUCAULT, 2001, p. 11), sugerindo a descrição da provável figura de quem dá lugar ao aparecimento da escritura. Ao apresentar-se com um *nome* fictício que corresponde ao ritual de uma tradição histórica de identidade, sofrendo literariamente os mesmos problemas dos homens e recuperando o diálogo da protagonista, o narrador serve ainda como referência às suas leitoras e aos seus leitores nas diversas situações da história narrada.

Além do mais, Rodrigo S. M. traça linhas no sentido de explicar a organização da narrativa, diz: "Escrevo neste instante com algum prévio pudor por vos estar invadindo com tal narrativa tão exterior e explícita" (LISPECTOR, p. 12). Por esse viés, a obra mescla duas vozes narrativas – a de Macabéa e a dele mesmo – que se revela centralizador da história da moça dirigindo uma ação brutal no final da nordestina. A analogia com o real é viável, considerando a troca que vem do interior da narrativa e outra fornecida pela percepção de mundo que o narrador escritor traz com ele; portanto o literário de Clarice Lispector é uma construção mobilizadora que não se limita a uma produção estática. Nos interstícios da densidade

77 FOUCAULT, Michel. "O que é um *autor*?" In: **Ditos e escritos**: estética – literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

cênica, o narrador-personagem tenta um desabafo provocando menor distanciamento entre ele e a personagem, enfatizando a reconstrução linguística da jovem sem perder a intenção ficcional do texto que se opõe à regularidade da vida diária, mantendo o elo poético da estrutura que se realiza antes pelo imaginário.

Não faltam, ao ato de narrar, os efeitos *intimistas* que se voltam para o mundo interior do narrador, resultantes das inquietações provocadas por Macabéa, o que o faz desejar "andar nu ou em farrapos [para] experimentar pelo menos uma vez a falta de gosto que dizem ter a história" (LISPECTOR, 1999, p. 19). No ato ficcional, a imagem do narrador-personagem não se capta no plano físico, mas na essência da poesia dos diversos encadeamentos com a protagonista que há

> dois anos e meio [vem] aos poucos descobrindo os porquês. É visão da iminência de. De quê? Quem sabe se mais tarde saberei. Como que estou escrevendo na hora mesma em que sou lido. Só não início pelo fim que justificaria o começo – como a morte parece dizer sobre a vida – porque preciso registrar os fatos antecedentes (LISPECTOR, 1999, p. 12).

Nas diversas transformações, o narrador define a fragilidade de Macabéa como pretexto para revelar o comportamento instável do homem real e dele próprio que, em muitas circunstâncias, não possui apenas razão, mas também sensibilidade. Pela afinidade com a arte poética, Clarice Lispector permite que as entonações da poesia sejam materializadas na prosa d'*A hora da estrela*, isso acontece naturalmente pela conexão entre o lúdico e uma consciência social que cumpre discutir a situação estreita da protagonista destituída de afeto e de uma política adequada. A carga poética da obra confere uma leitura atenuada do cotidiano de Macabéa, resultante da entonação que há entre palavras e frases, conteúdo humano e significado estético, conforme aspiração de todas as artes. Os sentimentos da personagem e do narrador são objetos de reflexão da arte que elege uma poética relacionada à melancolia, cuja linguagem de natureza lúdica mostra

o esforço da artista em manter uma conversa com o homem de qualquer espaço e de algum tempo.

Assim, é válido registrar que Clarice Lispector produz uma estética de aparência inacabada, a qual tem inspirado leituras de diferentes gerações, tendo em vista emergir da obra a essência da poesia que não se esgota nas ações dos personagens nem na voz autoral do narrador na interioridade do texto. A criação artística da escritora sugere autonomia ao narrador em relação ao nome próprio que o produz, aliás, o discurso de Rodrigo S. M. tem fundamento na questão de arbitragem a qual oferece subsídio a ele enquanto construção independente do universo referencial de seu criador, o que define, de certo modo, o princípio da expressão artística que é antes ficcional.

3 Contingências na identidade de Macabéa

Nos espaços da tradição literária, a narrativa citada ocupa a intimidade da casa de leitores e de bibliotecas pela força de uma estética que "Detém-se, por assim dizer, [no] plano de personagens, situações ou estados (líricos), fazendo viver o leitor, imaginariamente, os destinos e aventuras dos heróis" (ROSENFELD, 2014, p. 42). Pensando na explicação de Anatol Rosenfeld, a literatura refere-se ao plano de camadas sociais exterior ao texto, priorizando as vidas de estéticas lúdicas, atribuídas pelo prazer, pelo ritmo e pelo modo de as palavras configurarem o fantástico próprio da ficção; como já mencionado, tampouco exclui observações triviais, integrando à obra esses elementos à medida que isso não afete a unidade das evocações narrativas. Em geral, na ficção, "há certo repouso" da objetividade com o fim de realçar as pistas que reforçam as impressões estéticas, até porque, na criação poética, o "definível", conforme expressa o narrador de Clarice Lispector, cansa "um pouco" (LISPECTOR, 1999, p. 83).

Em outros termos, interessa aqui mais a literatura de criação artística, apresentando a vida de Macabéa no seu fluir cinzento do

cotidiano, para acompanhar não a forma singular de o narrador dirigir a personagem, mas outras relevâncias como a de um narrador "capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação [...] em todos os matizes", repetindo as palavras de Anatol Rosenfeld (2014, p. 48-49). Sob a imagem de escritor, ele tem como pretexto para revelar-se as diversas transformações, apresentando-se como um narrador-personagem inicialmente forte, identificado como principal e que, por vezes, dilui-se no contexto da personagem e experimenta vivências emocionais de opressor, passando a oprimido. Ao construir-se na multiplicidade de focalizações, permite-se mostrar as próprias fragilidades e inquietações por meio de comentários e *intromissões* acerca dos processos narrativos da escrita e da protagonista. Para Macabéa, ele anuncia, desde o início, a participação em uma peça dramática que se prolonga na sua "própria dor", pois é ele quem carrega o mundo "e há falta de felicidade" – sobretudo da nordestina (LISPECTOR, 1999, p. 83).

A hora da estrela, sem priorizar a ideia de esquema fixo do narrador e de personagens, reproduz os aspectos do romance moderno definido entre o século XVIII e o começo do século XX, ao conferir às personagens "uma natureza aberta, sem limites"; contudo, a forma variada segue certa lógica ao criar "a ilusão do ilimitado", pois a arte, apesar de autônoma, respeita a ligação à realidade social que se transforma em literatura (CANDIDO, 2014, p. 60). Com posições dinâmicas de pensar a arte, o narrador Rodrigo S. M., que se intitula como criador de um universo feminino, usa tal mobilidade em favor da subjetividade da protagonista que representa um sujeito desprovido de uma formação educacional completa, isto é, sem preparação de cidadania para a vida. Razão para o personagem-autor sobrepor-se à experiência estética da protagonista com os aspectos linguísticos intimamente ligados a uma identidade nordestina de maneira que ela permanece num plano linear da ficção; até porque, do início ao fim da narrativa, a moça obedece a uma expressão restrita destacada pelo narrador que não cede lugar a uma mudança cultural da garota de Alagoas.

Seguindo o relato do narrador, o qual oscila entre a invenção estabelecida pelo afastamento do cotidiano e os traços de inferioridade de Macabéa, é válido comentar que as impressões narrativas aproximam-se do universo feminino e Rodrigo S. M., ao se colocar entre "uns [dos] sete personagens", torna-se "um dos mais importantes deles, é claro." (LISPECTOR, 1999, p. 54). Em relação aos aspectos referenciais do modo de contar do narrador, é interessante expor a ideia de Nádia Battella Gotlib (2001) articulada aos pressupostos da Teoria literária que esclarece os traços de uma produção aberta à pluralidade de focalização:

> Macabéa é então um produto do seu narrador. Aliás, toda personagem é, de fato, o produto de um narrador que lhe conta a história, seja este narrador quem for. Mas neste romance há uma situação especial: Macabéa nasce mesmo do narrador que faz parte da história enquanto personagem. Ele é o autor do romance em que nos conta como ele "cria" Macabéa. Ele é o criador e Macabéa é sua criatura. Macabéa existe como projeção dele, como parte dele e existe em função dele. Ou seja: Macabéa existe na sua relação com o narrador, o personagem Rodrigo M. S. É ele quem nos conta a história de como ele, escritor, inventa Macabéa, explicando, a todo o momento, como este trabalho, difícil, de lidar com as palavras e escrever um romance, acontecer. (GOTLIB, 2001, p. 2).

Em temporalidade diferente da protagonista d'*A hora da estrela*, Albertine, do início do século XX, inventada pelo narrador de Marcel Proust, aponta para equivalências com a exposição artística de Clarice Lispector. As lembranças surgem *Em busca do tempo perdido*, no volume 5, "A Prisioneira", editado em 1925. O romancista francês cria um narrador-personagem que mantém uma relação conflituosa com a protagonista Albertine. Nessa continuidade, o relacionamento fictício entre eles move-se do amor a "uma espécie de ódio que só fez" ele "tornar mais viva a necessidade de retê-la" (PROUST, 1925,

p. 147), pois, enquanto ela estivesse ali, sentia o poder de refletir o futuro da personagem. No narrador de Clarice Lispector, de modo similar, existem sentimentos que comportam um efeito ambíguo: em certo trecho, diz não ter nada para contar e, em outros, expõe sua paixão e o cansaço da presença atemporal da personagem, que, por sua vez, provoca nele a sensação de ser ele – o narrador – o prisioneiro da construção de Macabéa. Igualmente, Albertine aceita a condição de *prisioneira do narrador-personagem, seu* amante, cuja história é marcada por domínio e insegurança, sentimentos que tornam ambos prisioneiros entre si, sendo que ele diz:

> Esse vago receio que senti na casa dos Verdurin, de que Albertine me abandonasse a princípio se dissipara. Quando cheguei em casa, foi com o sentimento de ser um prisioneiro, e não de ir encontrar-me com uma prisioneira (PROUST, 1925, p. 144).

De valor semelhante ao narrador de Albertine, o narrador de Clarice Lispector sentiu o peso de dirigir uma existência dependente linguisticamente do processo criativo, levando em conta uma personalidade incapaz de chegar a uma consciência acerca do meio no qual está inserida. Essa necessidade reside na personagem, cuja voz é reproduzida por frases curtas em diálogos ou por uma linguagem fragmentada, associada ao fluxo de consciência, categoria entendida como "uma linguagem truncada ou desordenada [com] o pensamento ainda não claramente formulado do ponto de vista lógico ou linguístico" (CARVALHO, 1981, p. 61). O narrador faz dessa matéria poética uma forma de imprimir uma crítica acerca da realidade e, por extensão, no espaço literário, a moça vive, na pele de tantas outras mulheres brasileiras a urgência de um suporte linguístico. As articulações empregadas na visibilidade do aspecto social mencionado correspondem à focalização em primeira pessoa de um narrador que se mistura à construção da trama para entender qual a verdade da sua protagonista e, em terceira pessoa, numa posição onisciente, cuidando de Macabéa com a obrigação de "contar sobre essa moça entre milhares delas" (LISPECTOR, 1999, p. 83).

No plano da onisciência, o narrador "sabe tudo sobre a história" (Gancho, 2006, p. 36) e, com noção do papel artístico na construção da personagem, ironicamente diz que "quando não se a tem, inventa-se-a" (LISPECTOR, 1999, p. 17), o que não diminui o brilho da protagonista, pelo contrário, ela é o processo vivo localizada entre as palavras do narrador que junta divagações à estética da nordestina de caminhar sem direção certa, fazendo dela presença indispensável ao confessar a sua paixão: "Macabéa, a minha querida Maca", apesar de ela ser "grotesca como sempre fora" (LISPECTOR, 1999, p. 68, 84). Acrescenta à narrativa outras contradições, como a de desconhecer se a protagonista teria um passado ou expectativa em relação ao futuro. É com uma tonalidade indeterminada que a voz narrativa comenta não saber o "nome da moça", contudo, logo muda o tom literário e a personagem é associada à "delicadeza de borboleta branca" (LISPECTOR, 1999, p. 19, 20).

A metáfora indicada apresenta vestígios da manipulação do narrador em ajustar a sensibilidade pueril de Macabéa ao próprio universo linguístico de tal modo que não impõe a ela uma fala que resolva a dificuldade comunicativa como recurso de adaptação ao meio. Motivo para permanecer "calada" (por não ter o que dizer) ainda que gostasse de ruídos. Ela permanece na linha do narrador, como personagem plana, isto é, construída "ao redor de uma única ideia ou qualidade" (FORSTER, 1974, p. 54), quando o corpo, a nacionalidade e a subjetividade não superam o drama que existe em um indivíduo. Macabéa reproduz essa condição humana sujeita a uma identidade sofrida e neutralizada, cumprindo com o que disse o narrador: "Com esta história eu vou me sensibilizar, e bem sei que cada dia é um dia roubado da morte" (LISPECTOR, 1999, p. 17), ficando alienada a ele, que organiza a linguagem ficcional, intuindo sobre a passividade mental da moça para quem, como diz, "pensar era tão difícil, ela não sabia de que jeito se pensava" (LISPECTOR, 1999, p. 54).

Notadamente, a frágil identidade da protagonista é um ponto de vista em destaque na trama, a qual pode corresponder à ausência da metáfora da casa. Nas pesquisas de Gaston Bachelard, a casa

é o local onde não se vive somente o dia a dia e, de acordo com o pensamento do filósofo, "ela é o fio de uma história" que continua nas diversas moradas da vida, onde as memórias "se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos" (1974, p. 18). A personagem não detém a configuração da casa em Alagoas, tampouco no Rio de Janeiro, o que é compreensível, pois o urbanismo, na capital fluminense, leva a jovem ocupar um quarto, condição que acentua a solidão dentro de um "velho sobrado colonial" com outras moças. Não penso o enredo como um espelhamento do real, e sim como um espaço temporal de reciprocidades entre a ficção e a história que desvela os sonhos e angústias de uma nordestina que sai de sua terra para residir em uma cidade grande.

A transição de espaço temporal instala na personagem feminina um vazio existencial, resultando na subjetividade de indefinição que o narrador projetou: "Quando acordava não sabia mais quem era" (LISPECTOR, 1998, p. 33). Ele não retira do enredo a falta de percepção que forma a identidade de Macabéa, ao contrário, entrelaça o sentido de incertezas à perda de uma localização habitacional. Nem mesmo quando viveu com a tia a palavra "casa" é mencionada; embora elas tenham um passado juntas, no Nordeste, a referência é em relação ao "chão" que a protagonista varria por imposição da parente, dotada de uma atitude castradora que "não a entenderia" (LISPECTOR, 1999, p. 41), o que colaborava para manter a infantilidade da sobrinha. Se, na cidade do Rio de Janeiro, a casa é uma conquista difícil, o narrador é coerente com a situação de quem veio de um terreno árido do sertão brasileiro, guardando o "chão", recinto universal, como espaço de "coroação" e com o "direito ao grito" literariamente construído no instante do silêncio da morte (LISPECTOR, 1999, p. 68) da nordestina.

Pensando em Macabéa como metáfora da massificação a que se submete parte das pessoas da região do Nordeste ao transferir-se para o grande centro urbano brasileiro, o narrador destaca o esforço de sobrevivência dela em relação à fome, cuja representação é concretizada nos hábitos – que vão desde a mastigar papel, tomar um café pago por Olímpico até a desejar comer o conteúdo de um

pote de creme, sendo que na infância comeu um gato frito e, agora instalada na rua do Acre, come um ovo cozido duro num botequim e, nas palavras do narrador, ela pelo menos não mendigava comida enquanto outras pessoas, em situação de desvantagem social, passavam fome. Em especial, Rodrigo S. M. usa o espaço intervalar da personagem para criticar a impossibilidade de a nordestina não ter o direito de pertencer "ao ambicionado clã do sul do país", conforme se sente Glória, ao apresentar-se como "carioca da gema!". Aliás, a narrativa enfatiza o condicionamento desigual que é imposto à protagonista que "Trouxera consigo, comprada no mercado da Paraíba, uma lata de vaselina perfumada e um pente, como posse sua e exclusiva. Besuntava o cabelo preto até encharcá-lo" e fazia isso sem desconfiar "que as cariocas tinham nojo daquela meladeira gordurosa" (LISPECTOR, 1999, p. 59, 57).

Para complementar, o descompasso da personalidade de Macabéa contradiz a metáfora da casa como ideia de uma raiz onde estão os valores íntimos e memória. Nela, as recordações aparecem em fragmentos e esse vazio é o efeito produzido pelo narrador que distancia a personagem da própria casa onde os recintos poéticos "se soltam e se transportam facilmente, aliás, para outros tempos, para outros planos diferentes dos sonhos e das lembranças" (BACHELARD, 1974, p. 49). Clarice Lispector permite a correspondência com o pensamento do filósofo, uma vez que sua ficção absorveu a ausência desse espaço simbolicamente representado apenas por uma lembrança, descreve o narrador que "Em pequena ela vira uma casa pintada de rosa e branco com um quintal onde havia um poço com cacimba e tudo. Era bom olhar para dentro. Então seu ideal se transformara nisso: em vir a ter um poço só para ela" bem como comprar um buraco (LISPECTOR, 1999, p. 49). Ela é seduzida pela água do poço e, numa fala desconectada com o namorado, interroga se pode adquirir um buraco; nessa conversa estranha, as palavras ganham a dimensão metafórica da solidão e de uma identidade portadora dos diversos sintomas de inquietações que o narrador não consegue explicar. Na teia dos acontecimentos da vida, além das

figuras evocadas, a alagoana encontra, por ocasião da morte, o chão o qual é transformado pelo narrador em poesia, cujo espaço marca a saída do ambiente privado para o lugar público de quem, na inteireza da mocidade, vai experimentar os últimos sonhos individuais daquele breve "tempo em que o pneu do carro correndo em alta velocidade toca no chão e depois não toca mais e depois toca de novo. Etc., etc., etc." (LISPECTOR, 1999, p. 86).

Dessa forma, o "chão" é quem sustenta Macabéa em meio aos deslumbramentos de estar compartilhando da sorte anunciada pela cartomante; segundo a voz narrativa, na superfície do solo, a personagem tem "um encontro consigo", entretanto, a impressão dos sentimentos vivenciados por ela é movimentada pelo narrador que a conserva refém do império onisciente pois, segundo ele, a jovem não "passava de um vago sentimento" (LISPECTOR, 1999, p. 86, 83). É exatamente o que faz Rodrigo S. M.: cerca a figura artística da impossibilidade de escapar da morte prematura à semelhança do sistema repressor que a sociedade do Nordeste vivencia, o que alude ao que diz Walter Benjamin: "A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade" (BENJAMIN, 1994, p. 208). Não por acaso, o tempo "da estrela" romanceada intensifica a anulação que ocorre durante o processo de criação linguística, intensificado pela manipulação da porta voz da consciência da personagem.

Na tensão criada, no episódio da morte, o escritor ficcional não foge das contradições, opondo imagens "de revolta e uivo", bem como de "reflorescimento" no encontro com a ressurreição (LISPECTOR, 1999, p. 67). Imerso no panorama dramático, constata que ele também tem um destino, e a morte determinará a sua extinção simbolicamente projetada para o final da escritura. Ao experimentar a consciência de "que a gente morre", contrariado encobre a dor - a qual procurou disfarçar diante do ritmo da vida da protagonista - e alivia dissimuladamente a crise existencial tirando proveito de um "tempo de morangos" (LISPECTOR, 1999, p. 70). O acontecimento de libertação, comandado pelo narrador, não é revestido de espanto

e, embora tenha dito que faria o possível para a protagonista não morrer, ele examina o acontecimento sem maiores preocupações, recordando que é estação de viver e, sem ter mais o que fazer, resta-lhe "acender um cigarro"; diferentemente da personagem, ele segue "para casa" (Lispector, 1999, p. 87).

Em seu conjunto, a história é indissociável do universo literário do narrador que não se distancia do choque entre ele e Macabéa para contar a história, mas convém notar que poeticamente ele procura um distanciamento do real, ao dizer não ter acontecido a trama nem ter informação da existência dela, confirmando a supremacia de um discurso sobre o outro, como diz: a personagem "não passara de uma caixinha de música meio desafinada" (LISPECTOR, 1999, p. 87). Na opinião de Clarisse Fukelman, a referência à música em *A hora da estrela*

> impregna todo o texto, pontuando-o de fio a pavio. Isso mesmo: sublinhando o seu fio, a sua tessitura; marcando-lhe o alvo, limite, ponto de explosão. Ela está presente desde o prefácio, ao qual, terminada a leitura, somos impelidos a voltar para melhor entender a relação que mantém com a narrativa como um todo, a significação da música e outras questões relativas à proposta ficcional do livro (FUKELMAN, 1992, p. 14).

Assim, a metáfora unida à musicalidade fortifica a confusão com que a alagoana tem em distinguir a aparência da realidade, o que não surpreende, talvez, por vir acompanhada da ótica masculina do narrador que, como esclarece, o narrado "teria que ser [de um] homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas" (LISPECTOR, 1998, p. 14), opinião que se soma à forma imaginária do estrangeiro Hans, identidade atribuída pela cartomante, e que iria se casar com a jovem. Aqui é bom mencionar que a narrativa "dos preparativos à execução" (NUNES, 2013, p. 14) mostra os efeitos poéticos da nordestina estabelecidos pela presença da força imperial de quem formula uma história feminina a partir dos papéis *construídos* de

gênero com ênfase na separação, entre homens e mulheres, ambos ocupando *posições* diferenciadas no discurso social. Ao colocar a questão dessa maneira, em que o comportamento ficcional da personagem advém da compreensão de Rodrigo S. M., a história de Macabéa surge fragmentada, resultando numa identidade inacabada, suscitando críticas que presumem transformações na política de divisão que ainda sujeita a *mulher* à impossibilidade de contestar ou de promover alterações sociais.

O caminho percorrido pelo narrador viabiliza a existência de um sujeito mesclado à percepção humana de *A hora da estrela*, cujo efeito estético implica compreender a elaboração da identidade da protagonista, a qual é situada na identidade de Rodrigo S.M. que soma à sua bagagem de experiências o diálogo com sua produção artística. As particularidades ficcionais que cercam a nordestina adquirem a forma de "uma identidade [...] variável" realizada sob o julgamento da razão e da emoção do narrador que usa a palavra individual em proveito da subjetividade do outro. (BAKHTIN, 1997, p. 357). Por conseguinte, a rede de significações destacada nesta análise emerge dos diversos encadeamentos provocados pelo narrador que se prende à relação com a alagoana, determinando não somente pensar a identidade social com Macabéa, mas entender sobre todos os elementos que a rodeiam: estado psicológico, vocabulário, relacionamento com a voz narrativa e, principalmente, a projeção do eu no outro como vem à tona a imagem de Marylin Monroe na protagonista, que "pintou a boca toda e até fora dos contornos para que os lábios finos tivessem aquela coisa esquisita dos lábios" da artista americana (LISPECTOR, 1999, p. 62).

Esse olhar de dependência, na composição das limitações de Macabéa, é intensificado pela influência dos personagens que a rodeiam: Olímpio, cartomante, Glória e a tia. Apesar do comando linguístico, ela recria, na dimensão do pensamento, a sua interação com os prazeres que estabelecem conexão com o mundo externo, apreciando o luxo de ir ao cinema ou de presentear-se com uma rosa uma vez por mês, além da atração por ouvir rádio e música; ler e colecionar

anúncios, demonstrando curiosidade pelo desconhecido, ainda que não se aprofunde em questionamentos, até porque "o único capaz de responder" às indagações "fosse seu próprio criador, e esse não se apresentava disposto a abrir mão de seu domínio" (ROCHA, 2007, p. 10).

Ao assinalar um percurso de resgate da identidade da jovem, reportando-se à perda dos pais e aos castigos injustos que a protagonista sofrera na infância, Rodrigo S. M. contribui para projetar a visão de uma sociedade de classes, uma dominante e outra de submissão que, independentemente do momento em que a obra foi escrita, faz com que as constatações estejam ligadas a uma realidade em que permanecem os mesmos traços de ambiguidade humana. Quem sabe isso explique a não adaptação da nordestina ao espaço a que foi submetida e a consequente morte da personagem de forma teatral. Na verdade, a caracterização intimista de que se reveste a obra colabora para a reconstrução da personalidade estética que se localizou numa terra que não era sua:

> É jovem, tem 19 anos [...] datilógrafa, profissão que lhe confere dignidade, segundo o próprio narrador. Essa habilidade rendeu a ela um emprego, o qual, mesmo não lhe proporcionando grandes benefícios, colocava-a em situação privilegiada, se comparada à situação de milhares de brasileiros que não estavam no mercado de trabalho no período em que se passa a história e que assume, hoje, marcas exorbitantes (ROCHA, 2007, p. 15).

Não há como pensar na estética de *A hora da estrela* sem ter como alusão as condições sócio-políticas de quem nasceu no sertão de Alagoas, uma das regiões mais castigadas pela seca e pela miséria. Para a análise em *A hora da estrela* não foram destacados os problemas sociais importantes da história do Brasil que a obra pode suscitar como o resultado das políticas de exclusão, em torno dos anos de 1970, mas a interpretação tomou a poética do narrador-escritor associada às circunstâncias marcadas pelo deslocamento da protagonista para viver outros costumes até então desconhecidos.

Ela representou, na ficção, a posição de quem sobrevive às mazelas da sociedade, posto que se vê forçada a lidar com a sua entidade ficcional definida pela fatalidade e justificada, desde o início da história, pelo narrador que sentiu a impossibilidade de salvá-la das brutais consequências do plano de uma existência esmagadora como foi toda sua vida. Com o drama, Macabéa luta com a palavra e o narrador igual experimenta o mesmo valor de dificuldade para escrever, ainda que ele controle a voz da protagonista e é o esforço sobretudo da mulher do Nordeste em desejar sobreviver que o deixa sem fôlego no ato da linguagem, quando fecha o palco narrativo, para dar aos homens reais a atemporalidade da criação artística de Clarice Lispector.

5 Algumas discussões

Este trabalho destaca a figura do narrador, a da personagem Macabéa e a forma como Clarice Lispector apresenta o discurso, considerando a interatividade da linguagem poética que ocorre dentro da narrativa com o real. É importante estabelecer que na arte não há uma coincidência exata entre personagens e a vida cotidiana, porém, identifica-se somente um paralelismo com ela e, por conseguinte, a criação artística da autora permite esse desdobramento dos símbolos que podem suscitar uma imagem próxima à realidade. No romance, o narrador não eliminou os devaneios da protagonista com os quais descreveu os aspectos profundos de uma temática que concilia o regional ao universal em uma situação imaginada e impôs-se por meio de variadas focalizações voltadas, quase sempre, para a subjetividade da protagonista e a dele própria. Esses fatores que potencializaram uma estética, localizada na segunda metade do século XX, servem como modo de entender as existências e suas implicações. Portanto, *A hora da estrela* é de Macabéa "alegrezinha dentro de sua neurose" que resulta da "mais profunda tristeza" do escritor narrador que se dilui entre as percepções melancólicas da moça (LISPECTOR, 1999, p. 36; 35).

Acompanho, neste ensaio, um caminho poético em que a palavra não se sujeita aos relatos e às descrições, todavia, relaciona-se a um narrador que comanda e participa da ação verbal; ele não apenas conta, mas realiza um percurso que ultrapassa a subjetividade da linguagem para humanizar o âmbito da ficção. Com tais contornos literários, a voz narrativa dá conta da atitude pueril da protagonista que retira da solidão os desejos e, principalmente, a delicadeza, medo e amor, entre outros conceitos, que devem ser exercitados ainda pelos indivíduos em seus contextos.

Portanto, é válido retomar *A hora da estrela,* que pode ser lida por iniciativa própria do leitor, em cursos de formação profissional e de caráter acadêmico nos dias atuais devido aos temas passíveis de serem debatidos, contribuindo com interpretações ligadas à morte e à vida, bem como ao drama que desencadeou a restrição da nordestina atrelada a um enredo específico do narrador. Resta pensar que a produção de arte examinada contribui para o reconhecimento da individualidade da literatura e dos elementos que vêm de fora da obra, os quais devem suscitar outras análises sobre como a mulher percebe-se hoje; o quanto ainda deixa-se falar pela voz do outro e outras evidências, uma vez que a produção artística de Clarice Lispector dispõe de um número variado de contingências humanas.

Referências

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço.** São Paulo: Abril Cultural, 1974.

BAKHTIN, Mikhail M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes., 1997.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política.** Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BIDERMAN, Maria T. C. **Teoria linguística:** linguística quantitativa e computacional. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.

BLOOM, Harold. **Como e por que ler.** Trad. José Roberto O' Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BUYSSENS, Eric. **Semiologia e Comunicação Linguística.** São Paulo: Cultrix, 1972.

CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos?** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e personagem.** Antonio Candido... [et al.] São Paulo: Perspectiva, 2014.

CARVALHO, Alfredo L. C. **Foco narrativo e fluxo da consciência:** questões de teoria literária. São Paulo: Pioneira, 1981.

FORSTER, Edward M. **Aspectos do Romance.** Porto Alegre: Globo, 1974.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos:** estética – literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FUKELMAN, Clarisse. **Escrever estrelas *(*ora. direis*)***. In: *A hora estrela*. 19. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

GANCHO, Cândida V. **Como analisar narrativas.** São Paulo: Ática, 2006.

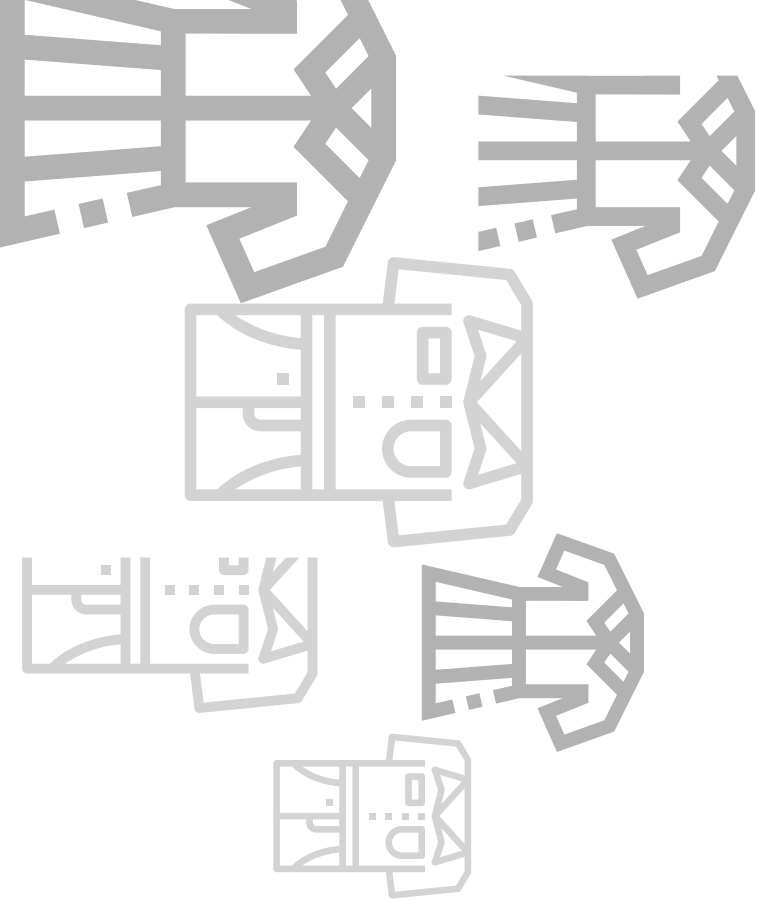
LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa.** São Paulo: Edições Loyola, 2013.

PROUST, Marcel. O tempo recuperado. In: PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido.** Rio de Janeiro: Ediouro, 1927. Disponível em: <https://falandoemliteratura.com/.../obra-completa-gratis-em-busca-do-tempo-perdido->. Acesso em: 16 out. 2017.

ROCHA, Paraguassu F. A desconstrução do herói em A Hora da Estrela de Clarice Lispector. **Revista Intersaberes,** Curitiba, , n. 3, p. 10-26. 2007. Disponível em: <https://www.uninter.com/intersaberes/index.php/revista/article/download/104/77>. Acesso em: 10 out. 2017.

ROSENFELD, Anatol. **Literatura e personagem.** Antonio Candido... [et al.] São Paulo: Perspectiva, 2014.



Fonte: https://www.flaticon.com/authors/pixelmeetup

Uniformização dos corpos: cultura escolar, identidade, moda e imaginário[78]

Suellen Cristina Vieira [79]

1 Introdução

A presente pesquisa tem como escopo o debate acerca do uniforme escolar e suas representações de identidade. Para tanto, vê-se que a cultura escolar, sob o prisma da moda, é amparada pela teoria do imaginário, cuja análise aponta para novas formas de ressignificação do traje escolar e sua influência na uniformização dos corpos.

A problemática deste estudo repousa no modo pelo qual as identidades dos sujeitos constituem-se através do uso do uniforme, enquanto artefato cultural que reproduz os padrões estéticos e morais de um determinado grupo, bem como inculca e reforça estes mesmos moldes naqueles que dele fazem uso cotidianamente. Em tal cenário, questiona-se, portanto: Qual o imaginário dos alunos da escola – pública e particular – sobre o uso do uniforme escolar? O uso obrigatório do uniforme fere a necessidade de individualidade inerente ao sujeito? Qual a função social e pedagógica do traje escolar?

Visto assim, o debate tem como substrato as perspectivas contemporâneas de um elemento histórico, como o uniforme, sob

---

78 Artigo apresentado como trabalho de conclusão da disciplina de Estudos Culturais do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem na Universidade do Sul de Santa Catarina – UNISUL, orientado pela Professora Dra. Heloisa Juncklaus Preis Moraes (E-mail: heloisapreis@hotmail.com).

79 Mestre em Ciências das Linguagem; Especialista em Gestão de Negócios; Graduada em Design de Moda; Docente atuante no Curso de Design de Moda – Universidade do Sul de Santa Catarina – UNISUL. E-mail: suellen_zimba@hotmail.com

o viés do imaginário pós-moderno, o qual pode ser compreendido como o "cimento social" que liga um indivíduo ao outro. Com isto, busca-se refletir sobre o imaginário, utilizando-se de tal conceito como marco teórico que acentua os pensamentos coletivos, juntamente com o tribalismo, sentimento de pertencimento na atualidade, sem olvidar a complexidade das diferentes formas de organização da vida individual e coletiva, sob a ótica do sociólogo francês Michel Maffesoli, cujo pensamento será utilizado como referencial teórico basilar.

É que, com embasamento no tribalismo maffesoliano, pretende-se entender as relações sociais e as características culturais que reúnem os indivíduos por grupos de identificação. Isso porque a dimensão simbólica, compartilhada em rotinas que geram identificação, permite insculpir o traço constitutivo da comunidade, assegurando-se como linguagem de pertencimento, razão pela qual o imaginário relaciona-se com a ideia de fazer parte de algo e tem por função estabelecer um importante papel na estrutura social.

Além disso, os objetivos específicos miram perscrutar os elementos que compõem a problemática aqui delineada através de um estudo de caso, de modo a desenvolver uma pesquisa de campo qualitativa com questionário aberto para elucidar o uso dos uniformes escolares, suas experimentações, funções sociopedagógicas, mediante a identificação dos sujeitos como seres sociais na cultura escolar, perante o imaginário de alunos de 12 a 15 anos de uma escola pública e outra da rede privada de ensino do município de Imbituba, em Santa Catarina.

Para tal desiderato, opta-se pela metodologia descritiva para permear o estudo, desde o referencial teórico até a técnica de análise, buscando-se descrever os resultados e os dados do objeto estudado. A repercussão dos resultados esperados se dá através do entrecruzamento da cultura escolar e do uniforme como expressão de identidade, que sintetizam os valores, modos de convivência e significados que geram um padrão coletivo de pensar, agir e perceber o ambiente. Daí por que se tem como

expectativa o despertar de consciências e um novo olhar para as normas e práticas do âmbito educacional, haja vista que tais padronizações são consequências de normas oriundas de elementos políticos e das forças que detêm o poder em um determinado contexto histórico-social.

Portanto, objetiva-se, ao cabo, compreender e ressignificar o uso do uniforme no universo escolar, não apenas como um dos elementos que compõem a cena institucional, mas com um novo sentido a nortear as relações no ambiente de ensino e no imaginário individual e coletivo.

2 Reflexões sobre o uniforme escolar

O uniforme é impregnado de valores históricos, culturais e de práticas distintas pelas quais as instituições organizam-se e associam-se. Assim, segundo Sabino (2007, p. 606), o uniforme é adjetivo do que só tem uma forma, sinônimo de "traje padronizado e distintivo, usado por integrantes de uma determinada categoria. Geralmente, qualificam e servem de identificação social".

Sob esta perspectiva, Lonza (2005) afirma que o uniforme não serve apenas para distinção e identificação, mas possui outras funções que determinam sua existência, na medida em que "[...] são roupas especiais que têm diversas funções que envolvem desde fatores relacionados à segurança, proteção do usuário, até a personalização, identificação, e divulgam de uma instituição ou marca" (LONZA, 2005, p. 21).

Nesta senda, a história do uniforme escolar está vinculada ao surgimento da escola moderna, a partir do século XIX. Ao depois, com um novo olhar sob as aparências, as mudanças ocorridas na idade moderna possibilitaram as famílias a entender o papel da criança e as escolas tornam-se um lugar para educá-las, contribuindo essencialmente à sociedade, afirma Aranha (2006, p. 23).

Outrossim, a escola moderna com seus novos métodos, modelos e novas formas de pensar as práticas de ensino e de

passar os conhecimentos, também influenciou o modo de vestir dos alunos, proporcionando uma uniformização diferenciada para os diversos tipos de entidade educacional. Deste modo, para Neppel (2000, p.106), "o uso do uniforme associa as individualidades, coletivizando, tornando o indivíduo parte de um grupo específico. Por isso o traje adquire a característica de um dispositivo disciplinar que classifica e identifica".

Nesta toada, a utilização e a necessidade de identidade do vestuário escolar no Brasil surge entre 1800 e 1900 com o advento da Escola Normal cuja primeira escola surgiu em Niterói, no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XIX. Assim, gradativo aumento do número de escolas no Brasil trouxe a necessidade de caracterizar os estudantes de cada instituição de ensino, afirma Lonza (2005, p. 21).

Adiante, a partir das décadas de 1920 e 1930 os uniformes ganham destaque, mas é somente no ano de 1940 que eles se tornam de uso obrigatório, servindo como diferencial para as instituições educacionais, como um marco de distinção e disciplina. Nesse contexto, a utilização do uniforme no Brasil iniciou com o objetivo de identificar os alunos e as escolas, garantir a segurança e a disciplina como meio de coesão de grupo, segundo inculca Lonza (2005, p. 19).

Ou seja, neste cenário, os uniformes são artefatos que materializam a cultura escolar como linguagem específica, apresentando um regime de aparências que delimita os contornos e fronteiras da instituição de ensino com o externo. Assim, segundo Dussel (2005, p. 133) "a prática de uniformização transformou-se em um elemento fundamental para a construção de um sistema educativo baseado no ideal de igualdade de oportunidade para todos, ainda que muitas vezes essa igualdade seja mais estética do que efetiva".

Além disso, Corazza (2004, p 55) denomina o uniforme como farda ou fardamento, o que pode ser compreendido como aquilo que possui a mesma unidade. Para tanto, esta forma de vestimenta surgiu com o exército e caracteriza-se pela padronização e disciplina.

Daí se vê que a adoção dos trajes escolares como um procedimento institucional de relação de poder que age sobre o corpo de um indivíduo, produzindo conformidades e modelando sua relação com o outro. Tal constatação corrobora o pensamento foucaultiana segundo o qual "a disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos 'dóceis' [...] a coerção disciplinar estabelece no corpo o elo coercitivo entre uma aptidão aumentada e a dominação acentuada" (FOUCAULT, 1999, p. 64). Com efeito, vê-se que o corpo torna-se alvo do poder, sendo, inclusive, moldado, rearranjado, treinado e submetido para se tornar, ao mesmo tempo, tão útil quanto sujeitado.

Em contrapartida, pode-se acrescentar que o uniforme representa o pertencer a um determinado grupo social, cultural e intelectual, gerando assim uma identidade ou cultura escolar. Neste sentido, existem significados culturais que podem ser mais potentes para o indivíduo do que as funções sócio-pedagógicas, pelo que, consoante ensina Souza (2009), a cultura escolar é também compreendida em suas regularidades e transformações. É dizer, ela comporta aspectos que se solidificam ao longo tempo, como as "tradições, sedimentação de práticas, ideias, modos de fazer e pensar que governam o ensino, sobrevivendo às reformas e inovações" (SOUZA, 2009, p. 17).

Contudo, nesta conjuntura, abre-se o questionamento sobre a influência do uniforme escolar sobre a identidade e a individualidade inerente ao ser humano. Com isto, busca-se olhar para esse traje como elemento materializado da cultura escolar que desperta os mais diversos sentidos, sendo alvo de transformações com o tempo e que, de conseguinte, recebe inclusive influência direta do fenômeno da moda.

3 A moda e a ressignificação do uniforme escolar

O vestuário como forma de comunicação é abordado por Umberto Eco (1989), para quem a roupa não serve apenas para proteção, mas também como aquilo que se quer comunicar intrinsecamente, no

seio das relações interpessoais e dos aspectos culturais da sociedade em que se insere. Bem por isso, o sobredito pensador aduz que "a indumentária assenta sobre códigos e convenções, muitos dos quais são fortes, intocáveis, defendidos por sistemas de sanções ou incentivos," como o uniforme (ECO, 1989, p. 15).

> Porque a linguagem do vestuário, tal como a linguagem verbal, não serve apenas para transmitir certos significados, mediante certas formas significativas. Serve também para identificar posições ideológicas, segundo os significados transmitidos e as formas significativas que foram escolhidas para os transmitir (ECO, 1989, p. 17).

Com tais aspectos em vista, a presente pesquisa sobre o imaginário dos uniformes escolares recorre ao campo da moda para distinguir alguns significados e transformações presentes nos trajes, assim, considera-se que a história do vestuário educacional compreende as questões das práticas escolares que apresentam rupturas ao longo do tempo.

Assim, Lonza (2005, p. 160) salienta que nos períodos entre 1930 e 1940, a Era Vargas no Brasil caracterizou-se pela reconstrução nacional, democratizando cada vez mais o ensino, contexto em que os uniformes passaram a adquirir inspirações militares. Entretanto, no final dos anos de 1940, a efervescência jovem e a contracultura rebelde que emerge no pós-guerra transformam os uniformes escolares no que diz respeito à forma e à sua composição em razão também da influência do *rock and roll*. É que, no início de 1950, o gênero musical já estava difundido por todo o ocidente e os uniformes escolares passaram a ganhar destaque entre os jovens, servindo de inspiração e influência para a moda da época através do estilo colegial, em que predominavam as saias plissadas, sapatilhas, suéteres e camisetas sobrepostas a camisas. Por sobre isso, leciona Lonza:

> Nessa época, os uniformes tiveram um papel especial. O estilo de roupa que se usava para ir

> ao colégio – a chamada moda colegial – inspirou a moda jovem. Eram as saias rodadas combinadas com blusas mais simples, sapatos baixos e camisetas, usadas para baixo da camisa ou nas aulas de Educação Física, tornando-se peças indispensáveis no vestuário jovem masculino. O jeans chegou para ficar definitivamente, no uso diário e nos uniformes, embora tenha gerado muita controvérsia – era ideal para os meninos e problema para o pessoal da escola, já que em diferentes, estágios de descoramento, os alunos nunca ficavam uniformes (LONZA, 2005, p. 160).

Ademais, o mesmo autor ainda sustenta que, na década de 1960, o *jeans* ganha notável popularidade entre os jovens e a rebeldia chega ao seu ápice. Por isso, algumas instituições de ensino cederam ao uso de calças *jeans*, até então combinadas com camisas de colarinhos e botões, como uma opção de uniformização (LONZA, 2005, p. 160).

Outrossim, dentre as mudanças ocorridas nos trajes escolares ao longo tempo encontravam-se completamente ligadas ao comportamento do jovem e da sociedade em diversos período histórico. Após as décadas de 1970 e 1980, deu-se início a uma diversificação maior nos uniformes da escola pública brasileira. O fenômeno da moda começa a influenciar a cultura escolar e o uniforme é reavaliado. Assim, nesta época, começou-se a olhar para o conforto, a modelagem e os materiais que compunham o traje, de sorte que as escolas passaram a dar importância a modelagens e à ergonomia das peças, levando em consideração a rotina e os gostos dos alunos. Assim, "os estudantes começaram a usar agasalhos, utilizados não só para a prática de esportes, mas para o dia a dia e que serviram de opção para as escolas também. Os tênis, nessa conjuntura, substituíram definitivamente os sapatos e a apropriação da moda unissex" (LONZA, 2005, p. 176).

Isso se deu porque, conforme advertiu Michel Maffesoli (1996), a moda é onipresente e não há domínio que lhe escape:

> A moda pode ser um bom ponto de partida para análise. Do início, porque ela está onipresente. Não há nenhum domínio que lhe escape, todos possuem a necessidade de se identificar. Moda vestuário, é claro, mas também modas culinárias, linguísticas, musicais, esportivas. Mesmo as ideias que não escapam de suas influências. Tanto no mundo acadêmico, produtor dessas ideias, quanto no meio jornalístico que as difunde, é de bom tom, em tal momento particular, pensar de um modo conforme o ar do tempo (MAFFESOLI, 1996, p. 346).

Sob esta perspectiva, observa-se que o uniforme ao longo do tempo vem recebendo influências de moda em suas composições, razão por que a história dos uniformes está conectada à educação e à moda. Como tal, o traje escolar através dos elementos de moda pode ser aperfeiçoado e confeccionado com detalhes e segurança para o conforto dos estudantes. Neste sentido, Pires (2004, p. 45) explica que a funcionalidade é de extrema importância no desenvolvimento de uma peça de vestuário, pelo que através dos elementos de *design*, silhuetas, texturas, cores e materiais, a ergonomia é associada e amplia-se os benefícios, balizada pelas soluções estéticas do traje. Por conseguinte, compreende-se que o *design* é um instrumento de qualidade de vida, estando ligado à solução de problemas.

Além disso, considerando as informações esposadas, entende-se que a aplicação da ergonomia no desenvolvimento de um produto têxtil possui a função de adaptar o vestuário ao homem, além de ressaltar a qualidade da modelagem e a segurança do corpo. Logo, a adequação dos materiais para a confecção do uniforme escolar valoriza e facilita as práticas cotidianas dos alunos, motivo pelo qual afirma Lonza (2005, p. 47) que a matéria-prima utilizados no desenvolvimento das peças devem apresentar qualidade, durabilidade e funcionalidade.

Convém pontuar, ainda, que o uniforme também serve para comunicar, haja vista que a noção de comunicabilidade do vestuário amplia-se na vida em sociedade, de tal modo que tudo se

torna comunicação. Sobre isso, Eco (1989, p. 8) salienta que "pelo menos tudo que não é natureza bruta, para aquém da sociedade constituída, para aquém do homem que tem uma percepção da natureza e a faz dobrar-se aos seus objetivos, possui significado", de onde se extrai que o uniforme escolar é um item material simbólico que permeia a cultura escolar e diligencia princípios, regras e desígnios que influem na relação sócio-pedagógica sem que, para isso, seja necessário a alocução verbal. Daí se vê que no tocante à vestimenta escolar existe uma comunicação subconsciente que exige dos estudantes uma conduta de excelência, zelando assim pela imagem da instituição de ensino, quer estejam os alunos dentro ou fora da escola.

De toda sorte, a moda é o hábito resultante de determinado gosto ou ideia, bem como das interferências do meio, através do que a sociedade pode refletir seus valores e costumes em um determinado espaço de tempo. Portanto, para Lipovetsky (1989, p. 24), "a moda é considerada um dispositivo social caracterizado por uma temporalidade particularmente breve, por reviravoltas mais ou menos fantasiosas, podendo, por isso, afetar esferas muito diversas", tal como ocorre na escola e sua cultura.

4 Cultura escolar, identidade e a uniformização dos corpos

Dentre outros tantos elementos materiais que compõem a escola e sua cultura está o uniforme. Nesse tocante, importa perquirir a influência do uniforme perante a identidade e a individualidade inerente ao sujeito. Indaga-se, com isto, se o mero uso de determinada vestimenta pode influenciar as mentes, disciplinar os corpos e as atitudes das pessoas. Busca-se, assim, investigar se é possível controlar, regular e governar, de algum modo, a maneira de viver, sentir, pensar, fazer e dizer, de modo a uniformizá-los.

Como cultura escolar deve-se entender a função da escola como transmissora de uma cultura específica no quadro do processo de socialização e integração, o que corrobora o pensamento de

Bourdieu (1998, p. 78), ao sustentar que a escola faz parte de um "campo social", onde o indivíduo participa e constitui um conceito material, possuindo um conjunto de recursos simbólicos capazes de contribuir na construção de sua identidade. Por assim dizer, o ambiente escolar é multicultural e inclui a construção de laços afetivos entre os indivíduos, além de permitir desenvolvimento cognitivo e preparar o sujeito para a vida social.

Diante de tal quadro, nota-se que discussão sobre o uso do uniforme e a formação da identidade vem gerando diversos debates e questionamentos dentro e fora do campo acadêmico. Hall (2006, p. 38) salienta que "a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato. Ela permanece sempre incompleta, está sempre em processo, sempre sendo formada". Em contrapartida, o filósofo francês Michel Maffesoli aduz que a sociedade pós-moderna está passando da identidade para a identificação. Neste contexto, para o autor esse conceito de identificação se resume na palavra *empatia*, o qual pode ser compreendido como o componente afetivo baseado na partilha e compreensão do outro. Logo, "a identificação ressalta que a pessoa é composta de uma série de estratos que são vividos de um modo sequencial, ou mesmo que podem ser vividos concorrentemente, ao mesmo tempo" (MAFFESOLI, 1996, p. 330). Vê-se, com isto, que a identificação expressa-se na experiência do outro, no comum, no coletivo e nas emoções, fazendo parte de um processo que se dá também através dos trajes escolares, os quais possuem o condão de fazer com que determinado sujeito se sinta incluído a um grupo.

Porém, d'outro lado, sob a ótica foucaultiana, Neppel (2000, p. 44) aborda a relação de poder no cotidiano escolar, em que o uniforme é visto como um dispositivo disciplinar que aprofunda a sujeição e busca a relação de obediência. Além disso, a pesquisadora afirma que "a utilização do uniforme retrata uma rede de relações nas tramas sociais, que hierarquiza e seleciona, confere posicionamento, constrói subjetividades que afirmam ou negam o indivíduo" (NEPPEL, 2000,

p. 108), de modo que a regulação das aparências e a disposição dos corpos no âmbito escolar são indicativos de formas de intervenções.

Também nesse norte, Inês Dussel (2005, p. 107), através de um estudo sobre a implantação do uniforme para alunos e professores na Argentina, defende a representação dos trajes escolares como dispositivo disciplinar, em que a utilização do uniforme está longe de promover a prática da igualdade social; ao revés, para além das aparências, a utilização do traje está também voltada para a segurança e zelo ao aluno.

À vista disso, depare-se com um paradoxo bipolar na presente discussão, qual seja: ao mesmo tempo em que se cria um imaginário de pertencimento a um grupo, em outro polo, o uso do uniforme faz com que o sujeito se dilua num todo maior e, em nome disso, oculte sua expressão individual através do traje.

Tem-se, por assim dizer, que, ao ser incorporado por um aluno, o traje escolar ganha características próprias que expressam e compõem um conjunto maior de informações, de maneira que o uso do uniforme é reflexo de uma sociedade que vive em coletividade e busca o pertencimento. Por isso, o uniforme ultrapassa os limites do domínio escolar e pode ser entendido, também, como aquele traje empregado no cotidiano que o indivíduo utiliza para se fazer pertencente e identificável no seu meio social.

> (...) os alunos se parecem cada vez mais uns com os outros, vestem os mesmos modelos de roupas ditados pela moda, alguns da mesma marca, o mesmo tipo de celular estufa o mesmo bolso esquerdo da saia ou da calça. Logos idênticos marcam as preferências pelas mesmas griffes, os alunos uniformizam-se de acordo com as regras impostas pela sociedade de consumo, de fora para dentro, de cima para baixo" (LONZA, 2005, p. 227)

Igualmente, Hall (1999, p. 12) argumenta que "o sujeito tornou-se fragmentado; composto não de uma única identidade, mas de várias identidades." Por seu turno, Maffesoli completa "somos plurais [...]

estamos sempre em outro lugar além de onde nos esperam, somos sempre outra coisa além do que nos creem ser." Combinando-se tais enunciados, pode-se inferir que a realidade social apresenta o indivíduo inserido numa estrutura social ampla, fazendo parte de uma coletividade como membro transitório de vários grupos que o tornam plural.

Além disso, o espaço escolar é compreendido como um *locus* produtor de identidades e de dispositivos, em que uniforme - enquanto artefato material da cultura escolar -, insere-se como elementos de inclusão e pertencimento, tanto no espaço educacional como na sociedade. É dizer, uma identidade se expressa justamente através de representações que definem a ideia e o sentimento de pertencer a um grupo, consoante preleciona Maffesoli (2001, p. 32)

Portanto, o traje escolar encontra-se neste espaço onde identidades são construídas e reconstruídas diariamente, desconstruindo-se, de tal modo, a ideia de uma identidade permanente. Vê-se a partir disso que o uniforme escolar faz parte das máscaras diárias utilizadas por um sujeito, mesmo que carregado de intervenções racionais ou irracionais, tal vestimenta proporciona ao indivíduo a experiência do coletivo.

5 Tribalismo e imaginário sob a ótica de Michel Maffesoli

Diante do pensamento exposto até então, abre-se porta para a compreensão do conceito de tribalismo e imaginário através do pensamento do sociólogo francês Michel Maffesoli. Para o autor, o imaginário é determinado pela ideia de fazer parte de algo, sendo construído através dos conhecimentos e vivências obtidas dentro de um ambiente e de uma cultura na qual o indivíduo se insere. Assim, a escola e sua cultura material, podem ser consideradas produtoras de imaginário.

Assim, o imaginário é um "cimento social" que liga um indivíduo ao outro através de um patrimônio compartilhado que se caracteriza como um catalisador, uma energia, uma fonte comum de

emoções, de lembranças, de afetos e de estilos de vida (MAFFESOLI, 2001, p. 77). Logo, a construção do imaginário se dá, essencialmente, por identificação, o reconhecimento de si no outro, estruturando-se principalmente por uma lógica tribal de contágio e aceitação do modelo do outro. De se ver:

> O imaginário é algo que ultrapassa o indivíduo, que impregna o coletivo ou, ao menos, parte do coletivo. O imaginário pós-moderno, por exemplo, reflete o que chamo de tribalismo. Sei que a crítica moderna vê na atualidade a expressão mais acabada do individualismo. Mas não é esta a minha posição. [...] O imaginário é o estado de espírito de um grupo, de um país, de um Estado, nação, de uma comunidade, etc (MAFFESOLI, 2001, p. 76)

Consoante leciona Maffesoli, a sociedade é estruturada por pequenos grupos que definem o compasso das transformações sociais. Daí por que o autor alega que "só existe imaginário coletivo" (MAFFESOLI, 2001, p. 76), de modo que transcende o sujeito e imbue o grupo, demonstrando tanto elementos racionais quanto irracionais e sendo, por isso, ao mesmo tempo, real e impalpável.

Mediante o pensamento maffesoliano, observa-se que a sociedade caminha para um tempo marcado pela tribalização das relações sociais. Tal perspectiva, mostra que, cada vez mais, a constituição de grupos afetuais, cimentados pela partilha de uma estética comum, caracteriza nossa sociedade (MAFFESOLI, 2006 p. 159).

Diante de tal cenário, identifica-se a escola como uma expressão desse processo tribal, onde o convívio dos grupos e tribos no interior da instituição germina uma ressignificação da cultura escolar e do seu espaço como representação, o que ocorre também em outros campos, como:

> Universidade, imprensa, política, sindicato, poder-se-ia continuar a lista: administração, clubes, formação, assistência social, patronato, igrejas etc. O processo tribal tem contaminado o conjunto

> das instituições sociais. E é em função dos gostos sexuais, das solidariedades de escolas, das relações de amizade, das preferências filosóficas ou religiosas que vão se constituir as redes de influência, a camaradagem e outras formas de ajuda mútua, das quais se tratou, que constituem o tecido social (MAFFESOLI, 2006, p. 13-14).

Nesta toada, o autor aponta para a "era da sociabilidade" como uma estrutura complexa e orgânica, um universo das ideias compartilhadas, vividas no cotidiano das comunidades e instituições, na qual as pessoas desempenham papéis derivados de suas escolhas, gostos, desejos, e se inserem em grupos sociais, que segundo ele, adquirem uma feição de "tribos" (MAFFESOLI, 2006, p. 22). Tal perspectiva, também pode servir para a reflexão do processo de tribalização dentro do âmbito escolar, justo porque o convívio de identidades plurais, como descrito por Maffesoli, faz com que a escola deixe de se constituir apenas enquanto objeto material, institucional, racional e burocrático, e desloca-se a para um *locus* de partilha, de emoções e afetos, ganhando uma nova representação e tornando-se um espaço de significados atribuídos por seus frequentadores.

Vale ressaltar que a utilização da metáfora das "tribos" não tenciona vincular-se com o conceito antropológico da palavra; pelo contrário, mira observar sua metamorfose a partir dos vínculos sociais. Para tal perspectiva, Maffesoli (2006, p. 28) procura persistir nas experiências sociais e no aspecto coesivo da partilha sentimental de valores, de lugares ou de ideais. Logo, o termo "tribo" constitui uma aliança que ultrapassa os particularismos de grupos domésticos e locais, indo de além das divisões de clã ou linhagem de uma aldeia, pelo que afirma:

> O quotidiano e seus rituais, as emoções e paixões coletivas, simbolizadas pelo hedonismo de Dionísio, a importância do corpo em espetáculo e do gozo contemplativo, a revivescência do nomadismo

> contemporâneo, e tudo o que acompanha o tribalismo pós-moderno (MAFFESOLI, 2006, p. 63).

Portanto, ao voltar-se essa reflexão para o objeto de análise, observa-se a necessidade do estudo do uniforme enquanto artefato simbólico, que permite ampliar a compreensão sobre o cotidiano da escola, o sentido que o traje possui para determinados grupos, as exigências de comportamentos, além dos influxos sobre o imaginário coletivo. É que o imaginário assume contornos de um fenômeno de força social e de ordem espiritual que se constrói mentalmente, perpassa e se inscreve no campo da pluralidade, ganhando voz através dos alunos que serão entrevistados (MAFFESOLI, 2001, p. 75). Sob esta perspectiva, busca-se entender a dimensão simbólica que envolve esse vestuário padronizado.

6 Análise: o imaginário dos alunos sobre o uniforme escolar

Por meio de um estudo de campo com aplicação de um questionário com respostas abertas, buscou-se identificar os elementos que compõem o imaginário de alunos de 12 a 15 anos de uma escola pública e outra de rede privada do município de Imbituba. Para tal desiderato, optou-se pela metodologia descritiva para permear o presente estudo, levando-se em conta teorias sociológicas, dentre as quais se destaca a teoria do imaginário e da cultura escolar.

De partida, no contato imediato com os alunos de ambas instituições, pode-se observar, como primeira impressão, uma notável diferença entre os dois grupos em análise: os alunos da escola pública possuem uniformes escolares cedidos pelo governo, porém seu uso não é obrigatório. Alguns alunos explicaram que a direção da escola liberou o uso de calça preta ou *jeans* e camiseta branca como alternativa secundária de uniformização. Entretanto, todo os alunos entrevistados estavam utilizando suas próprias roupas no momento da entrevista. Em contraponto, os estudantes da rede de ensino privado possuem uniformes escolares exclusivos e de uso obrigatório.

Sobre isso, importa resgatar, segundo Neppel (2000, p. 106), que o uso obrigatório do traje escolar faz do usuário um ser observável e controlável por todos. Permite aferir a entrada e saída do estudante no ambiente escolar, supervisionar a ocupação de um determinado espaço, além de hierarquizar o sujeito, determinando seu lugar em um todo.

De todo modo, a partir das respostas dos alunos, abre-se debate sobre o imaginário do uniforme escolar, enquanto vestuário padronizado que compõe a estética da cultura material das instituições de ensino.

Ao serem indagados sobre a importância do uso do uniforme, a resposta foi unânime entre alunos de ambos os grupos no sentido de que o uso do traje é de extrema importância para a organização, identificação, segurança do aluno e embelezamento do ambiente escolar. Além disso, alguns dos entrevistados chegaram a afirmar que "uma escola precisa possuir um uniforme para ter credibilidade e unidade". Tais afirmações encontram amparo na lição de Lonza (2005, p. 21), para quem "os uniformes são roupas especiais que possuem diversas funções, além de envolver desde fatores relacionados à segurança e proteção do usuário, também incluem a personalização e identificação, além de ser um recurso de identidade visual e publicidade". De qualquer sorte, o discurso dos alunos ressalta o uniforme como um elemento de *marketing*, que valoriza a identidade visual coletiva de uma instituição, e não como um traje disciplinar.

Além disso, verificou-se que o uniforme da rede privada, também pode ser considerado um símbolo de *status* e pertencimento a um grupo seleto. Não obstante, o que se vê é que, em determinados casos, o traje não apaga as diferenças sociais entre alunos de intuições distintas; pelo contrário, ressalta-as. Por isso, sublinhou Neppel (2000, p. 105), "pode-se entender que a utilização do uniforme apenas mascara as diferenças sociais. Neste caso, a segregação social estaria apenas sendo camuflada.". Assim, há grandes dissemelhança entre os grupos, na medida em que a escola particular possui uniforme exclusivo e é composto por uma variedade de peças e modelos que

permitem ao aluno imprimir sua individualidade e gosto pessoal; por outro lado, a escola pública possui apenas um modelo de uniforme com modelagem *unissex*.

Buscou-se, ainda, entender mais sobre a relação cotidiana dos alunos com seus uniformes, razão pela qual os grupos foram questionados sobre a hipótese de utilizarem suas próprias roupa para irem à escola. Sobre tal quesito, a maioria dos alunos da escola pública responderam que gostariam de utilizar uniforme, pois "acabaria com o desfile de moda na escola dentro da instituição". Notadamente, a presente afirmação desperta a sensação de que o uso do traje escolar poderia amenizar as diferenças sócioeconômicas evidenciadas pelas roupas, além de que, ao assim responderem, os alunos demostram, em certa medida, o sentimento tribal subjacente de querer pertencer a um grupo maior. Nesse sentido, Maffesoli (2006, p. 11) diz que "o tribalismo lembra, empiricamente, a importância do sentimento de pertencimento, a um lugar, a um grupo, como fundamento essencial de toda vida social".

À vista disso, alguns alunos da rede pública relataram, também, que fazer uso do uniforme facilitaria na hora de se vestir, ressaltando a praticidade que os eximiria de perder tempo na escolha de roupas. Sob tal perspectiva, os estudantes afirmam que não utilizam o uniforme cedido pelo governo, pois o mesmo é extremamente desconfortável e feio. Isso se dá em razão de os governantes não abrirem margem para discussão de melhorias no uniforme, de modo que os usuários acabam por ter que aceitar aquelas peças que lhes são impostas, em situação na qual "o corpo está preso no interior de interesses muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições e obrigações" (FOUCAULT, 1999, p. 118).

De outro lado, os alunos da rede privada, reagem quanto ao gosto duvidoso das peças e reclamam que seus uniformes, mesmo sendo exclusivos, não confirmam seus gostos pessoais, mostrando, assim, ter preferência por suas próprias roupas, pois acham que o uniforme limita sua individualidade e obriga-os a vestirem cores, modelagens e padrões estéticos que não favorecem a aparência.

Desta maneira, a moda e os elementos do *design* podem servir de aliados para o desenvolvimento de um uniforme escolar que possua os gostos coletivos dos estudantes. Neste sentido, Pires (2004, p. 45) explica que a funcionalidade é de extrema importância no desenvolvimento de uma peça de vestuário, tendo-se em vista elementos de *design*, silhuetas, texturas, cores e materiais, e ergonomia, os quais, associados, ampliam os benefícios e trazem consigo soluções inteligentes e estéticas ao traje.

Ademais, os alunos, ao longo da entrevista, sugeriram mudanças e melhorias em seus uniformes. Os estudantes da rede pública foram consonantes em afirmar que o traje escolar, cedido pelo governo, precisa passar por um novo processo de desenvolvimento, pois o mesmo não possui funcionalidade, a modelagem é extremamente larga, a cor clara não favorece a higienização e os tecidos não se adaptam as estações do ano, de forma que no inverno são frios e no verão são quentes. Em seguida, os alunos da rede privada declararam que o uso obrigatório do uniforme rouba a criatividade e afeta o humor, pois são forçados a fazer uso de um vestuário que não valoriza suas respectivas identidades. Sugeriram, por isso, cores diferenciadas, informações de moda e peças com modelagens confortáveis e modernas.

Neste contexto, Lobach (1981) aduz que a função estética do vestuário está ligada aos aspectos psicológicos:

> A função estética é a relação entre um produto e usuário experimentados no processo da percepção, ou seja, é o aspecto psicológico da percepção sensorial durante o uso, onde o atributo da beleza e bem-estar em relação ao objeto está perceptível ao usuário. Estilo e moda somados de cores, formas, texturas, atração visual ou sensações são aspectos relacionados à estética. (LOBACH, 1981, *apud* CARMONA E HERREIRA, 2011, p. 13)

Perquiriu-se, ainda, o modo como os estudantes criam identificação uns com os outros, e como as tribos se diferenciam

dentro do ambiente escolar. Nesse caso, ambos os grupos relataram que se identificam a partir de gostos, pensamentos, crenças, ideologias, e que seria a roupa ou o uniforme algo secundário neste contexto. Daí por que, o conceito de tribalização expresso por Mafessoli, é evidenciado e ganha vida no ambiente escolar, eis que a "estética", no sentido mais profundo de ver com a faculdade comum de sentir e experimentar o mundo, exerce um papel principal na composição dos grupos.

> O fato de partilhar um hábito, uma ideologia, um ideal determina o estar-junto, e permite que este seja uma proteção contra a imposição, venha ela do lado que vier. (...) A confiança que se estabelece entre os membros do grupo se exprime por meios de rituais, de signos de reconhecimento específicos, que não tem outro fim senão o de fortalecer o pequeno grupo contra o grande grupo. (...) A partilha secreta do afeto, ao mesmo tempo em que confirma os laços próximos, permite resistir às tentativas de uniformização (MAFFESOLI, 2006, p. 159).

Por todo o exposto, através da presente análise, pode-se perceber que o imaginário do estudante sobre o uniforme escolar parte do pressuposto segundo o qual a identidade de cada indivíduo está sujeita a diversos mecanismos de influência, sendo um deles as suas práticas cotidianas, o que acaba, invariavelmente, por envolver o traje escolar. Além disso, evidenciou-se que o ambiente escolar pode criar um corpo coletivo capaz de modelar os aspectos morais e estéticos de seus indivíduos; muito embora haja traços distintivos no imaginário dos grupos em análise. É que, de acordo com os alunos da escola pública, o traje escolar representa a ideia e o sentimento de pertencer a um grupo, inclusão social, segurança, organização e praticidade; de outra banda, no grupo de alunos da rede privada, observou-se um imaginário que evidencia a valorização da identidade pessoal e a busca pela diferenciação da vestimenta no ambiente escolar. De todo modo, o ponto comum e nevrálgico no pensamento

dos dois grupos examinados reside na consciência de si que impõe limites em torno das fronteiras entre um grupo e outro, evidenciando-se o desejo de transitar livremente entre o individual e o coletivo – o que se dá inclusive através da maneira com a qual lidam com a uniformização da aparência na seara estudantil.

7 Considerações finais

Ante o esposado, ao longo do presente estudo vislumbrou-se os vários desdobramentos e particularidades do uso uniforme escolar, através do qual se permitiu compreender e analisar a cultura escolar e suas práticas. Além disso, constatou-se que o vestuário escolar acompanhou as evoluções e as mudanças ocorridas ao longo do tempo e, por essa razão, apresenta-se como um elemento impregnado de valores históricos, culturais e de práticas distintas pelas quais as instituições organizam-se e associam-se.

Ao analisar as narrativas dos estudantes, observou-se que o imaginário coletivo sobre o uniforme escolar não aponta para uma vestimenta disciplinar propriamente dita. Longe disso, o traje é também entendido como uma ferramenta de *marketing*, que promove visibilidade, credibilidade, harmonia, embelezamento e organização para uma instituição de ensino.

Afora isso, percebeu-se a escola como um campo de convívio tribal, onde as relações sociais são construídas através de laços afetivos entre os indivíduos, em um ambiente no qual o traje escolar encontra um ponto referencial em relação às múltiplas identidades em constante construção, fazendo, assim, parte de uma estrutura social mais ampla.

Sob esta perspectiva, ambos os grupos entrevistados visualizam o uniforme no seu sentido agregador, de sorte a promover a harmonia e a inclusão em um grupo. De outro lado, também se admite uma busca pela individualidade, na medida em que os estudantes procuram adaptar o traje aos seus gostos pessoais. Neste contexto, constatou-se que a obrigatoriedade do uso do uniforme não fere a individualidade

ou qualquer outro atributo intrínseco ao sujeito, porquanto, uma vez que o traje é incorporado pelo aluno, as características próprias dos estudantes passam a expressar e a compor um conjunto maior de informações.

À vista disso, a reflexão aponta para a evolução dos uniformes através do sistema de moda, que serve como ponto de equilíbrio entre o aluno e instituição de ensino. Desta forma, destacou-se o desejo dos alunos de utilizar um uniforme ergonomicamente confortável, com *design* atraente, moderno e que valorize sua aparência dentro e fora do ambiente escolar.

Por fim, à luz dos dados e das informações colacionadas à presente pesquisa, pode-se afirmar que o uso do uniforme é reflexo de uma sociedade que vive em coletividade e busca constantemente consolidar o sentimento de pertencimento. Portanto, vê-se a partir disso que o traje escolar faz parte das máscaras diárias utilizadas por um estudante, mesmo que carregado de intervenções, tal vestimenta possui o condão de proporcionar ao indivíduo a experiência do coletivo.

Referências

ARANHA, Maria Lúcia de Arruda. **História da Educação e da Pedagogia:** Geral e do Brasil. São Paulo: Moderna, 2006

BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas.** São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 1998.

CORAZZA, Sandra. **O Paradoxo do Uniforme.** Pátio: Revista Pedagógica, Porto Alegre, nº 28, 2004

DUSSEL, Inês. **Cuando las apariencias no engañan:** uma historia comparada de los uniformes escolares en Argentina y Estados Unidos. Pro-Posições. Campinas, v. 16, n. 1. 2005.

ECO, Humberto. **O hábito fala pelo monge. Psicologia do vestir.** 3.ed. Lisboa, Assírio e Alvim, 1989.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir:** o nascimento da prisão. Tradução R. Ramalhete. 21. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós modernidade**. Tradução Tomas Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 11ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HERRERA, R. F.; CARMONA, T. R. **Desenvolvimento de uniformes escolares segundo as propriedades do design.** 2011. 59 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Curso Superior de Tecnologia de Design de Moda. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Apucarana, 2011.

LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do Efêmero:** A moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LÖBACH, Bern. **Design industrial:** Bases para a Configuração dos Produtos Industriais. São Paulo: Edgard Blucher, 1981.

LONZA, Furio. H**istória do uniforme escolar no Brasil.** Brasília: Ministério da Cultura, 2005

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências.** Tradução Bertha Halpen. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. In: **Revista da Famecos**, Porto Alegre: PUCRS, 2001.

MAFFESOLI, Michel. **Tempo das tribos:** o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

NEPPEL, Liliane. **Das Entranhas ao Estranhamento das Relações de poder no cotidiano escolar, Questionando a Obviedade dos Prêmios e Castigos**. Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Educação, do Programa de Pós-Graduação em Educação, do Centro de Ciências da Educação da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. 2010.

PIRES, Dorotéia Baduy. **O desenvolvimento de produto de moda:** Uma atividade multidisciplinar. Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, P&D DESIGN, 6, 2004, São Paulo, 2004.

SABINO, Marcos. **Dicionário da Moda**. Rio de janeiro: Elsevier, 2007.

SOUZA, Rosa Fátima de Souza. **Alicerces da pátria:** história da escola primária no estado de São Paulo (1890-1976). Campinas: Mercado das Letras, 2009.

Notícia não é espelho: a construção da realidade e a influência do imaginário no jornalismo[80]

Natália Xavier[81]
Eunice Simões Lins[82]

1 Introdução

O jornalismo é uma ferramenta frequentemente utilizada pelo homem na busca de conhecimento sobre os fatos da vida cotidiana e na construção de sentidos sobre a realidade. Muitas vezes as ideias reproduzidas em conversas foram extraídas dos noticiários. Isso não implica dizer que o jornalismo tem influência total sobre o que a sociedade discute ou pensa, mas também não é possível recusar a função dos veículos de comunicação na construção da realidade social. Para Correia (2005, p. 124), "o mundo dos *mass media* desempenha um lugar significativo na construção, amplificação, divulgação e partilha dos significados".

Diante da importância do jornalismo na construção da realidade é salutar que façamos a reflexão sobre como a notícia é construída e como são acontecimentos divulgados os acontecimentos. Se por um lado a Teoria do Espelho defende que as notícias são um

---

80 As reflexões aqui apresentadas fazem parte dos estudos preliminares de pesquisa desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba (PPGC-UFPB) para elaboração de dissertação.

81 Jornalista. Mestre em Comunicação pelo PPGC da Universidade Federal da Paraíba. E-mail: nlaxavier@gmail.com

82 Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGC-UFPB). Pós-doutora em Ciências da Religião (2012) na Universidade Metodista em São Bernardo do Campo-SP. E-mail euniceslins@gmail.com.

reflexo perfeito da realidade, entendemos que por vários motivos não é possível alcançar a utópica ideia de objetividade e imparcialidade total nas notícias.

Embora o entendimento da notícia como um reflexo da realidade ainda seja muito presente no imaginário dos profissionais que atuam nas redações dos veículos de comunicação, não conseguimos vislumbrar a possibilidade de retratar os acontecimentos sem interferências.

Muitas vezes, em nome da credibilidade da profissão, os jornalistas defendem que retratam apenas os acontecimentos tal qual aconteceram, esquecendo-se (ou omitindo) que é preciso considerar que fatores como experiências anteriores do jornalista, cultura local, e interesses empresariais interferem na construção narrativa dos fatos.

> O processo de produção da notícia é extremamente complexo e envolve desde a captação, elaboração/redação/edição, até uma audiência interativa. Envolve momentos de contextualização e descontextualização dos fatos. É resultado da cultura profissional, da organização do trabalho, dos processos produtivos, dos códigos particulares (as regras de redação), da língua e das regras do campo das linguagens, da enunciação jornalística e das práticas jornalísticas. (VIZEU e CORREIA, 2008, p. 13)

Há que se acrescentar também que, além de todas essas influências, não podemos deixar de lado o imaginário, utilizado para dar sentido aos fatos (SILVA, 2017). Consideramos que ao pensar ou agir o homem já ativa o imaginário, mesmo que sem perceber.

Se no agir diário, o homem utiliza o imaginário para dar sentido aos fatos, entendemos que também no fazer jornalístico a imaginação está sempre presente.

> A notícia, no entanto, como expressão cultural desse sujeito, jamais deixa de configurar também um registro simbólico. Compreender a notícia como narrativa mitológica significa permitir que

> dela brotem sentidos outros que a simples relação linear da identidade, da contradição, da causa. Também emanam do texto, e principalmente o jornalístico pela base enfática em relatos da realidade comum, imagens a respeito dos sujeitos e dos acontecimentos que falam não somente dos valores da empresa jornalística, mas também do sujeito-autor, das fontes primárias do texto, e, envolvendo todo esse corpo de relações, os valores culturais da sociedade." (DE CARLI e BARROS, 2015, p. 12)

Assim, considerando não haver como separar o imaginário dos valores vivenciados em sociedade ou individualmente, entendemos que ele está presente também no jornalismo e, em consequência, na construção das notícias.

Sob a inspiração dos estudos sociológicos de Schutz, entendemos a notícia como uma construção social da realidade. Tal assertiva é aprofundada no campo jornalístico na Teoria do *Newsmaking*, na qual nos recostamos também no presente artigo e que vê a notícia como uma construção. Além disso, apoiamo-nos ainda na Teoria Geral do Imaginário para verificar como a imaginação simbólica está presente no jornalismo. Para tanto, analisamos, pelo viés da hermenêutica simbólica proposta por Durand (2011), as imagens e textos de duas reportagens exibidas sobre o mesmo tema em emissoras diferentes. O tema abordado nas reportagens é a repercussão de uma carta do Papa Francisco sobre os casos de pedofilia envolvendo a Igreja Católica nos Estados Unidos da América. Escolhemos abordar notícias com tema relacionado à religião por entendermos que as instituições religiosas ao mesmo tempo em que são importantes na produção e comunicação de sentido na vida cotidiana (BERGER E LUCKMANN, 2012) são uma rica fonte simbólica que permeia e interfere na formação do imaginário individual e coletivo.

As reportagens escolhidas foram exibidas no dia 4 de janeiro de 2019, no Jornal Nacional, da Rede Globo de Televisão, um dos mais

tradicionais jornais brasileiros, e no telejornal Canção Nova Notícias, da emissora católica Canção Nova. Entre os motivos da escolha das duas emissoras, estão o fato de que a Rede Globo é a emissora secular com maiores índices de audiência da TV aberta nacional, e em seus princípios editoriais declara-se laica[83], enquanto que a TV Canção Nova é uma das mais antigas emissoras confessionais ligadas à Igreja Católica e declara como linha editorial no telejornal escolhido o "jornalismo a serviço da esperança e da vida"[84], buscando reforçar os valores do Evangelho. Dessa maneira, as duas emissoras possuem perfis editoriais claramente distintos.

Por sua vez, os telejornais foram selecionados dentro da grade de telejornalismo por serem considerados os principais em suas respectivas emissoras e serem exibidos em horários próximos: ambos no período da noite.

Na união entre a visão da notícia como uma construção da realidade com a Teoria do Imaginário pretendemos refletir sobre como o produto jornalístico se diferencia de acordo com as diversas influências que permeiam a construção da notícia

2 O cotidiano, construção social da realidade e produção da notícia

Entendemos que na vida cotidiana o homem assume atitudes naturais diante de vários acontecimentos, conforme Schutz (2003) e, constantemente, recorre aos meios de comunicação na busca de significação para os fatos. "O mundo do executar cotidiano é o arquétipo de nossa experiência da realidade. Todos os outros âmbitos de sentido podem considerar-se como modificações suas" (SCHUTZ, 2003, p. 28).

Na produção e processamento de reserva de sentido, Berger e Luckmann evidenciam o papel das empresas de comunicação:

---

83 Os princípios editoriais do Grupo Globo estão disponíveis em: <http://g1.globo.com/principios-editoriais-do-grupo-globo.html>. Acesso em: janeiro de 2019.

84 Disponível em: <https://noticias.cancaonova.com/brasil/jornalismo-cancao-nova-a-servico-da-vida-e-da-esperanca/> Acesso em: janeiro de 2019

> desempenham um papel-chave na orientação moderna de sentido, ou melhor, na comunicação de sentido. São intermediadoras entre a experiência coletiva e a individual, oferecendo interpretações típicas para problemas definidos como típicos. (BERGER E LUCKMANN, 2012, p. 68)

O homem sente-se mais seguro ao saber o que acontece à sua volta, ao ter conhecimento básico sobre o que está ocorrendo. Desde a antiguidade, desvendar o que acontecia mexia com o imaginário humano, e o jornalismo aparece como uma forma de conhecimento capaz de trazer ao homem informações de que necessita para sentir-se mais seguro diante do desconhecido. "Os jornais funcionam como uma janela para a realidade, mostrando que o mundo circundante existe, está lá e tudo não se transformou num caos e a vida segue sua normalidade". (VIZEU e CORREIA, 2008, p. 21)

Ao passo em que retrata o cotidiano, o jornalismo também faz parte dele. Ajuda a construir a realidade, ao mesmo tempo que é também uma construção, pois admitimos ser impossível que a notícia seja um espelho da realidade. No entanto, é salutar registrar que ao adotarmos o entendimento da notícia como uma construção não estamos afirmando que ela é uma obra ficção ou algo inventado e sem vínculo com a realidade. A notícia deve sempre informar tendo referência na realidade (PENA, 2015).

Ao entender a notícia como uma construção, vemos o jornalista como sujeito ativo, capaz de fazer escolhas que já começam com o vocabulário utilizado e a forma da apuração. Essas escolhas, no entanto, não devem ocorrer de forma aleatória. Embora não consiga refletir os acontecimentos na sua forma mais pura, a narrativa é realizada de forma sistemática e, tanto o processo de produção das notícias quando a seleção do que vai ou não ser publicado está atrelado a regras e situações que norteiam e influenciam diretamente o trabalho dos jornalistas.

Wolf (2008) afirma que ao escolher o que publicar em meio à variedade de acontecimentos diários, os jornalistas levam em conta os

valores-notícia como brevidade, atualidade, novidade, organização interna da empresa, qualidade e equilíbrio, com diversificação dos assuntos, que servem para nortear o trabalho nos veículos de comunicação.

Os critérios de seleção estabelecidos nos valores-notícia não são as únicas influências na construção da notícia. A partir dos pensamentos de Shoemaker e Reese (1996) e Shudson (1998), Souza (2000, p.18) enumera outros fatores que interferem na produção jornalística. Entre estes, estão a ação pessoal, em que, segundo o autor, "as notícias resultam parcialmente das pessoas e suas intenções"; a ação social, em que "as notícias são fruto das dinâmicas e dos constrangimentos do sistema social, particularmente do meio organizacional, em que foram construídas e fabricadas"; e a ação ideológica, em que "as notícias são originadas por forças de interesse que dão coesão aos grupos, seja esse interesse consciente e assumido ou não" (SOUZA, 2000, p. 18).

Além disso, Bourdieu (1997, p. 106) lembra ainda questões como a influência das audiências e do mercado. "O campo jornalístico está permanentemente sujeito à prova dos vereditos do mercado, através da sanção, direta, da clientela ou, indireta, do índice de audiência."

Da mesma maneira que é muito difícil para o jornalista afastar suas experiências, ideologias e outras influências no momento da produção da notícia, entendemos que também não é possível afastar o imaginário, incorporando-o ao que está produzindo. Isso não quer dizer que, deliberadamente, o jornalista deixe de lado a ética e a objetividade no fazer jornalístico, mas que mesmo seguindo todas as regras estabelecidas para agir eticamente, dificilmente ele conseguirá despir-se de tudo que foi acumulado em experiências e vivências anteriores e o que delas pode derivar.

3 O imaginário na construção da notícia

A partir do momento em que admitimos que o jornalismo não é um reflexo perfeito da realidade e que trata-se de uma construção,

consideramos também a presença do imaginário no jornalismo, o não significa atribuir-lhe ar fantasioso. Aqui, não entendemos o imaginário como mero devaneio. O imaginário está imbricado com o real e entendemos que este é um dos instrumentos utilizados pelo homem para atribuir sentido à vida. Legros *et al* (2014, p. 11) afirma o caráter inseparável do imaginário e da racionalidade: "se é o caso de sublinhar que racionalidade e imaginário são inseparáveis no psiquismo humano, ninguém o contestaria, principalmente os especialistas do imaginário".

Partimos do pressuposto de que o noticiário (mas não apenas ele) sofre a interferência do imaginário, tanto social, quanto atrelado às características da comunidade envolvida em sua produção, aqui citamos os jornalistas, a própria política da empresa jornalística, entre outros fatores. Ao mesmo tempo, os veículos de comunicação são capazes também de interferir na formação do imaginário coletivo sobre determinado tema (STEINBERGER-ELIAS, 2005).

Ao refletir sobre os pensamentos de Schutz sobre a existência de um mundo intersubjetivo que existe antes mesmo de nossos nascimento e sobre as heranças socioculturais em nosso imaginário, Pereira (2007, p. 28) constata que "há de se considerar o caráter de "estocagem" do conhecimento adquirido na luta pela sobrevivência".

Ora, se o imaginário faz parte do conhecimento acumulado pelo homem, haveria então como separá-lo da atividade jornalística em nome de uma pretensa imparcialidade?

A hipótese de que o imaginário está presente na atividade jornalística é atestada por autores como Silva (2017). Para ele, o discurso jornalístico é atingido pela influência do imaginário, e isso não faz com que o jornalismo perca a relação com a realidade.

> Assim como virtual, o imaginário também não se opõe ao real. O imaginário pode ser visto justamente como a complementação do real, sua ampliação, sua face escondida, sua extensão ao modo luminoso. A ideia de que o real só tem uma

> face suprime o imaginário da própria realidade impedindo-o de ser aceito na sua condição realista. (SILVA 2017, p. 35)

O jornalismo vai além da narração objetiva de fatos, nos leva a experiências que envolvem o que está na imaginação do jornalista e da sociedade e, ao mesmo tempo, aguçam a maneira de imaginar. "O registro jornalístico situa e ordena o mito no dia-a-dia, garantindo a todos a harmonia e a continuada normalidade" (MOTTA, 2000, p. 3).

Os mitos podem estar escondidos, por exemplo, nos personagens usados para ilustrar os acontecimentos, nos comportamentos ilustrados, na "moral da história" dada no final do texto jornalístico. Tudo isso, também influenciado pelas escolhas feitas pelo jornalista na construção do texto.

> Os profissionais envolvidos na produção dos telejornais são atores sociais que compartilham um quadro de imagens, não apenas materiais, 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. (LEAL e LINS, 2017, p. 43)

Ao escolher o que é mais importante, ou ao usar técnicas para deixar as informações cotidianas mais atraentes, o jornalista não tem como se despir do que está em sua imaginação, mesmo que use técnicas para buscar a objetividade e a neutralidade. Ademais, o mito está presente no cotidiano da sociedade, na forma como as pessoas pensam e agem, e esta é uma das matérias-primas do jornalismo.

Ao refletirmos sobre a presença do imaginário no jornalismo, não estamos nos distanciando das tipificações estudadas por Schutz

ou do que nos é trazido pela Teoria do Enquadramento. Legros *et al* (2014, p. 24) afirmam que "o imaginário tira sua vitalidade de uma 'bacia semântica' que, segundo Durand, impõe sua universalidade, limita o número de suas descobertas e modela o estilo de uma época dada". Se a bacia semântica do imaginário limita as descobertas, não seria essa uma forma de tipificação diante do que já temos? Ou um enquadramento das novidades diante das formas como interpretamos?

Ao tratar sobre a Teoria do Enquadramento, Sábada (2001) afirma que, para os jornalistas, os enquadramentos acabam funcionando como esquemas de interpretação, o que nos remete ao imaginário, também utilizado para dar sentido.

> O mundo é observado, organizado, a partir de uma perspectiva condicionada tanto pela organização em que os jornalistas trabalham quanto por suas características pessoais ou pelo espaço em que se movem. Os enquadramentos são revelados assim como esquemas de interpretação de jornalistas particulares em organizações e sociedades específicas. (SÁBADA, 2001, p. 172).

4 Análise das notícias

Durand (2011) apresenta as estruturas do imaginário de maneira agrupada em uma bacia semântica. Conforme o autor, o imaginário é composto por um conjunto de imagens que estão divididas em dois regimes: o diurno e o noturno. Essas imagens possuem sentido e relações entre elas e servem de orientação para compreensão dos sentimentos.

Segundo a estrutura proposta por Durand, no regime diurno temos dois momentos: "as faces do tempo", com símbolos de agitação, queda e angústia, e "o cetro e o gládio", com símbolos de ascensão e de luta para vencer a angústia. Já no regime noturno, temos outros dois momentos: "a estrutura mística do imaginário", com símbolos de inversão e de intimidade, e a "estrutura sintética do imaginário",

com símbolos cíclicos, que tendem à repetição. Gomes (2013), explica desta forma a divisão proposta por Durand:

> O diurno é o regime da antítese, em que os monstros hiperbolizados são combatidos por meio de símbolos antitéticos: as trevas são combatidas pela luz e as quedas pela ascensão. E o noturno é o regime da antífrase, que está constantemente sob o signo da conversão e do eufemismo, invertendo radicalmente o sentido afetivo das imagens. (GOMES, 2013, p. 32)

É nesse contexto, da hermenêutica simbólica proposta por Durand que analisamos as imagens e o texto das reportagens sobre a carta do Papa Francisco aos bispos norte-americanos tratando sobre a gravidade dos casos de abuso sexual envolvendo a Igreja Católica nos Estados Unidos. A carta foi enviada aos bispos durante retiro ocorrido no mês de janeiro de 2019. O pontífice não esteve presente no encontro, mas o documento enviado por ele aos participantes repercutiu em diferentes veículos de imprensa.

Analisamos a seguir as imagens e texto de notícias exibidas no dia 4 de janeiro de 2019 no Jornal Nacional, da Rede Globo de Televisão, e no Canção Nova Notícias, da TV Canção Nova. Aqui não temos a pretensão de esgotar a análise simbólica das notícias, mas traçar um olhar geral destacando alguns aspectos e identificar semelhanças e diferenças dos símbolos e conteúdos divulgados, buscando não fazer juízo de valor sobre a qualidade do material divulgado ou qual das emissoras fez a abordagem mais correta.

Abaixo, na Tabela 1, a transcrição textual da notícia exibida no Canção Nova Notícias[85] e, em seguida, na Tabela 2, a transcrição textual da notícia exibida no Jornal Nacional[86].

---

85 Notícia disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JtKulqIE9cY> Acesso em: janeiro de 2019.

86 Notícia disponível em: <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2019/01/04/papa-diz-que-abusos-sexuais-acabaram-com-a-credibilidade-da-igreja-catolica-dos-eua.ghtml> Acesso em: janeiro de 2019.

Tabela 1 – transcrição da notícia veiculada no telejornal Canção Nova Notícias

Locução apresentadora	O Papa Francisco escreveu uma carta aos bispos dos Estados Unidos em retiro espiritual para pedir uma nova abordagem aos escândalos de abusos sexuais. Francisco reconheceu que é a credibilidade da Igreja tem sido questionada e pede mudança de mentalidade contra os abusos.
Locução repórter	O Papa Francisco enviou nesta quinta-feira carta aos bispos da Conferência Episcopal dos Estados Unidos, na qual pede zelo na abordagem dos abusos sexuais que atingiram a Igreja dos Estados. Os membros do episcopado estão reunidos desde quarta-feira no seminário de Mundelein, na Arquidiocese de Chicago, onde participaram de um retiro espiritual. O texto do Santo Padre recorda que no dia 13 de setembro passado, quando encontrou-se com a presidência da conferência episcopal, propôs aos bispos que fizessem juntos os exercícios espirituais. Um tempo de retiro, oração e discernimento, como elo necessário e fundamental no caminho para enfrentar e responder sob a luz do Evangelho a crise da credibilidade que os religiosos atravessam como Igreja. Francisco ressalta que a relevância do tema não resiste a qualquer resposta ou atitude, ao contrário, exige de todos os pastores a capacidade e, sobretudo, a sabedoria de gerar uma palavra fruto de escuta sincera, orante e comunitária das Sagradas Escrituras e da dor do Povo de Deus. Nos últimos tempos, diz Francisco na carta, a Igreja dos Estados Unidos foi abalada por muitos escândalos que afetam sua credibilidade no sentido mais profundo. Tempos de tempestades na vida de tantas vítimas que sofreram sua carne o abuso de poder de consciência e sexual por parte de ministros ordenados, consagrados e fiéis leigos. Tempos tempestuosos e de cruz para estas famílias e todo povo de Deus. Pediu mais atenção para que o remédio não se torne pior do que a doença e isso requer da Igreja sabedoria, oração, muita escuta e comunhão fraterna. Ao final da carta, Francisco convida os bispos a contarem sempre com a intercessão da Santa Mãe de Deus, para que ela os mantenha unidos e perseverantes, como no dia de Pentecostes, para que o Espírito Santo seja derramado em seus corações e os ajude em todos os momentos e lugares para que deem testemunho da ressurreição.

Tabela 2– transcrição da notícia veiculada no telejornal Jornal Nacional

Locução apresentadora	O Papa Francisco disse que os casos de abusos sexuais acabaram com a credibilidade da Igreja Católica americana e pediu aos bispos dos Estados Unidos que se unam para enfrentar o escândalo.
Locução repórter	A carta do Papa Francisco ao bispado americano não é só uma cobrança forte, mas praticamente uma sentença. Por serem responsáveis pelo maior número de casos de abuso sexual na igreja, os representantes do clero dos Estados Unidos estão em retiro espiritual, proposto pelo próprio Francisco. Na carta, o Papa pede uma conversão profunda, e não apenas estratégias, como se a igreja fosse uma organização comercial. O Papa exige uma mudança de mentalidade, que não esconda mais os padres e bispos pedófilos. O texto tem ainda passagens sobre poder e dinheiro, e sobre os excessos de ego entre os clérigos. Reconhece os danos constantes que os abusos sexuais vêm causando às vítimas. Em Chicago, algumas se reuniram com jornalistas e se queixaram da indiferença ao sofrimento deles.
Entrevistado I	Em 1992, eu procurei a arquidiocese de Chicago; me disseram que o padre que tinha me molestado era um agostiniano, e que não tinha nada a ver com eles. Passei a não confiar mais em ninguém, o que realmente afeta muito a minha vida pessoal e profissional.
Locução repórter	Fevereiro será um mês decisivo para a questão dos abusos. Bispos do mundo inteiro estarão no Vaticano, junto com o Papa, para discutir o que fazer. Antes que os danos à igreja se tornem irreparáveis, o Papa Francisco quer promover mudanças radicais nem que para isso precise reduzir ao estado laico muitos religiosos.

Antes de iniciar a análise com base na hermenêutica simbólica proposta por Durand, acreditamos ser importante salientar alguns aspectos do conteúdo notícias. Nos dois casos, como o Papa não participou do encontro em que os bispos estavam quando a carta foi enviada, as imagens exibidas do pontífice foram de situações anteriores.

Com relação ao tempo das notícias, enquanto que o material que foi ao ar na TV Canção Nova teve 2 minutos e 39 segundos de duração, no Jornal Nacional, contou com 1 minuto e 57 segundos. Apesar de ter um tempo de duração menor, a notícia veiculada na Rede Globo contou com o depoimento de um entrevistado, vítima de abuso sexual. Já o material da TV Canção Nova, foi formado apenas pela narração da apresentadora e da repórter. Entendemos que as declarações de uma vítima de abuso sexual é capaz de aproximar o telespectador dos casos de pedofilia, a partir da narrativa de quem vivenciou o trauma quando criança.

Do ponto de vista textual, percebemos já na introdução das notícias pelas apresentadoras a diferença no tratamento dado: enquanto que na emissora católica a apresentadora menciona que o Papa "reconheceu que a credibilidade da igreja tem sido questionada", no Jornal Nacional a apresentadora menciona que o Papa afirmou que os casos de abuso sexual "acabaram com a credibilidade da Igreja Católica americana".

Na análise simbólica presente nos textos das duas notícias, podemos perceber a predominância de símbolos relacionados ao regime diurno do imaginário, mas com aspectos distintos: enquanto em uma das notícias há predominância de símbolos de luta contra o problema, na outra há predominância de símbolos de angústia.

Na notícia veiculada pela emissora católica há uma predominância de aspectos relacionados à constelação simbólica do "cetro e do gládio", que remete à luta diante dos problemas, ao reerguimento e à purificação. Um dos trechos que traz esse simbolismo é o que faz menção aos exercícios espirituais solicitados pelo Papa aos religiosos para "enfrentar e responder sob a luz do Evangelho a crise da credibilidade que os religiosos atravessam como Igreja".

Por outro lado, o texto da notícia publicada no Jornal Nacional tem a predominância de símbolos pertencentes à constelação das "faces do tempo", em que há sentimentos de angústia, de queda, de escuridão e medo, como por exemplo, na declaração da vítima de abuso sexual: "Passei a não confiar mais em ninguém, o que

realmente afeta muito a minha vida pessoal e profissional", remetendo à escuridão vivenciada por causa do trauma e ao medo da vítima. Outro trecho que pode ser destacado está no início da notícia, quando a repórter afirma que a carta enviada aos bispos é um tipo de "sentença", remetendo à angústia de uma condenação judicial. Há ainda a angústia relacionada ao fim do tempo, à corrida contra prazos, quando é mencionado que "Fevereiro será um mês decisivo para a questão dos abusos" porque bispos do mundo inteiro irão reunir-se no Vaticano "antes que os danos à igreja se tornem irreparáveis".

As imagens utilizadas nas duas notícias seguem o mesmo direcionamento textual. Aqui, salientamos que na notícia divulgada pela emissora católica há a predominância de imagens do Papa de pé, ou, quando sentado, está de cabeça erguida e gesticulando como quem orienta e ensina, trazendo à memória imagens descritas na Bíblia de quando Jesus ensinava aos apóstolos. Mais uma vez, predominam símbolos relacionados à constelação de imagens do "centro e do gládio": o Papa de pé para a luta. De pé também são mostrados os bispos americanos em um momento do retiro, remetendo aos símbolos de "Ascensão", à verticalidade que seria capaz de levar para o alto a busca do perdão divino, ao mesmo tempo em que a posição também pode remeter aos símbolos "Diaréticos" (também pertencentes à constelação do "centro e do gládio"), em que estão prontos para a luta.

Por sua vez, na notícia exibida no Jornal Nacional, as imagens dos bispos americanos em retiro mostram todos sentados. Há também imagens do Papa em reunião anterior com bispos em que é exibido o momento em que todos estão sentando, o que, conforme a hermenêutica simbólica de Durand, também nos remete ao movimento de queda, presente nos símbolos "catamorfos", pertencentes à constelação de imagens das "faces do tempo". Embora nas imagens da TV Canção Nova haja também momentos em que o pontífice está sentado, não é exibido o movimento de sentar e ele permanece a maior parte do tempo com postura ereta e cabeça erguida, o que evidencia a diferença do sentido das imagens.

5 Considerações finais

A partir das reflexões realizadas acerca da notícia como uma construção da realidade, da influência do imaginário no produto jornalístico e da análise das duas notícias sobre o mesmo tema, percebemos como o mesmo fato pode ser abordados de formas distintas a depender das influências que integram o processo de produção da notícia. Mesmo que à primeira vista e apressadamente ao telespectador possa parecer que os conteúdos são idênticos, as diferenças são salutares e capazes de influenciar a forma como as pessoas atribuem sentido aos acontecimentos.

A partir das análises das notícias fica também evidenciada a influência da política editorial no conteúdo veiculado. Enquanto a emissora católica tratou o tema relacionado a abusos sexuais envolvendo membros da Igreja nos Estados Unidos de maneira a transmitir o sentimento de que é possível vencer o problema, mesmo seja necessário muito esforço, a emissora secular trata o assunto mostrando a angústia do Papa diante dos acontecimentos, mesmo que ele esteja buscando tomar providências.

Mesmo que sejam seguidos valores-notícias e técnicas de produção, o imaginário presente na organização em que o jornalista trabalha e também o imaginário do próprio jornalista responsável pela notícia fazem parte da construção da narrativa. Do mesmo modo, experiências anteriores e outras vertentes podem influenciar no momento das escolhas das palavras, imagens e angulações. Diante disso, reafirmamos: as notícias não são um espelho da realidade.

Referências

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. **Modernidade, pluralismo e crise de sentido:** a orientação do homem moderno. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

CORREIA, João Carlos. **A teoria da comunicação de Alfred Schutz**. Livros Horizonte, 2005.

DE CARLI, Anelise Angeli de; BARROS, Ana Tais Martins Portanova. Imagens na palavra jornalística: um recenseamento imagético em reportagens sobre o desvio e a violência. **Temática**, v. 11, n. 12, 2015.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

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

LEAL, Zulenilton Sobreira; LINS, Eunice Simões. Telejornalismo e imaginário: uma análise mitocrítica da transposição do "velho chico". **Revista Memorare**, v. 4, n. 2-I, p. 41-62, 2017.

LEGROS, Patrick et al. **Sociologia do imaginário**. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2014.

MOTTA, Luiz Gonzaga. A Psicanálise do Texto: a mídia e a reprodução do mito na sociedade contemporânea. Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, IX, 2000, Porto Alegre. **Anais eletrônicos.** Belo Horizonte: Compós, 2000.

PENA, Felipe. **Teoria do jornalismo**. Editora Contexto, 2005.

PEREIRA, Wellington. As culturas cotidianas e as mídias. **Revista de Ciências Sociais-Política & Trabalho**, v. 26, 2007.

SÁDABA, Teresa. Origen, aplicación y límites de la" teoría del encuadre"(framing) en comunicación. **Comunicación y sociedad**, vol. XIV, núm.2, p. 143-175, 2001.

SANTOS, Marcos Ferreira; ALMEIDA, Rogério de. **Aproximações ao Imaginário**: bússola de investigação poética. São Paulo: Képos, 2012.

SCHUTZ, Alfred et al. **El problema de la realidad social: escritos I**. 2. ed. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

SILVA, Juremir Machado da. **Diferença e descobrimento**. O que é imaginário? A hipótese do excedente de significação. Porto Alegre: Sulina, 2017.

SOUZA, Jorge Pedro. **As notícias e seus efeitos**. Coimbra: Minerva, 2000.

STEINBERGER-ELIAS, Margarethe Born. Jornalismo e imaginário internacional sobre o Mercosul. **Estudos em jornalismo e mídia**, v. 2, n. 2, p. 63-73, 2005.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do Jornalismo**. Porque as notícias são como são. Vol. I. Florianópolis, Insular 1993.

VIZEU, Alvredo; CORREIA, João Carlos. A construção do real no telejornalismo: do lugar de segurança ao lugar de referência. VIZEU, Alfredo (org.). **A sociedade do telejornalismo.** Petrópolis: Vozes, 2008.

XAVIER, Natália Laís Almeida; FLORENCIO, Adriano; LINS, Eunice Simões. Jornalismo, religião e imaginário: a greve dos caminhoneiros no telejornal "Canção Nova Notícias". **16º Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo**. São Paulo: 2018.

WOLF, Mauro. **Teorias das Comunicações de massa**. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

Alejandro Jodorowsky
Fonte: https://issuu.com/enquadramento/docs/enquadramento-7

Memória e imaginário: a constituição de autobiografias simbólicas em *A dança da realidade* e *Poesia sem fim*, de Alejandro Jodorowsky

Agamenon Porfírio[87]
Bertrand Lira[88]
Esmejoano Lincol França[89]

1 Introdução

A busca por uma construção de subjetividades e identidades partindo de uma narração acerca de si pode ser vista em vários âmbitos: na literatura, nas artes visuais, na mídia em geral e ao longo das últimas décadas vem sendo incorporada também pelo cinema. Quem escreve sobre si busca uma maior compreensão de sua subjetividade, uma maneira de rememorar e reorganizar o passado e, quem sabe, ressignificar o presente.

A concepção da escrita autobiográfica – apesar de alguns embates teóricos – já é algo estabelecido e aceito. Em contrapartida, a ideia de uma autobiografia fílmica evoca dúvidas e incredulidade em alguns teóricos. Os maiores problemas estão relacionados às

87 Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGC) da UFPB. Membro do Grupo de Estudos em Cinema e Audiovisual (Gecine/PPGC). E -mail: porfi rioagamenon@gmail.com.

88 Professor doutor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGC) da UFPB. Coordenador do Grupo de Estudos em Cinema e Audiovisual (Gecine/PPGC). E-mail: lirabertrand@gmail.com.

89 Mestrando em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGC) da UFPB. Membro do Grupo de Estudos em Cinema e Audiovisual (Gecine/PPGC). E -mail: esmejoanolincol@hotmail.com.

características e idiossincrasias que a autobiografia exige para que algum produto seja categorizado como tal. Mas, se o "cinema foi inicialmente mudo, depois aprendeu a falar. Porque não poderia estar aprendendo a dizer 'eu' – a sua maneira?" (LEJEUNE, 2014, p. 264).

Em 2013, após mais de 20 anos longe das produções cinematográficas, o diretor chileno radicado na França Alejandro Jodorowsky voltou a fazer cinema, propondo desta vez cine-autobiografias. Baseados em seu livro *A dança da realidade* (2009), os filmes *A dança de realidade* (2013) *e Poesia sem fim* (2016) dão conta da infância e juventude do autor. As assinaturas do cinema produzido por Jodorowsky ao longo de sua carreira são presentes nos dois filmes e, nesse percurso rememorativo, visitamos lugares que elucidam algumas dúvidas sobre sua vida e sobre como o cineasta enxerga o mundo.

Nosso objetivo no presente artigo é analisar as possibilidades de um cinema autobiográfico através desses dois filmes de Jodorowsky. De maneira a introduzirmos nossos estudos, tratamos de entender como se constituem estes escritos autobiográficos, no entendimento do que são essas "narrativas do eu", sua manifestação ao longo da história e a importância deste tipo de escrita na constituição dos sujeitos. Identificamos, em seguida, que características próprias deste gênero narrativo encontram-se presentes ou omitidas em *A dança de realidade* e *Poesia sem fim.* Finalmente, procuramos esclarecer a relação que três elementos distintos estabelecem na constituição na autobiografia dos filmes selecionados: a memória pessoal de Jodorowsky, o espaço sócio-histórico no qual os filmes estão imersos e o imaginário, como elemento estilístico e narrativo.

Discussões levantadas por teóricos como Phelippe Lejeune e Elizabeth Bruss em torno da autobiografia e da memória – principalmente no que foi preconizado em *O pacto autobiográfico* (LEJEUNE, 2014) – nos deram pistas de caminhos a serem seguidos na presente análise. Outros autores que teorizam o imaginário e os simbolismos, como Gilbert Durand, Danielle Pitta, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, também nos deram base para a constituição deste trabalho.

Como metodologias de estudo, utilizaremos a pesquisa bibliográfica, analisando e fichando textos dos autores acima relacionados e de outros tantos referenciados neste artigo, e a análise fílmica. A segunda, norteada por Francis Vanoye e Anne Goliot Lété (2002), indica que ao aplicá-la no estudo de um filme estamos exercendo "a atividade de analisar (...) e também pode significar o resultado dessa análise, isto é, com algumas exceções, um texto" (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 2002, p. 14).

2 Escritas do eu: um percurso histórico

Gêneros literários como o diário íntimo, o diário ficcional, a narrativa epistolar, a autoficção e autobiografia podem ser classificados como narrativas de introspecção. Esse tipo de escrita explora as subjetividades do indivíduo e tem em comum o voltar-se para si mesmo, a busca de autoconhecimento e a análise das experiências vividas por um sujeito. Historicamente, a produção de escritas biográficas e autobiográficas pode ser observada desde a Grécia Antiga, embora a maneira como esses povos se entendiam como indivíduos diferisse bastante do sujeito na modernidade e na pós-modernidade. Como nos aponta Bahktin (1993), para o homem grego não haveria nada de íntimo-privado ou de sigiloso-pessoal na sociedade, numa clara diferença da divisão atual entre vida pública e vida privada.

Em um percurso histórico, podemos recorrer a Walter Benjamin (1987) em *O narrador* para explicarmos um ponto de ruptura na maneira de se contar histórias e assim observarmos as novas configurações de uma escrita pautada na subjetividade. No texto, o autor discorre sobre a obsolescência do narrador e o surgimento da figura do romancista em decorrência das rupturas com antigas formas de narrar acarretadas pela modernidade. O "novo" narrador é definido por Benjamin como "um homem para dar conselhos" (1987, p. 200), situado numa posição de sabedoria, de verdade, enquanto o que o narrador conta pode ser visto como um extrato da experiência coletiva e de sua própria: o romancista

aparta-se do todo. "A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos e não sabe dá-los" (BENJAMIN, 1987, p. 201). A intimidade do sujeito é posta à mesa; o romancista escreve menos sobre a exterioridade dos fatos e mais sobre uma busca interior.

A partir do século XIX, durante o processo da leitura, há uma busca pelo que está escrito nas entrelinhas, um eu profundo do auto: "do lirismo romântico à psicanálise, da crítica biográfica *a la* Saint-Beuve a 'Apostrophes'. Consome-se o 'eu' alheio para alimentar seu próprio eu" (LEJEUNE, 2014, p. 260). Em seu mergulho na individualidade de sentimentos e confissões íntimas, Lejeune alcança a universalidade. Comunica-se com o leitor justamente quando fala de particularidades e do cotidiano. O trabalho do romancista moderno não se resume a narrar o que aconteceu, mas o que os personagens inseridos no centro dos acontecimentos sentem e como lidam com as situações.

As transformações que ocorreram na escrita foram obviamente desencadeadas pelas mudanças na maneira como a sociedade passou a se organizar. Se antes as identidades e papéis sociais estavam ligados a questões familiares e hereditárias, na modernidade as individualidades são exaltadas e o sujeito passa a entender sua existência como trabalho de construção e realização pessoal. Podemos dizer que a biografia existe antes mesmo de ser escrita. A autobiografia, por conseguinte, consiste num um ato de constante de modelagem da própria subjetividade (BEZERRA, 2007). Quem compõe esse tipo de narrativa de si busca acima de tudo dar vazão a um desejo interno de organização, de autoconhecimento, ou mesmo de ressignificação de momentos vividos. Normatizando a presença do biógrafo, esse tipo de visão faz com que os sujeitos passem a encarar sua vida como algo coeso, dotado de sentido.

> O escrito autobiográfico implica uma cultura na qual, por exemplo, o indivíduo (seja qual for sua relevância social) situe sua vida ou seu destino

> acima da comunidade a que ele pertence, na qual ele conceba sua vida não como uma confirmação das regras e dos legados da tradição, mas como uma aventura para ser inventada. (CALLIGARIS, 1998, p. 46)

Se esse tipo de narrativa, pautada na introspecção e autorreflexão, teve possibilidade de se desenvolver foi graças ao triunfo de uma cultura cada vez mais pautada pela individualidade e pela construção/reconstrução constante de si. Substituindo a visão iluminista de um indivíduo permanente e centrado na razão, na pós-modernidade o sujeito assume uma forma fluida: não há só uma identidade, mas identidades variantes, continuamente deslocadas (HALL, 2006). É nas narrativas de si que esses sujeitos podem fluir nessas identidades; na contemporaneidade, por exemplo, estamos amparados pela tecnologia e pelas redes sociais virtuais, onde as possibilidades de modificação de seus avatares são infinitas.

Não seria a proliferação de *youtubers* e *digital influencers* mais um sintoma da importância dada a esse tipo de narrativa do eu hoje em dia? Esse complexo fenômeno merece com toda certeza um estudo que aprofunde essas discussões, porém o que desejamos levantar com esse questionamento é justamente a noção de que essas autonarrativas se comunicam com um pensamento autobiográfico. O "sujeito comum" expõe sua vida, criando narrativas que são assistidas e compartilhadas por pessoas em vários lugares do mundo. A aceleração, a globalização e a virtualização compõem fatores que contribuem para as profundas transformações que as narrativas do eu atravessam. Esses novos mecanismos de construção e consumo identitário encenam uma espetacularização do eu por meio de recursos performáticos, visando justamente o reconhecimento aos olhos do outro (SIBILIA, 2003).

Seria então ousado dizer que, depois da narração e do romance moderno, seria a autobiografia (literária ou cinematográfica) o gênero que melhor traduz os modos de construção da subjetividade e identidade desse sujeito pós-moderno?

3 Lejeune e *O pacto autobiográfico*

Diferenciando-se dos outros gêneros narrativos de introspecção, da autobiografia espera-se um compromisso com a realidade, uma declaração de veracidade dos fatos contados. Acerca dos problemas teóricos e definições necessárias para a constituição deste modo de narrar uma história pessoal, em 1975 o teórico francês Philippe Lejeune, publica o ensaio *O pacto autobiográfico*. Nele, o teórico levanta questionamentos sobre a relatividade do real, da verdade e da literalidade desse complexo gênero. Lejeune define autobiografia como uma "narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade" (2014, p. 16).

Referente a esta definição, o teórico aponta quatro categorias como elementos fundamentais:

> **1. Forma de linguagem:**
>
> a) narração;
> b) em prosa.
>
> **2. Tema tratado:** vida individual, história de uma personalidade.
>
> **3. Situação do autor: i**dentidade do autor (cujo nome remete a uma pessoa real) e do narrador.
>
> **4. Posição do narrador:**
>
> a) identidade do narrador e do personagem principal;
> b) perspectiva retrospectiva da narração (LEJEUNE, 2014, p. 16).

Essas categorias servem para demarcar o espaço da autobiografia e cindir o gênero das outras narrativas de introspecção. Por não ser em prosa, o poema autobiográfico não se enquadra nas categorias do teórico (1b). As memórias não tratam da vida individual ou da história de uma personalidade (2). A biografia não mantém o pacto de identidade entre narrador e personagem (4a). E o diário íntimo, o autorretrato e o ensaio

não têm perspectiva retrospectiva (4b) – os dois últimos sequer encaixam-se no campo da forma de linguagem (1). Obviamente essas categorias não são absolutamente rigorosas, tratando-se de uma questão de proporcionalidade: o texto deve aparecer principalmente de forma narrativa e o cerne deste a vida individual e a gênese da personalidade, podendo haver transições com gêneros como as memórias, o diário ou o ensaio.

No entanto, duas dessas categorias são terminantes: as condições (3) e (4a). Para que haja autobiografia, deve haver relação de identidade entre autor, narrador e personagem (LEJEUNE, 2014, p. 18). Essa "identidade", no entanto, acaba por levantar problemáticas que o teórico elucida no decorrer de seu ensaio. Alguns desses aspectos serão trabalhados mais à frente neste trabalho.

Dos estudos de Lejeune, o que precisamos frisar seria que *O pacto autobiográfico* nos propõe algo que vai além de uma análise das estruturas aparentes do que se denomina um texto autobiográfico. A análise feita pelo autor é

> empreendida a partir de um enfoque global da publicação, do contrato implícito ou explícito proposto pelo autor ao leitor, contrato que determina o modo de leitura do texto e engendra os efeitos que, atribuídos ao texto, nos parecem defini-lo como autobiografia. (LEJEUNE, 2014, p. 54)

Ou seja, as investigações acerca da autobiografia estariam muito mais pautadas nesta relação estabelecida entre leitor e autor. Esse contrato, selado a partir do momento em que o texto é apresentado ao leitor como autobiográfico, vai ser verificado no decorrer da leitura. Aliás, conseguir estabelecer uma fórmula clara e única para a biografia, como nos diz o próprio Lejeune (2014) constituiria um fracasso, dada a maneira com que este texto varia de acordo com os contornos pessoais e históricos que toma. A razão de existir d'*O pacto* seria mais compreender ou consolidar o gênero autobiográfico.

Ao longo dos anos o teórico revisitou e reformulou seu ensaio: em 1987 (*O Pacto autobiográfico (bis)*) e sua releitura em 2001 (*O pacto biográfico, 25 anos depois*). Além disso, Lejeune continuou a ampliar suas pesquisas quanto a escritas do eu, abrangendo outras formas da expressão de si: dos textos de autores consagrados aos relatos do homem comum, da autobiografia canônica à autoficção contemporânea, dos diários aos blogs pessoais, da pintura ao cinema. E é justamente para fazer essas reflexões quanto à possibilidade de um cinema autobiográfico que desenvolvemos o tópico a seguir.

4 Cinema e autobiografia

O maior problema relacionado à concepção de um cinema autobiográfico está ligado à migração de uma linguagem de um meio de comunicação para outro. Em Lejeune (2014), conseguiremos encontrar respostas para perguntas relativas à viabilidade de um "cinema-eu" ou "autobiografia-filme", como o próprio autor batiza esse tipo de gênero fílmico. A partir de suas discussões, conseguiremos analisar os filmes de Jodorowsky e tentar validar a classificação do diretor de seu fazer autobiográfico.

Antes de tudo, para entendermos as ideias de Lejeune, precisamos recorrer ao texto da poetisa e crítica norte-americana Elizabeth Bruss, *Eye for I: Making and unmaking autobiography in film* (1983). A autora afirma a impossibilidade de o cinema expressar algo equivalente à autobiografia e para isso recorre a características do ato autobiográfico, dispostos em três tópicos: valor de verdade (um enunciado apto à validação), valor do ato (reconhecer a identidade do autor) e valor de identidade (a confluência das identidades autor/narrador/personagem). É na perspectiva de responder às afirmações da autora que Lejeune nos fornecerá uma base analítica.

Os parâmetros estabelecidos por Bruss se aproximam bastante do que *O pacto autobiográfico* apresenta. No entanto, a visão da

autora fecha-se numa perspectiva de adaptação de linguagens; além do mais, ao insistir em demonstrar sua tese, a insistência da autora acaba tornado suas análises distorcidas (LEJEUNE, 2014). Para contornarmos primeiramente a questão da transposição de uma obra para um suporte fílmico, podemos fazer um retorno aos primeiros anos do cinema, citando o trabalho do diretor D.W. Griffith (1875 - 1948), e sua intenção de adaptar romances, peças e poemas para a grande tela, a fim de popularizar a então nova linguagem. Poderíamos também citar as contribuições seminais de Gérard Genette aos estudos da narratologia em obras ficcionais – estejam elas na literatura ou cinema. Ocorre que o cinema possui uma linguagem específica e cada obra é dotada de uma unicidade desconcertante. Ao falar de um filme, estamos lidando com um objeto audiovisual multifacetado; portanto, para conceber a autobiografia no cinema, precisamos entender que:

> No mínimo, não se trata somente de uma mudança de suporte, e, indubitavelmente, há de se considerar as potencialidades e características inerentes de cada plataforma, assim como as eventuais transferências que ocorrem nesta mediação do sujeito com o mundo através da câmera, pois é através dela que muitas memórias são construídas. (VIEIRA, 2003, p. 02)

Por mais que os filmes de Jodorowsky sejam produzidos a partir de sua autobiografia escrita, a maneira como o diretor transpõe suas memórias para a tela exige uma mudança de abordagem, um entendimento das diferentes linguagens e maneiras de comunicar o que uma "escrita" audiovisual permite, exige ou possibilita.

Para Lejeune, o principal problema das considerações de Bruss (1983) parece ser o valor de verdade. O cinema autobiográfico estaria condenado à ficção: a ele não poderíamos pedir que se mostrasse o passado; somente é possível evocá-lo ou reconstituí-lo. Aliás, qualquer filme por seus materiais de expressão – imagem em movimento, som, montagem – irrealiza o que ele representa, o

transforma em espetáculo (AUMONT, 2002). Quando Jodorowsky nos apresenta passagens da infância e juventude, não vemos a figura "real" de quem foi o diretor, nem tampouco imagens documentais ou arquivos de família: vemos atores interpretando. A grande distinção entre essas linguagens é especificamente o fato de que se pode fazer acreditar no relato escrito ao ponto de que este não imitaria a realidade, enquanto no cinema o que vejo é sempre uma representação, um simulacro. De qualquer modo, a "superioridade" da linguagem escrita estaria muito mais ligada a sua capacidade de fazer esquecer seu aspecto ficcional do que a uma aptidão especial para dizer a verdade (LEJEUNE, 2014).

Seguindo adiante, esbarramos no problema da expressão do sujeito, o valor de ato. Esse aspecto trata-se da impossibilidade, segundo Bruss (1983), de identificarmos um enunciador e um enunciado no filme, da mesma maneira que o veríamos no caso da autobiografia na literatura. O problema estaria na capacidade que o suporte literário e a língua – oral e escrita – têm de mesclar numa só figura o sujeito que fala e de quem se está falando. O cinema não possui a capacidade de fundir esses dois aspectos do sujeito biográfico e o que percebemos em *A dança da realidade* e *Poesia sem Fim* são várias instâncias que representam Jodorowsky (Figuras 1 e 2). O autor surge na posição de grande imagista (LEFFAY, 1964), uma instância que a princípio seria invisível e extradiegética[90], mas que aparece nas duas obras aqui destacadas como narrador personagem de forma metalinguística (o diretor do filme dentro do filme): Jodorowsky materializa-se no meio da história, seja para narrar os fatos ou mesmo para agir como uma "consciência" etérea que acalenta e dá conselhos às suas duas versões ficcionais (como criança, no primeiro filme, e como adolescente e jovem, no segundo); ao final, são três versões de um mesmo Jodorowsky que vemos nos dois filmes.

90 Que está fora da ficção.

Figura 1 – Alejandro Jodorowsky, enquanto narrador, encontra-se com a representação ficcional de si mesmo em *A dança da realidade*

Fonte: *Print screen* do filme *A dança da realidade* (2013)

Figura 2 – Alejandro Jodorowsky, enquanto narrador, encontra-se com a representação ficcional de si mesmo em *Poesia sem fim*

Fonte: *Print screen* do filme *Poesia sem fim* (2016)

Nesse ponto poderíamos dizer que a tentativa de autobiografia fílmica fracassa, descumprindo uma das regras básicas d'*O pacto*: a simbiose entre as identidades de autor, narrador e personagem. Isso não significa, contudo, que não haja diferenças entre as três figuras nos filmes analisados. Tratando-se do enunciado, o pacto autobiográfico prevê e admite falhas, esquecimentos, omissões e deformações na história do personagem (BEZERRA, 2007). Quando na autobiografia se escreve sobre passagens de diferentes épocas da vida, o autor não é a mesma pessoa de quem ele fala; o narrador e o personagem apenas remetem a figura do autor.

> E assim, torna-se possível dizer que, apesar de não 'concretizar' um imaginário, a autobiografia tampouco constitui 'reflexo' do real, pois admite, senão um 'ângulo de refração' em que o sujeito se dissipa, ao menos um certo espaço de movência desse sujeito, na medida em que a relação entre "personagem" e autor é apenas de semelhança, e não identidade" (ALBERTI, 1997)

Um detalhe narrativo importante em *A dança da realidade* poderia retirá-lo do enquadramento de autobiografia fílmica. Jodorowsky mostra em boa parte do filme as histórias que teriam acontecido com seu pai, Jaime, enquanto ele abandona família por

certo período. Ao decidir matar o coronel Carlos Ibáñez, presidente do Chile na época, Jaime enfrenta toda uma série de intempéries até que finalmente retorna para sua casa. No entanto, esses momentos continuam sendo pontuados com o cotidiano que Alejandrito, sua versão infantil, e Sara, sua mãe, viviam.

Por fim, o que pode respaldar a empreitada do diretor de fazer uma "autobiografia-filme", confirmando o cumprimento *d'O pacto autobiográfico*, seria o valor de verdade concedido pelo espectador. A aceitação dos possíveis esquecimentos, omissões, edições. O acordo firmado entre Jodorowsky e o espectador continua selado: ele relatará sua vida, mesmo que ele se utilize de uma linguagem repleta de simbologias e metáforas, sujeita às possibilidades de reencontro e reajuste de contas com o passado.

5 O imaginário como elemento autobiográfico e escolha estilística

Em maior ou menor medida, o imaginário, a constelação simbólica que povoa nossa mente e que é retratada em nossa vida cotidiana desde que a nossa consciência humana despertou, influencia o cinema. Principalmente se notarmos que ambas as instâncias – o filme e a mente humana – trabalham com representações daquilo que estão em outras instâncias: na vida palpável ou em nosso inconsciente. Christian Metz (1980), como que sedimentando a relação entre estes dois elementos, dirá que durante o século XX o cinema era considerado a técnica do imaginário. Apesar de ressalvar que "o simbólico não é suficiente para produzir um conhecimento" (1980, p. 10), Metz confirmará que no seu rastro se encontram as possibilidades de compreensão das representações as quais o cinema utiliza.

Conforme preconizado neste artigo, Alejandro Jodorowsky imprime nas duas obras aqui analisadas suas memórias, na tentativa de criar uma narrativa autobiográfica remontando aquilo que viveu ou que soube através de outras pessoas, constituindo um texto fílmico

único, quase como uma impressão digital cinematográfica. Isabel Carvalho (2003) revela que

> (...) os métodos biográficos nas ciências sociais, na psicologia social contemporânea e na psicanálise, por exemplo, operam neste interjogo entre a privacidade de um sujeito e o espaço sócio-histórico de sua existência, seja ampliando a compreensão dos fenômenos sociais e grupais, seja fazendo emergir um sujeito capaz de recontar a narrativa sobre si mesmo (...). (CARVALHO, 2003, p. 284)

Assim sendo, a autobiografia dosa aquilo que é ultrasubjetivo e o que é coletivo, já que toda história pessoal que é narrada ou ficcionalizada sofre influências do mundo histórico e de seus acontecimentos. Mas, nas narrativas de Jodorowsky dissecadas neste *paper*, outro elemento parece influenciar sobremaneira as suas representações imagéticas: o imaginário. Por opção estética, este diretor inunda suas obras de diversos simbolismos, passando por "universos poéticos, sonhos, infernos e paraísos simultâneos que proporcionam ao espectador novos regimes perceptivos" (RIBEIRO, 2014, p. 2), desde aqueles ligados ao seu cotidiano místico de tarólogo, até às referências diretas e indiretas a narrativas bíblicas e mitológicas, como a de Jesus Cristo.

Sander Castelo destaca uma entrevista de Alejandro Jodorowsky ao repórter de *O jornal* Luiz Carlos Maciel, em junho de 1973, na qual o chileno afirma:

> Estou tentando colocar os sonhos na realidade e não a realidade em sonhos. Quando você senta comigo para ver o filme, o que estou tentando fazer é colocar os seus símbolos na realidade. Cada um de nós tem seus símbolos inconscientes. (...) O que estou tentando fazer é usar símbolos para despertar alguma reação no seu inconsciente. Tenho muita consciência do que estou fazendo porque os símbolos podem ser muito perigosos. Quando usamos linguagem normal, nós

> podemos nos defender porque nossa sociedade é uma sociedade linguística, uma sociedade semântica. Mas quando você começa a falar, não com palavras, mas somente com imagens, as pessoas não podem se defender. É por isso que ou você ama ou odeia um filme como esse. Você não consegue ficar indiferente. (JODOROWSKY citado por apud ASTELO, 2013, p. 33).

Como propõe Castelo ao falar de *Santa Sangre,* outro filme de Jodorowsky, lançado em 1989, o universo fílmico do diretor "comportaria três níveis de significação: o fatual, o psicológico e o simbólico (...)" (CASTELO, 2013, p. 38). *A dança da realidade* e *Poesia sem fim* mesclam, numa narrativa calendoscópica, estes três elementos: espaço sócio-histórico no qual a obra se insere (fatual); a memória pessoal de Jodorowsky (psicológico); e o imaginário (simbólico), através da opção estilística do autor, utilizando arquétipos, símbolos e fragmentos mitológicos na constituição desses longas-metragens. O objetivo desta seção no presente artigo é fazer a análise de três momentos de cada um dos dois filmes de nosso corpus onde a simbiose entre os elementos apontados acima ajudam a constituir cenas-chave nos filmes de Jodorowsky.

6 O imaginário em *A dança da realidade*: o homem em transformação

O pequeno Alejandro e a construção da subjetividade

Tanto em *A dança da realidade* como em *Poesia sem fim*, o pai de Alejandro, Jaime (papel do ator Brontis Jodorowsky), é representado como um homem violento e preconceituoso. Na linha temporal entre o final do primeiro longa e o início do segundo, este personagem passa por uma série de situações que em alguma medida o transformam: ele perde o emprego, sofre com uma séria paralisia nas mãos, é preso e torturado. Sua visão política – alinhada com o fascismo do Josef Stalin, então primeiro ministro da União Soviética – é modificada;

seu relacionamento machista com o filho e a mulher são abrandados. Mas até chegarmos ao momento da história em que Jaime engendra uma passageira transformação, acompanhamos a trajetória de um personagem agressivo, verborrágico e intransigente.

Numa das primeiras sequências do filme, o pequeno Alejandro (papel de Jeremias Herskovits) oferece-se para coçar as costas de um andarilho sem braços que para em frente à loja do seu pai. Este homem veste calças camufladas, como se pertencesse ao exército; o homem deficiente ganha um abraço do menino e um sorvete, que o garoto estava tomando. Ao ver a cena, Jaime agride e expulsa o andarilho, achando que ele estava assediando o filho. O pai também bate em Alejandro e o leva para cortar seus longos cabelos loiros, que, segundo o chefe da família Jodorowsky, é uma das características físicas que tornaria o filho frouxo, afeminado. No caminho, ele encontra com outros homens mutilados que vestem o mesmo uniforme do exército; eles confrontam Jaime e iniciam uma briga (Figura 3).

Figura 3 – Alejandro e Jaime são abordados por um grupo de homens deficientes

Fonte*: Print screen* do filme *A dança da realidade* (2013)

A provável referência histórica que o diretor inseriu nesta sequência é o período entre-Guerras que marcou profundamente o mundo durante a primeira metade do século XX. O Chile, país onde o clã Jodorowsky vivia nesta época, permaneceu neutro durante a Primeira Guerra Mundial, mas foi palco da Batalha Naval de

Coronel, em 01 de novembro de 1914 e sofreu sanções econômicas e diplomáticas por não ter tomado partido (HEINSFELD, 2014).

No plano do imaginário, como lembra Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2009, p. 628), a deformidade "aparece na maior parte das vezes como desqualificação", mas não somente. Em algumas culturas, as deformidades são encaradas como uma capacidade singular, sagrada, "o que explica o temor que a sociedade africana testemunha ao louco, ao estropiado, sobretudo aos cegos, que se têm como capazes de ver a outra face das coisas" (CHEVALIE e GHEERBRANT, 2009, p. 328). Ao passo que Jaime enxerga como uma monstruosidade a figura do deficiente, Alejandrito se apieda do homem, ao ponto de lhe coçar as costas e de lhe oferecer sorvete.

Inserida no mesmo espaço temporal do Chile entre-guerras está a sequência anterior àquela destacada acima: após ser confrontado pelo pai, por dizer que sente medo das figuras humanas do circo que Jaime e ele visitam na primeira cena do filme, Alejandro foge e decide desafiar o mar, jogando pedras na direção das ondas, afirmando não ser um "maricón[91]". Neste momento do longa, surge um personagem que se autodenomina "Rainha de Copas"; a figura andrógina repreende o menino, afirmando que ele matará todos os peixes do mar com as pedras (Figura 4).

Figura 4 – A Rainha de Copas e Alejandro

Fonte: *Print screen* do filme *A dança da realidade* (2013)

91 Gíria na língua espanhola equivalente a afeminado, homossexual.

No fim das contas, o mar se revolta e despeja na direção de Alejandro milhares de peixes, para o desespero do menino e da "Rainha" (Figura 5).

Figura 5 – A Rainha de Copas, Alejandro e a profusão de peixes trazidos pelo mar

Fonte: *Print screen* do filme *A dança da realidade* (2013)

Jodorowsky, além de cineasta, ator, poeta é, como adiantamos acima, tarólogo. A figura presente na carta da Rainha de Copas pode significar a confusão do pequeno em relação a seus sentimentos (medo, coragem). Dentro do tarot, esta carta:

> É caracterizada pela predominância do elemento Água (duas vezes Água), portanto representa a capacidade de recepção, assimilação e reflexão desse elemento. Esta personalidade se mostra muito sensível, impressionável, sensitiva, receptiva e sentimental. Pode mostrar clarividência, mediunidade e misticismo. Pode ter a devoção como caminho espiritual. Em virtude da unilateralidade do elemento, Água, há a possibilidade de se mostrar uma pessoa perdida e confusa em um mar de emoções, não conseguindo tomar iniciativas práticas. Acaba ocultando o que sente e o que quer e começa a manipular, geralmente adotando papel de vítima. Deprime-se e/ou somatiza facilmente. (ARAÚJO, 2008, p. 38-39)

Sobre os peixes que invadem a praia, Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 705) dirão que, no plano da astrologia, a imagem que simboliza o signo dos pscianos, "peixes sobrepostos em sentido inverso e ligados por uma espécie de cordão umbilical de guelra a guelra (...)", são indicação de que situamo-nos "no mundo da indistinção, do inundado, do confuso". Estas características dadas a estes dois símbolos relacionados à agua reforçam a ideia de desordem subjetiva em que o personagem vive.

Jaime Jodorowsky em busca de purificação

Mais adiante em *A dança da realidade*, após abandonar a família para se infiltrar no governo e tentar matar o presidente Carlos Ibáñez, em razão da discordância ideológica que mantém com o político, Jaime Jodorowsky passa por diversas desventuras, até chegar ao ponto de ser preso e torturado, acusado de traição. Após ser resgatado e regressar ao lar, Jaime é encorajado pela esposa, Sara, mãe de Alejandro (personagem de Pâmela Flores), a destruir os fantasmas de seu passado, incluindo ele mesmo: a mulher dispõe no quintal de casa, como num altar, as fotos de Ibáñez, Josef Stalin, figura admirada por ele, e a foto do próprio Jaime, que durante quase todo o filme vestiu um uniforme militar muito parecido com o do político soviético (Figuras 6 e 7).

Figura 6 – Jaime empunha um revólver

Fonte: *Print screen* do filme *A dança da realidade* (2013)

Munido de um revólver, Jaime atira na direção das fotos, que pegam fogo instanaeamente e são consumidas pelas chamas (Figura 7). No plano do imaginário, temos nesta cena dois elementos símbólicos, arma e fogo, que são agrupados em dois regimes imagéticos complementares, segundo a classificação das Estruturas Antropológias do Imaginário preconizadas por Gilbert Durand (PITTA, 2016). A arma está elencada no Regime Diuno da imagem, na temática O Cetro e o Gládio – ou Estrutura Heroica do Imaginário. Ela é responsável por ajudar um pernsonagem heroico (sendo este personagem um arquétipo ou um mito, elementos constituidores da simbologia estuada por Durand) a combater as forças do mal; mas as armas do heroi não são objetos violentos: elas são "símbolos de poder e pureza, pois todo combate é espiritualizado" (PITTA, 2016, p. 30).

Figura 7 – As imagens de Ibáñez, Stalin e Jaime queimam.

Fonte: *Print screen* do filme *A dança da realidade* (2013)

Assim sendo, Jaime, ao empunhar o revolver contra as figuras fascistas e autoritárias de Stalin, de Ibáñez e de si próprio, tenta se livrar de suas influências, através de um processo de espiritualização, purificação. O fogo também faz parte deste processo de transformação do pai de Alejandro. Este fenômeno da natureza, considerado um símbolo diairiético de purificação, também está presente no outro polo de imagens proposto por

Durand, o Regime Noturno. O fogo é um elemento cíclico, ligado à Estrutura Sintética do Imaginário. "(...) proporcionando a morte total é o elemeneto mais propício ao renascimento (renascer das próprias cinzas)" (PITTA, 2016, p. 37). Sendo assim, ao matar sua antiga imagem, emparelhada com os dois políticos acima, Jaime deseja renascer como um novo homem.

7 O imaginário em *Poesia sem fim*: nasce o artista, nasce o amante

Alejandro e a borboleta que queima

No segundo filme, *Poesia sem fim*, a família de Alejandro muda-se de Tocopilla, lugarejo afastado do centro chileno, para a capital do país, Santiago. Neste período biográfico da história do diretor, acompanhamos sua adolescência e juventude e seus primeiros contatos com a arte. Elementos fatuais, relacionados em alguma medida com os acontecimentos do mundo histórico, também são incluidos nesta narrativa: um terremoto, possivelmente relacionado àquele ocorrido na cidade de Chillán, em 24 de janeiro de 1939[92]; e a reeleição de Ibáñez, que voltou a ocupar a presidência do Chile no início da década de 1950[93].

Nessa época, o jovem Alejandro trabalha ajudando o pai na loja de confecções da família. Numa manhã, ele descobre um livro de poesias do autor Frederico Garcia Lorca, poeta e dramaturgo espanhol que neste momento histórico do filme já havia falecido, aos 38 anos, assassinado durante a Guerra Civil Espanhola[94]. Alejandro

92 Segundo referência histórica em: http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3576.html

93 Segundo referência histórica em: https://www.bcn.cl/historiapolitica/resenas_parlamentarias/wiki/Carlos_Ib%C3%A1%C3%B1ez_del_Campo

94 Referências em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/08/1497609-a-vida-e-as-mortes-de-garcia-lorca.shtml

fica maravilhado com os versos de Lorca, a ponto de lê-los em voz alta; neste momento, ele é descoberto por Jaime, que, tendo voltado a ser um homem instransigente, repreende o filho, acusando-o de ser afeminado e obrigando-o a substituir a poesia pelos estudos em biologia; os pais de Alejandro queriam que o rapaz fosse médico. Mesmo contra a vontade de Jaime e influenciado pela obra de Lorca, Alejandro começa a escrever poemas. Numa das sequências, enquanto é atormentado pela figura do pai, o jovem bate à máquina seus primeiros versos (Figura 8).

Figura 8 – Alejandro é atormentado pela figura do pai

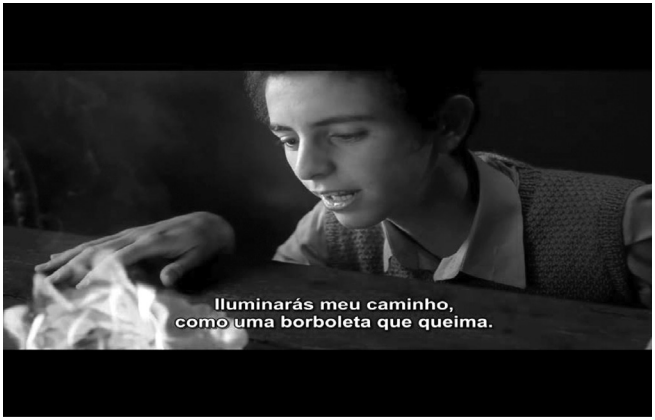
Fonte: *Print screen* do filme *A dança da realidade* (2013)

Alejandro lê seus versos em voz alta e, ao amassar a folha de papel, a figura do pai desaparece; a folha pega fogo instantaneamente, enquanto ele recita os versos que ouviu de um bêbado no início do filme: "Poesia, iluminarás meu caminho como uma borboleta que queima" (Figuras 9 e 10). Como preconizado na seção anterior, o fogo é um símbolo diariético e cíclico, elencado, respectivamente, tanto no Regime Noturno como no Regime Diurno da imagem. Enquanto símbolo diairético, uma arma espiritual, é equivalente às armas objetificadas do heroi; através das chamas, conseguimos "distinguir as trevas do luminoso valor" (PITTA, 2016. p. 32).

Figura 9 – Alejandro recita poesia que datilografou enquanto ela "queima" com o papel.

Fonte: *Print screen* do filme *Poesia sem fim* (2016)

Figura 10 – Alejandro continua a recitar sua poesia.



Fonte: *Print screen* do filme *Poesia sem fim* (2016)

Susana Rodrigues (2015) rememora que o fogo era considerado pelo arquiteto romano Vitrúvio (século I a.C.) como o elemento constituidor do homem social, já que foi através dele que os indivíduos puderam sair do isolamento e se reunir em volta de uma fogueira, em busca de calor e alimento. Do ponto de vista mitológico, Rodrigues (2015) cita a simbologia aliementada pelas narrativas greco-romanas, à exemplo de Vulcano, deus romano do fogo, "invocado como uma

divindade do lar (...) que representava o *ignis elementatus*, ou seja, o fogo civilizador de Hefesto e Vulcano, oposto ao fogo simbólico de Prometeu" (RODRIGUES, 2015, p. 35).

Apesar da diferenciação apregoada por Rodrigues, o fogo de Prometeu também traz um simbolismo relativo à massificação de um elemento social entre os homens: o conhecimento. A chama que Prometeu rouba dos deuses representa um poder que antes era renegado aos mortais. Sobre isto, Alexandra Santos (2015), explica que "ao longo dos séculos, Prometeu foi o símbolo da imagem da Humanidade, sendo aquele que traz a luz à humanidade sofredora" (SANTOS, 2015, p. 406).

> O fogo, essa força divina, torna-se símbolo sensível da cultura. Prometeu é o espírito criador dessa cultura, que penetra e conhece o mundo, que o põe a serviço da sua vontade por meio da organização das forças dele de acordo com os seus fins pessoais, que lhe descobre os tesouros e assenta em bases seguras a vida débil e oscilante do homem. (JAEGER citado por SANTOS, 2015, p. 406).

Ainda sobre o fogo, enquanto elemento natural emissor de luz e de calor e sua associação simbólica com o conhecimento, Gilbert Durand (2012) dirá que "constantemente, os textos upanixádicos[95] associam a luz, algumas vezes o fogo, e a palavra, e nas lendas egípcias, como para os antigos judeus, a palavra preside à criação do universo. As primeiras palavras de Atum[96] ou as de Javé são *fiat lux*[97]". (DURAND, 2004, p. 154). Ainda segundo o autor, "Jung mostra que a etimologia indo-européia de "aquilo que luz" é a mesma que a do termo que significa "falar", e esta semelhança também se encontraria em egípcio" (DURAND, 2004, p. 154). Assim sendo, a poesia-borboleta de Alejandro

95 Referente às Upanixades, textos filosóficos do hinduísmo. Referência em: https://super.abril.com.br/comportamento/upanishads/

96 Figura mitológica egípcia. Referência em: https://antigoegito.org/deusatum/

97 Expressão latina que significa "faça-se a luz".

que se consome com o fogo simboliza não só a constituição social do menino (o fogo de Vulcano), como o início de sua produção de conhecimento (o fogo de Prometeu).

Alejandro e os mitos de Édipo e Orfeu

Narrativas de elevada importância dentro das teorias do imaginário, os mitos ajudaram não só na constituição de sociedades, graças à sua dimensão pedagógica (PITTA, 2016), como também a balizar análises do inconsciente humano. Sigmund Freud, expoente da psicanálise, foi um dos autores que mais se utilizaram de narrativas mitológicas para teorizar a constituição mental subjetiva dos indivíduos e sua relação com as outras pessoas. Um dos estudos freudianos mais citados remonta o mito de Édipo, personagem grego cercado por uma tragédia familiar: ele mata o próprio pai e desposa a própria mãe, sem saber de quem se tratam; este destino havia sido preconizado por um oráculo antes de seu nascimento. Sem conseguir lidar com as desgraças que cometeu acidentalmente, Édipo fura os próprios olhos, como sinal de autopunição.

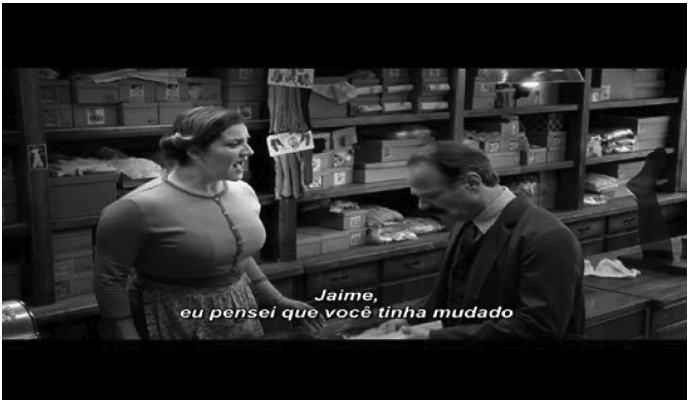
O Complexo de Édipo surgiu enquanto conceito nas obras de Freud em 1910, após ensaiar em textos anteriores análises da relação inconsciente entre pais e filhos (MOREIRA, 2004). Jean Laplanche e Jean-Bertrand Pontalis (citado por SOUZA, 2006) explicarão o complexo edipiano como:

> Conjunto organizado de desejos amorosos e hostis que a criança sente em relação aos pais. Sob a sua forma dita positiva, o complexo apresenta-se como na história de Édipo-Rei: desejo da morte do rival que é a personagem do mesmo sexo e desejo sexual pela personagem do sexo oposto. Sob a sua forma negativa, apresenta-se de modo inverso: amor pelo progenitor do mesmo sexo e ódio ciumento ao progenitor do sexo oposto. Na realidade, essas duas formas encontram-se em graus diversos na

> chamada forma completa do complexo de Édipo. Segundo Freud, o apogeu do complexo de Édipo é vivido entre os três e os cinco anos, durante a fase fálica; o seu declínio marca a entrada no período de latência. É revivido na puberdade e é superado com maior ou menor êxito num tipo especial de escolha de objeto. (LAPLANCHE e PONTALIS citado por SOUZA, 2006, p. 136)

Em *Poesia sem fim*, a solução narrativa que Jodorowsky encontra para a representação do Édipo de seu personagem na ficção é dar à mesma atriz que interpreta sua mãe, Sara (Figura 11), o papel da poetisa Stella Díaz Varín (Figura 12) personagem real com quem Alejandro teve um romance, contemporânea a outros poetas como Enrique Lihn, Jorge Teillier e Armando Uribe (TORO, 2017) – alguns deles mencionados no filme. A atriz Pâmela Flores utiliza-se de recursos interpretativos e cênicos para marcar a diferenciação: enquanto Sara é uma personagem de figurino e maquiagem sóbrios, de personalidade tranquila, sonhadora e lírica (a ponto de representar este lirismo em seus diálogos, já que a personagem só fala cantando, como se estivesse em um musical), Stella é uma mulher de figurino berrante, expansiva, misteriosa, exuberante.

Figura 11 – Pâmela Flores interpreta Sara Jodorowsky



Fonte: *Print screen* do filme Poesia sem fim (2016)

Fausto Calaça e Célia Reis (2014) mencionarão a noção de "Édipo romântico", elaborada anteriormente por Pierre Laforgue (2002). De acordo com Calaça e Reis, este arquétipo narrativo povoa diversas obras literárias e cinematográficas desde Honoré de Balzac e Stendhal, representando o jovem confuso entre a realização de seus desejos amorosos e sexuais e sua inserção no contexto social. Despido do simbolismo incestuoso que Freud utiliza, o Édipo de Laforgue é uma "referência para uma interpretação do mal-estar do rapaz romântico. Essa geração sofre de um mal-estar político e erótico. (...) no contexto histórico do Romantismo, o mito edipiano expressa os problemas históricos e políticos do desejo" (CALAÇA e REIS, 2014, p. 120-121). A narrativa edipiana de Jodorowsky tenta emular as características incestuosas inconscientes e a aura romântica e confusa do personagem grego, esta última, presente no personagem Alejandro tanto no primeiro longa, *A dança da realidade*, como neste segundo, *Poesia sem fim*.

Figura 12 – Pâmela Flores interpreta Stella

Fonte: *Print screen* do filme *Poesia sem fim* (2016)

A primeira relação sexual entre Alejandro e Stella é marcada por uma fetichização do sexo através de uma citação da personagem de Pâmela Flores ao mito de Orfeu. Lúcia Nagib resume este mito em artigo publicado em 2001:

> (...) Orfeu, inventor da cítara, encantava homens, animais e toda a natureza com seu dom musical. Chamado pelos argonautas para marcar o ritmo de seus remos, livrou-os, com sua música, do canto irresistível e mortal das sereias, razão pela qual, segundo algumas versões da lenda, elas teriam se suicidado. De volta à Trácia, casou-se com Eurídice. Um dia, fugindo de Aristeu que queria possuí-la, Eurídice foi picada por uma cobra, vindo a falecer. Desesperado, Orfeu desceu aos infernos a sua procura, dominando com sua música Caronte, Cérbero e mesmo os deuses infernais. Hades, impressionado, concordou em devolver-lhe Eurídice, mas com a condição de que ela o seguisse e que Orfeu não olhasse para trás até atingirem a luz do sol. Ansioso para confirmar que não fora enganado, Orfeu virou-se para trás e perdeu a amada para sempre. Enciumadas ao vê-lo cantar inconformado a paixão perdida, as mulheres da Trácia o esquartejaram. (NAGIB, 2001, p. 17)

Figura 13 – Stella começa a vendar Alejandro

Fonte: Print screen do filme Poesia sem fim (2016)

Figura 14 – Stella venda Alejandro

Fonte: *Print screen* do filme *Poesia sem fim* (2016)

Stella conserva-se virgem, com seu hímen intacto, a espera do homem certo; para satisfazer Alejandro, eles só poderão fazer sexo anal. Sendo assim, ela venda o parceiro para que, assim como Orfeu, não se deixa ser vislumbrada pelo amado. No paradigma levantado por Stella, não é a sua face que não pode ser vista e sim o seu órgão sexual, inacessível a Alejandro (Figuras 13 e 14). Interpretando o mito de Orpheu em uma de suas adaptações para o cinema (*Orfeu*, de Cacá de Diegues, adaptação fílmica de 1999 do texto teatral *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Morais), Nagib (2001) revela que o teste de Hades era uma tentativa de fazer com que "os excessos da carne" (a pressa em possuir Eurídice) fossem "redimidos pela pureza do espírito. Era, para tanto, fundamental que Orfeu fosse bom, 'um ser quase divino, pela excelência de sua qualidade pessoal e artística'" (NAGIB, 2001, p. 17). Stella, assim como Hades, tentaria retardar o prazer sexual de Alejandro em prol de uma relação menos carnal com ele. O mito orfeico transmuta Eurídice na genitália de Stella. Mas, Alejandro, diferentemente de Orfeu, consegue vencer o desafio.

8 Conclusão

Em um trecho de seu texto *Cinema e autobiografia*, incluído em *O pacto autobiográfico* (2014), Lejeune questiona se existiriam

realmente filmes autobiográficos em que "o diretor conta sua vida e evoca o caminho que o levou a sua obra, como faz um escritor que, no fim da vida, usa a linguagem que elaborou em suas obras anteriores, para falar de si mesmo" (2014, p. 262). A ambiciosa "autobiografia imaginária" de Jodorowsky parece responder que sim. Seja nos encontros com artistas chilenos que viveram intensamente o século XX, seja com os modos como ele e seus pais lidaram com seus problemas pessoais, conseguimos identificar em seus filmes momentos que parecem ter sido divisores de água na vida de Jodorowsky.

É bastante significativa a cena em que o jovem Alejandro é consolado por um bêbado, em que o Jodorowsky "real" (o diretor, que aparece metalinguisticamente nesta sequência do filme) confirma num comentário a importância do encontro: "Este bêbado, convertido em profeta pelo vinho, com uma só frase, me salvou do abismo: 'una virgen desnuda alumbrará tu camino, como una mariposa que arde![98]" A mariposa era a poesia, e acompanhando a trajetória de Jodorowsky, – como diretor, tarólogo, escritor e psicomago – conseguimos confirmar que o que ele diz em seu filme parece realmente verdade. Ou talvez estejamos apenas confirmando o "pacto autobiográfico", aceitando que as memórias e a narrativa de Jodorowsky não traem nem a ele e nem a nós.

Quanto às possibilidades, a autobiografia fílmica parece ser factível, se consideradas as transformações e especificidades que a mudança de linguagem acarreta. Pensar uma "narrativa do eu" no cinema requer considerar as particularidades de uma arte que trabalha com som e imagem em movimento. Uma plataforma que constrói uma realidade que quase chega a tocar (ou toca?) o onírico e que em suas ilusões, tenta se aproximar do real. Neste artigo, pudemos traçar uma abordagem mais próxima das teorias do cinema, por mais indispensáveis que sejam os paralelos traçados com as teorias literárias. Cientes que as "escritas do eu" parecem impregnar cada vez mais os *media*, devemos olhar atentos para os caminhos pelos quais este tipo de narrativa pode nos levar.

---

98 Citação do filme em espanhol, já traduzida acima, numa das seções do artigo.

Referências

ARAÚJO, Geraldo Antônio Balbuena de. **Aproximações e Distanciamentos entre a Carta Testemunha do Tarô Terapêutico – Método Pramad – e as Funções Psicológicas.** 2008. 66 f. Monografia (Especialização em Psicologia Junguiana). Faculdade de Ciências da Saúde de São Paulo, 2008.

AUMONT, Jacques. outros. **A estética do filme**. Tr. Marina, 2002.

ALBERTI, Verena. Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa. **Revista Estudos Históricos**, v. 4, n. 7, p. 66-81, 1991.

BAKHTIN, Mikhail. "Biografia e autobiografias antigas" em **Questões de Literatura e de Estética: a Teoria do Romance**. São Paulo: Unesp, 1993.

BENJAMIN, Walter. "O narrador" em **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BEZERRA, Julio Carlos. Nós, sujeitos autobiógrafos: uma história de narradores, romancistas e 'cineastas do Eu'. **Revista Contracampo**, n. 16, 2007.

BRUSS, Elizabeth W. Eye for I – Making and unmaking autobiography in film. **POETIQUE**, n. 56, p. 461-482, 1983.

CALAÇA, Fausto; REIS, Célia. O Édipo romântico, da literatura ao cinema. **Revista Crítica Cultural**, v. 9, p. 119-130, 2014.

CALLIGARIS, Contardo. Verdades de autobiografias e diários íntimos. **Revista Estudos Históricos**, v. 11, n. 21, p. 43-58, 1998.

CARVALHO, Isabel. Biografia, identidade e narrativa: elementos para uma análise hermenêutica. **Revista Horizontes Antropológicos** (UFRGS. Impresso), Porto Alegre, v. 9, n.19, p. 282-302, 2003.

CASTELO, Sander Cruz. Magia e cura: o cinema pânico de Alejandro Jodorowsky. Revista Historiar – **Revista Eletrônica do Curso de História** Universidade Estadual Vale do Acaraú, v. 5, p. 24-41, 2013.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

DURAND, Gilbert **As estruturas antropológicas do imaginário:** introdução à arquetipologia geral: tradução Hélder Godinho. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2012.

FAULHABER, Gabriel Moreira. A autobiografia e o romance autobiográfico. In: **VI Simpósio Internacional em Literatura Crítica e Cultura**, 2012, Juiz de Fora. Anais do VI Simpósio Internacional em Literatura, Crítica e Cultura-Disciplina, Cânone: Continuidades e Rupturas, 2012.

GARCIA, Luís Eduardo Veloso. Características Surrealistas no Filme A Montanha Sagrada, de Alejandro Jodorowsky. **Revista ArReDia**, Dourados, v. 3, p. 35-46, 2014.

GENETTE, Gérard. **Figures III**. Paris, Seuil, 1972.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. TupyKurumin, 2006.

HEINSFELD, Adelar. A neutralidade na Primeira Guerra Mundial em debate: o papel da imprensa chilena. **História:** Debates e Tendências, v. 14, p. 360-379, 2014.

JODOROWSKY, Alejandro. **A dança da realidade**. Trad: Sueli Farah. São Paulo: Devir, 2009 a.

LAFFAY, Albert. **Logique du cinéma:** création et spectacle. Masson, 1964.

LEJEUNE, Philippe. **O Pacto Autobiográfico:** De Rousseau à Internet; Organização: Jovita Maria Gerheim Noronha; tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. - 2.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014

METZ, Christian. **O significante imaginário:** psicanálise e cinema. Tradução de Antônio Durão. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

MOREIRA, Jacqueline O. Édipo em Freud: O movimento de uma teoria. **Revista Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 9, n. 2, p. 219-227, 2004.

NAGIB, Lúcia. **Orfeu negro em cores**. Revista Aletria, Belo Horizonte, v. 8, p. 15-24, 2001.

PITTA, Danielle. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand**. 2ª ed. Curitiba: CRV, 2017.

RIBEIRO, Ana Carolina. Apontamentos sobre o onírico em "A Montanha Sagrada", de Alejandro Jodorowsky. In: **Encontro Nacional de Pesquisa em Comunicação e Imagem** – ENCOI, 2014, Londrina. Anais do Encontro Nacional de Pesquisa em Comunicação e Imagem – ENCOI, 2014, Londrina

RIBEIRO, Ana Carolina. **Sonho e Cura:** A narrativa como patologia no cinema terapêutico de Jodorowsky. 2016. 80f. Dissertação. (Mestrado em Comunicação), Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

RODRIGUES, Susana. ***Ignis elementatus:*** o fogo como centro e símbolo da casa. 2015. 189 f. Dissertação (Mestrado Integrado em Arquitetura). Universidade de Évora, Évora, 2015.

SANTOS, Alexandra. **O fogo de Prometeu:** uma visão do mito a partir de conceitos da Filosofia de Paul Ricoeur. Revista Biblos, Coimbra, nº 1, 2015,

SIBILIA, Paula. **Os diários íntimos na internet e a crise da interioridade psicológica**. XI encontro da Compós, 2003.

SOUZA, Elizeu Clementino. (Auto)biografia, histórias de vida e práticas de formação. In: Antonio Dias Nascimento e Tânia Maria Hetkowski. (Org.). **Memória e Formação de Professores.** Salvador: EDUFBA, 2007, p. 137-156.

SOUZA, Maurício R. A psicanálise e o complexo de Édipo: (novas) observações a partir de Hamlet. **Revista Psicologia USP** (Impresso), São Paulo, v. 17, p. 135-155, 2006.

TORO, Rosa. **Stella Díaz Varín:** desobediencia en versos. Revista Isla Flotante, 2017.

VIEIRA, Leandro Garcia. **Vídeo em primeira pessoa:** autobiografia e auto-imagem na produção audiovisual brasileira. 2003. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

Filmes

A DANÇA da realidade. Direção e Roteiro: Alejandro

Jodorowsky. Produção: Moisés Cosío, Xavier Guerrero Yamamoto, Alejandro Jodorowsky, Michel Seydoux. Chile: Le Soleil Films, 2013. (133min.), son., color.

POESIA sem fim. Direção e Roteiro: Alejandro Jodorowsky. Produção de Xavier Guerrero Yamamoto. Chile: Le Soleil Films, 2016. (128 min.), son., color.

Cinema e representatividade: uma incursão às características e discursos do cinema clássico e alternativo[99]

Leonardo Gonçalves[100]
Marcel Vieira Barreto Silva[101]

1 Introdução

O Cinema tem sido, ao longo do tempo, tema de densas discussões estéticas e políticas: aquele, concentrado nos aspectos técnicos, nos diversos códigos de representação e de produção de sentido que dão forma e autonomia ao filme; enquanto este, direcionado à perspectiva sociológica, buscando refletir como estas capacidades ou linguagem do cinema desempenha uma função social, cultural e psíquica no indivíduo.

Um objeto frequente e comum em ambas às referidas discussões é o cinema feito em Hollywood que se convencionou como sendo a principal indústria do ramo. E como tal, é natural que Hollywood exerça influência basilar nas formas de fazer cinema, estabelecendo regras e convenções dominantes para narrar histórias no meio audiovisual, e nas formas de representar a sociedade, estabelecendo recortes do que pode ou não ser mostrado

99 O trabalho que ora apresentamos tem como influência algumas discussões abordada no Trabalho de Conclusão de Curso intitulado Rua Sórdida: a concepção de um curta metragem (2017) para obtenção da graduação em Cinema & Audiovisual do autor deste artigo na instituição da Universidade Federal da Paraíba – UFPB.

100 Mestre em Comunicação pelo PPGC da Universidade Federal da Paraíba. E-mail: goncalves.silvaleonardo@gmail.com.

101 Orientador do trabalho. Professor do Curso de Cinema e Audiovisual na UFPB. E-mail: marcelvbs@hotmail.com

e construindo uma visão de mundo, por meio de valores morais e ideológicos, que se julga ser a ideal.

Partindo do princípio que a mídia fílmica é um mecanismo de criação de subjetividades, ou seja, um instrumento criador de modos de agir, de sonhar, de pensar, pretende-se investigar o papel desta na produção de discursos que constroem visões de mundo. Discutimos, em um primeiro momento, como cinema clássico, especificamente o hollywoodiano, berço do cinema industrial narrativo, dominante nas nações e mercado de todo o mundo, representa o discurso de ordem patriarcal e conservador. Em seguida, nossos esforços são direcionados para uma reflexão sobre o cinema alternativo e como este se configura como signo de resistência às representações padronizadas do cinema industrial.

Desse modo, neste artigo procuramos discernir sobre questões mais gerais que concernem alguns dos aspectos fundantes desse cinema representativo a qual Hollywood é herdeiro: o desenvolvimento e autonomia de sua linguagem, e de seu dispositivo técnico/arquitetônico; para buscar compreender as potencialidades de imersão deste veículo.

Utilizamos principalmente as reflexões teóricas de Graeme Turner (1997), Ismail Xavier (2003, 1977, 2016), João Batista Brito (1995), Zani (2009) para abordar as questões referentes aos estudos do cinema, e, em uma perspectiva psicanalítica, Edgar Morin (2003) no intuito de compreender o processo de construção de significados do cinema, a partir dos conceitos de *projeção-identificação* e *participação afetiva*.

Em seguida, nossos esforços recai para o cinema alternativo, aqui considerado, num sentido amplo, aquele que está distante do modelo industrial, tanto nos aspectos técnicos, de produção e distribuição, quanto no sentido discursivo de suas histórias, nas tentativas de ampliar a representatividade de uma parcela da sociedade marginalizada, por condições seja étnicas, de gênero, econômicas, sociais etc. Nosso recorte dará ênfase aos filmes B, Cinema Moderno, ao movimento do Cinema Marginal brasileiro, e em

alguns filmes brasileiros contemporâneos no interesse de concebê-los como possibilidade de resistência aos discursos e modelos de produção hegemônicos do cinema clássico. Adotaremos as reflexões de Mulvey (2003), bem como os estudos de Fernão Ramos (1984), Ismail Xavier e Ricardo Zani (2009).

É necessário afirmar que optamos por uma abordagem econômica e sucinta que sirva de base para nossos objetivos de refletir como cinema alternativo emergiu ao longo da história como uma expressão artística diversificada capaz de ampliar a representatividade de grupos, povos e culturas muitas vezes excluídas nos discursos do cinema industrial.

2 O cinema que nos convoca

Em 1896, os irmãos franceses Louis e Auguste Lumière foram um dos primeiros a projetar, para uma plateia, um filme. A exibição de estreia foi no então conhecido Café de Paris e, diz a lenda, ficou conhecido como "o dia que a plateia fugiu da sala acreditando que o trem sairia da tela". Segundo a imprensa da época, o filme *L'Arriveé d'um trains à La Ciotat* (A chegada do trem na estação) provocara o incidente devido a crença do espectador na fidedignidade da imagem obtida mecanicamente, forjando a impressão que o trem ali filmado fosse real. Verdade ou não, tal ocorrido já nos dá indícios do poder da imagem-em-movimento sobre nosso imaginário.

Naquele período, os filmes eram, basicamente, pequenas reproduções de situações do cotidiano, apresentando, principalmente, um caráter documental – operários saindo da fabrica, café da manhã com a família, todos esses microacontecimentos da vida comum despertava profunda curiosidade entre os *voyeuers* fascinados com a nova tecnologia.

Aparentemente, os irmãos Lumière não compreendiam a força lúdica do cinema e acreditavam que seu trabalho com as imagens animadas, como nos relata Graeme Turner (1997, p. 11), "seria direcionado para pesquisa científica e não para a criação de uma

indústria do entretenimento". Contudo, conseguiram popularizar seu invento. E um dos espectadores que se encantou com o cinematógrafo, foi o ilustre Georges Méliès ainda um jovem e prestigiado mágico francês. Méliès é responsável por dar um novo rumo à história do cinema no ano de 1902, com a estreia do filme *Viagem à lua*. O ilusionista francês se desprende do realismo dos irmãos Lumière e apresenta a capacidade cinematográfica de criar uma narrativa ficcional, com tempo, espaço e lógicas próprias, cujo objetivo é de encantar o público e direcioná-lo a uma experiência estética e onírica. Também se atribui a Méliès a invenção de práticas e técnicas que fizeram com que a narrativa pudesse ser composta com alguma organização. Técnicas como "o *fade-out* (desaparecimento gradual da imagem), que é um método de transição ou fechamento, e o *lap-dissolve* (um *fade-out* que coincide com a sobreposição gradual de uma nova imagem), que é uma técnica mais elegante de transição" (TURNER, 1997, p. 37) possibilitaram que o cineasta arranjasse a sequência das imagens na tela e manipulasse o tempo narrativo conforme seu desejo.

Entretanto, o cinema como narrativa ficcional - com linguagem e convenções próprias, como produto comercial viável e, portanto, com o *status* de "sétima arte", a primeira forma artística original do século XX - só se estabelece por volta de 1915. Essas conquistas devem-se, em parte, ao cineasta norte-americano David Wark Griffith que ajuda a romper com a limitação do *teatro filmado*, vivenciado nas primeiras produções cinematográficas, em que "a câmera, fornecendo um plano de conjunto de um ambiente (cenário teatral) [...] situava-se na clássica posição dos espectadores" (XAVIER, 1977, p. 20-21). Vale a pena mencionar que o caráter estático da câmera tem suas primeiras rupturas, mesmo que tímida ou despretensiosamente, em algumas produções cinematográficas, como é caso de *The Great Train Robbery* (1903) e *The Life of an American Fireman* (1903) ambos do cineasta Edwin S. Porter. Todavia, é com Griffith em que há de fato o desenvolvimento de um espaço cinemático, com manipulação temporal e espacial através

de articulações dos planos em variados ângulos. João Batista Brito (1995), crítico de literatura e cinema, ressalta o essencial aporte literário que inspirou Griffith a construir esta linguagem específica do cinema. De acordo com o autor:

> Sob os protestos dos seus produtores, Griffith alternava, pela primeira vez, uma panorâmica e um close, porque tinha a intuição de que o pública pagante entenderia esse procedimento narrativo, na mesma medida em que entendia as técnicas romanescas de Dickens. O interessante é que, aparentemente "imitando" o romance, Griffith inventava uma linguagem específica, genuinamente cinematográfica. (BRITO, 1995, p. 5)

Desta tentativa de inventar uma linguagem específica e genuinamente cinematográfica, deve-se a Griffith, por exemplo, a noção de *campo/contracampo*, utilizado principalmente em diálogos, em que a câmera assume o ponto de vista de um e do outro interlocutor, e do uso psicológico do primeiro plano. Outro recurso importante consiste no *paralelismo*, método de montagem que tenciona duas situações dramáticas até convergirem e atingirem um clímax. Não por acaso, Griffith é descrito por Ismail Xavier (1977, p. 36) de "o primeiro grande sistematizador, o primeiro modelo a ser seguido pelos cineastas". Suas práticas de montagem conhecidas como *decupagem clássica* amplia nosso entendimento sobre a linguagem cinematográfica não apenas como método de juntar as cenas ou planos separados, mas meio de controlar a "direção psicológica" do espectador.

Assim, à medida que a linguagem cinematográfica desenvolvia-se de maneira vertiginosa no início do século XX, teóricos e cineastas tomam o cinema como objeto de sérias discussões estéticas, preocupadas em conhecer as suas propriedades, seus caminhos de aperfeiçoamento em direção à maturidade de suas capacidades expressivas. Destaco o famoso experimento realizado por Lev Kuleshov, no qual a câmera enquadra o rosto de um homem e, em

seguida, a imagem se alterna para outras imagens, como a de um caixão, um prato de sopa, uma criança e um bebê sorridente. A expressão do ator permanece a mesma, entretanto, cada situação em que seu rosto era associado, causava nos espectadores uma experiência diferente, versando entre fome, nojo, tristeza etc. Este experimento ficou conhecido como efeito Kuleshov e, conforme explica Marcel Martin (2005, p. 33), demonstra uma dialética externa da imagem, "fundada sobre as relações das imagens entre elas, quer dizer, sobre a montagem, noção fundamental da linguagem cinematográfica". Isso nos permite refletir como a articulação dos planos, no exercício da montagem, pode construir *significados*.

No caso do cinema industrial, a montagem desenvolvia-se em uma direção à representação mimética, de modo a tornar as rupturas entre um plano e outro o mais o "invisível", imperceptível. Mimético, aqui, refere-se ao conceito de *mimesis* elaborado por Aristóteles, que não se reduz apenas à mera "imitação do real", mas como esclarece Beth Brait (1985, p. 30), o conceito revela "o quanto Aristóteles estava preocupado não só com aquilo que é 'imitado' ou 'refletido' num poema, mas também com a própria maneira de ser do poema e com os meios utilizados pelo poeta para a elaboração de sua obra."

Nesse raciocínio, para transmitir uma impressão de realidade, o artista faz uso de estratégias e meios específicos para causar verossimilhança nos fatos. No cinema clássico almeja-se a mesma intenção de "imitar a realidade", através da eliminação de lacunas causadas pelo corte da edição, transmitindo a sensação de tempo corrido, entre outros recursos. Isso não quer dizer que os acontecimentos narrados sejam verdadeiros, mas necessitam ser fiéis e realistas com a *diegese* fílmica, quer dizer, a trama deve transmitir sentidos, coerência, enfim, deve convencer o espectador sobre a veracidade dos eventos que vê na tela.

> O cinema clássico serve a um objetivo conservador, perpetuando um hábito, por meio de sua narrativa,

> ao trabalhar um estado emocional que se repete à exaustão e facilita ao espectador a escolha do que assistir, enquanto mantém sempre a mesma estrutura narrativa. Uma obra clássica tende a possuir um roteiro padrão e industrial, com doses bem-estabelecidas em suas situações de tensão e relaxamento. A intenção do cinema clássico é envolver o espectador e fazê-lo acreditar que a estória contada é "real" [...] (ZANI, 2009, p. 132)

O advento do som reforça o caráter mimético das narrativas ficcionais dominantes, "de início, uma implantação com alguns pontos críticos, mas em pouco tempo perfeitamente integrado no sistema, com excepcionais vantagens". (XAVIER, 1977, p. 36) E como observa Gérard Betton (1987), a linguagem do cinema não se limita aos procedimentos da montagem e a manipulação do espaço-tempo; elementos como diálogo, música, cenário, iluminação etc., também são essenciais e auxiliam no processo de construção de significados. Assim, nenhum sistema que produz significados opera sozinho no cinema. Para Turner (1997, p. 51) "É claro que o cinema não é uma linguagem, mas gera seus significados por meio de sistemas (cinematografia, edição de som e assim por diante) que funcionam como linguagens".

Em uma perspectiva psicanalítica, Edgar Morin (2003) descreve esse processo de construção de significados do cinema em *O cinema ou o homem imaginário* (1970). Morin nos introduz no processo de *projeção-identificação, participação afetiva e participação cinematográfica* (p. 145-172). A projeção-identificação trata-se de um processo universal e multiforme pelo qual, "as necessidades, aspirações, desejos, obsessões, receios, projetam-se não apenas em sonhos e na imaginação, mas também sobre todas as coisas e todos os seres." (MORIN, 2003, p. 145) No processo de identificação, o sujeito em vez de se projetar no mundo, absorve-o, constituindo seu próprio ser. São estes processos de projeção e identificação que estão no âmago da relação entre o indivíduo e o cinema:

> na medida em que identificamos as imagens da tela com a vida real, pomos as nossas projeções-identificações referentes à vida real em movimento. [...] Não há mais do que jogo de sombra e luz sobre a tela; só num processo de projeção é suscetível identificar as sombras com coisas e seres reais e atribuir-lhes essa realidade que tão evidentemente lhes falta na reflexão, ainda que muito pouco na visão. (MORIN, 2003, p. 112-113)

O autor ainda define a participação afetiva como parte integrante do binômio projeção-identificação. A zona da participação afetiva (MORIN, 2003, p. 149) "estende-se, assim, dos seres às coisas, reconstituindo as fetichizações, as venerações, os cultos". Esta provoca a nossa subjetividade, "identificamo-nos com o ser amado com as suas alegrias e tristezas, sentindo os seus próprios sentimentos; nele nos projetamos." (*idem*, p. 149)

Assim, Morin entende esta relação espectador-filme como simbiose, a qual o cinema parece insinuar "um sistema que tende a integrar o espectador no fluxo do filme. Um sistema que tende a integrar o fluxo do filme no fluxo psíquico do espectador". (MORIN, 2003, p. 161) Dessa maneira, percebemos a capacidade do cinema como condição de possibilidade, mediador e amplificador da vivência. Como um processo de mão dupla, em que o espectador projeta sua história, memória e corporeidade sobre o filme e se identifica com as personagens, relacionando-se afetivamente com os eventos narrados, e via imaginação consegue imergir-se para dentro deles.

E é através da linguagem cinematográfica que este processo se articula e adquire sentidos. Outros elementos que se referem à arquitetura do cinema, a sala escura, a camuflagem do aparato tecnológico que projeta o filme, contribuem para imersão, para despertar as potencialidades afetivas que "arrasta, pois, consigo [...] uma profundidade de alma e de vida subjetiva". (MORIN, 2003, p. 149) Esta forma particular de cinema (como espetáculo e formação

discursiva) se torna hegemônica e, conforme investigamos, apresenta um imenso potencial de agir de modo singular sobre o espectador.

O cinema convencional, que doravante chamamos de cinema industrial ou clássico, utiliza-se desses recursos narrativos para propagar valores, significados e visão de mundo. Trata-se de uma forma particular de fazer cinema que se tornou um eficiente veículo de espetáculo e formação discursiva, conhecido como modelo mimético ou "modelo-representativo-institucional" (termo empregado por Noël Burch).

3 Cinema alternativo como possibilidade de resistência

A autora e cineasta Laura Mulvey faz uma crítica ao caráter patriarcal nos discursos fílmicos do cinema comercial e se posiciona pessimista em relação aos avanços que o cinema narrativo hollywoodiano pode desempenhar: "Não importa o quanto irônico e autoconsciente seja o cinema de Hollywood, pois sempre se restringirá a uma *mise en scène* formal que reflete uma concepção ideológica dominante do cinema." (MULVEY, 2003, p. 439)

A aludida autora aposta suas expectativas no cinema alternativo como contraponto à produção industrial hollywoodiana. Diz Mulvey (2003, p. 329) que "O cinema alternativo por outro lado cria um espaço para o aparecimento de um outro cinema, radical, tanto num espaço político quanto estético e que desafia os preceitos básicos do cinema dominante." Mulvey parece referir-se, principalmente, ao cinema moderno entre a década de 1960 e 1970, em que se propuseram romper com a "estética da transparência" e ilusionista do cinema dominante a fim de construir uma nova linguagem cinematográfica mais opaca e anti-naturalista.

Contudo, entram nesse bojo de cinema alternativo, grosso modo, os filmes cujas produções são marginalizadas enquanto indústria, e não apenas aqueles que adotam uma linguagem "moderna" e "opaca". Exemplo disso são os chamados "*Filmes B*" ou "Trash",

assim rotulados devido ao baixo orçamento que impossibilitava os filmes alcançarem uma estética "sofisticada" de Classe A, e que, geralmente, apresentavam defeitos causados pela falta de recursos e/ou inexperiências dos cineastas envolvidos. Em todo caso, essas produções *B* abriram caminho para novas possibilidades de viabilizar obras audiovisuais, fazendo seus filmes tornarem-se símbolos de um cinema mais inventivo e autoral. Por isso, a vontade de produzir, sobretudo filmes de gênero – ficção científica, terror etc – permitia os cineastas driblarem as dificuldades financeiras e improvisarem em cima disso. Tal atitude resultou, em alguns casos, verdadeiros clássicos do gênero, alcançando grande sucesso de público e bilheteria, e confirmando, assim, seu valor e contribuição para a sétima arte.

> Independente da opinião do pessoal de Hollywood que acha que única maneira de fazer bons filmes é fazendo-os com muitos dólares, os 'Filmes B' quebraram essa regra e provaram que era possível fazer películas divertidas e agradáveis sem toneladas de dinheiro. Esta é a filosofia que fez o que eles são. Os diretores de 'Filmes B' pegaram orçamento minúsculos e fizeram alguns dos maiores longa-metragem da história[102].

Além das produções B, a emergência de um pensamento crítico, durante o pós-guerra, em relação a este modelo de representação do sujeito no cinema dominante, o modelo mimético já discutido, constitui outro fator importante que contribuiu para ascensão de um cinema mais autoral que aborda outras realidades em suas narrativas.

O Código Hays[103], realmente, não se sustentaria diante tais transformações sociais e circunstâncias. A emergência da

---

102 MARTIN, Duane L. **B-Movie Central, where the classics come to life all over again**. Disponível em: <http://www.bmoviecentral.com/bmc/>. Acesso em: 24 de maio de 2017.

103 O conhecido Código Hays foi uma das estratégias para a perpetuação de padrões morais no cinema, e consistiu na obrigação dos produtores seguirem uma série

"contracultura" *hippie*, fatores mercadológicos relacionados a um público cada vez mais ávido por narrativas menos puritanas e mais temerárias – fez com que houvesse maior liberdade para abordar assuntos antes considerados promíscuos e de teor amoral no cinema dominante de Hollywood.

Contudo, se por um lado, a mudança é lenta e gradativa no cinema hollywoodiano que buscava novas estratégias para manter-se no mercado após enfrentar sua grande crise nos anos 1960[104], o já mencionado Cinema Moderno[105] ou alternativo conquista espaço no cenário como contraponto ao padrão conservador visto nas telas hollywoodianas. Definitivamente, este movimento/postura contagiou o mundo sob as mais variadas formas – *Nouvelle Vague* na França com Godard, Truffault; Cinema Novo no Brasil com Glauber Rocha, Ruy Guerra, Leon Hirszman; Cinema Novo Japonês com Ozu; e até o Cinema Novo norte-americano com Coppola e Scorsese, só para citar alguns cineastas em seus respectivos movimentos.

---

de normas, listas e regras que procurariam moralizar Hollywood. Estas normas de condutas foram organizadas, a partir dos anos de 1930, pela Motion Pictures Production Code, e ficou conhecido, também, como Código de Conduta Hays. Segundo Klanovich (2006, p. 03-04), o código estabelecia, por exemplo, "o que era e o que não era moralmente aceito na produção de filmes nos EUA e seu poder atingia diretores, artistas, produtores, roteiristas, diretores de fotografia, enfim, toda a gama que compunha a produção, finalização e difusão de filmes".

104 Fernando Mascarello (2006), em artigo intitulado *Cinema Hollywoodiano Contemporâneo*, integrado ao livro *História Mundial do Cinema*, propõe uma brilhante reflexão sobre o novo cinema hollywoodiano após a crise dos anos 1960. Diante da hegemonia hollywoodiana no Brasil, Mascarello verifica os seguintes aspectos da reconfiguração estética e mercadológica do *blockbuster* a partir de 1975: "(1) a debilitação narrativa dos filmes, privilegiando o espetáculo e a ação em detrimento do personagem e da dramaturgia; (2) a patente juvenilização/infantilização das audiências; e (3) o lançamento por saturação dos *blockbusters*, reduzindo os espaços de exibição para o cinema brasileiro e o cinema de arte internacional." (MASCARELLO, 2006, p. 335)

105 É importante ressaltar que o cinema moderno não compreende apenas os referidos movimentos do Cinema Novo durante a década de 1960, mas estes já são desdobramentos do cinema moderno, ou de escola, surgido na Europa, no período entre-guerras com o *Expressionismo* alemão, o cinema russo, o *Futurismo* italiano, o *Cubismo* e o *Surrealismo* na França.

Em cada nação houve seus próprios desdobramentos e modos de enxergar suas realidades através das lentes do cinema. Entretanto, é possível destacar algo em comum no Cinema Moderno, como afirma Ricardo Zani (2009, p. 135):

> o cinema moderno não é conservador como o clássico. É questionador e busca sempre novas formas de construções narrativas que sejam condizentes com suas indagações estéticas, refletindo em suas obras um espírito contestador.

Tal "espírito contestador" que contagia esses jovens cineastas é refletido num cinema mais engajado politicamente, que se apropria da limitação dos recursos de produção e direciona sua atenção nas mazelas da sociedades, na crítica contra o capitalismo etc. Assim, personagens associados à marginalidade tornam-se mais interessantes para discutir temáticas sociais do que um personagem que segue um padrão estético androcêntrico, semelhante aos mocinhos brancos burgueses, de boa moral e sempre dispostos a fazer o "bem", tão retratados no cinema clássico. Dá-se aí, maior representatividade a estes sujeitos até então excluídos nas relações práticas e políticas na sociedade, tornando possível a sua representação no meio artístico do cinema.

No próprio Brasil não é diferente, o Cinema Marginal apresenta uma postura radical à moralidade vigente no país. Filmes como *Matou a Família e Foi ao Cinema* (1969) de Júlio Bressane, *A Mulher de Todos* (1969) de Rogério Sganzerla, *O Pornográfo* (1970) de João Callegaro entre outros produzidos nos anos de 1968 a 1975, inspirados na linguagem moderna godardiana e nos signos popularescos de nossa cultura e da cultura massiva estrangeira, abordam temáticas antes contidas e reprimidas, até mesmo por conta da censura da época, visto que essas produções ocorreram durante a Ditadura Militar (1964-1985).

Porém, isso não os impediu de cutucar, sem o menor pudor, os tabus mais enrustidos da sociedade, como também a ênfase ao

erotismo/pornografia e ao grotesco eram explorados demasiadamente em narrativas que pareciam debochar das grandes produções hollywoodianas moralmente comportadas e até mesmo dos compatriotas do Cinema Novo. Como destaca Ângela José (2007, p. 157) "À margem da sociedade de consumo e das grandes produções, fitas de orçamentos baixos, simples, abordando temas insólitos e inesperados, realizando uma profunda análise do homem e seus valores". Essa postura decorre, em parte, pela "atração por cineastas e produções de classe 'B', assim como a atração pelo estilo *kitsch*(...)"(RAMOS, 1984, p. 76).

Concomitantemente a este cenário, as adaptações para o cinema das obras de Plínio Marcos como *A navalha na carne* (1969), dirigido por Braz Chediak, *Rainha Diaba* (1974), dirigido por Antonio Carlos da Fontoura, também reforçam a resistência perante ao monopólio capitalista e cultural do dito "primeiro mundo", ao também abordarem o universo marginalizado brasileiro, lidando com a hipocrisia do discurso machista e o uso de estereótipos homossexuais por ele depreciado.

Na contemporaneidade, o Cinema alternativo, no âmbito nacional ou internacional, continua se destacando no compromisso político de investigar determinada realidade que está estereotipada e excluída nos discursos dominantes. As produções cinematográficas brasileiras das últimas décadas, em especial as de Pernambuco, vêm se configurando em torno dessa problemática comum sobre questões sociais e de representação - guardadas as diferenças de estilo e forma de cada cineasta. Ismail Xavier (2014) descreve que filmes como *O Som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012), Árido Movie (Lírio Ferreira, 2003), *Baixio das Bestas* (Cláudio Assis, 2007), *Boa sorte, meu amor* (Daniel Aragão, 2012), *Eles voltam* (2012) e outros, exploram certos motivos dramáticos ligados à experiência contemporânea marcada "pelas permanências do mundo do 'homem cordial', [...] mundo que trava a formação da cidadania, embaralhando o público e privado, repondo a hegemonia de classe e as tradições patriarcais de mando na vida da cidade" (XAVIER,

2014). No contexto internacional, vale mencionar a importância da obra de Pedro Costa. O filósofo francês Rancière em *Política de Pedro Costa* procura pensar a política em alguns filmes de Pedro Costa, onde destaca a preocupação do cineasta português em representar "a sorte dos explorados, daqueles que vieram de longe, das antigas colônias africanas, para trabalhar nos estaleiros de construção portugueses, que perderam a família, a saúde, por vezes a vida nesses estaleiros." (RANCIÈRE, 2009, p. 53)

4 Conclusão

Eduardo Geada (1977, p. 34) diz que o cinema hollwoodiano sofre algumas mudanças após a crise de 1960, tornando-se mais flexível em relação aos valores austeros e puritanos do passado, para se adaptar às novas exigências de mercado e público:

> As transformações sofridas pela correlação de forças a nivel mundial e a passagem do período da guerra-fria para a política da co-existência pacífica facilitaram, porventura, o relançamento do dólar nas indústrias de cinema europeias e no mercado internacional do filme. Os produtores norte-americanos procuraram, então revitalizar a capacidade de mobilização ideológica dos seus filmes, entretanto mais variados, pluralistas e liberais do que nunca, e prepararam-se para ganhar a batalha dos espíritos [...]

Essas mudanças foram ocorrendo paulatinamente ao longo do tempo, conforme descrevemos, e é preciso dar atenção a este caráter dinâmico dos discursos, em constante movimento, embora ainda seja possível perceber a forte presença dos velhos valores hegemônicos nos meios de comunicação de massa, resistindo à mudança social e mantendo o *status quo* (TURNER, 1997, p. 133) Em paralelo à grande indústria cinematográfica, destacamos a importância das produções alternativas que vislumbram narrativas

mais inclusivas e críticas de forma a combater as representações padronizadas do cinema clássico.

Assim, analisamos a evolução da linguagem cinematográfica e suas potencialidades em construir subjetividades, significados e valor por meio da articulação de suas capacidades técnicas. Verificamos que o cinema pode tanto perpetuar quanto modificar divisões nas maneiras de ver, perceber e pensar o mundo. Mundo este que é cada vez mais marcado pela pluralidade e hibridismo entre as culturas. As produções alternativas, nesse sentido, nos possibilitam vislumbrar não apenas novas formas de fazer cinema, mas também ampliam a representatividade de figuras submetidas historicamente a exclusão nas artes e na vida social.

Dessa maneira, o contato com o cinema ajuda o indivíduo adquirir valores e regras de conduta, permitindo este avaliar melhor seu lugar no mundo, assim como as ideologias e mecanismos de dominação social que tendem coibir outras expressões artísticas e, por conseguinte, culturais. Isso vale mesmo que a obra fílmica trate o que é alheio àquele que espectra, pois o contato ainda assim proporcionará maiores possibilidades de emancipá-lo e de torná-lo capaz de conviver harmonicamente com a diversidade cultural do mundo, cada vez mais híbrida e com suas fronteiras turvas.

Referências

BRITO, João Batista de. **Imagens amadas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

GONÇALVES, Leonardo. **Rua Sórdida**: a concepção de um curta-metragem. Monografia (Graduação em Cinema & Audiovisual) – Universidade Federal da Paraíba. Paraíba. Ano de obtenção: 2017.

GEADA, E. **O Imperialismo e o fascismo no cinema**. Ed. Moraes Editores, 1977.

JOSÉ, Ângela. **Cinema marginal, a estética do grotesco e a globalização da miséria**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2007. Disponível em: <http://revistaalceu.com.pucrio.br/media/Alceu_n15_Jose.pdf> Acesso em: 2 de ago. de 2016.

MASCARELLO, Fernando. Cinema hollywoodiano contemporâneo. *In* **História do cinema mundial**. São Paulo: Papirus. 2006.

MORIN, E. A alma do cinema. *In*: Xavier, I. (Org.) **A experiência do cinema**. São Paulo: Graal, 2003.

MULVEY, Laura. O Prazer Visual e Cinema Narrativo (1975). *In*: Xavier, I. (Org.) **A experiência do cinema**. São Paulo: Graal, 2003.

RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal (1968-1973)** – A representação em seu limite. São Paulo: Brasiliense, 1987.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**. Estética e política. São Paulo: EXO/ Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, J. Política de Pedro Costa. *In*: **Cem Mil Cigarros** – os filmes de Pedro Costa. Ed. Ricardo Matos Cabo, Lisboa: Orfeu Negro, 2009, p. 53-63.

TURNER, G. **O cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997.

KLANOVICH, Luciana Rosar Fornazari. Corpos erotizados: entre a morena brasileira e a loira americana (cinema na década de 80 e 90). UFPB :**Revista Ártemis**, 2006. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/index.php/artemis/article/view/2104/1862> Acesso em: 9 de ago. de 2016.

XAVIER, Ismail. **Discurso cinematográfico**: A Opacidade e a Transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

XAVIER, Ismail. **O cinema ao redor**. XVIII Socine, 2014. Disponível em: <http://www.socine.org.br/anais/2014/interna.asp?cod=335>. Acesso em: 25 de set. 2016.

ZANI, Ricardo. Cinema e narrativas: uma incursão em suas características clássicas e modernas. UCS. In: **Conexão** – Comunicação e Cultura, Caxias do Sul, 2009. <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/118>. Acesso em: 13 de mar. 2017.

Marcas do imaginário: estudo de caso da Graphic Novel MSP Turma da Mônica Laços

Jéssica Raissa Pessoa[106]
Juliana Chacon[107]
Alberto Pessoa[108]

1 Introdução

Completando, no ano de 2019, seus 60 anos desde sua primeira tirinha publicada pela Folha de São Paulo, com o cachorrinho Bidu saindo de uma caixa para encontrar seu dono, Franjinha, [109] desse ponto em diante, iniciou-se uma trajetória de sucesso da que, hoje, certamente é um dos quadrinhos infanto-juvenis mais conhecidos não apenas no Brasil, mas no mundo inteiro: a Turma da Mônica, pela Mauricio de Sousa Produções (MSP).

Já em 2013, com mais de 80% do mercado infanto-juvenil de bancas, de acordo com dados do Estadão[110], e derivando do projeto MSP 50, que, em 2009, comemora os 50 anos de seu criador, é criado o

---

106 Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGC/UFPB). Bolsista Capes. E-mail: jessicaraissapessoa@gmail.com.

107 Bacharela em Comunicação em Mídias Digitais pela UFPB. E-mail: julianachaconbatista@gmail.com.

108 Orientador do trabalho. Professor pós-doutor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGC/UFPB). E-mail: albertoricardopessoa@gmail.com.

109 Informação extraída de <https://f5.folha.uol.com.br/diversao/2018/07/no-aniversario-de-sua-1a-publicacao-mauricio-de-souza-anuncia-abertura-de-seu-estudio-para-fas.shtml>. Acesso em: 10 de out. 2018.

110 Dados extraídos de <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,com-a-marvel-como-modelo-mauricio-de-sousa-investe-em-graphic-novels,1097129>. Acesso em: 10 de out. 2018.

selo Graphic MSP, em 2011[111]. O selo em questão designa *graphic novels* (novela gráfica, em tradução livre) nas quais autores independentes, em estilo próprio, utilizam personagens da Turma da Mônica em histórias próprias e autorais.

Dentre essas *graphic novels* está Turma da Mônica – Laços, dos autores Vitor Cafaggi e Lu Caffagi. Segunda HQ pela coleção MSP[112] e lançada em 2013 (algumas fontes também registram como 2014), narra uma história que conta com o principal quarteto do selo (Mônica, Cebolinha, Magali e Cascão): após o desaparecimento do cachorro do Cebolinha, Floquinho, seus três amigos embarcam com ele em uma aventura para ajudá-lo em sua busca.

A *graphic* Laços é, até hoje, um dos mais aclamados sucessos da coleção, gerando sequências, dentro da própria coleção, com Lições e Lembranças. Além disso, Laços gerou, também, um filme longa-metragem, de mesmo nome, a ser lançado no ano de 2019, que é, justamente, o ano da comemoração dos 60 anos da Turma da Mônica, pode-se dizer. Sobre o sucesso do selo Graphic MSP, Azevedo e Senna (2017, p. 58) explicam:

> As novelas gráficas foram uma oportunidade de resgatar um público que cresceu lendo A Turma da Mônica, mas com o passar do tempo desenvolveu interesses diferentes que as histórias tradicionais da turma não supriam. Com a perspectiva de alcançar um público adulto, mas não esquecendo seu público principal, as crianças, e de dar oportunidade a artistas que cresceram com a referência da turma

111 Informação extraída de <https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/35661628/Turma_da_Monica_e_a_expansao_para_as_graphic_novels.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1539391746&Signature=CpNbcKOReDK8a%2BarIClU%2Foz2MrE%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DTurma_da_Monica_e_a_expansao_para_as_gra.pdf>. Acesso em: 08 de out. 2018.

112 Lista completa das *graphic novels* já lançadas pela coleção MSP em <http://www.guiadosquadrinhos.com/capas/graphic-msp/gr011104>. Acesso em: 11 de out. 2018.

> da mônica, fazerem suas releituras das personagens e universo, nasceu a Graphic MSP.

É com isso em mente que, no caso da própria *graphic* Laços, essa lança mão do imaginário de seu público para atraí-los e cativá-los. Imaginário, a partir da teoria de Durand e de acordo com SILVA (2017), nada mais é do que aquilo que vem de imediato à mente, que é imaginado e que dá sentido às experiências de um indivíduo. Desse modo, em sua história de aventura infantil é efetiva em sua comunicação, usando dessa capacidade de gerar sentido para com seu público. Sentido esse que, por vez, gera atração e entendimento, além de um sentimento de empatia e reconhecimento.

Assim, com o intento de compreender as subjetividades de sua narrativa, no que se refere ao imaginário, este artigo segue uma linearidade que parte da explanação do objeto de estudo (quem é a Turma da Mônica e qual sua história) para o referencial teórico (imaginário), de modo que, por fim, a partir disso, seja feita a análise e as considerações finais acerca do estudo realizado.

2 A Turma da Mônica: uma história de gerações

Em 1959, Maurício de Sousa abandona o trabalho de repórter e decide se dedicar à sua paixão por história em quadrinhos, publicando sua primeira tirinha com os primeiros personagens da Turma da Mônica, Franjinha e Bidu, pela Folha de São Paulo. Posteriormente, também na Folha de São Paulo, foram lançados os personagens presentes centrais de Laços (incluindo o principal quarteto da Turma): Cebolinha (1960), Floquinho (1963), Mônica (1963), Cascão (1963) e Magali (1964), respectivamente. [113]

Com a popularidade de seus personagens, em 1970, Maurício de Sousa lança, enfim, a primeira revista: Mônica e a sua Turma (contanto com uma tiragem de nada menos do que

113 CAFAGGI, Vitor; Lu, CAFAGGI. Turma da Mônica – Laços. São Paulo: Maurício de Sousa Editora / Panini Comics, 2014.

200 mil exemplares, na época[114]), que viria a se tornar A turma da Mônica. Com o tempo, mais personagens e turmas sugiram, de modo a, além de aparecerem na revista e/ou deram origem a outras, como Turma do Chico Bento, Turma do Penadinho, Turma da Mata, por exemplo. [115]

Desse ponto em diante, o sucesso de sua criação só aumentou, do Brasil para o mundo: atualmente, a turma da Mônica conta com gibis e demais produtos licenciados em 40 países e um total de 14 traduções de idioma[116]. Para que se tenha uma ideia, em 2011, enquanto a DC Comics vendeu 200 mil exemplares da revista Liga da Justiça #1 (alcançando o mérito de título mais vendido do mês, no mundo), a revista da Turma da Mônica Jovem "Quer namorar comigo?" (apresentando, na capa, o beijo de Mônica e Cebolinha), vendeu 500 mil[117].

Apesar dos números já expressivos, no ano de 2011, em segmento às publicações de aniversário de 50 anos da Maurício de Sousa Produções, é criado o selo *Graphic* MSP, visando, com suas *graphic novels*, reaver, principalmente, o público já adulto que havia crescido com a Turma da Mônica, resultando em uma coleção de grandes sucessos e público. Assim, percebe-se que a Turma da Mônica, atualmente, mais do que nunca, estabeleceu-se como um sucesso que atingiu e ainda atinge públicos de variadas faixas etárias no decorrer de gerações.

---

114 Dado extraído de: <https://www.buzzfeed.com/clarissapassos/55-coisas-que-voce-nao-sabia-sobre-a-turma-da-monica>. Acesso em 12 de out. 2018.

115 **Maurício de Sousa: conheça a trajetória do criador da Turma da Mônica**. 2018. Disponível em: https://revistagalileu.globo.com/Cultura/noticia/2018/05/mauricio-de-sousa-conheca-trajetoria-do-criador-da-turma-da-monica.html>. Acesso em 11 de out. 2018.

116 Dados extraídos de: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Turma_da_M%C3%B4nica>. Acesso em 12 de out. 2018.

117 Dados extraídos de: <https://legiaodosherois.uol.com.br/2013/50-anos-de-monica.html>. Acesso em: 12 de out. 2018.

3 Laços e o sucesso das *graphic novels* da coleção MSP

O projeto Graphic MSP, de fato, deriva do projeto MSP 50, o qual está relacionado a comemoração dos 50 anos dos quadrinhos de Maurício de Sousa (visto que a tirinha com primeiros personagens, Bidu e Franjinha, foi publicada em 1959). Para essa comemoração, são publicados três álbuns: "MSP 50 – Maurício de Sousa por 50 artistas" (2009) e, devido ao sucesso do primeiro, "MSP + 50 – Maurício de Sousa por mais 50 artistas" (2010) e "MSP Novos 50 – Maurício de Sousa por 50 novos artistas" (2011). Cada um desses contava com histórias curtas e autorais de variados quadrinistas brasileiros, com os personagens do estúdio.

Em vista do enorme sucesso dos álbuns, é percebida a possiblidade de *graphic novels* como novos produtos. Azevedo e Senna (2017, p.58) bem definem que esse formato se refere às "histórias em quadrinhos que permeiam o universo dos livros. Elas possuem um começo e fim normalmente bem delimitados". Todavia, atualmente, as *graphic novels* costumam ser mais do que isso, de modo que as mesmas autoras complementam o conceito, ao dizer, logo em seguida, que essas são "histórias que tratam de assuntos profundos com o intuito de fazer as pessoas refletirem sobre questões da vida".

Eisner (2010, p.138) já afirmava "o futuro da *graphic novel* encontra-se na escolha de temas importantes e na inovação da exposição". A Maurício de Sousa Produções (MSP) busca justamente essa inovação de seu formato e narrativas, propondo o convite de diferentes quadrinistas independentes para o desenvolvimento de *graphic novels* para a coleção, utilizando os personagens em um roteiro e traço mais autoral, havendo apenas restrição para morte de personagens, sexualização, dentre outras questões similares, por exemplo.

Essa liberdade de criação, por autores independentes, gera narrativas que seguem por caminhos mais imprevisíveis ao leitor, mas, além disso, até mesmo pelo seu formato, e como salientado pelas citações anteriores, são permitidos novos pontos de vista e a discussão

de temas mais diferenciados, complexos e profundos, em relação ao material original. O sucesso do formato e das histórias apresentadas faz com que as *graphic novels* da coleção permaneçam sendo lançadas, sem qualquer previsão de fim. São, atualmente, 19 quadrinhos já lançados, sendo uma periodicidade de 3-4 quadrinhos por ano. Danilo Beyruth (autor da Graphic MSP Astronauta – Magnetar, com Cris Peter) ainda faz uma comparação com a fase áurea da Marvel Comics em 1960, ao afirmar "A MSP virou uma casa de ideias, como a Marvel era" [118].

Laços é um dos frutos mais bem sucedidos dessa coleção, o que fica comprovado pelas duas sequências já feitas para a história (Lições e Lembranças) e pelo filme longa-metragem em *live action* (adaptações cinematográficas com atores reais[119]) de mesmo nome a ser lançado em 2019. Com uma estética meiga e, à primeira vista, simples, essa *graphic* pode enganar, uma vez que, em verdade, a mensagem por traz de seu visual e narrativa é mais profunda.

Com uma base que lembra bastante filmes da infância, principalmente, de muitos brasileiros anos 1980 e 1990, como Goonies (1985) e Garotos perdidos (1988), por exemplo, juntamente com uma série de referências do mesmo período espalhadas pela *graphic*, como Chaves e Thundercats, provoca em nós, juntamente com sua história de crianças, uma identificação, uma empatia, um sentimento de nostalgia. Além disso, Laços traz uma mensagem que fala de união, amizade, esperança, amor, etc.

Tudo isso somado à variados elementos de sua narrativa (dos quais os principais serão identificados na análise) tem a capacidade de provocar o imaginário do leitor, especificamente daquele pertencente ao principal público-alvo: adultos que, tal qual os autores, tiveram sua infância entre os anos 80 e 90 e cresceram com a Turma da

---

118 Conceito extraído de <http://icbeusjc.com.br/site/2017/09/19/voce-sabe-o-que-e-live-action/>. Acesso em: 12 de out. 2018.

119 Extraído de <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,com-a-marvel-como-modelo-mauricio-de-sousa-investe-em-graphic-novels,1097129>. Acesso em: 10 de out. 2018.

Mônica. Mas para identificar e compreender os mecanismos desses elementos provocativos ao imaginário, antes é preciso entender o próprio conceito de imaginário.

4 O imaginário

Gilbert Durand criou uma organização classificatória das imagens, através de sua tese do doutorado, no ano de 1960, denominada as estruturas antropológicas do imaginário, que ademais se transformaria em um livro fundamental para o estudo sobre as imagens. O imaginário é o acúmulo de imagens que ao longo da vida todo ser humano coletou e de forma coletiva e individual dá sentido ao mundo, a junção de todas as imagens traz o significado de tudo o que existe[120]. Segundo Laplantine e Trindade (2003) "O imaginário, ao libertar-se do real que são as imagens primeiras, pode inventar, fingir, improvisar, estabelecer correlações entre os objetos de maneira improvável e sintetizar ou fundir essas imagens". Sendo o imaginário o lugar onde se armazena e manipula todas as imagens, além das imagens reais é o lugar onde é possível migrar para o irreal, que talvez um dia se torne realidade.

A imagem é uma representação de um original, já visto previamente pela pessoa. Juntando várias imagens simbólicas, as pessoas compreendem o mundo e nisso dão significado e criam os seus pensamentos. Wunenburger (2007) explica que o imaginário é "(...) o estudo das produções imagéticas, de suas propriedades e de seus efeitos(...)". Com isso, pode se entender que o imaginário é "(...) o conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens (...)" (DURAND, 2012 p.18). Sendo a imagem de muita importância para as nossas experiências de vida, ela "possui o atributo básico de mobilizar nossos afetos, memória, percepções, nos exigindo formas de acompanhar seu movimento"

120 PITTA, Danielle. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand.** 2ª ed. Curitiba: Editora CRV. 2017.p. 8.

(FERREIRA-SANTOS E ALMEIDA, 2012 p.31). Por finalidade de um melhor entendimento, é preciso observar e analisar como se estrutura o processo do imaginário.

> Para construir o processo do imaginário é preciso mobilizar as imagens primeiras, como dos homens, cidades, animais e flores conhecidas, libertar-se delas e modificá-las. Como processo criador, o imaginário re-constrói ou transforma o real. Não se trata, contudo, da modificação da realidade, que consiste no fato físico em si mesmo, como a trajetória natural dos astros, mas trata-se do real que constitui a representação, ou seja, a tradução mental dessa realidade exterior. (LAPLANTINE e TRINDADE, 1997, p. 26-27)

O imaginário utiliza os símbolos para se expressar, tendo ele a função de esclarecer qualquer ideia que surja a mente. Assim sendo, o imaginário e o símbolo, de acordo com Laplantine e Trindade (1997), "são sinônimos que emergem do inconsciente universal, doador de significados e, ao mesmo tempo, irredutível aos significados históricos e culturais que os homens atribuem a esses símbolos". Os símbolos possuem seus significados a partir da pessoa que o proferiu, porém, cada pessoa tem sua interpretação a partir do seu repertorio imagético.

5 Estruturas do imaginário

Para categorizar as imagens, Gilbert Durand criou duas estruturas, sendo elas o regime diurno e o regime noturno. Na cultura ocidental é o regime diurno que prevalece, sendo este um regime no qual os seus principais símbolos têm relação com o heroísmo, o poder, a ascensão e a razão. As ideias mais presentes são as de verticalidade, ascensão, o próprio herói guerreiro, dominação. Esse regime é sempre muito representado através de imagens de animais ferozes, dentes, fogo, rei guerreiro, entre outras coisas mais.

> O Regime Diurno tem a ver com a dominante postural, a tecnologia das armas, a sociologia do soberano mago e guerreiro, os rituais da elevação e da purificação; o Regime Noturno subdivide-se nas dominantes digestiva e cíclica, a primeira subsumindo as técnicas do continente e do hábitat, os valores alimentares e digestivos, a sociologia matriarcal e alimentadora, a segunda agrupando as técnicas do ciclo, do calendário agrícola e da indústria têxtil, os símbolos naturais ou artificiais do retorno, os mitos e os dramas astrobiológicos. (DURAND, 2012, p. 58)

Diferentemente do regime anteriormente visto, o regime noturno tem suas imagens nas ideias de descida, profundidade, queda, refúgio, transformação e em imagens de noite, como sombras, águas profundas, monstros, serpentes, abismos, natureza, terra, árvores, répteis, lagartos, peixes, flores, alimentos, grãos e dentre outros.

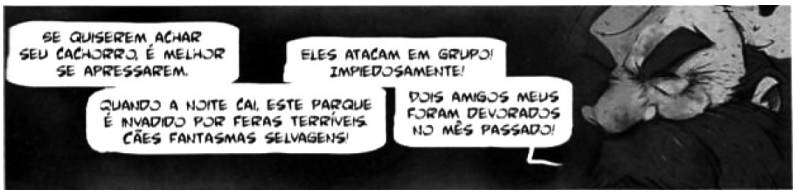
6 Análise da *graphic novel* Laços: as marcas do imaginário

Para a análise, foram escolhidos os principais pontos onde os regimes do imaginário, diurno e noturno, se faziam presente na representação de mais imagens simbólicas possíveis. Tendo como base a sua importância para o desenrolar da história. Sendo os pontos mais abordados os relacionados aos temas da animalidade, com a representação do lobo e do cão, além de outros pontos como a noite, da escuridão, do calor, da queda e da descida.

A representação dos lobos e dos cães no quadrinho Laços, em sua grande maioria (por exceção do cachorro do protagonista, o qual desapareceu no começo da história), traz em si o significado de monstros e de perigo. As cenas principais envolvendo-os são sempre ao anoitecer, onde “O bom senso popular não chama à hora crepuscular a hora “entre cão e lobo”” (Durand 2012 p. 92). É no crepúsculo, como mostrado na figura 01, que as situações de perigo estão em maior evidencia e “No folclore, a hora do fim do dia, ou a

meia-noite sinistra, deixa numerosas marcas terrificantes: é a hora em que os animais maléficos e os monstros infernais se apoderam dos corpos e das almas" (DURAND 2012 p. 91). Isso se confirma na figura 01, na qual o morador de rua avisa exatamente isso para os garotos, os previnindo do perigo que é a floresta ao anoitecer, inclusive os perigosos caninos que nela vivem.

Figura 01. Recorte da página 35



Fonte: Graphic MSP Turma da Mônica Laços

O lobo é um antigo "inimigo" do ser humano, por seu caráter de fera. Apenas posteriormente, em sua teórica evolução, para o cachorro, o qual foi domesticado, é que passou a ocorrer uma convivência e até mesmo companheirismo. Mesmo assim, "Para a imaginação ocidental, o lobo é o animal feroz por excelência. Temido por toda a Antiguidade e pela Idade Média" (DURAND, 2012, p.85). O lobo é, comumente, protagonista de muitas histórias e mitos assustadores, uma vez que, como Durand (2012, p.86) já afirma, "O lobo é ainda no século XX um símbolo infantil de medo pânico, de ameaça, de punição". Ele é recorrente no imaginário popular como vilão em, por exemplo, contos que são repassados para as crianças terem em mente os perigos e se prevenirem contra tão terrível ameaça. Durand (2012, p. 84) explica:

> [...] a boca que passa a simbolizar toda a animalidade, que se torna o arquétipo devorador dos símbolos que vamos examinar. Reparemos bem num aspecto essencial deste simbolismo: trata-se exclusivamente da boca armada com dentes acerados, pronta a triturar e a morder.

A boca da fera traz em si os dentes bem afiados, que são assustadores. Ela representa grande perigo, e não é apenas a mordida, mas todas possíveis variações de ações provindas dela: "É, portanto, na goela animal que se vêm concentrar todos os fantasmas terrificantes da animalidade: agitação, mastigação agressiva, grunhidos e rugidos sinistros" (DURAND, 2012, p. 85). Nas figuras a seguir, fica bem evidente os símbolos presentes nas imagens referentes ao regime diurno, no quadrinho, no momento em que a turma da Mônica encontra na floresta os lobos e o canil de cachorros.

Figura 02. Recorte da página 50

Fonte: Graphic MSP Turma da Mônica Laços

Na figura 2, é possível ver os vultos e olhos dos lobos, porém em vez de ameaçar com a boca aberta e dentes a mostra, os olhos brilhantes chamam mais a atenção e transmitem mais o medo. Além dos grunhidos e rosnados como os que podem ser notados nas onomatopeias da figura 2, 3 e 4. As crianças, como já foram devidamente avisadas dos perigos, se abraçam e tentam se proteger, claramente temendo que o pior aconteça. "É, portanto, na goela animal que se vêm concentrar todos os fantasmas terrificantes da animalidade: agitação, mastígação agressiva, grunhidos e rugidos sinistros. " (DURAND, 2012, p. 85)

Figura 03. Recorte da página 60

Fonte: Graphic MSP Turma da Mônica Laços

Figura 04. Recorte da página 69

Fonte: Graphic MSP Turma da Mônica Laços

Nas figuras 3 e 4, é o cão que se faz presente. Esses cães mostram seus dentes e tentam avançar de forma agressiva nas crianças, no entanto, é no homem do canil que eles, de fato, saltam. Homem esse,

que judiava dos pobres animais. Os cães latem e se apresentam de forma ameaçadora, em posição de ataque, mostrando o lado bestial do animal, como o

> lobo devorador, como nos nossos campos franceses, onde se diz indiferentemente que um cão "uiva à lua" ou "uiva à morte". Com efeito, a duplicação mais ou menos doméstica do lobo é o cão, igualmente símbolo da morte (DURAND, 2012, p. 43).

Figura 05. Recorte da página 69

Fonte: Graphic MSP Turma da Mônica Laços

Figura 06. Recorte da página 43

Fonte: Graphic MSP Turma da Mônica Laços

Nas figuras 5 e 6, podemos analisar a escuridão altamente presente nas cenas, gerando medo e angústia nas crianças: “Esta angústia seria psicologicamente baseada no medo infantil do negro, símbolo de um temor fundamental do risco natural” (DURAND 2012, p.91). Sendo comum uma criança ter medo do escuro, por não saber o que se encontra nele e pela possibilidade em encontrar algo perigoso, é provável que seu imaginário apresente alguma memória na qual algo de ruim ocorreu no escuro ou apenas a lembrança das advertências de outras pessoas sobre o perigo da noite. Inclusive, na figura 1, vemos a imagem do homem as alertando sobre os perigos do parque a noite, ao que Durand (2012, p.92) confirma “a noite recolhe na sua substância maléfica todas as valorizações negativas precedentes”.

Em ambas as figuras, também é possível notar a presença de animais pequenos e/ou rastejantes, como os insetos que, provavelmente, são vagalumes (figura 5) e a teia de aranha (figura 6). Sendo a presença de “(...) insetos em geral, e que expressam a repugnância primitiva diante da agitação incontrolável que é o arquétipo do caos”. (PITTA p. 27). Claramente, existe um medo enorme nas crianças ao passar pelos vagalumes, além da teia de aranha que traz em si uma representação imagética bem negativa, sendo este “o simbolismo negativo da aranha, fiandeira exemplar e devoradora” (DURAND 2012 pag.315). Uma vez que esses insetos são a parte da imagem a demostrar os perigos da noite, são símbolos bem precisos que ajudam o leitor a perceber que a narrativa está sendo direcionada para algo deveras incerto.

Figura 07. Página 41
Fonte: Graphic MSP Turma da Mônica Laços

A descida é um momento no qual é necessário perseverar e tomar todo o cuidado, pois desde cedo fomos ensinados a andar e tomar cuidado com a gravidade ao nosso redor (DURAND, 2012, p.112), além disso nesse fator da queda há lembranças ruins e com prováveis machucados, que muitas pessoas guardam em seus imaginários: imagens de quando mais novos, quando caíram e se machucaram de alguma forma. Porém, mesmo sendo um momento de possível derrota, é necessário e "Trata-se de "desaprender o medo". É uma das razões pelas quais a imaginação da descida necessitará de mais precauções que a da ascensão" (DURAND 2012, p. 201). A alta montanha da qual a turma da Mônica caiu foi um obstáculo enorme, que causou sequelas, mas que os farão mais forte para enfrentar os perigos da vida.

Figura 08 (acima). Recorte da página 42

Figura 09 (ao lado). Recorte da página 45

Fonte: Graphic MSP Turma da Mônica Laços

Em meio a todo o caos, o fogo traz consigo a esperança e se destaca em meio a escuridão: "Pelo calor tudo é profundo, o calor é signo de uma profundidade, o sentido de uma profundidade" (DURAND, 2012, p. 202). A profundidade que vem com ele ajuda a unir e aconchegar as crianças nesse momento em que estão em tão grande desamparo. Ele também demonstra a grande inteligência das crianças, tal como Durand (2012, p. 174) expõe "[...]o simbolismo intelectual do fogo. O emprego do fogo marca, com efeito, "a etapa mais importante da intelectualização" do cosmos". A sagacidade das crianças mesmo tão novas e conseguindo sobreviver tão bem aos perigos da noite e da floresta demonstra um grande nível intelectual.

Todas as figuras presentes na análise possuem em si o simbolismo da escuridão, mesmo a figura 3, no qual se apresenta na hora do crepúsculo sendo este o prelúdio do anoitecer, que é característico do regime noturno, enfatizando assim o caótico, o misterioso e o sombrio. Além desse elemento, alguns outros estão presentes, os quais se dividem entre ambos os regimes. As figuras 1, 2, 3 e 4 tendo o cão e o lobo, remetem ao regime diurno.

Por sua vez, nas figuras 5, 6 os símbolos predominantes são a escuridão e os insetos, havendo uma mistura, pois a escuridão é um elemento do diurno e os insetos são do regime noturno. Assim como nas imagens citadas anteriormente, as 7 e 8 possuem em si essa dualidade, onde a descida é uma característica do noturno, mas precaução dos perigos da queda são provindos do diurno. Por fim, na imagem 9, mesmo se fazendo presente a escuridão, temos a presença do fogo, que é um elemento do regime noturno.

7 Considerações finais

Por meio desse trabalho, foi possível uma compreensão inicial das subjetividades presentes na graphic novel Laços, da coleção MSP, e por consequência, de que modo seu imagético, ao longo da narrativa de uma aventura infantil, age sobre o imaginário de seus leitores, gerando identificação, interesse e apatia.

Essa identificação, classificação e análise foi possível devido às classificações concebidas por Durante acerca do Imaginário, dentro das categorias do regime diurno e regime noturno. Classificação essa que permite a designação dos signos e uma compreensão das possíveis formas pela qual o leitor dessa obra pode compreender e relacionar, a partir de um suprassumo de sua experiência de vida e do seu banco de imagens e sentimentos vinculados ao seu imaginário particular e coletivo.

Referências

AZEVEDO, Amanda da Rocha; SENNA, Nadia. A turma da mônica em releituras sensíveis. In: **Seminário de Pesquisa da Pós-Graduação em Artes Visuais** – SPMAV, 4, 2017, Pelotas, RS. Anais (on-line). Pelotas: SPMAV, 2017. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/mestradoartesvisuais/files/2018/04/ANAIS_SPMAV_2017.pdf#page=57>. Acesso em: 08 de out. 2018.

BARBOSA, Anderson Wagner da Silva. **A marca do Batman:** uma análise da presença simbólica do herói na mídia, imaginário e cotidiano da sociedade contemporânea de cultura pop. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.

CAFAGGI, Vitor; Lu, CAFAGGI. **Turma da Mônica – Laços**. São Paulo: Maurício de Sousa Editora / Panini Comics, 2014.

Correio Brasiliense. **Em comemoração aos 60 anos, Maurício de Sousa Produções terá visitação**. 2018. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2018/07/20/interna_diversao_arte,696217/como-visitar-a-mauricio-de-sousa-producoes-em-sao-paulo.shtml>. Acesso em 10 de out. 2018.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário.** 4ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes. 2012.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes. 2010.

FERREIRA-SANTOS, Marcos; ALMEIDA, Rogério de. **Aproximações ao imaginário – bússola de investigação poética.** 1ª ed. São Paulo: Editora: Képos. 2012.

Graphic Msp /Panini. Disponível em: <http://www.guiadosquadrinhos.com/capas/graphic-msp/gr011104>. Acesso em 11 de out. 2018.

Graphic MSP é premiada no mais importante prêmio das HQs nacionais: a 26ª edição do HQMix, maior prêmio dos quadrinhos nacionais, acontece neste sábado (13/09), em São Paulo. 2014. Disponível em <http://turmadamonica.uol.com.br/graphic-msp-e-premiada-no-mais-importante-premio-das-hqs-nacionais/>. Acesso em 12 de out. 2018.

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. **O que é imaginário.** 1ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense. 2003.

MAIDANA, Fernando**. 50 anos de Mônica**. 2013. Disponível em: <https://legiaodosherois.uol.com.br/2013/50-anos-de-monica.html>. Acesso em 12 de out. 2018.

Maurício de Sousa: conheça a trajetória do criador da Turma da Mônica. 2018. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Cultura/noticia/2018/05/mauricio-de-sousa-conheca-trajetoria-do-criador-da-turma-da-monica.html>. Acesso em 11 de out. 2018.

NEVES, Fernanda Pereira. **No aniversário de sua 1ª publicação, Maurício de Sousa anuncia abertura de seu estúdio para fãs:** visitas começam em 7 de agosto pelos seus 60 anos de carreira. 2018. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/diversao/2018/07/no-aniversario-de-sua-1a-publicacao-mauricio-de-souza-anuncia-abertura-de-seu-estudio-para-fas.shtml>. Acesso em 10 de out. 2018.

PASSOS, Clarissa. **55 coisas que você não sabia sobre a turma da Mônica**. 2014. Disponível em: https://www.buzzfeed.com/clarissapassos/55-coisas-que-voce-nao-sabia-sobre-a-turma-da-monica>. Acesso em 12 de out. 2018.

PITTA, Danielle. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand.** 2ª ed. Curitiba: Editora CRV. 2017.

SILVA, Gabriel Machado Rodrigues da. **Turma da Mônica e a expansão para as graphic novels**. 2014. Disponível em: <https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/35661628/Turma_da_Monica_e_a_expansao_para_as_graphic_novels.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1539391746&Signature=CpNbcKOReDK8a%2BarIClU%2Foz2MrE%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DTurma_da_Monica_e_a_expansao_para_as_gra.pdf>. Acesso em 08 de out. 2018.

SILVA, Juremir Machado da. **Diferença e Descobrimento – O que é o imaginário?** A hipótese do excedente de significação. Porto alegre: Editora Sulina, 2017.

Turma da Mônica. 2018. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Turma_da_M%C3%B4nica>. Acesso em 12 de out. 2018.

VITRAL, Ramon. **Com a Marvel como modelo, Mauricio de Sousa investe em graphic novels:** seis álbuns da coleção reinterpretam personagens criados pelo cartunista. 2013. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,com-a-marvel-como-modelo-mauricio-de-sousa-investe-em-graphic-novels,1097129>. Acesso em 10 de out. 2018.

Você sabe o que é live-action!?. Disponível em: <http://icbeusjc.com.br/site/2017/09/19/voce-sabe-o-que-e-live-action/>. Acesso em 12 de out. 2018.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **O imaginário** 1ª ed. São Paulo: Editora: Loyola. 2007.

Ariana Grande, em *God is a woman*
Fonte: https://wallpaperaccess.com/ariana-grande-god-is-a-woman

Criação, sexualidade e ascensão: o imaginário simbólico no clipe *God is a woman* de Ariana Grande

Esmejoano Lincol França[121]
Gilmara da Mata Farias[122]
Sandra Raquew Azevêdo[123]

1 Introdução

O videoclipe é uma ferramenta utilizada desde a década de 1950 como veículo de produção de sentido ou mesmo de uma extensão do sentido produzido por um artista musical. Se inicialmente ele era notado nos filmes musicais, como no clássico *O prisioneiro do rock*, onde Elvis Presley pode imortalizar sua canção *Jailhouse rock*, depois ele passou a criar vida própria com os Beatles e o Abba, duas das primeiras grandes bandas que popularizaram seus vídeos musicais ao redor do mundo entre as décadas de 1960 e 1970. O Brasil também teve sua participação na vanguarda do desenvolvimento destes vídeos com o Fantástico, da Rede Globo, que a cada domingo, durante as décadas de 1970 e 1990, exibia clipes musicais produzidos pelo próprio programa (SOARES, 2013).

121 Mestrando em Comunicação e Culturas Midiáticas pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGC) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). E-mail: esmejoanolincol@hotmail.com.

122 Mestranda em Comunicação e Culturas Midiáticas pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGC) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). E-mail: gilmaradamata@gmail.com.

123 Doutora em Sociologia. Professora Associada da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Atua no Departamento de Jornalismo da instituição. E-mail: criticadasmidias@gmail.com

Mas foi com o canal Music Television – MTV – que o videoclipe pode se consolidar não apenas como um produto de consumo, mas como um produto cultural, portador de significados únicos e de influências perenes para a indústria da música. Neste canal, os vídeos eram lançados pelos mais diversos artistas populares, sobretudo aqueles que se conectavam em alguma medida com o público jovem. Este poderio cultural só veio a ruir a partir da década de 2000, quando a internet também a passou distribuir conteúdo audiovisual de maneira massiva – na maioria das vezes gratuita e sem redistribuição de lucros de volta para gravadoras, empresários e artistas.

Apesar de ter sido redesenhada, a indústria do videoclipe permanece ativa, com alcance e influência potencializados pela internet. Mas o imaginário popular produzido pelos clipes da "era televisiva" continua povoando nossa memória – tanto entre aqueles que consumiram o vídeo na época no lançamento, há 20, 30 anos, como entre aqueles que conheceram o clipe agora, graças a plataformas como o Youtube. Não à toa, muitos vídeos lançados nas décadas de 80 e 90 permanecem como referências do gênero. *Bad* de Michael Jackson, *Like a prayer* de Madonna e *I want to break free* do Queen são exemplos que de clipes que se estabeleceram na cultura popular e na memória dos que consomem esta cultura.

No rastro de sua produção de sentido, o videoclipe também pode ser usado como ferramenta sociológica, com a discussão de temas pertinentes em suas narrativas. Os clipes citados acima, a propósito, traziam algumas dessas discussões, tanto de modo mais explícito, a exemplo de *Bad*, que abordava os problemas da juventude negra americana, como através de subtextos, como em *Like a prayer*, que problematizava o racismo sob a representação religiosa do negro (SOARES, 2010).

A produção de sentidos sociais nos clipes hoje em dia é notável graças ao ativismo na internet. Este espaço cibernético, segundo Carolina Brito (2016, p. 01), serve "não apenas como meio de entretenimento e lazer, mas sim para pesquisa de conteúdo,

criações artísticas, divulgações e debates, também, relacionados à vida off-line oferecendo um novo espaço de militância". Citando Eugênio Trivinho (2006), Brito (2016), dirá que há a formação de uma

> (...) politização multilateral[124], que muitas vezes não pretende ficar apenas no espaço virtual. Para atingir o público e/ou a sociedade como um todo, os grupos, ONGs ou coletivos, se utiliza, desta cibermilitância e dromocracia, também, para articulações políticas de atos, encontros para debates e divulgação de eventos, nascidos ou não no ciberespaço, mas que acontecem também na esfera "off-line" através de interação interpessoais que tentam reestruturar a visão social sobre determinados temas. (BRITO, 2016, p. 05-06),

Atingindo em cheio a produção audiovisual, o ativismo pode utilizar-se de imagens concretas e subtextos (nos exemplos já citados em *Bad* e *Like a prayer*) para produzir sentidos. E é exatamente na representação e classificação dos subtextos imagéticos que repousa o objetivo deste artigo. Destacando as imagens simbólicas encontradas em um determinado videoclipe, pretendemos analisa-las e agrupa-las conforme os estudos que teorizam a constelação simbólica que povoa o imaginário coletivo, dentre elas, sua vertente antropológica organizada pelo francês Gilbert Durand (1921-2012).

Escolhemos como corpus de nossa análise o clipe *God is a woman*, da cantora americana Ariana Grande, vídeo dirigido por Dave Meyers para a música homônima – terceiro compacto do álbum *Sweetener*. Lançado em 13 de julho de 2018 no Youtube, o produto audiovisual estreou numa época em que diversos movimentos feministas na internet lançavam mão deste meio digital para denunciar e combater diversas formas de assédio, como o #MeToo,

---

124 Segundo Brito (2016, p. 5), o termo utilizado por Trivinho define "as relações a politização da cibercultura, seus vetores de sustentação e relação com a dromocracia".

#VamosJuntas e #MeuPrimeiroAssédio (PEREIRA, 2018). Nosso intuito neste *paper* é destacar e analisar algumas das imagens simbólicas femininas do videoclipe, agrupando-as em três tipos: imagens que remetem à criação, imagens que remetem à sexualidade e imagens que remetem à ascensão (ou verticalidade). Para isso, utilizaremos três metodologias complementares, que serão melhor descritas nas seções seguintes deste trabalho: a pesquisa bibliográfica, a análise fílmica e a hermenêutica simbólica.

2 Videoclipe: elementos e metodologia

A música *pop* se configura como um dos meios pelos quais a indústria cultural pôde criar produtos e sentidos ao longo dos séculos XX e XXI. Como já preconizado na Introdução deste artigo, a vinculação do vídeo à música foi uma criação do cinema que encontrou um mercado expectatorial vantajoso na TV e que, depois de algumas décadas, passou a ser ressignificado pela internet. Mas, a produção de videoclipes ao longo dos últimos 50 anos permaneceu sob um propósito maior: ancorar a produção musical de um artista à sua imagem. Especificamente sobre a mulher na indústria fonográfica, Soares (2013) revelará que

> a voz feminina, a variar de timbre, volume e entonação, desperta para a composição de uma série de imagens previamente inscritas e que, muitas vezes, são incorporadas em materiais de divulgação – incluindo videoclipes (SOARES, 2013, p. 162).

Sobre a representação musical e imagética da canção, por vezes há uma "disjunção" entre o que é visto no clipe e ouvido na música na qual ele se baseia, mas não no sentido de que estes dois elementos não se relacionam de nenhuma maneira. É que nem sempre as associações entre o texto musical e o texto fílmico são óbvias ou de fácil detecção para todos os públicos. Umberto Eco

(1989), ao falar do caráter dialógico dos textos que se relacionam em alguma medida, também dirá que apenas alguns leitores ou espectadores terão bagagem discursiva e textual suficiente para entender a relação estabelecida entre os dois produtos; seria necessário o estabelecimento de uma visão crítica por parte do espectador para entender os sentidos depositados em camadas não-superficiais do texto; em se tratando da obra que aqui analisamos, *God is a woman*, as significações imagéticas que tentaremos desvendar estarão, quase todo o tempo, no âmbito do subtexto.

Na impossibilidade haver uma metodologia própria para a análise de videoclipes, recorremos àquela mais próxima deste conteúdo audiovisual: a análise fílmica, orientada por Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2002). Segundo esses autores, utilizar esta metodologia significa "a atividade de analisar (...)" um filme; "(...) também pode significar o resultado dessa análise, isto é, com algumas exceções, um texto" (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 2002, p. 14). Para Vanoye e Goliot-Lété, isolando e descontruindo a obra fílmica, podemos analisar cada um dos pedaços destacados, buscando compreender, depois, o elo une estes fragmentos (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 2002).

Realizando uma pesquisa bibliográfica para balizar nossas impressões sobre este gênero ausdiovisual, o videoclipe, encontraremos substanciais referências bibliográficas sobre clipes em trabalhos de Thiago Soares e Jeder Janotti Júnior (2008; 2014) e Carolina Brito (2016). No tocante à análise deste tipo de produto audiovisual, o videoclipe, Thiago Soares (2013) dirá:

> (...) é preciso compreender que a análise de um videoclipe, tomando-o como uma performance da canção popular massiva, não pode ignorar dinâmicas discursivas dos objetos, ou seja, que condições de produção e reconhecimento geraram também gramáticas de produção e reconhecimento nas canções e nos clipes. Discutindo estes aspectos, estaremos nos direcionando à constituição da ampliação da relação empreendida entre videoclipe

> e gêneros musicais, uma vez que, através do conceito de performance, é possível localizar as constituições entre clipe, canção e estratégia de endereçamento genérica (SOARES, 2013, p. 151).

Para destacarmos os fragmentos necessários para nossa análise, recorreremos a recortes de *frames* (quadros) das sequências do clipe onde as temáticas imagéticas esta obra estão. Estes *frames* serão obtidos através da ferramenta *Print screen* do *Windows*. A minutagem de cada uma das imagens selecionadas será referenciada em minutos (') e segundos ('') e cada vez que uma mesma imagem aparecer novamente no videoclipe a minutagem da recorrência também será creditada.

Escolhemos nove sequências dentre as diversas que o clipe oferece. Este recorte se justifica pois estas são as imagens que mais tomam tempo de projeção no clipe e as que mais se repetem ao longo dos 04'11'' do vídeo. São elas: Ariana com a Via Láctea representada em seu ventre (Figura 1); Ariana amamentando três homens (Figura 3); Ariana em uma imagem que remete ao afresco O nascimento de Adão (Figura 5); Ariana nua no centro da imagem que remete a uma vagina (Figura 7); Ariana simula um gesto masturbatório em um furacão (Figuras 8 e 9); Ariana medita enquanto faz um gesto obsceno com as mãos (Figura 11); Ariana sentada sob um livro enquanto é atacada verbalmente por vários homens (Figura 12); várias imagens de Ariana constituindo uma montanha (Figura 14); Ariana retratada como uma espécie de guerreira, gladiadora (Figuras 15 e 16).

3 Imaginário: elementos e metodologia

As teorias que estudam o imaginário foram sendo construídas ao longo do século XX com trabalhos dos mais diversos autores. Danielle Pitta (2016) cita Gaston Bacherlard, Mircea Eliade, Henry Corbin, Edgard Morin e Gilbert Durand como "os pais fundadores da noção de imaginário" (PITTA, 2016, p. 11), dando respaldo também às contribuições de outros autores como Carl J. Jung,

Paul Ricoeur e Ernst Cassirer. Os trabalhos destes autores visam o estudo das diversas representações simbólicas que o homem vem desenvolvendo desde o despertar de sua consciência até os tempos atuais.

As noções básicas de imaginário se debruçam sobre quatro conceitos elementares: o *schème*, a imagem ancestral da qual todo o símbolo descente; o arquétipo, estado simbólico preliminar da imagem, constituinte de símbolos diversos, de caráter generalista; o símbolo, a representação cristalizada de uma imagem, eternizada como um signo, mas de caráter mais pessoal; e o mito, que segundo a definição de Durand (apud PITTA, 2016, p. 23) é "'um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e *schèmes* que tente a se compor em relato'".

Coube a Gilbert Durand a elaboração de uma das classificações mais consagradas das imagens que compõem; este teórico dividiu os símbolos dois polos simbólicos distintos, nomeando-os dentro das "Estruturas Antropológicas do Imaginário': O Regime Diurno, da polêmica, das distinções, e o Regime Noturno, da conciliação (PITTA, 2016). As imagens correspondentes ao primeiro regime abarcam dois temas: As Faces do Tempo e O Cetro e o Gládio (ou Estrutura Heroica do imaginário), "estruturas estas que dão resposta à questão fundamental do homem, que é a sua mortalidade", (PITTA, 2016, p. 26). Os temas diurnos se opõem num duelo de forças. As Faces do Tempo reúnem os símbolos ligados às trevas, à angústia, à queda; O Centro e o Gládio abarcam os símbolos que irão combater os anteriores, representando a luz, o conhecimento e a vitória.

O Regime Noturno não atua de forma opositora ao Diurno (já que os símbolos de oposição às imagens angustiantes são elencados dentro do mesmo regime) e sim de maneira semanticamente complementar. Agora, "não se trata mais de ascensão em busca do poder, mas de descida interior em busca do conhecimento" (PITTA, 2016, p. 32). Eles estão dispostos em dois grandes temas: a Estrutura Mística do Imaginário, que reúne símbolos eufemísticos, ligados à reflexão, à intimidade e ao feminino; e a Estrutura Sintética do

Imaginário, onde os símbolos que se referem ao tempo cíclico e à vida estarão representados.

O imaginário possui uma metodologia própria, que se complexifica à medida que conectamos a imagem com suas relações sociais. Encontramos como ferramentas metodológicas dessas teorias, por exemplo, a hermenêutica simbólica, a mitocrítica e a mitanálise; cada um destes procedimentos disseca arquétipos, símbolos e mitos presentes nos mais diversos textos criados desde antiguidade até os dias atuais. Utilizaremos neste trabalho a hermenêutica simbólica. Esta "mitodologia", modo de parafrasear a metodologia de análise destas imagens, é chamada de "filosofia do símbolo" (SILVA e GOMES, 2013), o entendimento de sua natureza partir de sua existência enquanto imagem simbólica; "passamos do mero significado (o que se diz) para o sentido (o que se quer dizer)" (ORTIZ-OSÉS apud SILVA e GOMES, 2013, p. 132), isto é, analisamos o símbolo isoladamente não apenas como uma imagem qualquer, mas como uma imagem portadora de uma infinidade de significações.

4 Dissecando arquétipos, símbolos e mitos: imagens que remetem à criação

A primeira imagem destacada do clipe de Ariana Grande (Figura 1), que aparece no primeiro segundo de projeção (e novamente aos 2'12''), é a Via Láctea (Figura 2), representada ao redor do ventre da cantora, girando. Caracterizando-se como um símbolo cíclico, a espiral, forma na qual a Via Láctea se organiza, é

> (...) um simbolismo frequentemente ligado à permanência e ao movimento. Representação importante para as culturas cuja mitologia se baseia no equilíbrio dos contrários. O caracol participa do mesmo significado, já que carrega uma aspiral, ao qual se somam o aspecto aquático (da concha) e o feminino. (PITTA, 2016, p. 36)

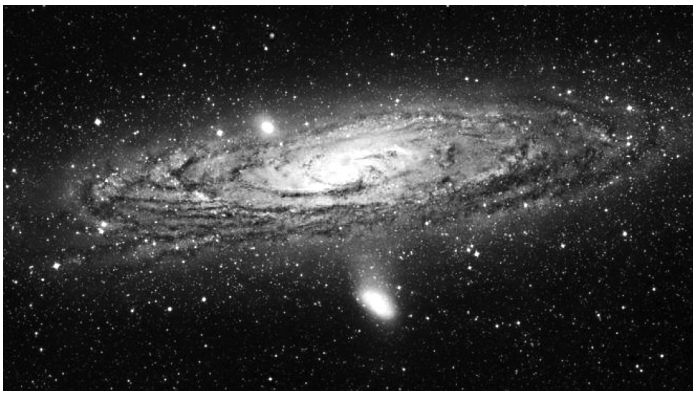
Figura 1 – A Via Láctea no ventre de Ariana Grande, ao centro da imagem

Fonte: Clipe da música *God is a woman* de Ariana Grande publicado no Youtube[125]

A forma circular através da qual a Via Láctea é representada é para muitas culturas uma forma perfeita, indivisível, geralmente associada à figura de Deus. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2009, p. 254) assevera que "a comparação neoplatônica de Deus a um círculo, cujo centro está em toda parte" é um tema comum a diversos autores ligados ao sufismo, a corrente mística do islamismo. Este mesmo autor também evidencia que a dança circular dos dervixes, praticantes do sufismo, "inspira-se num movimento cósmico: eles imitam a ronda dos planetas em torno do Sol, o turbilhão de tudo o que se move, mas também imitam a busca de Deus, simbolizado pelo Sol" (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2009, p. 254). E como propõe Gilvone Miguel (2005, p. 68), "a ciclicidade", que observamos na imagem da Via Láctea, "tem a propriedade de aproximar o fim do começo, compensando a angústia causada pelo fim com a esperança de um novo começo".

125 https://www.youtube.com/watch?v=kHLHSlExFis

Figura 2 – Representação da Via Láctea



Fonte: Internet; Portal BBC[126]

A inserção do fenômeno cíclico da Via Láctea na altura do ventre da cantora não é por acaso. Gloria Viero (2005, p. 166) rememora que no cristianismo "o útero é usado como metáfora para falar de Deus como a fonte que faz brotar a vida e a fertilidade na natureza (Jo 38, 28-29), e como fonte originária de Israel, que forma o povo e o carrega no ventre (Is 46, 29)". Sendo assim, a composição imagética que vemos aqui refere-se a união de dois símbolos referentes à criação, ao começo: o ventre feminino e a espiral – ou círculo.

O mito da criação de Roma sob o protagonismo heroico dos irmãos Rômulo e Remo ou mesmo o mito da criação do mundo pelo cristianismo, segundo o qual Deus forjou o homem em sete dias (Figuras 4 e 6), são dois exemplos de narrativas mitológicas bastante conhecidas; ambas são referenciadas em *God is a woman (*Figuras 3 e 5). Aos 2'06'', Ariana aparece amamentando três homens em tamanho proporcionalmente menor ao seu. A referência buscada para a constituição desta sequência do vídeo é a escultura em bronze *Lupa capitolina*, do artista etrusco Vulca (Figura 3). A obra retrata o momento mais conhecido do mito da criação de Roma: os irmãos Rômulo e Remo são jogados num rio dentro de um cesto por ondem de

126 Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/geral-44942246

seu tio-avô Amúlio, que tentava matar todos os possíveis herdeiros do trono de Alba Longa, cidade troiana. Os irmãos sobrevivem quando o cesto atola no Rio; ambos são resgatados por uma loba que os amamenta até a chegada do Fáustulo, pastor de ovelhas que adota os meninos e os cria como filhos (LOPES, 2012).

O seio – que não aparece de forma explicita no clipe, mas está subtendido – é, segundo Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 809) "um símbolo de maternidade, de suavidade, de segurança, de recursos. Ligado à fecundidade e ao leite – o primeiro alimento –, é associado às imagens de intimidade, de oferenda, de dádiva, de refúgio". Posicionados abaixo de Ariana, os homens se refugiam, tal qual bebês, ou filhotes de animais, nos seios de uma figura materna, à exemplo da loba que alimentou os gêmeos Rômulo e Remo no mito romano.

Figura 3 – Ariana Grande no centro da imagem, que remete à representação do mito da criação de Roma

Fonte: Frame do clipe da música *God is a woman* de Ariana Grande publicado no Youtube

Se antes o ventre de Ariana era representado como o centro da Via Láctea – uma imagem da constituição da vida –, a cantora agora é retratada mantendo esta vida, com o ato da amamentação. Esta imagem está alocada em dois momentos do Regime Noturno do imaginário. No primeiro momento, num complemento à ideia de mordicância elencada no Regime Diurno, como a imagem de encaixotamento; ao invés de morder, destroçar, destruir, a ideia é

"assimilar, 'engolir' o outro para se apropriar de sua essência" (PITTA, 2016, p. 33). Sorvendo o leite da loba, os gêmeos puderam absorver a vida presente no líquido.

No segundo momento, através do leite, especificamente, representado nas imagens de alimentos e substâncias arquetípicos, responsáveis pela constituição das criaturas e do próprio mundo, ao lado do mel, das bebidas sagradas, da água e do sal. Relembrando os mitos de Héracles, que é amamentado pela deusa Hera, e de São Bernardo, que sorve o leite da Virgem Maria, tornando-se irmão adotivo de Jesus, Chevalier e Gheerbrant dirão que "a amamentação feita pela mãe divina é o sinal da adoção e, em consequência, do conhecimento supremo" (2009, p. 543); ainda segundo estes mesmos autores, o leite é o "alimento da imortalidade" (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2009, p. 543).

Figura 4 – Escultura *Lupa capitolina*, que representa o mito da criação de Roma

Fonte: Internet; Verbete "Romulo e Remo" na Wikipedia[127]

Aos 3'40'', na última imagem do clipe, Ariana faz as vezes de Deus numa releitura do afresco *A criação de Adão*, obra que Michelangelo criou para o teto da Capela Sistina do Palácio Apostólico do Papa, em Roma. Ariana estende os dedos para tocar os dedos de sua criação; mas desta vez o primeiro "homem" não é do sexo

127 Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/R%C3%B4mulo_e_Remo

masculino, mas é uma mulher, negra, que representa, ao invés de Adão, Eva, a primeira "mulher", segundo o Gênesis da Bíblia Cristã. O panteão de anjos que acompanham Ariana também são todos do sexo feminino (Figura 5).

Figura 5 – Ariana grande no centro da imagem, que remete ao afresco *A criação de Adão*, de Michelangelo

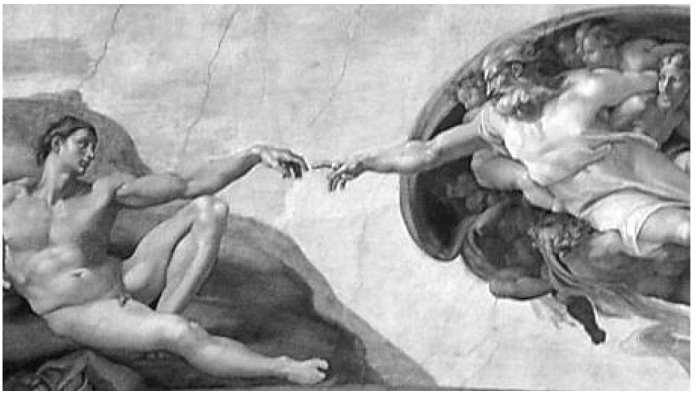
Fonte: Frame do clipe da música *God is a woman* de Ariana Grande publicado no Youtube

Em sua obra *A grande mãe* (1996), Erich Neumann dirá que a instância criadora vinculada simbolicamente à mulher remete a uma das mais antigas representações do corpo feminino pela humanidade: a mulher como um vaso, um receptáculo, composição na qual "todas as funções vitais básicas, principalmente o 'metabolismo'", estão elencadas (NEUMANN, 1996, p. 46). Para este autor, esta estrutura envasada tem zonas de entrada e saída: "da mesma forma que o alimento e a comida são colocados para dentro deste vaso desconhecido, dele mesmo nascerão coisas todas as funções criadoras, desde as excreções e o sêmen, até a respiração e a palavra" (NEUMANN, 1996, p. 46).

A representação do indivíduo do sexo feminino como "recipiente de onde se forma a vida, continente de todas as coisas vivas as quais depois descarrega no mundo" (NEUMANN, 1996, p. 46) possibilitou que vários símbolos se organizassem a partir deste

arquétipo, constituindo, por conseguinte, uma série de mitos nos quais uma deusa era a protagonista desta narrativa mitológica, com poderes para criar ou destruir criaturas ou o próprio mundo – como o Deus masculino das religiões judaico-cristãs, que constituiu o mundo em sete dias para depois "passa-lo à limpo" em um grande dilúvio. Dentre os exemplos mais diversos estão a deusa Isis, cultuada no Egito antigo, que foi capaz de ressuscitar seu marido, Osíris, morto e esquartejado, e dele ter um filho; ou a deusa Kali, da mitologia Hindi, representando "as trevas, o tempo que tudo devora" (NEUMANN, 1996, p. 134).

Figura 6 – Afresco A criação de Adão, de Michelangelo



Fonte: Internet; Portal da Revista Veja[128]

Representada como o Deus cristão de Michelangelo, Ariana simboliza o arquétipo constituidor dessa deusa mãe, que atravessa narrativas simbólicas antigas e deságua em filosofias religiosas recentes, como a *Wicca*, crença pagã europeia que se desenvolveu já no século XX emulando diversos elementos mitoló gicos ancestrais. Para os adeptos da *Wicca*, "a mulher é considerada fonte primordial da criação, uma vez que tudo emana dela, inclusive a divindade masculina, que é seu filho e consorte" (CORDOVIL, 2015, p. 432-433).

128 https://veja.abril.com.br/entretenimento/vaticano-vai-monitorar-eletronicamente-suas-obras-de-arte/

5 Dissecando arquétipos, símbolos e mitos: imagens que remetem à sexualidade

A representação do corpo feminino nas pinturas e nas esculturas na antiguidade era pautada pelo exagero das formas e curvas, tanto nas imagens de mulheres comuns como nas imagens de grandes deusas. De acordo com Eric Neumann (1996), as figuras tinham seios e coxas grandes, pernas abertas e um tamanho desproporcional entre o corpo e cabeça (NEUMANN, 1996). Algumas também eram representadas sentadas, como que entronadas sob uma cadeira invisível ou constituindo o próprio trono.

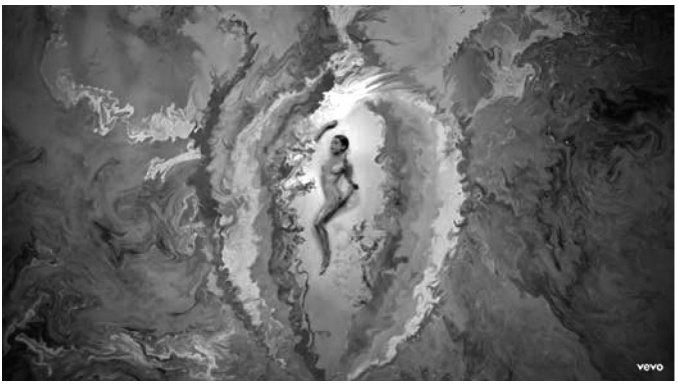
> O homem primitivo descobriu a possibilidade de representar a grandeza numinosa[129] e a peculiaridade do Grande Feminino, através de um exagero expressivo da forma, de uma acentuação do caráter elementar, em que a sensação corporal desempenha um papel decisivo. A pessoa que criava e o grupo que venerava tais obras, estavam, sem dúvidas, fascinados e atraídos pela corporalidade, pela exuberante plenitude, pelo calor maciço emanados por estas figuras. (NEUMANN, 1996, p. 98).

Esse exagero das formas como possibilidade de ode à opulência feminina também está no videoclipe de *God is a woman*. Aos 14'' (e novamente aos 36'', 1'20'', 2'09''), Ariana Grande aparece nua no centro do quadro, envolta por uma imagem que lembra o órgão genital feminino. A cantora está coberta por uma substância líquida, leitosa – como numa alusão ao próprio leite, elemento já abordado neste *paper* como substância constituinte da vida na Terra (Figura 7).

---

129 Possuidor de características sobrenaturais, divinas.

Figura 7 – Ariana Grande ao centro da imagem, que remete à genitália feminina



Fonte: Frame do clipe da música *God is a woman* de Ariana Grande publicado no Youtube

Ainda que tenha sido representada de forma exuberante e até erotizada em suas simbologias divinas, a mulher comum foi tolhida no exercício de sua própria sexualidade durante muito tempo. Idalina Zikan (2005. p. 8) rememora que "até o final do século XIX, as mulheres saudáveis eram as que não tinham desejos sexuais, esperava-se da mulher o não prazer". A masturbação, especificamente, "com a ascensão do Cristianismo, até o início do século XVIII (...), passou a ser vista como prática imoral, juntamente com outras práticas sexuais" (BAUMEL, 2014, p. 17).

Mas, antes disso, na antiguidade, a prática da manipulação do órgão genital feminino era resguardada como uma maneira de combater uma doença: a histeria. Este problema, que hoje é reconhecido pela psicanálise como uma neurose oriunda de uma desordem mental, era sintomatizado como resultado de um desarranjo na região do ventre feminino, resultando em mudez, dores por todo o corpo e impossibilidade de locomoção; desde o antigo Egito, relatos davam contas de pacientes histéricas (CASTRO, 2012). Foi o grego Galeno (130-200 D.C.) quem atribuiu à masturbação o caráter curativo da mulher portadora de histeria. Este autor descrevia a histeria como "uma enfermidade uterina provocada pela privação sexual, recomendando o coito ou a masturbação como solução para esse problema" (TRILLAT apud MURIBECCA, 2013).

Figura 8 – Ariana Grande simulando uma masturbação feminina, ao centro da imagem

Fonte: Frame do clipe da música *God is a woman* de Ariana Grande publicado no Youtube

Ainda que estigmatizada como uma forma de controlar mulheres portadoras de histeria, a manipulação genital dava a elas a possibilidade de conhecer os seus corpos, pacificando uma desordem através do orgasmo. É o que faz Ariana Grande aos 29'' (e novamente aos 39'' e 41'' de projeção) no momento em que ela, sentada sob o globo terrestre, "pacifica" um furacão ao tocá-lo, num gesto que lembra a masturbação feminina (Figuras 8 e 9); o fenômeno meteorológico se dissipa com o toque da cantora.

Figura 9 – Ariana Grande simulando uma masturbação feminina, ao centro da imagem

Fonte: Frame do clipe da música God is a woman de Ariana Grande publicado no Youtube

Ariana está de pernas abertas sobre a Terra, como em muitas figuras divinas descritas por Neumann (1996), a exemplo da deusa Isis, que é representada do mesmo modo, sentada sobre uma porca prenhe (Figura 10). A exposição da região genital, reflete a simbolização da postura de diversos animais quando dão à luz (gatos, cachorros, cavalos). Estando a mulher também de pernas abertas, Neumann (1996) entende esta imagem como sendo a representação da fertilidade feminina, do parto e da maternidade. No clipe, mesmo apresentando-se como uma mulher fértil, com a capacidade de dar à luz ao mundo, Ariana não esquece que pode sentir prazer; praticando um "gesto masturbatório" num furacão, ela sinaliza que ao realizar sua sexualidade plenamente exercita tanto a capacidade de apaziguar a si mesma quanto de apaziguar suas criações – no caso, o mundo.

Figura 10 – Deusa Isis sobre um porco

Fonte: *Foto extraída d*o livro *A grande mãe: um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente*, de Eric NEUMMAN, 1996, p. 127[130]

Em outro momento do clipe, Ariana Grande aparece no centro do quadro em posição de meditação, envolta por uma forma triangular (aos 2'14" e novamente aos 2'17", 3'05" e 3'17"); ao fundo, constelações,

130 NEUMANN, Erich. A grande mãe: um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente. Tradução de Fernando Pedroza de Mattos e Maria Sílvia Mourão Neto. São Paulo: Cultrix,1996.

planetas e o sol. Mas o que chama a atenção na composição da imagem são as mãos da artista, juntas, em forma de triângulo com a ponta para baixo, constituindo um gesto obsceno que remete à genitália feminina (Figura 11). O triângulo e a constituição de suas pontas, para cima ou para baixo, são, respectivamente, a representação de forças masculinas e femininas para muitas culturas, segundo Jung (1964). Este teórico indica que na religião Hindu, a união destes dois triângulos:

> (...) simboliza a união de Xiva e Shakti, as divindades masculina e feminina e aparece também na escultura em um sem-número de variações. Com relação ao simbolismo psicológico, expressa a união dos opostos — a união do mundo pessoal e temporal do ego com o mundo impessoal e intemporal do não-ego (JUNG, 1964, p. 240).

Figura 11 – Ariana Grande no centro da imagem, fazendo um gesto obsceno com as mãos

Fonte: Frame do clipe da música *God is a woman* de Ariana Grande publicado no Youtube

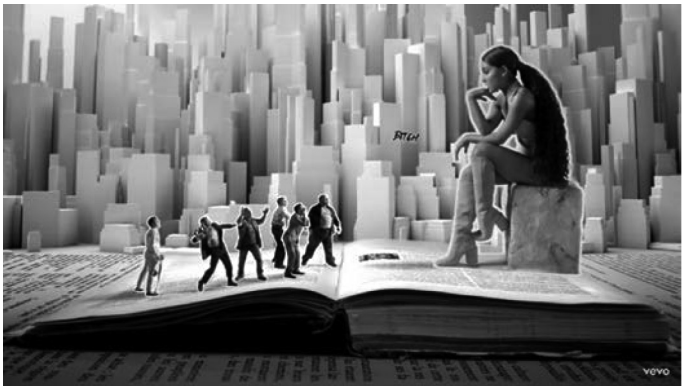
O triângulo de ponta ascendente reconstitui simbolicamente a forma da genitália masculina: o pênis, que, ereto, aponta para cima. Os símbolos astrológicos de Vênus (deusa da beleza, conforme mitologia greco-romana) e Marte (deus da guerra) repetem esta constituição segundo seus mitos fundantes: o espelho de Vênus, o círculo com a cruz para baixo, numa analogia ao sexo feminino;

e o escudo e a lança de Marte, com a ponta para cima, remete ao sexo masculino.

6 Dissecando arquétipos, símbolos e mitos: imagens que remetem à verticalidade

A primeira imagem do tipo ascensional aparece aos 42'' de projeção: Ariana aparece sentada sob um livro, num tamanho relativamente maior que os seis pequenos homens que despejam ofensas contra a cantora. As palavras são "jogadas" na direção da mulher e ricocheteiam, sem atingi-la (Figura 12). A posição de Ariana (pernas cruzadas e mão no queixo) parece emular a escultura *O pensador*, de Auguste Rodin (Figura 13). Este tipo de imagem arquetípica encontra-se no regime diurno das imagens conforme a organização de Durand, mais precisamente no tema O Cetro e o Gládio.

Figura 12 – Ariana Grande à direita, remetendo à escultura *O pensador* do escultor Auguste Rodin



Fonte: Frame do clipe da música *God is a woman* de Ariana Grande publicado no Youtube

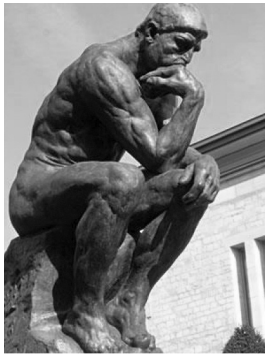
Para Ferreira-Santos e Almeida (2012) todos os símbolos ascensionais,

> independentes de sua variedade, continuam o impulso postural do corpo, substantificam-se em

> escada, montanha, zigurate, pirâmide, outeiro, montículo, obelisco, farol, flecha, campanário, raio, espada, cetro, asa, cabeça, etc". (FERREIRA-SANTOS e ALMEIDA, 2012, p. 21).

Durand, (apud MARQUES, 2007) relembra que o movimento de ascensão pode ser consolidado na criança que aprende a ficar de pé, sendo este "de posição, que leva a criança a perceber a verticalidade e a horizontalidade 'de maneira privilegiada' e a insistir na postura ereta do corpo (...)" (DURAND apud MARQUES, 2007, p. 64).

Figura 13 – Escultura *O pensador*, de Auguste Rodin



Fonte: Internet; Blog Júlio Rossi[131]

A posição dominante de Ariana diante dos pequenos homens que tentam atingi-la remete ao estado de reflexão e tranquilidade do homem na escultura de Rodin e a coloca num lugar superior em relação às pequenas criaturas que a xingam. E esta constituição da Figura 15 chama atenção para outra imagem simbólica ancestral: Sofia, figura mítica detentora da sabedoria. Empostada sobre um livro (imagem que remete ao conhecimento) a figura sofística de Ariana, como a aura sofística original, "se revela inatingível aos homens, mantendo uma distância numinosa" (NEUMANN, 1996, p. 287).

131 Disponível em: http://julirossi.blogspot.com/2013/02/o-pensador_6.html

Aos 1’45’’, surge a segunda imagem com ideia de verticalização em *God is a woman*: diversos desenhos da cantora no quadro ajudam a constituir a imagem de uma montanha, cujo cume não podemos visualizar no clipe (Figura 14). A montanha também é um símbolo de ascensão. Este tipo de imagem é cristalizado no imaginário coletivo sobretudo pelas práticas ascensionais religiosas, como a ideia de que há um deus nos céus e a peregrinação a locais sagrados, geralmente em um ponto elevado, um “monte sagrado” (PITTA, 2016).

Figura 14 – Várias imagens de Ariana Grande constituindo uma montanha

Fonte: Frame do clipe da música *God is a woman* de Ariana Grande publicado no Youtube

Na Bíblia cristã, Deus castigou os homens que tentaram alcançar o céu através da Torre de Babel, já que “o alto e o grande são atribuições dos seres superiores” (COSTA, 2000, p. 64). Ariana tenta, através dessa imagem, concluir este feito de alcançar o céu a partir deste símbolo ascensional, “levantando-se contra o tempo e a morte” (COSTA, 2000, p. 64). Esta tentativa de ascender aos céus se repetirá mais tarde no clipe.

Na terceira sequência imagética onde uma ideia ascensional está representada (a partir dos 2’23’’, se repetindo aos 2’53’’, 3’02’’, 3’06’’, 3’10’’, 3’13’’ e 3’31’’), Ariana Grande está numa espécie de arena, coberta por uma cúpula de vidro, vestida como uma guerreira:

no corpo, roupas sumárias que lembram os gladiadores da Roma Antiga; na cabeça, um elmo[132]; nas mãos, luvas de couro com a inscrição POWER (poder, em inglês); e sobre os ombros, um martelo, que ela segura início da cena (Figura 15). A cantora recita uma passagem da Bíblia Cristã, do livro de Ezequiel 25:17, adaptada para o filme *Pulp fiction – Tempo de violência* (1994), do diretor Quentin Tarantino: "And I will strike down upon thee with great vengeance and furious anger those who attempt to poison and destroy my sisters. And you will know My name is the Lord when I lay My vengeance upon you"[133].

Figura 15 – Ariana Grande no centro da imagem, vestida como uma gladiadora

Fonte: Frame do clipe da música *God is a woman* de Ariana Grande publicado no Youtube

No longa de Tarantino, o personagem Jules, vivido pelo ator Samuel L. Jackson, é quem profere esta fala, escrita com algumas modificações do texto bíblico original. No clipe, Ariana substitui a palavra "brothers" (irmãos) por "sisters" (irmãs) de modo a conectar o discurso com o interlocutor feminino, como se ao invés do Deus cristão masculino uma deusa feminina estivesse direcionando

132 Espécie de capacete que compõe a indumentária do guerreiro.

133 Em tradução livre: "E eu vou atacar com grande vingança e raiva furiosa aqueles que tentam envenenar e destruir minhas irmãs. E você saberá que Meu nome é o Senhor quando eu depositar Minha vingança sobre você".

essas ameaças para proteger suas criações também femininas. Não por acaso a voz que emposta esses versos é feminina: a cantora Madonna é quem narra o trecho[134] para que Ariana possa dubla-lo.

Sendo Madonna a "rainha do pop" (ANTUNES, 2011, p. 13), a artista se configura como uma influência perpétua na cultura popular desde o seu aparecimento como produto fonográfico, na década de 80. Thiago Soares (2010, p. 5) dirá que esta influência de Madonna está assentada "na lógica da construção de um lugar de legitimação, embora não estanque, no território das mídias que se faz a partir de claras retrancas temáticas em seu discurso – a defesa dos negros, dos gays, a crítica à religião, etc", a partir de suas produções musicais e suas extensões em videoclipes – um deles, *Like a prayer*, já citado neste trabalho. Sendo assim, no plano da significação social, para Ariana, recorrer a Madonna num trabalho cheio de simbologias feministas implica uma tentativa de conexão com este lugar de legitimação.

Mas no plano do imaginário, a ligação de uma mulher com uma instância superior feminina remete à relação estabelecida por mãe e filha, conforme apontada por Eric Neumann (1996), moldada pela sinonímia entre a figura materna e as figuras dos arquétipos das "grandes deusas" – como o cristão católico faz com a Virgem Maria, ao coloca-la no mesmo patamar de sua mãe biológica. Para este autor, "a relação que existe entre mãe e filha, que é o cerne do grupo das mulheres, reflete-se na manutenção da "relação primordial" entre ambas. O Masculino é um estranho aos olhos desse grupo feminino, pois vem de fora (...)" (NEUMANN, 1996, p. 267). Assim como católico faz com a mãe de Cristo, pedindo sua benção, ao evocar a figura de um indivíduo com influência superior dentro de seu território audiovisual, Ariana age como se estivesse "pedindo a benção" a Madonna, assim como uma filha pediria benção à sua mãe.

Ainda na sequência analisada, após citar a passagem do livro de Ezequiel, Ariana Grande pisca para a câmara, balança o martelo

134 Conforme notícia publicada em: http://madonnaonline.com.br/2018/07/14/madonna-participa-como-deus-em-novo-clipe-da-ariana-grande/

que segurava sobre os ombros para lá e para cá e o atira para o alto, quebrando a cúpula de vidro da arena que a cerca (Figura 16). Como na tentativa anterior de alcançar o céu constituindo-se como montanha, a artista agora tenta alcançar o alto utilizando-se do martelo. Este objeto está ligado a diversas simbologias e narrativas, desde à mais pragmática, como o malhete, o martelo que o juiz bate durante as audiências (emulando então os significados de direito, justiça) (BORGES, 2005), às mitológicas, como o martelo de Thor, deus nórdico da guerra e do trovão (LANGER, 2010) e o martelo de Hefesto, instrumento bruto que é ressignificado na busca de uma "sensibilidade dramática, em que se conjugam em suas marteladas rítmicas o metal, o fogo, a água e o ar, num trabalho incansável, bigorna, fole e fornalha na transformação da matéria" (FERREIRA-SANTOS e ALMEIDA, 2012, p. 28).

Figura 16 – Ariana Grande, no centro da imagem, joga um martelo em direção à cúpula do local

Fonte: Frame do clipe da música *God is a woman* de Ariana Grande publicado no Youtube

A imagem guerreira de Ariana neste momento do clipe nos remete também a outras figuras femininas mitológicas: primeiro, as amazonas, "representadas como mulheres fortes, hábeis na arte da guerra e da sedução" (BRANDÃO apud MARTÍNEZ e SOUZA, 2014, p. 173). Uma das narrativas mitológicas sobre essas mulheres

reza que elas eram filhas de Ares, o deus da guerra, com a ninfa Harmonia, uma divindade ligada à natureza. A imagem da mulher guerreira também remete às Icamiabas "mulheres que combatiam em pé de igualdade com os homens que se aventuravam em terras Amazônicas nos séculos V e VI (...)" (SÁ e DUTRA, p. 03, 2012). Elas "eram mulheres altas, pele clara, sempre montadas em cavalos, armadas e sem pudor algum, pois estas não usavam trajes nenhum" (SÁ e DUTRA, p. 03-04, 2012).

Estes mitos personificam não apenas a ideia de ascensão, relacionadas à imagem postural de suas personagens mitológicas, mas também as imagens diairéticas, aquelas que representam as armas objetificadas (no caso desta sequência destacada do clipe, o martelo) e as armas espirituais na luta do bem contra o mal. Este combate "é uma atitude espiritualizante na medida em que os guerreiros são purificadores e possuem uma função unidimensionalizada para a luta e vitória sobre o oponente caído". (CAVALCANTI, 2011, p. 20)

Portanto, o poder de Ariana Grande – representado explicita e imageticamente pelas luvas que ela veste neste momento no clipe, onde se lê a palavra POWER – emula tanto a ideia de ascensão ligada à postura do herói quanto a ideia de vitória promovida pela arma objetificada deste personagem, o martelo. E se a figura mitológica do herói elenca um sem número de personagens masculinos desenvolvidos ao longo da história – Apolo, Sansão, Teseu, Prometeu –, todos fundamentados na característica arquetípica da "liberdade de espírito" (COSTA, 2000, p. 64-65), o videoclipe traz o equivalente feminino destas figuras, tentando de algum modo cristalizar a ideia de que as mulheres também podem ser heroínas combatentes.

7 Considerações finais

Como vimos nas últimas três seções deste artigo, os *frames* coletados para esta análise agrupam as imagens em três significações principais: criação, sexualidade e ascensão. E cientes da capacidade de produção de sentido de um videoclipe e do uso deste produto

como ferramenta sociológica de engajamento e (ciber)ativismo, depreendemos que tais significações podem ser tomadas não apenas como um modo de interpretar estas imagens, mas como modo de refletir sobre elas e de utiliza-las na constituição de um manifesto em prol de uma representação positiva e empoderada da mulher dentro e fora do audiovisual, sob a ótica destas três palavras possuidoras de sentidos tão profundos.

Refletir os paradigmas constituidores da imagem da mulher que são criados e/ou mediatizados pelo audiovisual contemporâneo dá margem para que outras reflexões, realizadas fora de seu campo de origem, possam vir à tona, na tentativa de construir um novo imaginário social coletivo, onde o empoderamento feminino está presente. Cláudia Pedro e Olegna Guedes (2010) apregoam que

> (...) a atribuição de características específicas e diferenciadas à homens e mulheres, são determinadas pelos diversos tipos de culturas e impostas por cada sociedade de forma específica, e naturalizadas tanto por homens quanto por mulheres, tornam o "ser homem" ou "ser mulher" diferente em cada sociedade. Portanto, é através dessa reflexão que é possível compreender a clássica frase de Simone de Beauvoir em O segundo sexo: "ninguém nasce mulher; torna-se mulher", ou seja, o corpo é determinante nas relações sociais, porém não é capaz de definir alguém enquanto homem, ou enquanto mulher. Ter ciência deste fato, uma conquista possível com os estudos de gênero, põe a necessária luta na construção do próprio conceito de gênero que figura como um dos aspectos fundantes no protagonismo das mulheres na luta pela concretização de seus direitos humanos e de cidadania (PEDRO e GUEDES, 2010, p. 05).

Permanecer visível e forte nas expressões imagéticas da indústria cultural se mostra uma reinvindicação de presença das mulheres não apenas nos espaços audiovisuais como também em outros espaços. Para Veloso (2013, p. 294), "sair das margens,

nas indústrias culturais, deve ser uma bandeira primordial da denominada terceira onda feminista, iniciada entre o final do século XX e o princípio do século XXI". Para esta autora,

> a maior participação das mulheres nos vários espaços de produção e controle do setor, sem dúvida, poderá ampliar a diversidade de posições e do olhar sobre as coberturas e os temas que deverão ser visibilizados e representará ganhos no tocante à qualidade das produções (...) (VELOSO, 2013, p. 294).

A partir das representações de sua plenitude como instância criadora, da possibilidade de autonomia para viver sua sexualidade sem tolhimentos, amarras ou intervenções masculinas, e da capacidade e merecimento de ascender socialmente, as mulheres podem encontrar num produto audiovisual como o videoclipe imagens essenciais para firmarem sua subjetividade e representatividade.

Referências

ABREU, Fábio Henrique. Teologia como hermenêutica simbólica: breves considerações sobre o método teológico de Richard Shaull. **Revista Numem** (UFJF), v. 13, p. 151-177, 2011.

ANAZ, Sílvio et. al. Noções do imaginário: perspectivas de Bachelard, Durand, Maffesoli e Corbin. **Revista Nexi**, v. 1, p. 5-5, 2014.

ANTUNES, Elton Caramante. **Comunicação e imagem:** as multifaces de Madonna enquanto manifestação do contemporâneo / Elton Caramante Antunes. – Sorocaba, SP, 2011. 112 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) Universidade de Sorocaba, Sorocaba, 2011. Disponível em: http://comunicacaoecultura.uniso.br/producao-discente/2011/pdf/elton_caramante.pdf. Acesso em 19 de set. de 2018.

BAUMEL, S. W. **Investigando o papel da masturbação na sexualidade da mulher.** 2014. 144 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2014. Disponível em: http://repositorio.ufes.br/bitstream/10/3094/1/tese_6375_Investigando%20o%20papel%20da%20masturba%C3%A7%C3%A3o%20na%20sexualidade%20da%20mulher.pdf. Acesso em 11 de set. 2018._

BORGES, Ivo. A. L. O significado da batida do martelo e a compreensão da realidade do direito. **Revista Jurídica da Universidade de Cuiabá**, v. 7, p. 85-96, 2005.

BRITO, Carolina. In: **O videoclipe como ferramenta de ativismo digital pró-feminismo.** In: XII Colóquio Nacional Representações de Gênero e de Sexualidades, Campina Grande, 2016 Anais eletrônicos... Campina Grande: Centro Multidisciplinar de Estudos e Pesquisas (CEMEP), 2016. Disponível em: https://editorarealize.com.br/revistas/conages/trabalhos/TRABALHO_EV053_MD1_SA3_ID1972_25052016200754.pdf. Acesso em 11 de set. de 2018.

CASTRO, Aline da Cruz. **Histeria:** sintomas da psicanálise aos romances portugueses. Psicologia.PT – O Portal dos Psicólogos. 2013. Disponível em: http://www.psicologia.pt/artigos/textos/TL0333.pdf. Acesso em: 31 de ago. de 2018.

CAVALCANTI, Carlos André Macedo. **A teoria do imaginário na pesquisa de símbolos e iconografias da inquisição:** apoio multidisciplinar no ofício do historiador das religiões. [s.l.: s.n.]. 2012. Disponível em: http://www3.ufrb.edu.br/simposioinquisicao/wp-content/uploads/2012/01/Carlos-Andr%C3%A9-Cavalcanti.pdf. Acesso em 15 de set. de 2018.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CORDOVIL, Daniela. O poder feminino nas práticas da Wicca: uma análise dos 'Círculos de Mulheres'. **Revista Estudos Feministas** (UFSC. Impresso), v. 23, p. 431-449, 2015.

COSTA, Vera Lúcia M. **Esportes de aventura e risco na montanha:** um mergulho no imaginário. 1. ed. São Paulo: Manole, 2000.

DUPLA, Simone Aparecida. Quando os deuses copulavam: a sexualidade da deusa Inanna no Antigo Oriente Próximo. **Revista Temporalidades**, v. 8, p. 483-496, 2016. Disponível em: https://seer.ufmg.br/index.php/temporalidades/article/view/198461502128. Acesso em: 04 de set. de 2018.

ECO, Umberto. **Sobre espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989

FARIA JUNIOR, Vítor Celso de et al. História mundial do videoclipe e suas características de linguagem: análise do vídeo Afterglow em alegoria às demais produções contemporâneas. In: **XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste**, 2017, Fortaleza. 40 anos de memórias e histórias. São Paulo: Intercom, 2017. v. 1. p. 1-12. Disponível

em: http://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2017/resumos/R57-1096-1.pdf. Acesso em: 02 de set. de 2018._

FERNANDES, Arlene. **A hermenêutica do símbolo em Paul Ricoeur.** Revista Sacrilegens, v. 12, p. 92-107, 2015.

FERREIRA-SANTOS, Marcos; ALMEIDA, Rogério de. **Aproximações ao Imaginário:** bússola de investigação poética. São Paulo, Képos, 2012. Disponível em: http://www.rogerioa.com/resources/Cult1/aproxima.pdf. Acesso em 02 de setembro de 2018._

HORTEGAS, Monica G. A construção do si-mesmo na hermenêutica simbólica de Carl Gustav Jung e na poesia de Adélia Prado. **Revista Último Andar** (PUCSP. Online), v. 25, p. 43-56, 2015.

HOUBRE, Gabrielle. O corpo e a sexualidade das mulheres: do século XVIII ao período entre guerras. **Revista Pro-Posicoes**, 2003, v. 14, (2 (41)), p. 103-119.

JANOTTI JUNIOR, Jedder; SOARES, Thiago. O videoclipe como extensão da canção; apontamentos para análise. **Revista Galáxia** (PUCSP), v. 15, p. 91-108, 2008.

JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

LANGER, Johnni. Símbolos religiosos dos Vikings: guia iconográfico. **Revista História, Imagem e Narrativas.** n. 11, 2010.

LOPES, Eliana da Cunha. O mito como símbolo da fundação de Roma segundo o III livro dos fastos de Ovídio. In: **XVI Congresso Nacional de Linguística e Filologi**a, 2012, Rio de Janeiro. Anais eletrônicos... Rio de Janeiro: Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos (CiFEFiL), 2012, p. 972-991. Disponível em: http://www.filologia.org.br/xvi_cnlf/tomo_1/086.pdf. Acesso em: 09 de set. de 2018.

MARQUES, Paulo Sérgio. Narrativa, alteridade e gênero: o imaginário patriarcal e os arquétipos literários. Terra roxa e outras terras – **Revista de Estudos Literários**, vol. 11, p. 61-76, 2007.

MARTINEZ, Viviana Carola V.; SOUZA, Ivy Semiguem Freitas. O mito das Amazonas em cena: uma discussão psicanalítica sobre a feminilidade e o gênero. **Revista Cadernos de Psicanálise** (Círculo Psicanalítico/RJ), v. 36, p. 54-72, 2014. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/pdf/cadpsi/v36n30/v36n30a10.pdf. Acesso em: 11 de set. de 2018.

MÉDOLA, Ana Sílvia Lopes Davi; CALDAS, Carlos Henrique Sabino. Videoclipe em ambiente de convergência midiática: regimes de sentido e interação. **Revista Comunicação, Mídia e Consumo** (Online), v. 10,

p. 121-141, 2013. Disponível em: http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/viewFile/325/pdf. Acesso em: 14 de set. de 2018.

MENEGHETTI, Diego P. **Produção de sentido em videoclipes por meio de análises fílmica e textual.** BOCC. Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação, v. 1, p. 1, 2009. Disponível em: http://www.bocc.ubi.pt/pag/meneghetti-producao-bocc-05-09.pdf. Acesso em 10 de set. de 2018.

METZ, Christian. **O significante imaginário:** psicanálise e cinema. Tradução de Antônio Durão. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

MIGLIORINI, Walter José Martins**.** Imaginário e envelhecimento: imagens simbólicas de três nonagenários. **Revista Paideia**, Vol. 20, No. 45, páginas 83-93, jan.-abr. 2010.

MIGUEL, Gilvone. F. O imaginário no conto "Natal na barca". **Revista Signótica**, v. 17, p. 57-71, 2005.

MURIBECA, Maria das Mercês Maia. Da problemática sedução da histeria à enigmática sedução do feminino em Freud. **Revista Estudos De Psicanálise** (Impresso), v. 39, p. 67-80, 2013.

NEUMANN, Erich. **A grande mãe:** um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente. Tradução de Fernando Pedroza de Mattos e Maria Sílvia Mourão Neto. São Paulo: Cultrix,1996.

PEDRO, Cláudia Bragança; GUEDES, Olegna de Souza. As conquistas do movimento feminista como expressão do protagonismo social das mulheres. In: **I Simpósio sobre Estudos de Gênero e Políticas Públicas**, Londrina, 2010. Anais eletrônicos... Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2010. Disponível em: http://www.uel.br/eventos/gpp/pages/arquivos/1.ClaudiaBraganca.pdf. Acesso em: 10 de set. de 2018.

PEREIRA, Karla Larissa Silva. **Violência de gênero:** Como as campanhas #ChegadeFiuFiu, #MeuPrimeiroAssédio e #VamosJuntas? utilizam o ciberespaço para pautar os portais de notícias. 2018. 114 f. Dissertação. (Mestrado em Ciências da Comunicação – estudos de média e jornalismo) Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2018. Disponível em: https://sigarra.up.pt/flup/pt//pub_geral.show_file?pi_gdoc_id=1287603. Acesso em 19 de set. de 2018.

PITTA, Danielle. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand**. 2ª ed. Curitiba: CRV, 2017.

SÁ, Gladys Oliveira; DUTRA, Márcia Guedes Egas. Mulheres na Mitologia: Uma análise de personagens míticos da Cultura Amazônica. In: **XIV Simpósio Internacional Processos Civilizadores:** Civilidade, Fronteira e Diversidade e, 2012. Anais eletrônicos... Dourados: XIV

Simpósio Internacional Processos Civilizadores: Civilidade, Fronteira e Diversidade, 2012. Disponível em: http://www.uel.br/grupo-estudo/processoscivilizadores/portugues/sitesanais/anais14/arquivos/textos/Poster/Trabalhos_Completos/Gladys_Sa_e_Marcia_Dutra.pdf. Acesso em: 12 de set. de 2018._

SILVA, Egivanildo Tavares**;** GOMES, Eunice Simões Lins. Hermenêutica simbólica e filosofia do símbolo. **Reflexus**, v. 9, p. 125-142, 2013.

SOARES, Thiago. **A estética do videoclipe**. 1. ed. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

SOARES, Thiago. Lady Gaga não é Madonna (embora a mídia queira que seja): notas sobre mitos geracionais, ídolos pós-modernos e monstruosidades. In: **XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste**, Campina Grande, 2010. Anais eletrônicos... Campina Grande: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2010. Disponível em: http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2010/resumos/R23-0588-1.pdf Acesso em: 09 de set. de 2018.

VELOSO, Ana Maria da Conceição. **Gênero, poder e resistência**: as mulheres nas indústrias culturais em 11 países. 2013. 342 f. Tese (Doutorado em Comunicação). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2013. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/10484/1/TESE%20ANA%20VELOSO.pdf. Acesso em: 25 de ago. de 2018.

VIERO, Gloria Josefina. **Inculturação da fé no contexto do feminismo**. 2005. 205 f. Tese (Doutorado em Teologia) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc rio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=7089@1&msg=28#. Acesso em: 28 de ago. de 2018.

ZIKAN, Idalina da Silva. **O prazer sexual feminino na história ocidental da sexualidade humana.** 2005. 95 f. Monografia (Pós-Graduação de Terapia de Família). Universidade Cândido Mendes, 2005. Disponível em: http://www.avm.edu.br/monopdf/3/IDALINA%20DA%20SILVA%20ZIKAN.pdf. Acesso em: 11 de set. de 2018.

A influência do Cinema *Noir* na releitura do videoclipe *Smooth Criminal*

Edyelton Marinho[135]
Ed Porto Bezerra[136]

1 Introdução

O cinema *noir* é algo intrínseco na cultura cinematográfica hollywoodiana. A palavra, no entanto, significa "filme negro" devido a sua temática policial, fotografia sombria, personagens criminosos marcantes que também são características claras do movimento expressionista alemão.

Os longas foram inicialmente escuros por opção estética. Além disso, o estilo do filme *noir* pode ser bastante atraente em um orçamento relativamente baixo, o que também os torna suficientemente atrativo para cineastas os produzirem. Atualmente somos um público de cinema muito complexo, de modo que um filme *noir* tradicional pode não agradar algum espectador, tanto quanto uma homenagem nostálgica ao passado, como em *L.A. Confidential* (*Los Angeles - Cidade Proibida*) dirigida por Curtis Hanson em 1997.

Os filmes mais notórios segundo Edward Dimendberg (2004, p. 04) que contém a natureza *noir* são *The Stranger on the Thrid Floor* (Boris Ingster, 1940), *Relíquia Macabra* (John Huston, 1941), *A Dama Fantasma* (Robert Siodmak, 1944), *Curvas do Destino* (Edgar G. Ulmer, 1945), *Almas Perversas* (Fritz Lang, 1945), À Beira do Abismo (Howard Hawks, 1946) e *Gilda* (Charles Vidor, 1946).

---

135 Mestre em Comunicação pelo PPGC da Universidade Federal da Paraíba. E-mail:edyeltonmarinhosouza@gmail.com.

136 Professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba (PPGC/UFPB). E-mail: edporto@di.ufpb.br

Destes filmes citados acima, dois foram usados (e mais um que será citado posteriormente) por Michael Jackson para uma releitura especial do videoclipe clássico de *Smooth Criminal* para a turnê *This Is It*, que seria realizada em Londres entre 2009 e 2010, mas foi transformada em filme-documentário por causa da morte do cantor.

Com a ajuda da tecnologia, através de *chroma-key*, o artista foi inserido digitalmente nos filmes *noirs*, em que as obras cinematográficas ganharam um aspecto moderno, com tratamento de imagem e sua captação original de duas dimensões para conversão a uma nova de três dimensões. Neste artigo iremos analisar passo a passo e detalhar a presença do universo *noir*, até mesmo do *neo-noir*, na narrativa e na estética de *Smooth Criminal* em 2009.

Compreendendo o cinema *noir*

O cinema expressionista pode-se considerar como uma das influências mais fortes para a construção do cinema *noir* americano. Proveniente da Alemanha, esse estilo cinematográfico ganha os Estados Unidos, com a chegada de judeus profissionais do cinema nos anos 1930, refugiados da sua nação que havia sido tomada pelo nazismo[137].

> O cinema *noir* trata-se de um conjunto de filmes realizados a partir dos anos 40 em Hollywood, que consistia do casamento entre o drama criminal, então em voga, e a adoção do estilo visual que marcou o cinema expressionista dos anos 20 na Alemanha. (LIRA, 2015. p. 16)

Uma das principais características do *noir* consiste no uso da sua fotografia preto-e-branco, mesmo o cinema em cores na época sendo uma realidade em algumas produções, segundo Lira (2015,

137 Relativo ao Partido Nacional alemão, socialista e de extrema-direita, fundado e consolidado por Adolf Hitler cuja ideologia política baseava-se no racismo, segregação racial, antissemitismo e fascismo.

p. 26) o estilo visual dos filmes *noirs* traz consigo um elaborado uso dramático do claro-escuro – associado a temas mórbidos e macabros – com toda a carga simbólica que o embate luz-sombra luz representa. Lira ainda complementa,

> A fotografia do cinema *noir* – deliberadamente em preto e branco pois já estava disseminada a cor no cinema americano da época, - é arquitetada para reforçar a atmosfera de terror, niilismo e dor, exacerbando o contraste entre luz e sombra, preto e branco etc. (2015, p. 20)

Existem várias definições para o cinema *noir*, a mais difundida, como vemos em Mattos citado por Lira (2015), afirma que o subgênero não é considerado apenas com a nomenclatura citada acima no cinema de Hollywood: o *noir* pode ser classificado também como gênero, uma estética ou um estilo.

Apesar de sua propagação nos Estados Unidos, o termo *film noir* (em francês: filme preto) é proveniente da França. Ele surge das menções dos críticos franceses pela semelhança entre os filmes policiais hollywoodianos, produzidos no início dos anos 1940 e os melodramas sombrios franceses.

A narrativa do filme *noir* contém uso da atmosfera policial, criminal e gângster americana, sendo esta última proveniente da instauração da Lei Seca, que aumentou o tráfico de bebidas e da criminalidade, gerando semelhanças dos integrantes destas organizações com as famosas máfias. O gângster está para o cinema *noir*, como o *cowboy* está para o *western*[138], outro notável gênero americano.

> A. C. Gomes de Mattos cita que o cinema *noir* consiste num "desvio ou evolução dentro do vasto campo do gênero drama criminal, que teve o seu apogeu durante os anos 1940 até meados dos anos 50 e foi uma resposta às condições sociais, históricas e

138 Ou gênero faroeste, que consiste predominantemente ambientações no velho oeste americano, com cowboys, índios, pistoleiros entre outros.

> culturais reinantes na América durante a Segunda Guerra Mundial e no imediato pós-guerra. Nele se combinaram, basicamente, as formas da ficção criminal americana (...) com um estilo visual inspirado nos filmes expressionistas dos anos 20". (MATTOS citado por LIRA, 2008. p. 215).

Alguns autores definem e pontuam sobre os períodos em que o cinema *noir* foi produzido em Hollywood.

Um dos primeiros filmes que mais se destaca ao trazer esses fundamentos narrativos e estéticos do cinema *noir* é *Relíquia Macabra* (*The Maltese Falcon*) de John Huston lançado em 1941. E um dos últimos é a *Marca da Maldade* (*Touch of Evil*) de Orson Welles, lançado em 1958. Lira diz que:

> O monocromatismo deliberado das imagens do cinema *noir* se presta eficazmente à atmosfera de terror pretendida nesses filmes. [...] desempenha papel fundamental como um recurso dramático, produzindo forte impacto emocional no espectador por toda significação mística que carrega. (2015, p. 21)

A partir desta última data, os filmes que contém esta representação, já não podem ser considerados *noir*. Para explanar esta afirmação, faremos um recorte, a partir de um produto audiovisual do cantor Michael Jackson para esclarecer acerca do *neo-noir*, algo como "novo negro" que surge em função das obras inspiradas no puro *noir*.

3 O universo de *Smooth Criminal*

A música *Smooth Criminal* é o sétimo *single*[139] do disco *Bad* (1987), sétimo álbum de estúdio lançado pelo cantor e compositor Michael Jackson. Composta pelo artista, a canção foi promovida a partir de

139 Na nomenclatura da indústria fonográfica, um single é uma canção considerada viável comercialmente o suficiente pelo artista e pela companhia para ser lançada individualmente, mas é comum que também apareça num álbum.

24 de outubro de 1988 em todo o mundo, o seu videoclipe estreou originalmente no longa-metragem *Moonwalker* (1988), que mesclavam biografia audiovisual com uma sequência de fantasia e ficção científica.

> Dirigido por Colin Chivers e Jerry Kramer, *Moonwalker* punha lenha na fogueira do que os jornais vinham chamando de "febre do Jacko". Como *Captain EO*, o filme não era nenhum *Cidadão Kane*. Uma surreal de filmagem de show ao vivo, vídeos, biografia de Jackson, animação e uma fantasia críptica, levemente sobrenatural, trazia Joe Pesci ("O Touro Indomável"), Sean Lennon, de doze anos (filho de John Lennon), e, naturalmente, Jackson. (ROBERTS, Chris. 2010, p. 80).

Em 1987 o vídeo de *Smooth Criminal* foi originalmente planejado e inspirado no gênero *western*, no qual é possível acompanhar no documentário para TV *Michael Jackson's Private Home Moveis* (FOX, 2003). No documentário, Michael Jackson ensaia planos e sequências de coreografias[140] em um ambiente desértico, dentro de seu rancho *Neverland* em Santa Barbara, Califórnia (Figura 1). A mudança aconteceu quando Jackson assistiu *O Poderoso Chefão* (1972) de Francis Ford Coppola e decidiu investir na temática gângster.

Figura 1. Michael Jackson em cena do que viria a ser *Smooth Criminal*

Fonte: *Michael Jackson's Private Home Movies* (Fox Broadcast Company)

140 YouTube. Michael Jackson - Smooth Criminal video demo in Neverland – 1988. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kOD0RqwPpvQ> Acesso em: 31 jul. 2018.

O "curta-metragem" (como o artista se referia aos seus videoclipes[141]) de *Smooth Criminal* foi inspirado no filme de comédia musical *The Band Wagon* (1953) de Vicente Minnelli (Figura 2) – no Brasil *A Roda da Fortuna* – estrelado por Fred Astaire e baseado em um musical da *Broadway* de 1931, em que seu figurino e coreografia se assemelham em alguns aspectos ao vídeo de Jackson (KHAN, 2012, p. 187).

Figura 2 À esq.: Fred Astaire e Cyd Charisse em *The Band Wagon*. À dir.: Michael Jackson em *Smooth Criminal*

Fonte: À esq.: Metro-Goldwyn-Mayer. À dir.: Warner Bros

O longa de Minnelli é retratado nos anos 1930, década marcada por clubes e gângsteres, mesmo estilo utilizado em *Smooth Criminal*, onde o local em que acontecem as cenas de dança é descrito como *Club 30s*.

A comparação reforça a ideia das releituras e das influências de Michael Jackson para uso em seus produtos audiovisuais. O artista mesclava em sua obra elementos do cinema e da música. A influência dos gângsteres em *Smooth Criminal* fez parte desde a sua concepção, nas *demos* da canção seus nomes anteriores eram *Chicago 1945* e *Al*

141 "Era assim que o astro chamava seus clipes" – disse John Branca, administrador do seu Espólio no documentário *Bad 25*. (Spike Lee, 2012)

Capone[142], clara referência ao um dos maiores gângsteres dos Estados Unidos no período da Lei Seca.

> A Lei Seca e os desdobramentos de sua instauração, como o tráfico ilegal de bebidas e o aumento da criminalidade, introduziram o gângster na iconografia do cinema americano dos anos 30. (COSTA citado por LIRA. 2015, p. 39)

O curta de *Smooth Criminal* dirigido por Colin Chilvers possui quatro versões provenientes da versão incluída no longa-metragem de Jackson e uma releitura especial para a turnê *This Is It Tour*[143]. A versão original, mais longa e mais difundida, com quase 10 minutos, que ainda contém uma estrofe exclusiva da música, está presente em *Moonwalker*[144]. Logo nos primeiros segundos, percebemos a influência do *noir*, com a utilização da sombra que nos insere previamente no que acontecerá a seguir, criando o clima do videoclipe (Figura 3).

Figura 3. Michael Jackson surge em um plano aberto e a sombra prenuncia o que acontecerá

Fonte: *Moonwalker* (Warner Bros.)

142 MJ Beats. Os segredos de "Al Capone". 07 jun. 2017. Disponível em: <https://mjbeats.com.br/os-segredos-de-al-capone-5c2ef5260545> Acesso em 10 ago. 2018.

143 Título da turnê residente de Michael Jackson, no qual ele faria em Londres entre 2009 e 2010 por cinquenta noites, mas que acabou sendo cancelada devido a sua morte. Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/Musica/0,,MUL1041343-7085,00-INGRESSOS+PARA+SHOWS+DE+MICHAEL+JACKSON+EM+LONDRES+ESGOTAM+EM+HORAS.html> Acesso em: 30 jul. 2018.

144 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=h_D3VFfhvs4> Acesso em:31 jul. 2018.

A segunda versão[145] contém alguns segundos a menos de duração em relação à primeira e também foi extraída e editada do filme original, no qual se nota poucas diferenças na introdução e em alguns versos da música; está presente nos *home vídeos* e DVDs oficiais lançados (Figura 4). A terceira[146], lançada como versão editada do álbum, com o mesmo tempo de duração da música, é marcada pelas cenas com *blur effect*[147] e aceleração. Foi a primeira disponível no canal oficial do *YouTube* do cantor. E a quarta versão corresponde à exibida na MTV americana, sendo a mais curta e não lançada oficialmente pelo cantor.

Todas as versões citadas acima foram produzidas no mesmo ano de divulgação do single em 1988 e sequencialmente à sua apresentação no capítulo.

Figura 4. Mesmo que o clipe seja colorido, ele ainda consegue capturar a sombria iluminação do claro-escuro associada ao *noir* preto e branco

Fonte: *Moonwalker* (Warner Bros.)

145 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eWu_htIxYtM> Acesso em: 01 ago. 2018.

146 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sFvENQBc-F8> Acesso em: 01 ago. 2018.

147 Efeito de desfoque.

Michael Jackson expandiu a performance do clipe de *Smooth Criminal* a todas as suas turnês mundiais[148], levando a essência do gângster dos anos 1930 e a ambiência *noir* para vários países. Naquela que seria sua última turnê (*This Is It Tour*), vinte anos após o lançamento do videoclipe, a proposta seria recriá-lo com toda a disposição tecnológica do ano de 2009, para a *interlude*[149] da performance da canção.

> O que antes era suplementar ao cinema se converte em sua norma; o que estava em sua periferia passa ao centro. As mídias computadorizadas nos trazem de volta o reprimido do cinema. (Manovich 2001, p. 308).

Com a morte do cantor em junho de 2009, antes da estreia da turnê prevista para julho do mesmo ano, as filmagens dos bastidores e de toda a concepção do concerto foram lançadas em formato de documentário musical, naquele mesmo ano. Intitulado *Michael Jackson's This Is It* (Kenny Ortega, 2009) o filme permaneceu apenas duas semanas em cartaz nos cinemas de todo o mundo, para dar uma espécie de ambiência de temporada de uma turnê[150]. Neste longa-metragem destacamos o lançamento oficial da releitura do videoclipe de *Smooth Criminal*, do mesmo modo em que sua versão original foi lançada em 1988 num longa.

É o momento no qual o clipe ganha novo roteiro, mas continua com a mesma premissa utilizada em seu vídeo original. O estilo *noir* domina toda a duração do *interlude*, num retorno ao passado recuperado digitalmente, mesclando com o cinema digital, em que Jackson – o protagonista – foi inserido em três dimensões (tecnologia

148 *Bad World Tour* (1987-1989), *Dangerous World Tour* (1992-1993) e *HIStory World Tour* (1996-1997).

149 Intervalo, que pode ser em vídeo ou em dança nos shows para introdução de música, troca de cenário ou de descanso para o artista ou protagonista.

150 G1, 2009. Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/Musica/0,,MUL1299328-7085,00-TRAILER+DO+FILME+SOBRE+ULTIMA+TURNE+DE+MICHAEL+JACKSON+SERA+EXIBIDO+NA+MTV.html> Acesso em 01 ago. 2018.

3D), em três clássicos *noir* (dois americanos e um inglês) no qual detalharemos no próximo tópico.

4 A releitura de *Smooth Criminal*

O cinema *noir* inclui títulos como *The Maltese Falcon* (1941) e *The Big Sleep* (1946) e toda uma série de filmes de Hollywood lançados entre 1941 e 1958, segundo Lira (2015), cujo tema obscuro e estilo cinematográfico refletem o clima negativo durante e após a Segunda Guerra Mundial. O *noir* tem características visuais e temáticas facilmente reconhecíveis e distintas, como o uso impressionante de silhuetas, iluminação sombria, mulheres fatais e paisagens urbanas perigosas.

O *Neo-noir*, no entanto, surgiu nos anos 1970, 1980 e 1990, e vem em muitas formas, desde as tentativas modernas de filmes puros *noir* até ficção científica e *thrillers*. Para Mattos, citado por Lira (2015) o filme *noir* puro é "somente aquele que conjuga formas de ficção criminal americana (...) com o estilo visual expressionista" (p. 37).

Alguns títulos importantes do *neo-noir* são: *Os Suspeitos* (Bryan Singer, 1995), *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), *Sin City - A Cidade do Pecado* (Frank Miller, Quentin Tarantino e Robert Rodriguez, 2005) e *Drive* (Nicolas Winding Refn, 2011).

> Mais tarde, o gênero (*noir*) ainda deixaria seu legado no que se convencionou chamar de *neo-noir* e passaria a influenciar decisivamente não apenas outros cineastas estadunidenses de grande prestígio artístico, como Martin Scorsese, Francis Ford Coppola e os irmãos Coen, mas também um dos mais importantes movimentos do cinema contemporâneo, a *nouvelle vague* francesa. (FIORUCI, 2017. p. 58)

Essa breve explanação nos traz à releitura de *Smooth Criminal* em *Michael Jackson's This Is It*, em que Michael Jackson foi inserido nos *film noir Gilda* (Charles Vidor, 1946), *No Silêncio da Noite* (Nicholas Ray, 1950) e À Beira do Abismo (Howard Hawks, 1946) integrando sua imagem aos clássicos do cinema de Hollywood.

A experiência estética na releitura do videoclipe trouxe consigo uma nova configuração e conceito para *Smooth Criminal*, que a partir das inserções pode ser considerado um filme *neo-noir*. A seguir faremos uma breve análise das principais cenas *noir* no videoclipe de Michael Jackson.

Logo nos primeiros quadros ficamos ambientados numa espécie de *downtown*[151] de Chicago dos anos 1940, onde nele está localizado o *Break o'dawn*[152] *Club*, sequência em que o primeiro clássico surge, *Gilda*, interpretado pela atriz Rita Hayworth performando *Put On Blame On Mame* (Figura 5). Aqui já começa a interação com Jackson, que revive o gângster da ideia original de *Smooth Criminal*, numa espécie de continuidade.

Figura 5. Gilda tira a luva da mão, e a joga para a plateia

Fonte: *Michael Jackson´s This Is It* (Columbia Pictures)

151 Centro da cidade.

152 Nome que faz referência a canção "*Break of Dawn*", faixa quatro do álbum *Invincible* de Michael Jackson lançado em 2001. Dispoível em: <https://www.youtube.com/watch?v=O8ELJ_Eh8A0> Acesso em: 31 jul. 2018.

A cena seguinte exibe o início da história, com uma cena de *In a Lonely Place*, o diálogo desconfiado e olhar profundo num plano *close* de Laurel Gray (personagem de Gloria Grahame) com Dixon Steele (Humphrey Bogart) se referindo ao gângster Jackson (Figura 6).

Figura 6. Momento do perigoso e do imprevisível. Marca dos filmes *noir*

Fonte: *Michael Jackson's This Is It* (Columbia Pictures)

Como uma ameaça ela interroga: "- *What's he doing here?*" (O que ele está fazendo aqui? - em tradução livre), Michael Jackson sai às pressas e começa uma perseguição.

O que a *mise-en-scène* "antitradicional" do *noir* propõe segundo Place e Peterson (1976) é a representação de um mundo em frágil equilíbrio, inseguro, sob uma constante ameaça da insurgência do inesperado (PLACE, J. A.; PETERSON, L. S. citado por LIRA 2015. p. 49).

Na sequência da fuga, Jackson surge descendo rapidamente por um corrimão de uma escada - instrumento de grande significação para os clássicos *noir* (Figuras 7 e 8). Para Lira (2015, p. 69), o objeto se compara com "espelhos, janelas e outros objetos emoldurantes que compõem a iconografia *noire*. Estes elementos estão para o *noir* como o *saloon* está para o *western*".

Figuras 7 e 8. Uso da escada como objeto de tensão entre os personagens

Fonte: *Michael Jackson's This Is It* (Columbia Pictures)

Numa das últimas cenas, Jackson é ameaçado pelo personagem Philip Marlowe de Humphrey Bogart extraído do longa *noir The Big Sleep* (À Beira do Abismo), do qual destacamos a presença da sombra e iluminação que caracteriza o ambiente dos filmes policiais americanos dos anos 1940 (Figura 9), que segundo Lira (2015, p. 81) analisando a fotografia do longa *Almas Perversas* (Fritz Lang, 1945), descreve suas cenas finais como *low key lighting* (luz baixa ou escura, iluminação por baixo): "onde as sombras enegrecem quase todo o quadro exibido, com a luz revelando o mínimo necessário na cena para a visualização da ação".

Figura 9. A sombra apaga o volume, os contornos, as cores dos objetos (LIRA, 2015. p.19). Cena de À Beira do Abismo em *Smooth Criminal*

Fonte: *Michael Jackson's This Is It* (Columbia Pictures)

Há também o reaproveitamento de cenas presentes no videoclipe original de 1988 de *Smooth Criminal* por ter suficiente apelo ao estilo *noir*. As imagens que eram coloridas, agora passam a ser preto e branco. Na sequência, os soldados armados aparecem cercando Jackson, contrastados na luz e na sombra, em forma de silhueta, nas janelas do alto de um edifício (Figura 10). Estas cenas foram reutilizadas e expõem a condição em que está o personagem, além de explicitar a utilização de enquadramentos dos filmes *noir*, "com uma extrema e perturbadora alternância de ângulos e planos, de fechado (*close up*), a médio (*medium shot*) e a plano geral (*long shot*)", parafraseando Lira (2015, p. 63).

Figura 10. Cena original do filme *Moonwalker* estilizada em *Michael Jackson's This Is It*.

Fonte: *Michael Jackson's This Is It* (Columbia Pictures)

Por fim, a análise chega aos últimos minutos da obra audiovisual de Michael Jackson com duas cenas que chamam a atenção, uma pelo uso da tecnologia e a outra pelo contraste em que o preto e branco dão lugar ao colorido para dar início a performance da canção no palco.

O cantor possuía a pretensão de imergir na plateia nos *interludes* e nos gráficos da canção em 3D, ao vivo e exibidas na enorme tela de *led* sobreposta em todo o palco, em que mescla filmes *noir*, originalmente analógicos, com a inserção digital do artista e o uso da tecnologia 3D. O final de *Smooth Criminal* evidencia a inovação

- quando Jackson se transforma em alvo de fogo de Philip Marlowe, quebra a janela com um salto, e os estilhaços e as balas que saem da metralhadora do vilão têm efeito de ultrapassarem a tela (Figura 11).

Figura 11. Momento em que Jackson, o gângster salta da janela de um edifício

Fonte: *Michael Jackson's This Is It* (Columbia Pictures)

Após todo o ruído provocado pela arma e pelo vidro na cena anterior, uma imensidão de silêncio surge, anunciando a apresentação numa marquise de época com alguns *foleys*[153] de trânsito e em cores (Figura 12).

Figura 12. Cena em que a metrópole dos anos 1940 é introduzida em cores

Fonte: *Michael Jackson's This Is It* (Columbia Pictures)

153 É a reprodução de efeitos sonoros complementares de um filme, vídeo ou de outros meios audiovisuais na pós-produção para melhorar a qualidade do áudio.

Logo surge uma cidade, com arquitetura dos anos 1940 antecedendo o início da performance, que foi exibido no início e no fim de *Smooth Criminal*. Lira (2015, p. 43) nos explica que "a cidade representada no cinema *noir*, por exemplo, é um meio perigoso, inquietante, pecaminoso, sedutor e amiúde propício ao vício e à promiscuidade".

6 Considerações Finais

Analisamos um breve histórico acerca do gênero *noir* no cinema americano e a partir dele, realizamos uma comparação do que *Smooth Criminal* utilizou-se para compor o seu universo e ambientação, baseado na atmosfera do gênero, conhecido pelas sombras e estética marcantes. Após décadas, o artista Michael Jackson autor do produto audiovisual, celebra uma releitura especial do clássico e o insere num atual contexto de tecnologia disponível para exibições.

O cantor Michael Jackson conseguiu ser inovador em vários aspectos do mercado do entretenimento, seja ele da música, da dança, do vídeo e até da moda. Sua marca quando impressa em algum tipo de produto fonográfico ou audiovisual, é na maioria das vezes sinônimo de propagação midiática.

Tal inovação atingiu também *Moonwalker* (1988) que é seu primeiro filme autobiográfico, no qual *Smooth Criminal* está introduzido. O longa foi "contra a maré" do mercado no seu lançamento, quando não entrou para o circuito mundial de exibição nos cinemas (mesmo sendo produto de Hollywood) e foi comercializado apenas em *home vídeo*, retirando a exclusividade do cinema e da televisão para a estreia de um dos seus principais produtos.

O audiovisual *Smooth Criminal*, além do visual marcante, contém uma das marcas registradas do artista, o passo *The Lean* - patenteado por Jackson - notável por inclinar o artista para frente, formando um ângulo de 45º com o chão. Este passo denotou significamente o videoclipe, fazendo-o ser popularmente conhecido

tão quanto às obras visuais renomadas lançadas anteriormente: *Billie Jean* (Steve Barron, 1983), *Beat It* (Bob Giraldi, 1983) e *Thriller* (John Landis, 1984).

Podemos considerar que o produto original final audiovisual de *Smooth Criminal* (2009) tomou proporções que o afastou do longa-metragem em que está sequenciado, devido tanto a sua estética quanto a sua narrativa, ambas inspiradas nos longas-metragens do cinema *noir* americano.

Com isso, o recorte feito sobre apenas à releitura do videoclipe exibido em *Michael Jackson's This Is It* reforça a análise do produto como um tipo de narrativa audiovisual, livremente inspirada no cinema *noir*.

A partir desta pesquisa explanamos como um novo produto audiovisual, mesmo sendo ele do século XX ou XXI, consegue imprimir uma fidelidade ao uso do gênero *noir*, podendo ela ser pura ou não. Outros produtos audiovisuais de Michael Jackson também possuem influência *noir*, mas estão caracterizadas como *neo-noir*, como a sequência inicial de *Bad* (Martin Scorsese, 1987) toda em preto-e-branco e os curtas completos de *Who Is It* (David Fincher, 1993) e de *Stranger in Moscow* (Nick Brandt, 1996), produtos esses que em artigos futuros podem ser analisados como fizemos com a releitura de *Smooth Criminal*.

Ainda pontuamos que esta análise contribuirá tanto nas pesquisas comunicacionais futuras, acerca da influência do cinema *noir* em outros segmentos audiovisuais, como na documentação da carreira profissional de Michael Jackson que possui um material de ampla qualidade e um vasto campo de estudos sobre as ações midiáticas de um artista dos anos 1980 e 1990 que não tinha tanta tecnologia como hoje ao seu dispor.

Referências

BAD 25. 2012. Direção: Spike Lee. Produção: Antonio Reid, John Branca, John McClain e Spike Lee. Estados Unidos, Optimum Productions. 123min. 1 DVD.

DIMENDBERG, Edward. **Film *Noir* and the Spaces of Modernity**. Cambridge: Harvard University Press, 2004.

FIORUCI, Wellington. **Fuego de diamantes:** o *noir* literário de Muñoz Molina em *El invierno en Lisboa*. Vitória: Revista Contexto n. 32 - 2017.2.6.6: 50-79.

KHAN, Amir. **Michael Jackson's ressentiment:** Billie Jean and Smooth Criminal in conversation with Fred Astaire. Popular Music and Society, vol. 35(2): 187-201, 2012.

LIRA, Bertrand. **Cinema *noir*:** a sombra como experiência estética e narrativa. João Pessoa: Editora da UFPB, 2015. 142p.

LIRA, Bertrand. **Luz e sombra:** uma interpretação de suas significações imaginárias nas imagens do cinema expressionista alemão e do cinema *noir* americano. 2008. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

MANOVICH, L. **The language of new media.** Cambridge: MIT Press, 2001.

ROBERTS, Chris. **Michael Jackson:** o rei do pop, 1958-2009. Tradução Cristina Borba. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2010.

Filmografia

MICHAEL JACKSON'S PRIVATE HOME MOVEIS, 2003. Producão: Brad Lachman Productions, Fox Television Network. 120min. color. 1 DVD.

MICHAEL JACKSON'S THIS IS IT, 2009. Direção: Kenny Ortega. Estados Unidos, Columbia Pictures. 111min. color. 1 DVD.

MOONWALKER. 1988. Direção: Jerry Kramer, Will Vinton, Jim Blashfield e Colin Chilvers. Estados Unidos, MJJ Productions e Warner Bros. 93min. son. color. 1 DVD.

Noções de risco e saúde no imaginário midiático

Patrícia Monteiro[154]
Luís Augusto Mendes[155]

A partir das noções de risco (Vaz, 2006) e de tecnologias do imaginário (SILVA, 2012), com base na sociologia compreensiva de Michel Maffesoli (2012), destacamos como as imagens de corpo da cultura contemporânea contribuem para o desenvolvimento do que chamamos de saúde imaginária[156].

As informações produzidas pelas tecnologias do imaginário, alicerçadas na atual fase do capitalismo e no discurso do risco, focalizam a saúde numa perspectiva estética de viver e experimentar em comum – como nos remete a leitura do imaginário em Maffesoli (2007). A ênfase no corpo em forma repudia toda e qualquer transgressão a esta imagem, fortemente alimentada pela mídia. Neste capítulo, abordamos que a noção de saúde imaginária está entremeada em torno de conflitos e sinergias que colocam o corpo como emissário de um bem viver.

---

154 Jornalista, Profª Drª no Programa de Pós-Graduação em Jornalismo e do curso de Jornalismo da UFPB. É mestre em Comunicação e Culturas Midiáticas pela UFPB e Doutora em Comunicação pela UFPE. E-mail: patriciamonteiromendes@gmai.com

155 Jornalista e Psicólogo, Mestre e Doutor em Psicologia Social pela UFPB. Professor dos cursos de Jornalismo e Psicologia na UNINASSAU João Pessoa. E-mail: luisaugustomendes@gmail.com

156 Esta noção foi desenvolvida pela autora na tese defendida em fevereiro de 2016 no PPGCOM-UFPE.

Práticas contemporâneas de saúde e autocuidado

Por meio da ênfase sobre a reeducação alimentar e a atividade física, as tecnologias do imaginário – sobretudo os *reality shows* de emagrecimento – atuam como dispositivo de modelagem do corpo, normatizando-o num processo semelhante ao da sociedade disciplinar cujos dispositivos visavam à criação de corpos dóceis por meio de um conjunto de saberes, discurso e práticas.

Com seus múltiplos processos de agenciamento e disseminado por todas as instituições, da família ao Estado, o exercício do biopoder foi um elemento essencial ao desenvolvimento do capitalismo, "este só foi garantido à custa da inserção controlada dos corpos no aparelho de produção e através de um ajustamento dos fenômenos de população aos processos econômicos" (FOUCAULT, 1994, p. 144).

Conforme o autor coloca, a partir de 1960 percebeu-que o poder disciplinar não era tão indispensável quanto supunha. Neste caso, as lutas que têm o corpo como campo de batalha são operadas em outras instâncias, indicando que a saúde está em torno de novas lutas e investimentos.

A partir de reflexões foucaultianas, Paulo Vaz (2006a) compreende como a passagem da sociedade moderna para a contemporânea modificou as práticas de subjetivação e cuidado. Para ele, três fatores evidenciam o deslocamento nas experiências corporais: as novas tecnologias de comunicação (transformação cultural); a nova articulação entre o corpo e o mercado (transformação do capitalismo) e a passagem da norma ao risco (transformação nas relações de poder).

Por atualizar a problemática do corpo em Foucault e contribuir com a noção de risco, tomamos os três fatores explicitados por Vaz, articulando-os às noções de tecnologias do imaginário e à nossa proposição de saúde imaginária.

As novas tecnologias são, para Vaz, o primeiro vetor do deslocamento do cuidado de si da modernidade para a atualidade, modificando os modos como cada corpo experimenta e modifica a

realidade. Atualmente não cabe mais a um poder médico ou estatal decidir as técnicas de combate às enfermidades ou de conformação dos corpos à uma determinada higiene pessoal ou saúde coletiva.

Retomando as questões problematizas por Vaz: "que corpo o pensamento pode produzir?" e "como mantê-lo belo e saudável?", encontramos a mídia oferecendo uma série de respostas que se dispõem a ajudar – não mais disciplinar - o indivíduo na incessante busca pela saúde.

A hipótese de Vaz é de que as tecnologias, viabilizando a mediação generalizada, afetaram a experiência do corpo. Concordando com o autor, complementamos que o imaginário de saúde contemporâneo, alicerçado às tecnologias do imaginário, forma (ou produz) um tipo específico de corpo no qual habita bem-estar, beleza e performance.

Fernanda Bruno (2006) reforça que, investindo no saber biomédico, a mídia encarrega-se de um biopoder exercido nos espaços abertos dos meios de comunicação, seus procedimentos se dispõem mais a responsabilizar do que a normalizar os indivíduos: "função deles é informar mais que curar. A gestão de si, do corpo e da saúde implica, portanto, o contato e o acesso à informação, e não mais uma relação de produção ou desvelamento da verdade" (BRUNO, 2006, p. 73).

Em nosso entendimento, assim como as instituições disciplinares criavam mecanismos para vigiar e punir os indóceis, as tecnologias do imaginário, apoiando-se em instrumentos mais refinados, centrados na produção de uma estética (de um gosto ou sentimento em comum), cercam o público por todos os lados com uma perspectiva de dever de informação e de responsabilidade de gerir o corpo.

É isso o que fazem os *realitys shows* voltados a práticas de emagrecimento, entre os quais mencionamos *Além do Peso* (TV Record) e *Medida Certa (TV Globo)*[157].

---

157 Em três das cinco temporadas, Medida Certa utilizou celebridades como participantes. Além do Peso é a versão brasileira do *Cuestión de Peso*, produção original da Endemol Argentina. Foi veiculado no Programa da Tarde e no matutino Hoje em Dia. Até fevereiro de 2016 foram veiculadas cinco temporadas

Medida Certa e Além do Peso têm como participantes pessoas famosas e anônimas, respectivamente, que apresentam um corpo "autêntico": com estrias, banhas, flacidez, excesso de peso. Ambos produzem o mesmo imperativo: reprograme seu corpo em 90 dias. Público e personagens dos programas, todos podem (e devem) cuidar de si mesmos, desde que tenham acesso às informações adequadas, disseminadas por meio da televisão, mas também disponíveis em sites e aplicativos dos programas.

Saúde e tecnologias do imaginário

Michel Maffesoli considera o fato de que a informação é constituída por uma instrumentalização da técnica. Ora, para que o discurso da medida certa faça sentido, há alguns (celebridades) fora de forma e com ameaças de desenvolver doenças, provocando um efeito imediato de inclusão do todo (a população). O que faz isso funcionar é a técnica, a qual, apoiada no (mau) exemplo dos personagens e referendada pelo discurso (programado) dos especialistas em saúde, cristaliza no imaginário social uma informação sobre a saúde.

Mas o essencial dessa técnica, e por isso estamos trabalhando as noções de risco e saúde à luz da sociologia compreensiva, é o elemento comunicativo que dela brota. A linguagem das tecnologias do imaginário é a sedução, no universo empático da compreensão (SILVA, 2012).

Buscando a adesão voluntária do público, *Além do Peso* e *Medida Certa* lançam diversos instrumentos para acentuar, por meio da interação operada pela televisão e pela internet, um pacote biopolítico de informações rumo à "vida saudável".

Voltando às mudanças nas tecnologias do corpo, no século XX, diante de um imaginário tão fortemente marcado pela ideia de que a doença era algo estranho ao corpo humano e por isso deveria o "anormal" ser retirado do convívio social, o médico e filósofo francês Georges Canguilhem (2013) defendeu que há uma diferença

qualitativa entre o estado patológico e o normal, bem como um duplo sentido nesta última palavra, marcada por um juízo de valor. Com a contribuição de Canguilhem, saúde e doença não são mais tidas como situações opostas, a doença, por sua vez, passa a ser constitutiva da própria saúde.

Sendo assim, não são os sinais e sintomas de uma doença que informam um indivíduo sobre seu estado de saúde. Concebido no seio dessa mudança de paradigmas, o conceito elaborado pela Organização Mundial de Saúde (OMS) define: "saúde é o estado de completo bem-estar físico, mental e social, e não meramente a ausência de doença ou incapacidade".[158]

Em todo o mundo, a ideia de "completo bem-estar" foi marcada por críticas. Considerado irreal, utópico e impossível de ser alcançado objetivamente, a definição da OMS contesta a visão de saúde como simples oposição à doença e está na direção de um ideal de saúde positiva, reunindo as dimensões social, intelectual, espiritual, física e emocional (ALMEIDA FILHO, 2011).

Tomando a saúde como "bem-estar", cabe a cada um gerenciar o corpo, sendo o cuidado acionado não pelo combate a uma doença já instalada, e sim no que tange à prevenção, ao melhor gerenciamento de tudo o que possa constituir ameaça ou risco, como descreve Bruno:

> O fato de uma enfermidade não estar já constituída ou em desenvolvimento, não implica sua inexistência. A doença virtual não perde em realidade se comparada à atual. Duas modalidades de existência, portanto: a virtual e a atual. Um indivíduo pode estar, dessa forma, simultaneamente são e enfermo [...] o corpo com o qual o indivíduo mantém relação não é tanto o seu corpo presente ou atual, corpo que o informa, por dores, sintomas e sinais, sobre o seu estado. É em torno do possível que se dá a gestão do corpo (BRUNO, 1997, p. 110).

158 Conceito extraído da obra "O que é saúde"? ALMEIDA FILHO, Naomar. **O que é saúde?** Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2011.

Quando coloca à disposição de qualquer usuário - e não apenas do telespectador que num dado tempo e espaço está assistindo o *reality show* – um conjunto de informações sobre riscos à saúde e como entrar na medida certa, o biopoder dos meios de comunicação alastra a virtualidade do adoecer, indicando que esta possibilidade é tão real quanto a atualidade das dores crônicas no joelho da cantora Preta Gil, uma das personagens da quarta temporada de Medida Certa que malha para "não piorar o estado de saúde". Gerando, portanto, uma permanente tensão, as tecnologias do imaginário disseminam a informação do campo biomédico e indicam como agir.

Da empresa ao corpo: capitalizar a imagem enquanto ícone de saúde

De acordo com Vaz, a segunda mudança no que tange à experiência do corpo refere-se à nova fase do capitalismo. Vimos com Foucault que, direcionado à produção, o capitalismo investia o corpo como força de trabalho, devendo ser explorado e docilizado em sua máxima potencialidade de gerar lucro, de produzir. Já a atual fase é marcada pela superprodução, "onde o que faz problema é consumir o que se produz em excesso comparativamente à necessidade. Desde então, o corpo entra no mercado como capacidade de consumir e ser consumido" (VAZ, 2006b, p. 42).

Se o corpo entra no mercado para consumir, ser consumido, e também como alvo de um ajuste, ou seja, em estado de reprogramação, isso nos permite dizer que há uma imagem de corpo – e não outra em seu lugar – que é econômica, política e simbolicamente viável, assim como ocorreu no advento da modernidade. Isto nos ajuda a pensar nos interesses que permeiam a TV Globo ao ocupar-se com a imagem do ídolo do penta.

Ronaldo Fenômeno entrou no *Medida Cert*a em 23 de setembro de 2012, com a meta de perder 18 quilos até o fim dos três meses de reprogramação, exibida nas noites do dominical *Fantástico*. Na época, pesava 118,4 kg e se preparava para integrar o time de

comentaristas da Globo na Copa do Mundo de Futebol de 2014 (sediada no Brasil).

O gordo é o corpo indócil do capitalismo atual, ao qual cabe uma quarentena multiplicada: não 40 dias de penitência, mas 90 dias de reprogramação, viabilizada por especialistas aptos na medicalização das aparências (educadores físicos e nutricionistas).

Após ser transformado pelas técnicas corporais da televisão, o corpo de Ronaldo se torna o instrumento de veiculação dos valores imaginários da sociedade brasileira, está apto ao consumo.

Mas de que consumo estamos falando? Sabemos que o tema suscita grandes debates teóricos, mas permanecemos sob o aporte de Vaz, para quem o corpo consome principalmente a si mesmo. Defendemos que o corpo (saudável) atende, sobretudo, a uma ética da estética, voltada a despertar as sensibilidades, os gostos, as realidades e os imaginários buscando consumir imagens (corporais) adornadas ao consumo das tecnologias do imaginário.

Tendo em vista o fator estético tão primordial no cotidiano, relacionado ao sentir (particular) e ao experimentar em comum (experiência coletiva), este corpo que consome a si mesmo (e que também entra no mercado para ser consumido), assim se coloca não mais pela força de um controle disciplinar, mas pela sedução do espetáculo audiovisual, que age primariamente sobre o imaginário e sobre as subjetividades.

O Ronaldo rechonchudo não serve ao imaginário capitalista do trabalho e da superprodução de si mesmo como performance. Já o Ronaldo no desafio da "medida certa" inspira a audiência em torno de aspirações como qualidade de vida, saúde e bem-estar, tão caras ao consumo atual. Mas o Ronaldo mais magro e disposto fisicamente, este sim é ícone de um tempo em que os valores empresarias são aplicados à pessoa, que coloca a si mesma como alvo de consumo.

Tomando os discursos do consumo, do esporte e da empresa para pensar a evidência do que chama de "culto da performance", Alain Ehrenberg destaca que "a democratização do aparecer não está mais limitada ao confortável consumo da vida privada: ela invadiu

a vida pública sob o viés de uma performance que impulsiona cada um a se singularizar, tornando-se si mesmo" (2010, p. 11).

Na atualidade, cuidar do corpo é parte do projeto de autorrealização do eu. No sentido que Ehrenberg analisa, o consumo se volta para a crença de que todas as necessidades (do indivíduo) têm de ser satisfeitas; do esporte vem uma série de mitologias arraigadas à competição, superação e vitória; e no que tange ao discurso empresarial, as empresas tornam-se o grande feixe de revelações acerca do direito e do "dever" de cada um de ser um empreendedor.

Malhar o excesso de peso em frente às câmeras é um modo de assumir a responsabilidade sobre si tão alardeada pelos meios de comunicação, que encontram no imaginário da saúde e do esporte um motor essencial. Malhando, o gordo expressa: eu também posso me redimir.

De acordo com Ehrenberg, o centro dessa mitologia que une performance e autonomia está nas transformações da narratividade esportiva:

> Hoje, o esporte é um aspecto da "galáxia da autonomia": não mais uma obrigação que nos é imposta em nome de qualquer coisa superior a nós, mas uma liberação que se impõe em nome de si mesmo, de sua saúde, de seu estresse, de sua aparência física (Idem, p. 23).

Uma das faces dessa "mitologia esportiva" demonstra que o sujeito deve se abster dos limites da vida privada e, aos olhos públicos, alcançar notoriedade, o que, por sua vez, depende somente do próprio esforço e do governo de suas paixões e pulsões.

O corpo se torna um valor exibido publicamente e glorificado através de nádegas duras, gomos no abdômen, pele jovem. Tomando o critério da beleza associado a um determinado imaginário de corpo, as tecnologias do imaginário fortalecem o consumo das formas perfeitas.

Mídia e saúde funcionam a serviço de uma diversidade corporal, trazendo, sem dúvida, outros desafios e contradições, como a interface entre saúde e beleza. Conforme Sant'Anna acentua:

> No Brasil, o sucesso das cheias de corpo deveu-se, em parte, à ascensão das classes C e D. A antiga imagem de que gordura é formosura, charme, generosidade e, sobretudo alegria, foi renovada [...] Milhares de cirurgias para a redução do estômago situam-se na interface entre saúde e beleza. Em paralelo, o mercado da beleza gorda tornou-se cada vez mais concorrencial (SANT'ANNA, 2014, p.183).

Cada um é convocado a transcender as imagens de consumo oferecidas nas mídias de massa e nas redes sociais, e convocado a realizar-se em acordo com as recomendações midiáticas que preconizam a produção de corpos programados/formados para a saúde, a performance, o bem-estar e o sucesso. Em suma, é um tempo de vigilância exacerbada a tudo o que ofereça risco ao desejo de fabricar a si mesmo com as formas do imaginário vigente.

Da norma ao risco: a saúde entre novos paradigmas

Chegamos ao terceiro fator que, segundo Vaz (2006b), permite o equilíbrio entre as possibilidades tecnológicas e a padronização de comportamentos requerida pelo capitalismo. Trata-se da passagem da norma para o risco, como efeito do deslocamento da disciplina (sociedade moderna) para o controle (sociedade contemporânea).

Vaz destaca que a Modernidade distinguia doenças do corpo e doenças da alma, mas, na Atualidade, estas distinções caem por terra em função de novos paradigmas que envolvem a saúde e a doença, configurando o deslocamento de um poder que estava nas mãos dos médicos (modernidade) a uma responsabilização dos indivíduos (atualidade):

> Enquanto não havia experiência da dor, o indivíduo não se preocupava muito com sua saúde; no máximo, observada as regras médicas de higiene. A partir da percepção do sofrimento,

> ele ia ao médico para que este diagnosticasse, isto é, transformasse sua experiência subjetiva em uma lesão observável no espaço do corpo. Desde então, o indivíduo aceitava limitações em sua prática diária, podendo até ser internado em um hospital. A preocupação com a saúde e a ascese – em termos práticos, restrita à obediência ao médico – ocorriam a partir da experiência de sofrimento. Se o indivíduo se recuperasse do episódio de doença, retornava ao horizonte de despreocupação próprio do estado de normalidade [...]A medicina contemporânea é aquela que tem que lidar com as doenças crônico-degenerativas [...] A noção de causa a elas associada é a de fator de risco (VAZ, 2006a, p. 91).

Com esta contextualização, chegamos a uma das compreensões implicadas neste capítulo: as relações entre saúde e aparência promovidas pelo imaginário midiático estão na base de um novo momento em que cada indivíduo é interpelado a se responsabilizar pelo controle de suas formas corporais, sendo os meios de comunicação o novo lugar de (re)programação da vida.

Ser gordo ou magro passa mais pela escolha do que pelas condições orgânicas e até mesmo sociais. Comer exagerada ou moderadamente assume uma importância capital, assim como se exercitar ou dar vazão ao ócio. Cada um se torna uma espécie de gestor da própria vida. Sem a tutela das normas, instituições e poder disciplinares, o indivíduo está liberado para viver seus prazeres, desde que estes não afetem o futuro. Segundo Vaz, administrar o risco e o prazer é uma decisão requerida continuamente de cada indivíduo.

O conceito de risco[159] focaliza o indivíduo em suas diversas relações, partindo de um cuidado de si a um cuidado com o outro e

159 Vaz (2006) destaca que a noção de risco foi utilizada pela primeira vez no final dos anos 40, numa associação entre fumo e câncer de pulmão. Czeresnia (2013) completa que a gestão dos riscos é um dos eixos que norteiam o

com o mundo. Para Vaz, à medida em que propõe o compromisso, a antecipação de agir no presente eterniza o círculo de valores do cotidiano. E nisto reside o lugar central ocupado pelo conceito de risco na atualidade. Esta compreensão tem plena aderência à perspectiva de imaginário e vida cotidiana adotada neste texto, porque é nos entremeios do discurso do risco e da responsabilização individual pela saúde que se desenvolve todo um conjunto de imagens sobre o nexo entre formas corporais e vida saudável.

Encarnando o discurso do risco e da promoção da saúde e tendo a atividade física como fonte para seus discursos, os meios de comunicação utilizam a informação para recomendar determinados hábitos e condenar outros, tornando-se os vigilante pós-modernos dos delinquentes do peso.

Nos *reality shows* de emagrecimento também cabe à mídia o papel de dosar e frear a relação entre perda e ganho.

No caso de *Medida Certa* e *Além do Peso*, os participantes não ficam confinados 24 horas por dia, mas decidem aceitar, deliberadamente, as metas de reprogramação. No primeiro não há eliminação durante o processo, já no segundo, o participante pode sair se, após pesagem, não tiver atingido a meta de emagrecimento.

O risco de engordar povoa o imaginário dos participantes, que precisam calcular quando e se haverá algum tropeço, por menor que seja, na dieta alimentar e na atividade física.

A "virtualidade do adoecer" (2006b), nos termos de Paulo Vaz, predispõe o indivíduo a evitar o quanto puder a atualização da doença e isto produz um outro estado, o de "quase-doença", que é em grande parte alardeado pela mídia, deixando as pessoas em constante alerta, num estado que nunca se acaba o cuidar de si:

> A antiga separação entre normal e patológico é substituída, primeiro, por um estranho estado de quase-doença, que convida a um cuidado de si

---

discurso da promoção da saúde, relacionado diretamente aos hábitos e estilo de vida das pessoas.

> cotidiano que dura enquanto houver a crença de que ainda se pode fazer algo. Esse estranho estado tem como oposto o estado terminal, no qual nada mais pode ser feito para que se evite a morte (VAZ, 2006b, p. 59).

Sendo marcadas por uma ênfase de produzir ou experimentar sensações associadas ao "bem-estar", as experiências corporais expandem a norma da modernidade e se fixam no imaginário social através das incitações ao prazer, à moderação e à responsabilização irradiadas pelas tecnologias do imaginário. Ao lado da atividade física, a comida tem sido uma das experiências mais comumente ligadas ao prazer.

O comer é um dos alvos das prescrições midiáticas da moral da boa forma por causa de sua relação com a obesidade. A partir do momento em que esta passou a ser definida como doença (VIGARELLO, 2012), seguiu-se um horror generalizado que coloca a gordura em constante interdição, tendo o gordo de ser submetido à disciplina da atividade física e do controle alimentar para pagar a culpa de ter deixado o corpo fora da forma ideal.

De acordo com Le Breton (2009), é no terreno das aparências físicas que os estereótipos são semeados, transformando-as em estigmas, em marcas fatais de imperfeição moral. Ao discutir a noção de estigma, Goffman (1988) destaca que o estigma é um atributo (ou característica) considerada socialmente indesejada, que torna o indivíduo desvalorizado e diferente dos demais, sendo assim, um atributo que estigmatiza um indivíduo pode reforçar a normalidade de outro.

Pensando no corpo "além do peso" ou fora da "medita certa", vemos o quanto este se transformou numa "marca" depreciativa, desviando-se do padrão tido como normal. Nessa perspectiva, o indivíduo "fora de forma" ou obeso é estigmatizado e tratado com diferença por ter uma aparência física que destoa dos modelos socialmente desejáveis, o que nos mostra a força de uma biopolítica das medidas corporais que encontra eco nas tecnologias do imaginário.

Compreensões finais

No lugar da submissão a uma norma e instituições específicas, na atualidade cada um deve assumir o cuidado e o controle do corpo-performance, transformando a aparência em signo de autonomia, de saúde, mas também de uma ética da estética no sentido de viver e experimentar em comum.

Esse contexto nos faz compreender como a promoção da saúde e o combate aos riscos encarnam-se às tecnologias do imaginário que funcionam como um lugar privilegiado de fabricação dos corpos contemporâneos, ligando-se à biopolítica, tanto no que tange a articular um determinado saber sobre a saúde quanto na transformação da vida saudável em um dever.

Encontramos a saúde imaginária como metáfora de uma sociedade que repudia as formas contrárias ao que imagina ser a demanda corporal vigente, sorvendo o suor da malhação, a combustão da gordura e o viço da juventude como imagens do suposto equilíbrio peso e beleza, informação e risco.

Investindo na gordura como uma ameaça individual (ao obeso) ou coletiva (à saúde pública), as tecnologias do imaginário transformam em performance de volumes, curvas, cores, sons e imagens as graças e as culpas associadas a cada padrão de corpo (e conduta), numa mediação, medição e moralização generalizadas da vida saudável como um espetáculo sensorial, para todos os gostos e públicos.

Referências

ALMEIDA FILHO, Naomar. **O que é saúde?** Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2011.

BRUNO, Fernanda**.** O biopoder nos meios de comunicação: o anúncio de corpos virtuais. **Comunicação, Mídia e Consumo** (São Paulo), São Paulo, v. 3, n. 6, p. 63-79. 2006.

BRUNO, Fernanda**. Do sexual ao virtual.** São Paulo: Unimarco, 1997.

CANGUILHEM, Georges. **O normal e o patológico**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

EHRENBERG, Alain. **O culto da performance**: da aventura empreendedora à depressão nervosa. Aparecida: Ideias e Letras, 2010.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. Tradução de Pedro Tamen. Relógio D'Água Editores, 1994.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. 29. ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

GOFFMAN, Erving. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. 4. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1988.

MAFFESOLI, Michel. **O ritmo da vida:** variações sobre o imaginário pós-moderno. Rio de Janeiro: Record, 2007.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo retorna:** formas elementares da pós-modernidade. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. **História da beleza no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2014.

SILVA, Juremir. **As tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2012.

VAZ, Paulo. As narrativas midiáticas sobre cuidados com a saúde e a construção da subjetividade contemporânea. **Logos** (UERJ. Impresso), v. 25, p. 85-95, 2006a.

VAZ, Paulo. Consumo e risco: mídia e experiência do corpo na atualidade. **Comunicação, Mídia e Consumo** (São Paulo), São Paulo, v. 3, n. 6, p. 37-62, 2006b.

VIGARELLO, Georges. **As metamorfoses do gordo**: história da obesidade no Ocidente: da Idade Média ao século XX. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

Sobre os autores

Adriano Florencio
Bacharel em Rádio, TV e Internet pela Universidade Federal de Pernambuco – UFPE (2015). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação – UFPB (2018-2020). Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia PPGEM – UFRN. E-mail: adrianoalmansour@gmail.com

Agamenon Porfírio
Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGC) da UFPB, graduado em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo pela UEPB. Integrante do Grupo de Estudos em Cinema e Audiovisual (Gecine). Experiência em comunicação popular, como também em produção audiovisual. Atualmente desenvolve pesquisa em narrativas cinematográficas e memória. E-mail: porfirioagamenon@gmail.com

Alberto Ricardo Pessoa
Pós-doutor em Sociologia pela UFPB (2014). Professor Adjunto IV na mesma instituição. Possui Licenciatura em Educação Artística pela Faculdade de Artes Alcântara Machado (2003), Mestrado em Artes Visuais pela UNESP (2006) e Doutorado em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (2010). É professor do Curso de Comunicação em Mídias Digitais (DEMID), do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGC/UFPB) e Coordenador do Projeto Narrativas em Cordel – Uma proposta complementar na formação cidadã de crianças em comunidades periféricas – DEMID/UFPB); ensina e pesquisa os seguintes temas: Comunicação e Linguagens Midiáticas, Socialidade das Mídias. E-mail: albertoricardopessoa@gmail.com

Ana Caroline Fernandes
Bacharel em Direito pela Universidade do Sul de Santa Catarina (2014), mestre e doutoranda em Ciências da Linguagem (Unisul) e desenvolve pesquisas em antropologia, imaginário social e áreas correlatas. Membro do Grupo de Pesquisa Imaginário e Cotidiano. E-mail: anacarolini.voltolini@hotmail.com

Bertrand Lira
Professor Doutor do Departamento de Comunicação em Mídias Digitais (Demid) e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGC) da UFPB; coordenador do Grupo de Estudos em Cinema e Audiovisual (Gecine). Realizador, dirigiu diversos documentários de curta, média e longa-metragem; autor dos livros *Fotografia na Paraíba* (1997), *Luz e sombra* (2013) e *Cinema noir* (2015).E-mail: lirabertrand@gmail.com

Bianca Dantas
Mestre pelo Programa de Pós-Gradução em Comunicação (PPGC/UFPB), vinculada à linha de pesquisa Mídia, Cotidiano e Imaginário. Graduada em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, pela Universidade Estadual da Paraíba (2014). Foi repórter no projeto Repórter Junino, da UEPB, e no Jornal A União. Tem experiência em assessoria de imprensa e redação publicitária. Pesquisa e se interessa pelos temas: mídia e direitos humanos; estudos do imaginário; estudos de gênero e análise de conteúdo. E-mail: biancadantas.cg@gmail.com

Bruno Marcelo
Doutorando em Comunicação, Linguagens e Cultura pela Universidade da Amazônia (PPGCLC/Unama). Mestre pelo Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará (UFPA). Especialista em Arte-Educação e História das Culturas Afro-brasileira e Indígena. Atualmente é professor da redes públicas estadual e municipal do Amapá e também professor substituto da Universidade Federal do Amapá (UNIFAP). E-mail: bscosta82@hotmail.com

Cláudio Cardoso de Paiva
Possui graduação em Comunicação Social pela Universidade Federal da Paraíba (1984), mestrado em Comunicação pela Universidade de Brasília (1988), mestrado em SciencesSociales – Universite de Paris V (Rene Descartes) (1991) e doutorado em SciencesSociales – Universite de Paris V (Rene Descartes) (1995). Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Comunicação e Estudos Culturais, atuando principalmente nos seguintes temas: televisão, sociedade, estética e teoria da comunicação e da informação, novas tecnologias e cibercultura. E-mail: claudiocpaiva@yahoo.com

Christina Musse
É jornalista, mestre e doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2006). É professora associada do Curso de Jornalismo e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora. É líder do Grupo de Pesquisa/CNPq Comunicação, Cidade e Memória. Coordena o GP de Telejornalismo da Intercom e é uma das coordenadoras do GT de História da Mídia Audiovisual e Visual da Rede Alcar. Participa da Rede de Pesquisa em Telejornalismo (Telejor), através da qual tem feito várias publicações. Tem longa experiência em telejornalismo e comunicação organizacional, em especial no âmbito das instituições federais de ensino superior. E-mail: cferrazmusse@gmail.com

Ed Porto Bezerra
Graduação em tecnologia em processamento de dados pela Universidade Federal da Paraíba (1985), mestrado em Ciência da Computação pela Universidade Federal da Paraíba (1989), doutorado em Engenharia Elétrica pela Universidade Federal da Paraíba (2000), pós-doutorado em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2011) e Estágio Sênior no Collegeof Communication da Universityof Texas no Knight Center for Journalism in theAmericas (2013). Atualmente é professor Titular da Universidade Federal da Paraíba onde leciona nos cursos de Ciência da Computação, Engenharia da Computação e Licenciatura da Computação; no Programa de Pós-Graduação em Computação, Comunicação e Artes (PPGCCA) e no Programas de Pós-Graduação em Comunicação (PPGC). Tem experiência na área de Administração de Dados, Banco de Dados e Análise e Projeto de Sistemas, atuando principalmente nos seguintes temas: design audiovisual, culturas midiáticas audiovisuais, visualização de dados e educação à distancia. E-mail: edporto@di.ufpb.br

Edielson Ricardo da Silva
Possui graduação em Comunicação Social pela Universidade Federal de Campina Grande (2015), é especialista em Supervisão e Orientação Educacional pelas Faculdades Integradas de Patos (2017), mestrando em Comunicação e Culturas Midiáticas pela Universidade Federal da Paraíba. Seus estudos e pesquisas são centrados nas áreas da educomunicação, com ênfase em literatura, educação e participação popular, rádio escolar, análise de conteúdo, gênero e raça na teledramaturgia brasileira. E-mail: edielsonricardo@gmail.com

Edyelton Marinho
Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba (PPGC/UFPB) e possui bacharelado em Comunicação em Mídias Digitais pela Universidade Federal da Paraíba (2015). Atualmente é integrante do Grupo de Pesquisa em Processos e Linguagens Midiáticas, o Gmid (PPGC/UFPB) e coordenador da Pastoral da Comunicação da Paróquia São Rafael de João Pessoa. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em midiatização, videoclipes e transmídia, atuando principalmente nos seguintes temas: Michael Jackson, cultura pop e fãs. E-mail: edyeltonmarinhosouza@gmail.com

Elivaldo Serrão Custódio
Pós-Doutor em Educação pela Universidade Federal do Amapá (UNIFAP). Doutor em Teologia pela Faculdades EST, em São Leopoldo/RS. Docente da

Secretaria de Estado da Educação do Amapá (SEED). Membro do Grupo de Pesquisa *Educação e Religião*(GPER/IPFER) e do Grupo de Pesquisa Educação, Interculturalidade e Relações Étnico-Raciais (UNIFAP/CNPq). E-mail: elivaldo.pa@hotmail.com

Emanuelle Querino Alves de Aviz
Doutoranda e mestre em Ciências da Linguagem com foco nos estudos do Imaginário Social, participa do Grupo de Pesquisas do Imaginário e Cotidiano do Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem da Unisul. Possui graduação em Comunicação Social pela Universidade do Sul de Santa Catarina (2010). Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Jornalismo e Editoração, atuando com assessoria de imprensa, mídia impressa e digital, rádio e televisão. Especialista em Jornalismo para Editores; Docência no Ensino Superior e em Gestão de Mídias Sociais e Marketing Digital. E-mail: equerino.jml@gmail.com

EsmejoanoLincol França
Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGC) da UFPB, graduado em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo pela UFPB. Integrante do Grupo de Estudos em Cinema e Audiovisual (Gecine), coordenado pelo professor doutor Bertrand Lira, também na UFPB. Estuda produção e ressignificação de sentidos no cinema, na televisão e na música. Email: esmejoanolincol@hotmail.com

Eunice Simões Lins
Pedagoga e Teóloga, possui pós-doutorado em Ciências da Religião (2012) na UMESP – Universidade Metodista em São Bernardo do Campo-SP. Doutorado em Sociologia pela Universidade Federal da Paraíba (2008), Mestrado em Ciência da Informação pela Universidade Federal da Paraíba (2000) e Mestrado em Teologia pela Faculdade de Ensino Teológico de São Paulo (1995). É Professora Adjunto do Departamento de Educação do Campo-DEC da Universidade Federal da Paraíba- UFPB, no Centro de Educação -CE. Professora e pesquisadora no Programa de Pós Graduação em Comunicação PPGC da UFPB, na linha de pesquisa: Mídia, Cotidiano e Imaginário. Líder do grupo de Estudo e Pesquisa em Antropologia do Imaginário-Gepai. E-mail: euniceslins@gmail.com

Flávio Freitas Ferreira
Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGC) da UFPB, graduado em Comunicação Social com Habilitação em Publicidade e Propaganda pelo IESP – Instituto de Educação Superior da Paraíba. Atua na área de produção cultural(audiovisual, teatro, música, dança, circo) há mais de 15 anos. E-mail: flaviofreitas.ferreira@gmail.com

Gilmara da Mata Farias
Mestranda em Comunicação e Culturas Midiáticas pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGC) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). E-mail: gilmaradamata@gmail.com.

Heloisa JuncklausPreis Moraes
Possui graduação em Comunicação Social pela Universidade do Sul de Santa Catarina (1999), mestrado em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2001) e doutorado em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2004). Atua como docente de graduação de Jornalismo e Publicidade e Propaganda e docente-pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem - Linha de Pesquisa Linguagem e Cultura, ambos na Universidade do Sul de Santa Catarina. Autora do livro "A descoberta e a vivência do virtual: experiências infantis". Editora da revista Memorare. Líder do Grupo de Pesquisas do Imaginário e Cotidiano (http//pesquisa.unisul.br/imaginario). E-mail: heloisapreis@hotmail.com

Jackson Gil Avila
Possui graduação em Letras – Português e Espanhol (2005), mestrado em Ciências da Linguagem pela Universidade do Sul de Santa Catarina (2015). Doutorando em Ciências da Linguagem e integrante do grupo de pesquisas em Identidades, Migrações e Representações, vinculado à linha de pesquisa Linguagem e Cultura, do programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem, da Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL). Bolsista do UNIEDU. E-mail: silegil@gmail.com

Jade V. de Azevedo
Mestranda em Comunicação pela Universidade Federal da Paraíba, da linha de pesquisa de Mídia, Cotidiano e Imaginário. Possui graduação em Jornalismo pela Universidade Federal da Paraíba (2017). Foi monitora da disciplina de Estudos Culturais (2016), pela qual foi agraciada com o prêmio de Iniciação à Docência – 2016 da referida instituição. Foi pesquisadora e extensionista, membro do GEM – Grupo de Estudos em Gênero e Mídia, que desenvolveu a extensão " Um grito por elas" , na Universidade Federal da Paraíba. Tem experiência na área de pesquisa acadêmica, monitoria e extensão.E-mail: jade.vilar@hotmail.com

Jéssica Raissa Pessoa
Mestranda em Comunicação pela UFPB, bolsista CAPES e integrante do grupo de pesquisa Gmid (Grupo de Pesquisa em Processos e Linguagens Midiáticas). Bacharela em Comunicação em Mídias Digitais e ex-bolsista do Programa

Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (Pibic) na graduação, tem como maiores interesses de estudo Semiótica, jogos, cinema, quadrinhos, imagem. E-mail: jessicaraissapessoa@gmail.com

Juliana Chacon
Bacharela em Comunicação em Mídias Digitais, pela Universidade Federal da Paraíba, tem como principais interesses e estudos, na área de comunicação, o Cotidiano e Imaginário, a espetacularização, as redes sociais, quadrinhos, design, games, religião. E-mail: julianachaconbatista@gmail.com

Jussara Bittencourt de Sá
Possui Doutorado em Literatura/ Letras, pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC-2005), Mestrado em Literatura/Letras, pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC- 2000), Especialização em Literatura, pela niversidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL-1990), Graduação em Letras, pela Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL-1985). E-mail: jussara_sa@hotmail.com

Leidiane Coelho Jorge
Possui Doutorado em Ciências da Linguagem – UNISUL (2018), Mestrado em Ciências da Linguagem – UNISUL (2012), Especialização em Prática Interdisciplinar: Educação Infantil e Séries Iniciais – FUCAP (2010), Licenciatura em Pedagogia – UNIASSELVI (2009) e Licenciatura em Sociologia – UNISUL (2016). Atualmente é participante do Grupo de Pesquisa Imaginário e Cotidiano da UNISUL na linha de pesquisa Linguagem e Processos Culturais. E-mail: ley_ddy@hotmail.com

Leonardo Gonçalves da Silva
Possui graduação em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal da Paraíba – UFPB. É atual mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação, na linha de pesquisa Culturas Midiáticas Audiovisuais na mesma instituição. Possui experiência como cineasta onde trabalhou nas atividades de Roteiro, Direção cinematográfica, de captação e mixagem de Som, e edição/montagem de vídeo para Cinema ou Tv. Email: gonçalves.silvaleonardo@gmail.com

Lucas Pereira Damazio
Doutor e Mestre em Ciências da Linguagem (UNISUL), especialista em Produção Multimídia (CESUSC), graduado em Comunicação Social, com habilitação em Publicidade e Propaganda (UNISUL) e graduado em Letras com habilitação em Português e Inglês (UNESC). É Diretor Criativo na Volcanum Creative Lab e membro do Grupo de Pesquisa do Imaginário e Cotidiano, que atualmente é liderado pela professora Heloísa Juncklaus Preis Moraes. E-mail: lucas_damazio722@hotmail.com

Luis Augusto Mendes
Doutor e mestre em Psicologia Social pela UFPB. Especialista em Gestão da Comunicação e Marketing Institucionais pela Universidade Castelo Branco do Rio de Janeiro/RJ. Graduado em Comunicação Social (Jornalismo) pela UFPB e em Psicologia pela Uninassau João Pessoa. Atualmente atua nas áreas de Psicologia Clínica, Pesquisa, Marketing, Comportamento do Consumidor e Psicologia Social. E-mail: luisaugustomendes@gmail.com

Luiza LieneBressan da Costa
Mestre e Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina. Especialista em Gestão de Bibliotecas Escolares pela UFSC (2015) e em Língua Portuguesa pela FURB (1988). Professora na área de linguagens dos cursos de Direito, Pedagogia, Psicologia e Enfermagem do Unibave. Integrante do Grupo de Pesquisas do Imaginário e Cotidiano. É membro e preside a Academia Orleanense de Letras. E-mail: luizalbc@yahoo.com.br

Marcel Vieira Barreto Silva
Professor Adjunto do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal da Paraíba, onde trabalha com Roteiro, Narrativa e Dramaturgia, e Professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação, na linha de pesquisa Culturas Midiáticas Audiovisuais. Possui graduação em Comunicação Social pela Universidade Federal da Paraíba (2005). É mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação, na Universidade Federal Fluminense. É doutor pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação, na Universidade Federal Fluminense. Tem experiência em Comunicação com ênfase de pesquisa nos seguintes temas: Narrativas Seriadas Televisivas, Audiovisual e Literatura, História e Teoria do Cinema e da Televisão, e Cinema e Televisão no Brasil. Foi coordenador do PPGC-UFPB entre 2016-2018. E-mail: marcelvbs@hotmail.com

Marcos Nicolau
Pós-doutor em Comunicação pela UFRJ (PROCAD/CAPES/2013). Pós-doutor em Neurociência Cognitiva (PPGNeC/UFPB/2018). Professor titular. Possui graduação em Comunicação Social (jornalismo) pela Universidade Federal da Paraíba (1988), especialização em Metodologia da Comunicação pela UFPB (1989), mestrado em Educação pela UFPB (1996) e doutorado em Letras pela UFPB (2001). Atuou como Professor do Curso de Comunicação em Mídias Digitais (DEMID), do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGC/UFPB) e do Programa de Pós-Graduação em Computação, Comunicação e Artes (PPGCCA/UFPB); ensina e pesquisa os seguintes temas: comunicação e culturas midiáticas, teoria geral dos signos (Semiótica), linguagens de jornalismo, processos e linguagens em mídias digitais, cibercultura, linguagem das marcas e criação publicitária, história em quadrinhos, livros digitais, metodologia de pesquisa, jogos de tabuleiro, gamificação

e game design, processos de criação e criatividade. Editou a revista acadêmica Culturas Midiáticas (PPGC/UFPB) no período de 2008 à 2018; É fundador e editor da revista científica, Temática (NAMID/UFPB), desde 2004. E-mail:marcosnicolau.ufpb@gmail.com

Mario Abel Bressan Junior
Doutor em Comunicação Social – PUCRS/FAMECOS. Professor titular da Universidade do Sul de Santa Catarina. Professor no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem (PPGCL – UNISUL), linha: linguagem e cultura. Coordenador da Especialização em Gestão de Mídias Sociais e Marketing Digital e da Especialização Inovação e Digital Business. Coordenador do Grupo de Pesquisa Memória, Afeto e Redes Convergentes – .marc e membro do Grupo de Pesquisa: Televisão e Audiência (GPTV – PUCRS / UFRGS). Avaliador de Cursos de Graduação (área comunicação e marketing) do INEP. E-mail: marioabelbj@gmail.com

Marlene Rodrigues Brandolt
Pós-doutora pelo Programa de Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina (2018). Pós-doutoranda pela Universidade Federal de Santa Catarina. Graduou-se em Letras, Licenciatura Plena pela Fundação Universidade Federal do Rio Grande (1979); Especialização em Literatura Brasileira Contemporânea pela Universidade Federal do Rio Grande (1991); Mestrado em História da Literatura pela Fundação Universidade Federal do Rio Grande (2006); Doutorado em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (2017); Tem experiência em EAD e em treinamentos para empresas com ênfase na comunicação, bem como na área de Letras, mais especificamente nos temas relacionados às práticas de Língua Portuguesa e da Literatura Brasileira vinculada às escritoras do século XIX. E-mail: mbrandolt@yahoo.com

Mayara de Paulo
Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem pela Universidade do Sul de Santa Catarina – Unisul. Graduada em Letras – Português / Inglês pela Universidade do Sul de Santa Catarina – Unisul (2013). Atua como professora de Língua Portuguesa e Língua Inglesa na rede pública estadual de Santa Catarina. E-mail: may_paulo@hotmail.com

Natália L. A. Xavier
Mestre em Comunicação da UFPB na linha de pesquisa Mídia, Cotidiano e Imaginário. Jornalista, formada pela UFPB. Atuou como repórter e editora setorial do Jornal da Paraíba e como editora-chefe do portal G1 Paraíba. Atualmente atua na TV-UFPB. E-mail: nlaxavier@gmail.com

Nayane Rodrigues
Comunicóloga com Habilitação em Jornalismo. Especialista em Assessoria de Comunicação. Pós-Graduanda em Produção de Conteúdo para Mídias Digitais e Mestre em Comunicação pela Universidade Federal da Paraíba (PPGC/UFPB), vinculada à Linha de Pesquisa Mídia, Cotidiano e Imaginário. Atua ainda, na identificação de fenômenos comunicacionais, realizando estudos e desenvolvendo pesquisas no âmbito da Assessoria de Comunicação, Folkcomunicação, Marketing Político; além dos temas, dilemas e perspectivas do Jornalismo no contexto de pós-verdade. E-mail: nayanerodriguespb@gmail.com

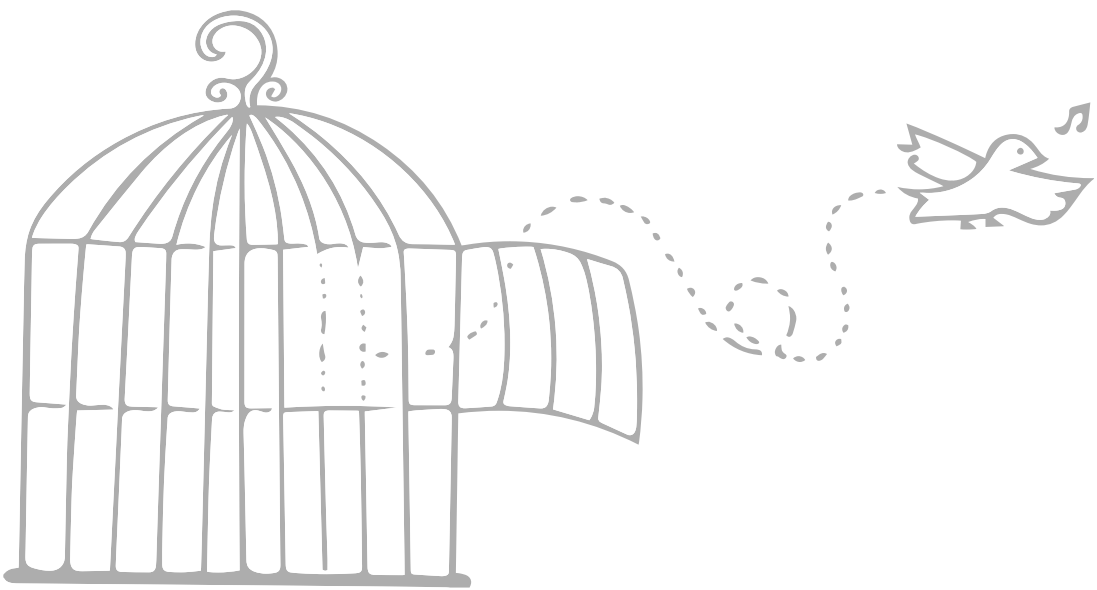
Patrícia Monteiro Cruz Mendes
Professora do curso de Jornalismo da Universidade Federal da Paraíba e do Programa de Pós-Graduação em Jornalismo na mesma instituição. Doutora em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (2016). Mestre em Comunicação e Culturas Midiáticas pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Especialista em Teorias do Texto pela Universidade Federal de Sergipe (UFS) e graduada em Jornalismo pela Universidade Tiradentes (Unit). Implantou e coordenou o curso de graduação em Jornalismo da Faculdade Uninassau João Pessoa. Trabalhou como editora-chefe, repórter e produtora em afiliadas da TV Globo e RedeTV. Prestou serviços de produção de conteúdo digital e assessoria de comunicação para a Associação da Igreja Metodista no Nordeste. Áreas do Conhecimento: Produção em Áudio e Vídeo, Radiojornalismo, Jornalismo Multimídia, Telejornalismo e Imaginário Midiático. E-mail: patriciamonteiromendes@gmail.com

Ramses Albertoni Barbosa
Mestre em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2002). Possui Graduação em Letras pela Universidade Federal de Juiz de Fora (1999). Graduando em Artes & Design e mestrando em Comunicação pela UFJF. É professor, pesquisador e atua como Assistente Editorial e Revisor da revista Lumina do Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM-UFJF). Parecerista de revistas acadêmicas, artista visual e fotógrafo. E-mail: ramses.albertoni@ich.ufjf.br.

Sandra Raquew Azevêdo
Professora Associada da Universidade Federal da Paraíba. Atua no Departamento de Jornalismo da UFPB. Doutora em Sociologia pela Universidade Federal da Paraíba(2009). Graduada em Jornalismo pela Universidade Federal da Paraíba (1997). Especialista e Mestre em Educação(UFPB, 2004). Áreas de atuação: Jornalismo, Mídia-Educação; Estudos de Gênero e Mídia. Autora dos livros Perfis em Jornalismo

Cultural (2014, Editora Idéia); Mulheres em Pauta: gênero e violência na agenda midiática (2011); Cartografias: escritos sobre mídia, cultura e sociedade(2008) e Gênero, Rádio e Educomunicação: caminhos entrelaçados(2005), publicados pela Editora da UFPB. Integra os grupos de pesquisa sobre Comunicação Comunitária e Mídia Local (UMESP) e Coordena o Grupo de Pesquisa em Jornalismo, Gênero e Educomunicação (Objor-Semiárido). Colabora com a Revista Ártemis(UFPB) e a Revista Mídia e Cotidiano (Programa de Pós Graduação da Universidade Federal Fluminense). Desenvolve e orienta projetos de pesquisa nas seguintes áreas: Jornalismo; Mulheres nas Mídias; e Tecnologias da Informação e Comunicação; Comunicação e Cidadania no Semiárido Brasileiro; Comunicação e Saúde; E-mail:criticadasmidias@gmail.com

Suellen Cristina Vieira
Mestre em Ciências das Linguagem, pós-graduada em MBA Gestão de Negócios e graduada em Design de Moda. Atualmente, é docente no curso de Design de Moda da Universidade do Sul de Santa Catarina – UNISUL. Além disso, desempenha funções na área de criação e desenvolvimento de produtos de moda, projeto de coleção, empreendedorismo de moda, mídias digitais e marketing, desde 2009. E-mail: suellen_zimba@hotmail.com



Este livro foi diagramado pela Editora UFPB em 2020,
utilizando as fontes Droid Serif e DIN Condensed.
Impresso em papel Offset 75 g/m^2
e capa em papel Supremo 250 g/m^2.

Pelas trilhas do imaginário, as visitas a espaços e memórias têm sempre as portas abertas. A liberdade do sentido, da imaginação e dos afetos, ainda que ancorada em uma matriz simbólica estruturante, é o que nos seduz à teoria, às discussões, aos seus vôos.

Trilhas do imaginário: (re)visitando espaços e memórias é reunião de esforços de pesquisas, de olhares e de motivações à luz da perspectiva de que o imaginário é o conector de toda a representação humana, por sua capacidade de simbolização. A força imaginal presente em nosso cotidiano é discutida a partir de vários objetos que os autores buscam apresentar à sua maneira, conectados na potência poiética das imagens. Porque elas estão nas múltiplas narrativas que formam a nossa ambiência sociocultural, como os textos nos permitem sobrevoar.

ISBN 978-85-237-1494-9