

COMUNICAÇÃO E IMAGINÁRIO

Do fazer da imagem ao saber da imaginação

Helenice Carvalho e Francisco dos Santos (Org.)

EDITORA  IMAGINALIS

Helenice Carvalho
Francisco dos Santos
(Org.)

Comunicação e Imaginário

*do fazer da imagem
ao saber da imaginação*

1ª edição
Porto Alegre

EDITORA  **IMAGINALIS**

UFRGS
2024

Copyright do texto © 2024 os autores e as autoras.
Copyright da edição © 2024 Imaginalis.

Esta obra é licenciada por uma Licença Creative Commons: Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional - CC BY-NC (CC BY-NC-ND). Os termos desta licença estão disponíveis em: <<https://creativecommons.org/licenses/>>.
Direitos para esta edição cedidos à Editora Imaginalis. O conteúdo publicado não representa a posição oficial da Editora Imaginalis.

CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

Ana Maria Lisboa de Mello
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Artur Simões Rozestraten
Universidade de São Paulo, Brasil

Blanca Solares
Universidad Nacional Autónoma de México, México

Corin Braga
Universitatea Babeş-Bolyai, Romênia

Cremilda Medina
Universidade de São Paulo, Brasil

Ionel Buse
Universitatea din Craiova, Romênia

Jean-Jacques Wunenburger
Université de Lyon III, França

Malena Contrera
Universidade Paulista, Brasil

Maria Cecília Sanchez Teixeira
Universidade de São Paulo, Brasil

PARECER E REVISÃO POR PARES

Os textos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação do Conselho Editorial Científico da Editora Imaginalis bem como revisados por pares, sendo indicados para a publicação.

Direção editorial: Ana Taís Martins
Capa: Francisco dos Santos
Projeto gráfico e diagramação: Alan Soares

Revisão: Rayane Lacerda
Organização: Helenice Carvalho, Francisco dos Santos

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

C741 Comunicação e imaginário: do fazer da imagem ao saber da imaginação /
 Helenice Carvalho, Francisco dos Santos, organizadores. – Porto
 Alegre : Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Imaginalis, 2024.
 233 p.: il.

ISBN 978-65-5973-394-1 (pdf)

1. Comunicação. 2. Teoria do imaginário. I. Carvalho, Helenice.
II. Santos, Francisco dos. III. Título.

CDU: 301.153.2

Sumário

O vazio e o amor	10
<i>Fayller Augusto Aprato e Ana Taís Martins</i>	
Eixo cósmico, mitema da origem e salto evolutivo em 2001: uma odisseia no espaço	23
<i>Danilo Fantinel</i>	
O negro no futuro	47
<i>Alan Soares</i>	
Memória, alegoria e narrativa sonora em <i>O som ao redor</i>	63
<i>Graziele Rodrigues de Oliveira</i>	
Da persona ao mito: arquétipos e mitologia de marca	78
<i>Francisco dos Santos</i>	
“Você ganhou 10 Dabloons!”	92
<i>Rodrigo Fernandez e Camila Freitas</i>	
O arcaico é atual	113
<i>Bibiana de Moraes Dias</i>	
Yakecan, a hipérbole das imagens	133
<i>Ana Taís Martins, Francisco dos Santos, Rayane Lacerda, Maria Eduarda Welter e Helenice Carvalho</i>	
A experiência de gestão participativa como apropriação simbólica da cidade	157
<i>Helenice Carvalho</i>	
O fotojornalismo ambiental de Robert Frank segundo a perspectiva da Teoria Geral do Imaginário	170
<i>Rayane Lacerda e Ana Taís Martins</i>	
Territórios imagináveis	191
<i>Carlos André Echenique Dominguez</i>	
A centralidade do pensar ambivalente na qualidade humana	214
<i>Lucas Ferreira de Andrade</i>	
Sobre os autores	228

Apresentação

Imagem. Imaginação. Imaginário. Mito. Estas noções muitas vezes passam despercebidas nos estudos contemporâneos da Comunicação. Seja por falta de interesse em se pensar a respeito da dimensão simbólica dos processos comunicacionais, seja pelo caráter não determinístico que essas noções assumem por conta da polissemia das imagens, parece ser ainda desafiador desenvolver pesquisas que situem o imaginário para além da condição de objeto. Mesmo assim, em consonância com Gilbert Durand, quando as imagens são jogadas pela porta, elas entram pela janela, questionando os conceitos científicos mais rígidos, a pesquisa mais racional e os estudos de Comunicação mais empiristas.

O livro *Comunicação e Imaginário: do fazer da imagem ao saber da imaginação* apresenta uma coletânea de textos com contribuições dos integrantes do Grupo de Pesquisa de Comunicação e Imaginário (Imaginalis). Produzidos no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM/UFRGS), os artigos aqui reunidos são resultados de investigações decorrentes do trabalho dos pesquisadores, mestrandos e doutorandos do grupo, alguns com assistência de bolsistas de iniciação científica e estudantes de graduação. Em sua grande maioria, as pesquisas que sustentaram estas produções tiveram apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

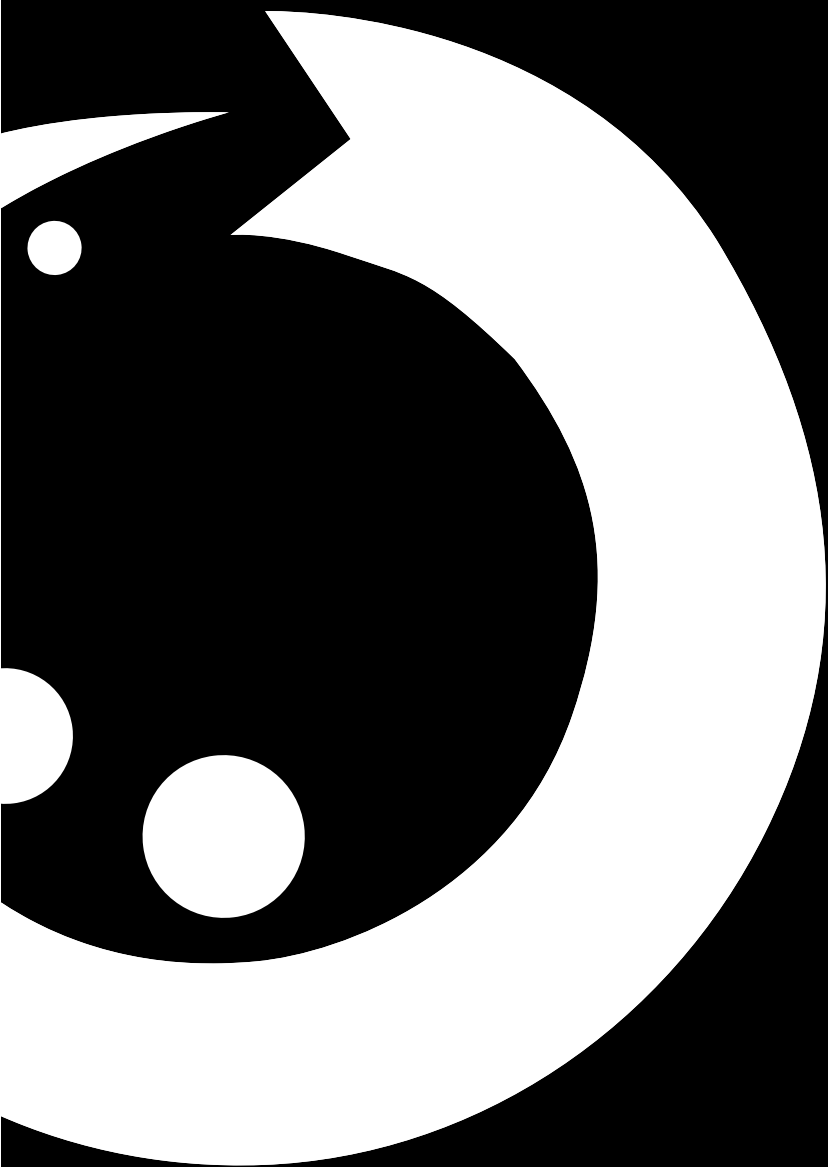
O pensar sobre as diversas facetas das noções de imagem, imaginário e mito na Comunicação está organizado em três grupos de textos. O primeiro, **Imagens do cinema, imaginário da arte**, aborda questões relativas à imagem e ao imaginário na produção audiovisual. Os filmes *Ano passado em Marienbad*, de Alain Resnais, *2001: uma odisseia no espaço*, de Stanley Kubrick, *Pantera Negra*, de Ryan Coogler e *O som ao redor*, de Kleber Mendonça Filho, através da imagem, do som e do movimento, entregam um terreno profícuo para o estudo e interpretação do simbólico presente nestas produções, para além da dimensão sintática.

O segundo módulo, **Imagens da técnica, imaginário contemporâneo**, compreende trabalhos que se debruçam sobre como as lógicas do imaginário transcendem o fazer da comunicação, seja nas práticas da área, seja na cultura contemporânea permeada pelas tecnologias de comunicação e informação. Neste sentido, as práticas do marketing e da publicidade, as correntes na rede social TikTok, as performances de dança em ambientes virtuais e o jornalismo presente no Instagram servem como práticas comunicacionais que mobilizam imagens e dinamizam o imaginário.

Ao final, o terceiro tópico, **Imagens do mundo, território imaginal**, apresenta textos que refletem sobre como o mundo material pode ser percebido, interpretado e significado através do imaginário. A percepção dos indivíduos sobre o Orçamento Participativo em Porto Alegre, o fotojornalismo ambiental de Robert Frank, a compreensão de território através da cultura dos povos originários e a linguagem humana constituem fenômenos que orientam narrativas e constroem mundivisões sustentadas pelas imagens.

Boa leitura!

*Helenice Carvalho
Francisco dos Santos*



*Imagens do cinema,
imaginário da arte*

O vazio e o amor

Fayller Augusto Aprato

Ana Taís Martins

Trabalho desenvolvido com o apoio parcial do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq e da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 01.

As teorias de Durand (2000), Eliade (1979) e Flusser (1985) sobre a filosofia da imagem e do imaginário mostram que a perda do sentido simbólico das imagens acompanha o processo civilizatório. A datar de antes das artes técnicas, com os dogmas iconoclastas das igrejas, passando pelos métodos cartesianos, chegando à ciência positivista; não ousamos afirmar que seu ápice já tenha chegado. A retomada da consciência do seu simbolismo antro-po-cósmico (Eliade, 1979) é uma necessidade hoje para o equilíbrio do imaginário contemporâneo.

Nessa tarefa, têm papel fundamental as artes, desde sempre depositárias das imagens fundantes do inconsciente antropológico e mediadoras entre ele e o consciente social. Nesse artigo, tomamos um dos exemplares da sétima arte, o filme *Ano passado em Marienbad*, para examinar os vetores simbólicos que, no caso, dinamizam um relacionamento amoroso. A base teórico-metodológica é a Teoria Geral do Imaginário de Gilbert Durand (2000), notadamente sua classificação isotópica de imagens. Buscaremos os símbolos mais recorrentes na narrativa, remetendo-os às constelações próprias aos *regimes, estruturas, schèmes e arquétipos*.

Anestesia para o símbolo

A “cultura de massa”, segundo Morin (1997), emergiu por meio da produção industrial, impondo padrões capitalistas que produziram de forma homogênea e em grande escala. Grandes massas populacionais assimilaram os mesmos signos, em seu cotidiano, presenciando as mesmas imagens institucionalizadas pela indústria. Áreas como a arte foram atingidas significativamente. Os filmes passaram a ter uma abordagem mais repetitiva entre as tramas, com fórmulas prontas e finais felizes “[...] para exorcizar o sentimento do absurdo e da loucura dos empreendimentos humanos [...]” (Morin, 1997, p. 97). Este indício de mudança de comportamento a partir de uma ideia de consumo viria com ainda mais força com o século XXI e seus avanços tecnológicos.

A conveniência e o crescimento desenfreado das tecnologias trouxeram-nos um desencantamento¹ das imagens simbólicas devido ao excesso das imagens mediáticas. Acabamos por ficar mais presos às telas e pouco às experiências, perdemos a conexão com nossas próprias sensações, ficamos apáticos diante do mundo externo (Contrera, 2017).

Enquanto buscamos novos modos de nos unir, participar, debater, nos tornamos mais individuais, críticos, agressivos e sem competência dialética, resultado de um processo de denotação excessiva, como assinala Contrera (2017, p. 83):

Uma das principais consequências dessa crise do pensamento simbólico é o triunfo da literalidade, ou seja, a diminuição da capacidade simbólica e metafórica do pensamento humano, derivando-se desse processo uma espécie de pensamento empobrecido e empobrecedor, passando a linguagem a ser um mero programa de auto execução que, por fim, acaba se exaurindo na falta de sentido de sua própria existência.

A crise do pensamento simbólico traz consequências para os relacionamentos interpessoais. Apesar da praticidade de se construir novos laços mais facilmente com acesso às redes sociais e aplicativos de encontro, vamos na direção contrária

¹ Termo cunhado primeiramente por Weber, trazido por Contrera em seu livro *Mediosfera*, para expressar a “desmágicação” e “perda do sentido”. Contrera acrescenta (2017, p. 29): “[...] mas pensamos que essa passagem necessita ser entendida não apenas como um processo de transferência de práticas imagéticas, mas, antes de mais nada, como um processo de crescente abstração, do que poderíamos chamar de uma “retirada da alma” do mundo [...]”.

e nos detemos a nos abastecer somente com gostos pessoais, esquecendo o outro pela auto-adoração (Contrera, 2017, p. 93): “[...] a noção de alteridade é apagada pela identificação imediata do homem com a tecnologia, na medida em que a tecnologia é algo percebido como exclusivamente humano”.

A perda do simbólico começa antes das tecnologias atuais, em um período em que não existiam televisões ou celulares. As primeiras conversões para redução do símbolo iniciam-se em meados do século XIII, “[...] quando as artes deixam de lado a ambição de reconduzir a um sentido e objetivam a cópia fiel da natureza” (Barros, 2014, p. 150). Durand (2000, p. 20) mostra que houve “três estados da extinção simbólica”:

[...] o Ocidente sempre opôs aos três critérios precedentes elementos pedagógicos violentamente antagônicos: à presença epifânica da transcendência as Igrejas irão opor dogmas e clericalismos; ao «pensamento indirecto» os pragmatismos irão opor o pensamento directo, o «conceito» - quando não é o «preceito» - e, finalmente, face à imaginação compreensiva, «mestra do erro e da falsidade», a Ciência levantará longas sucessões de razões da explicação semiológica, assimilando aliás estas últimas às longas sucessões de «factos» da explicação positivista.

O pensamento cartesiano segundo o qual o “único símbolo é a consciência” (Durand, 2000, p. 21) alimentou teorias científicas em prol do signo, como o “positivismo” de Auguste Comte. Durand (2000) diz que o campo simbólico foi reduzido a uma percepção pouco vista e demasiadamente “acanhada” do simbolismo.

Por causa de um movimento dogmático-iconoclasta (Durand, 2000), adentramos em um vazio simbólico no qual o ser humano, para usar uma metáfora de Flusser (1985), deixou de ser tradicional para ser programado.

Apreço ao simbólico

Se as imagens midiáticas parecem ameaçar a natureza humana no presente (Contrera, 2017), ir no sentido inverso do tempo talvez nos ajude a resgatar o *homo Symbolicum* (Durand, 2000). Enquanto as imagens midiáticas, sígnicas, não

carregam em si seu sentido, se encontrando ele em outro lugar, as imagens, para serem simbólicas, precisam conter um sentido², sendo essa espécie de emanção do sentido a condição do simbólico, que não se confunde com a denotação. Os símbolos revelam mais sobre nossa natureza que qualquer significação científica, como aponta Eliade (1979, p. 13):

O símbolo revela certos aspetos da realidade — os mais profundos — que desafiam qualquer outro meio de conhecimento. As imagens, os símbolos, os mitos, não são criações irresponsáveis da psiqué; eles respondem a uma necessidade e preenchem uma função: pôr a nu as mais secretas modalidades do ser. Por conseguinte, o seu estudo permite-nos conhecer melhor o homem, «o homem sem mais», aquele que ainda não transigiu com as condições da história.

O *símbolo*, na acepção ancestral, designava um objeto dividido fisicamente em dois, partilhado entre duas pessoas (Barros, 2014). As duas peças se encaixavam, indicando o compromisso mútuo entre as partes. Segundo Contrera (2018), a humanidade cria símbolos desde os tempos das cavernas com as reproduções de animais nas paredes. A autora explica que os animais e narrativas retratadas não eram meramente estéticos, eles tinham o papel do duplo. A importância destes desenhos para quem os produziu é indicada pelo grau de dificuldade de sua realização em um ambiente escuro ou com pouca iluminação, com o uso de nada mais do que ferramentas rústicas, e mesmo assim resultando em figuras bastante fiéis à realidade referenciada. Contrera (2018) sublinha o caráter ritualístico destas imagens arcaicas, já que os animais estavam espiritualmente na figura como aparições.

Quando os símbolos se organizam em uma narrativa, de modo amplo pode-se dizer que temos um mito, o qual também afirma a natureza simbólica do homem. Durand (2014) diz que os mitos se mantêm através do tempo e do espaço, independente do quanto as sociedades se acreditem livres dele.

2 *Uma proposta que quis colocar como “imagem simbólica” é o conceito de imagem endógena: “[...] propõe que à representação sensível de uma imagem, partilhável, apresentada a partir de certo código escolhido na representação, corresponde uma cadeia de imagens internas, presentes não apenas na mente do indivíduo que as interpreta, mas, principalmente, na esfera da memória cultural.” (Belting apud Contrera, 2016, p. 2).*

Durand afirmava mesmo que as sociedades e as culturas eram território de disputa de deuses, e isso num momento em que o que servia de consolo à humanidade era a crença de que, mesmo em nos faltando tudo, nós ainda podemos construir nossa história” (Durand *apud* Barros; Contrera, 2018, p. 24).

Os ritos, os mitos e os sonhos viajam em um espaço além do nosso inconsciente individual. Segundo Durand (*apud* Barros, 2014), há um trajeto de dois pólos com pulsões constantes e coerções variáveis, sendo um deles arquetipal e outro figural. Esta via de duas mãos é chamada de *trajeto do sentido* e está localizada onde “[...] todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a serem produzidas” (Durand, 2014, p. 6) estão, denominado *imaginário*.

Imagens em Marienbad

Sobrecarregando nosso consciente, as imagens midiáticas talvez dificultem a realização com a imagem simbólica, a qual necessita que o ser imaginante permita e reconheça o afloramento do inconsciente. Considerando que o trajeto do sentido ocorre entre um pólo pulsional inconsciente e um pólo coercitivo consciente, e considerando, ainda, com Durand (1997), que ambos pólos podem ser originadores do fluxo simbólico, é legítimo afirmar que os produtos da cultura carregam potencialidades simbólicas. As imagens técnicas, tais como as do cinema e da fotografia, são importantes catalisadores simbólicos. Assim, não apenas o imaginário se torna acessível à pesquisa a partir de materiais empíricos como sobretudo a pesquisa do imaginário é fundamental para compreender a circulação das imagens na comunicação.

Neste trabalho, escolhemos como material empírico um filme que, à época de seu lançamento, foi considerado surrealista e inovador: *L'Année dernière à Marienbad* [Ano passado em Marienbad], realizado em 1961, dirigido por Alain Resnais com roteiro de Alain Robbe-Grillet.

Lançado em uma época em que, segundo Morin (1997, p. 49),

os cinemas americano e francês ainda não se burocratizaram inteiramente, eles ainda se ressentem de suas origens, e ainda têm alguma coisa do antigo sistema arriscado e improvisado, sem ideologia e sem preconceitos conformistas [...]

Ano passado em Marienbad conta a história de um homem que tenta convencer uma mulher de que ambos se conheceram e estavam apaixonados durante o mesmo período no ano anterior. Eles passeiam por ambientes em uma mansão de luxo. O homem cita acontecimentos que viveram juntos. A questão é que a mulher não se recorda de nenhum dos momentos citados pelo homem, para ela ainda misterioso. Ao longo da história, um terceiro personagem interage com os dois primeiros, inicialmente sem nenhuma pretensão aparente. Todavia, ele também é uma peça importante para a trama com sua figura sendo revisitada no final da história.

Para fazer a leitura simbólica, dividimos o filme em três atos de aproximadamente 30 minutos cada. A heurística que conduz a leitura é a dos regimes do imaginário conforme descritos por Durand (2000), compostos por três estruturas de ação designadas “esquizomórfica”, “dramática” e “mística”. Cada uma dessas três ações pode ser assimilada a uma lógica verbal: distinguir, unir e misturar, respectivamente.

Importante salientar que não pretendemos reduzir o símbolo com este sistema, como Durand (2000, p. 78) afirma:

Simplesmente, verifica-se uma convergência dos símbolos em séries isótopas em diferentes níveis antropológicos. Regimes, estruturas, classes de arquétipos, não são mais do que categorias de classificação induzidas desta convergência empírica, mais econômica do que o arsenal explicativo das pulsões, dos complexos postulados pela psicanálise. Porque uma pulsão é um postulado, um comportamento reflexo ou social é um facto verificável.

A imaginação simbólica, segundo Durand (2000), tem sua própria atividade dialética do espírito, ela é uma cópia da sensação com “sentido próprio”.

A narrativa de *Ano passado...* se passa num castelo e jardins luxuosos onde três personagens sem nome (X, A e M) vivem uma história que mistura tempos e realidades. O filme começa mostrando uma vasta mansão com o narrador descrevendo repetidamente as características do ambiente. Não podemos afirmar se está falando do mesmo lugar que aparece na tela. A voz do narrador soa ora mais alta, ora inaudível, ao passo que diz: “[...] pedaços de pedra, sobre as

quais avanço mais uma vez, através dos corredores, salões, galerias, da estrutura desta mansão lúgubre de outra época, esta mansão enorme e luxuosa[...]”³ (ANO passado em Marienbad, 1961, t. 4min.).

Figura 1 - Plateia do teatro forma pequenos grupos ao fim da peça



Fonte: captura de tela de *Ano passado em Marienbad* (1961) - Tempo: 00:10:01

O ambiente da mansão é calmo e gigantesco. Na sequência, um grupo de pessoas está assistindo uma apresentação de teatro, onde os personagens discutem sobre a possível intenção de o casal ficar junto. Ao fim da peça, a personagem feminina aceita ficar com o homem. A plateia aplaude em pé o espetáculo. Pequenos grupos se formam e começam a conversar, as vozes estão desconexas dos movimentos da boca. Por um momento, os integrantes da plateia param de falar e ficam estáticos, retomando fala e movimentos após um lapso de tempo. Em uma das imagens, um reflexo de um homem aparece dividido entre as frestas de dois espelhos. A música que toca durante este cenário muda seus tons rapidamente, lembrando um cenário onírico.

A percepção que se nos impõe é a das pausas que os personagens fazem entre as falas. A quebra feita nos parece motivada pela lógica esquizomórfica do imaginário, na qual a narrativa se constrói pelas distinções dualistas, pela exclusão do terceiro. Faremos uma metáfora a Caos⁴. Pode parecer, por meio de

3 *Ano passado em Marienbad é um filme em idioma francês. As frases transcritas aqui são a partir da legenda em português-brasileiro.*

4 “O nome Kháos está para o verbo *khaino* ou sua variante *khásko* (= ‘abrir-se, entreabrir-se’ e ainda: ‘abrir a boca, as fauces ou o bico’)” (Torrano, 1995, p. 35).

uma significação objetiva, que estamos nos referindo ao oposto de ordem, mas, levando em consideração a perspectiva teórica deste trabalho, vale lembrar que não pretendemos propor significados, mas, sim, deixar que os mitos emerjam do inconsciente.

Figura 2 - Jardim da mansão com diversas pessoas paradas e estátuas



Fonte: Captura de tela de Ano passado em Marienbad (1961) - Tempo: 00:42:10

O filme não situa o tempo de modo preciso, se assemelhando à intemporalidade mítica (Torrano, 1995), em que só há posições no espaço, ou seja, o presente é o estado atual de tudo. Os personagens se colocam no instante da ação por meio das suas sensações, como pode ser apreendido do que acontece aproximadamente no minuto 35-37 do filme. O personagem masculino *X* relata que foi ao quarto da personagem feminina *A*, no ano passado, enquanto conversam em um balcão de bar. Em um primeiro momento, ela se encontra sozinha em seu quarto, lembrando *X* que tal encontro seria impossível, pois ela não se lembra de tal momento. Todavia, em poucos segundos ela o vê em sua memória como uma aparição. Ela não só está no momento sem ele, como passa a vê-lo como uma transposição de sua memória. O filme nos mostra, em cortes rápidos, o momento presente, em que ambos estão no balcão, e o passado, dentro do quarto de *A*. Como se eles estivessem em dois lugares, simultaneamente.

Figura 3 - Personagem feminina A encontra várias cópias de uma foto sua em Marienbad



Fonte: Captura de tela de Ano passado em Marienbad (1961) - Tempo: 01:13:44

Em sua narrativa, o personagem principal descreve os ocorridos, mas sem afirmá-los com certeza. Alguns relatos são finalizados com “ou não”, deixando dúvida sobre suas ocorrências. Aos 44 minutos, o protagonista diz: “[...] ficamos nos encontrando em cada curva, cada arbusto, debaixo de cada estátua, ao lado de cada lago. Como se ninguém tivesse estado naquele jardim. Só eu e você.” (ANO passado em Marienbad, 1961, t. 44min.).

Como explica Torrano (1995, p. 36): “[...] são princípios ontológicos, a exprimirem imagetivamente a esfera do Ser e a do Não-Ser”. Esta esfera está na maioria dos diálogos do casal. O drama do “Ser” para a personagem acreditar no protagonista é o medo que ela tem de fugir de seu marido (o terceiro personagem da trama) para se unir com outra pessoa, alguém que ela não quis mais conhecer, o “Não-Ser”.

Figura 4 - Personagem feminina A morta no chão do quarto após levar um tiro



Fonte: Captura de tela de Ano passado em Marienbad (1961) - Tempo: 01:10:19

De toda sua dúvida e oposição ao que reviverá com X, emerge uma consequência: a história mostra como será sua morte. O simbólico está sempre presente na vida do ser humano, mesmo quando ignorado.

De facto, a vida biológica, o «bom-senso» que faz o espírito justo, a cidade e os seus sintemas, o género humano e o glorioso museu das imagens e das fantasias que construiu numa interminável e fraterna lenda dos séculos, são, por sua vez, aos olhos da insaciável função simbólica e na sua relação negativa mesmo com a morte, a loucura, a desadaptação ou a segregação racista, os símbolos vivos revestidos por seu turno por um sentido que os acompanha e os transcende. (Durand, 2000, p. 106).

Figura 5 - Personagens X e A partem da mansão juntos



Fonte: Captura de tela de *Ano passado em Marienbad* (1961) - Tempo: 01:27:11

A personagem A precisa agora, para sua salvação, aceitar os momentos que viveu e reviveu com o protagonista. Se unir aos símbolos, não refutar o sentimento que a invade apesar de a consciência não ter permitido acessar a memória. A foto que havia sido tirada durante o ano anterior era o único resquício de lembrança. A personagem tem que fazer afronta ao Caos, à cissiparidade do seu próprio ser. Precisa que Eros⁵ intervenha, os aproxime, criando um caminho em tempo mítico (Durand, 1996). O resultado é a ligação de ambos quando, na última parte do filme, as aflições, a dialética dos

5 “[...] Eros está para o verbo *eráo* ou sua variante *éramai* (= “amar, desejar apaixonadamente”)” (Torrano, 1995, p. 35).

antagonistas se transmutam em lógica de reunião. A insistência apaixonada e poética de *X*, os símbolos como a estátua, o jardim, a fotografia que ele tinha, diante do comportamento frio e cético de *A*, foram essenciais para que eles se reunissem no final da história, apesar de haver o personagem *M* como oposição entre eles.

Considerações Finais

Ano passado em Marienbad narra a união em meio à separação. O apagamento da memória é o mergulho na cegueira angustiante que exige a cura pelo esclarecimento. No entanto, a luz do esclarecimento também produz sombras intensas, ou seja, novas zonas de angústia, de modo que a solução não se encontra na lógica da distinção e sim na lógica da reunião. O que faríamos se quem amamos não se lembrasse mais de nós? Como pode a essência de um romance vivido ser esquecida? A perseverança do personagem principal os guiou de volta ao sentimento que um dia ambos tinham experienciado. As figuras são quase sempre antagônicas enquanto a personagem tenta se desfazer das imagens simbólicas que são apresentadas.

Quanto mais próximos estivermos da separação de nossa natureza, mais precisamos achar formas de nos reunir e nos encontrar com nossos antepassados. As histórias de amor que os filmes retratam hoje em dia estão sempre com as mesmas imagens sobre um significado de relação ideal. *Ano passado em Marienbad*, considerado um dos piores, senão o pior filme da *Nouvelle Vague*, é na verdade um dos filmes incompreendidos da história do cinema. Entendemos que há muitas chaves de leitura possíveis e profícuas que podem ser mobilizadas para se extrair dessa obra seus múltiplos sentidos.

A teoria do imaginário, centrada na figura de Gilbert Durand, nos permite afirmar que, nesse filme em específico, se movimentam as imagens da eterna busca humana por Eros. No caso, trata-se do o princípio vital que funda a continuidade humana e sua necessidade de dar sentido à vida.

Referências

ANO passado em Marienbad. Direção: Alain Resnais. Produção: Terra Films; Cormoran Films. França: Cocinor, 1961. Digital (88 min.)

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. **O imaginário e a hipostasia da comunicação.** Comunicação Mídia e Consumo, São Paulo, v. 10, n. 29, p. 13-29, 2014.

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. **Comunicação e imaginário: uma proposta metodológica.** Intercom - Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, São Paulo, v. 33, n. 2, p. 125-143, 2010.

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. **Símbolos do inferno: imagens de lugar nenhum e de algum lugar.** Discursos fotográficos, Londrina, v. 9, n. 14, p. 99-122, 2013.

BARROS, Ana Taís Martins Portanova; CONTRERA, Malena Segura. **Estudos do imaginário: a iniciação como método.** In: ARAÚJO, Denize, BARROS, Ana Taís Martins Portanova, CONTRERA, Malena, ROCHA, Rose de Melo (Org.). Imag(em)inário: imagens e imaginário na Comunicação. Porto Alegre: Imaginalis, 2018.

CONTRERA, Malena Segura. **Imagens endógenas e imaginação simbólica.** Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia, Porto Alegre, v. 23, n. 1, 2016.

CONTRERA, Malena Segura. **Imaginação e dimensão simbólica da imagem.** Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación, São Paulo, v. 15, n. 29, 2018.

CONTRERA, Malena Segura. **Mediosfera: meios, imaginário e desencantamento do mundo.** 2. ed. Porto Alegre: Imaginalis, 2017.

CONTRERA, Malena Segura; JUNIOR, Norval Baitello. **Na selva das imagens:** Algumas contribuições para uma teoria da imagem na esfera das ciências da comunicação. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, São Paulo, v. 33, n. 25, p. 113-126, 2006.

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

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica.** Lisboa: Edições 70, 2000.

DURAND, Gilbert. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem.** 6ª ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2014.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos.** Lisboa: Editora Arcádia, 1979.

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

MORIN, Edgard. **Cultura de massas no século XX: neurose.** 9. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

TORRANO, Jaa et al. **Teogonia: a origem dos Deuses.** São Paulo: Editora Iluminuras, 2003.

Eixo cósmico, mitema da origem e salto evolutivo em *2001: uma odisseia no espaço*

Danilo Fantinel

Trabalho desenvolvido com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 01.

O atual momento das viagens espaciais, com a inserção de empresas privadas em um mercado antes dominado pelos estados nacionais, gera não apenas novos contextos científicos e político-econômicos como também renova o interesse por objetos culturais sobre o tema. No cinema, filmes lançados nos últimos vinte anos se juntam a obras consagradas no gênero de ficção-científica, como *2001: uma odisseia no espaço* (1968). O longa-metragem de Stanley Kubrick, frequentemente citado como um dos melhores filmes já feitos¹, apresenta em sua produção soluções técnicas e estéticas notáveis. Já sua trama aborda avanços tecnológicos tidos hoje como visionários, sobretudo no que diz respeito à inteligência artificial. Entretanto, seguindo a melhor tradição do *sci-fi* literário e cinematográfico, *2001* se debruça mais sobre os humanos, suas origens e suas inquietações do que sobre computadores ou naves espaciais.

As questões e as premissas do longa-metragem se entrelaçam em uma convergência fílmica e simbólica misteriosa e sugestiva que aponta para antigos arquétipos, imagens, mitos e mitemas presentes no imaginário em sua vertente

1 O filme figura em listas de *Time Out* (2022) <https://www.timeout.com/film/the-best-space-movies>, *British Film Institute* (2021) <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/greatest-films-all-time>, *The Hollywood Reporter* (2014) <https://www.hollywoodreporter.com/lists/100-best-films-ever-hollywood-favorites-818512>, *The Guardian/Observer* (2010) <https://www.theguardian.com/news/datablog/2010/oct/16/greatest-films-of-all-time>.

antropológica. Seus sentidos simbólicos dinamizam o filme. Para interpretá-los, recorreremos à mitocrítica fílmica², inspirada pelos estudos do imaginário e, especialmente, pela obra de Gilbert Durand.

A mitocrítica durandiana se dedica à incidência, às ressonâncias e variações, em obras literárias, de um dado mito ou de um agrupamento de mitos. Em outras palavras, ela pretende compreender e interpretar o sentido mítico de textos culturais levando em conta as derivações e os desgastes da imagem e do mito em seu processo de disseminação sociocultural. Este é também um dos intuítos da mitocrítica fílmica, cujos resultados dependem da interpretação do simbólico em sua relação com o cinematográfico.

Diferentemente da análise fílmica proposta por Aumont e Marie (2013), Esquenazi (2007) e Vanoye e Goliot-Lété (2002), dedicada à significação dos elementos da linguagem audiovisual, especialmente das imagens em movimento, dos enunciados e discursos do filme, e nem sempre atenta aos conteúdos do imaginário que inspiram a obra, a mitocrítica fílmica busca apontar as alterações semânticas sofridas por imagens arquetípicas, simbolismos e mitos no âmbito do filme, permitindo assim a interpretação do sentido simbólico da obra. A partir dos elementos languageiros do filme, obtém-se uma visão cinematográfica geral sobre a história narrada, suas soluções técnicas e opções estéticas que sinalizam a presença de elementos do imaginário que energizam a produção. A intenção é que se compreenda a ação de antigas imagens simbólicas e de narrativas ancestrais no processo comunicacional contemporâneo instaurado pelo cinema.

Ao propor uma interpretação sensível do simbolismo que anima o audiovisual, a mitocrítica fílmica demonstra como o imaginário toca o cinema. Denominamos essa área de contato como *horizonte mítico do filme*: uma especial convergência entre a fluidez dos elementos do imaginário e a materialidade da linguagem cinematográfica.

Resultante de nossa evolução biológica e sociocultural, o imaginário é um sistema dinâmico de arquétipos, imagens simbólicas, simbolismos, mitos e metáforas poéticas. Seus sentidos se formam na experiência do sujeito imaginante no mundo, de modo que sua semântica não é arbitrária ou codificada por acordo linguístico, mas motivada pela vivência do indivíduo, podendo variar conforme contextos. Decorrentes do inconsciente coletivo

2 *A mitocrítica fílmica é tema de artigos, capítulos de livros (Fantinel 2020, 2021a, 2021b, 2022, 2023) e de uma tese de doutoramento (Fantinel, 2021c) desenvolvida no PPGCOM da UFRGS.*

(Jung, 1978 e 2002), da imaginação criadora (Bachelard, 1990) e da imaginação simbólica (Durand, 2000), os conteúdos do imaginário inspiram nossas condutas no cotidiano, as concepções do sagrado e do religioso, a produção cultural, artística e midiática. Gaston Bachelard (1990, 1996 e 2013), Mircea Eliade (1979, 1992a, 1992b e 2016), Edgar Morin (2014), Gilbert Durand (2000 e 2012) e Norval Baitello Junior (2014) concordam que a simbolização permite ao humano compreender sua existência e saciar seu desejo de superação do tempo e da morte. Portanto, criamos imagens e histórias de aderência milenar para amenizar as angústias essenciais da espécie e favorecer a equalização psicossocial. O imaginário humano é o sistema que coloca todas essas imagens e discursos míticos em relação entre si.

Nos estudos do imaginário, torna-se fundamental compreender, junto a Durand (2012), a dimensão simbólica da imagem a partir de um sentido instaurado na confluência entre a condição pulsional do sujeito e sua experimentação sociocultural. Daí o fato de o sentido simbólico enraizar-se à imagem imaterial no decorrer evolutivo da espécie, não sendo então convencionalizado ou causalístico, mas adquirido, antropognóstico, herdado psíquica e socioculturalmente. Elaborada pelo corpo e experimentada no âmago do indivíduo, a imagem simbólica é livre de face representativa, de (audio) visualidade e de materialidade. Mais próxima de sensação ou intuição, a imagem simbólica acontece mediante o contato de nossa sensibilidade imaginante com as condições do meio histórico-social. Seu sentido figurado em imagem não visual extrapola o discurso, visto que a imagem e seu sentido não dependem nem do verbo nem da conceituação para serem compreendidos. Após processos de conscientização, ela passa a irradiar sentido para representações culturais, artísticas e midiáticas. Porém, a principal raiz da imagem simbólica, o arquétipo, é de natureza inconsciente.

Na concepção de Carl Gustav Jung (1978; 2002), arquétipos são tipos arcaicos primordiais presentes no inconsciente coletivo. Longe de serem figuras visuais habitando a mente humana, arquétipos são potencialidades psíquicas oriundas da experiência biocultural acumulada ao longo de milênios, sendo referenciais necessários à vida pessoal e sociocultural. Marcas de uma memória simbólica compartilhada, esses fragmentos inconscientes emergem nos sonhos para, conscientizados, figurar nas esferas do sagrado, da arte e das mídias. Nesse processo de assimilação e derivação, o arquétipo torna-se imagem arquetípica, imagem onírica, imagem simbólica, artístico-representacional, técnica, (audio)

visual. O arquétipo, então sem rosto e sem forma, daria origem a todas as imagens. O sentido simbólico delas, no entanto, tende a se degradar nesse movimento de disseminação cultural – fenômeno que deve ser levado em consideração em mitocríticas filmicas.

O arquétipo também tem papel essencial para o mito. Se em Durand (1996; 2000; 2012) o arquétipo é matriz das outras imagens, o mito está diretamente ligado a ele, constituindo o primeiro discurso, matriz de lendas, folclores, poéticas, literatura. Durand (1996, p. 154) esclarece que se o arquétipo, independentemente de espaço-tempo sociocultural e histórico, “[...] permanece como entidade constitutiva numa espécie de firmamento antropológico (...), o mito é uma derivação”, uma articulação de imagens arquetípicas e simbolismos em discurso cuja narrativa é composta por mitemas, pequenos núcleos semânticos marcados por redundância simbólica que conferem ao mito seu sentido arquetípico (Lévi-Strauss, 1983). Narrativa da mais alta importância entre sociedades arcaicas, o mito não é uma história antiga fixa, imóvel, fossilizada. Ao contrário, no mundo antigo ele era tido como uma narrativa oral e sagrada que aceitava alterações discursivas sem perder a essência de seu sentido arquetípico. Jean-Jaques Wunenburger (2007) sublinha que a eficácia do mito surge da constante repetição não da narrativa em si, mas sim do sentido proposto pelo arquétipo que energiza sua estrutura interna.

Frequentemente associado à mentira, o mito passou a ser melhor compreendido no decorrer do século XX pelo trabalho de mitólogos, antropólogos, psicanalistas e historiadores das religiões. Eliade (2016) estudou narrativas míticas e buscou compreender como elas costumavam ser entendidas pelas sociedades arcaicas, nas quais designavam histórias verdadeiras, sagradas e exemplares, explicadoras das origens do cosmos, do mundo e dos humanos. Conforme Eliade (2016, p. 13), os mitos sempre se referem às realidades concretas, tendo como principal função explicar as origens das coisas e “[...] revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas”. Sua força provém da disseminação oral entre gerações, de sua constante repetição entre as sociedades e da recorrência dos mitemas. É da potência do arquétipo e da presença marcante do mitema que surge a pregnância simbólica do mito, cujos sentidos se alastram pela cultura.

Mitos que explicam origens o fazem por meio da fala e do canto. Eliade (2016, p. 81) deixa claro o caráter revelador do mito quando o relaciona a acontecimentos ocorridos *in illo tempore*, ou seja, no início dos tempos, estando

então desvinculado do espaço-tempo do mundo histórico, considerado pagão por não ser miticamente sagrado. O mito, então, se dá no tempo fabuloso do princípio, quando uma realidade passou a existir, seja ela uma realidade total (o cosmos) ou um fragmento dela (uma ilha, montanha, espécie, alimento ou comportamento humano). Assim, o mito costuma ser a narrativa de uma criação, relatando como algo surgiu e passou a ser pela ação de entes sobrenaturais:

Eles (*os entes*) são conhecidos, sobretudo, pelo que fizeram no tempo prestigioso dos primórdios. Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a “sobrenaturalidade”) de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do “sobrenatural”) no mundo (Eliade, 2016, p. 11).

Além de fazerem referência às origens do cosmos, do mundo, dos deuses e dos seres, os mitos também explicam o surgimento de muitos de nossos ritos e atividades cotidianas principais, do nascimento à morte, das iniciações às passagens, da alimentação ao casamento, das doenças às curas, do sagrado transcendental à transcendência pelo artefato sagrado – objeto que antecedeu a arte. Mitos abordam o estabelecimento das individuações, das socializações, das cerimônias, práticas e costumes, causando profundo impacto na vida religiosa e sociocultural de povos arcaicos. Assim, o mito não está desvinculado das realidades, pois “[...] para o pensamento arcaico tal separação entre o ‘espiritual’ e o ‘material’ não tem sentido: os dois planos são complementares” (Eliade, 1979, p. 172). Por outro lado, o mito acrescenta um valor arquetípico e simbólico às ações e às realidades imediatas.

Reflexos míticos são ainda hoje percebidos tanto na conduta humana, especialmente entre populações tradicionais em várias regiões do mundo, quanto em obras artísticas, nos processos comunicacionais e em produtos midiáticos. Porém, Durand (1996, p. 42) faz uma ressalva ao concluir que no conjunto discursivo simbólico que compõe o mito oral sagrado, o símbolo é mais importante do que os processos narrativos, pois “[...] a consciência mítica dá a primazia à intuição semântica”. Ainda assim, destacamos que foi justamente a tradição escrita grega, sobretudo a poética de Homero (928-898 a.C) e Hesíodo (846-777 a.C.) e a tragédia de Ésquilo (525-456 a.C.), Sófocles (496-406 a.C.) e Eurípedes (480-406 a.C.), aquilo que permitiu ao mundo ocidental herdar alguns dos mitos fundamentais da humanidade.

Entretanto, os atributos sagrados, a potencialidade semântica e a pluralidade da tradição oral do mito se enrijecem quando ele é fixado na forma definitiva do texto. Escrito, o mito está privado das características de mutação e renovação dignas da recorrência oral, da polissemia do símbolo e da riqueza do imaginário. Vertido em texto, ele se torna mito canônico, totem artístico, esquecido de suas variantes enriquecedoras. Neste caso, o sentido simbólico sublinhado por Durand transparece pela interpretação das imagens poéticas oferecidas por peças literárias que atingem um grau máximo de narrativa. Nestas obras, as qualidades semânticas, poéticas e narrativas se fortificam enquanto o teor sagrado se esvanece, o que leva Eliade (2016, p. 137) a afirmar que “[...] graças à cultura, um universo religioso dessacralizado e uma mitologia desmitificada formaram e nutriram a civilização ocidental”. Isso demonstra não apenas um triunfo do *logos* sobre o *mythos*, mas também a vitória dos escritos sobre a tradição oral e do registro estético da arte sobre a experiência vivida do mito, cujo meio de expressão era pré-literário.

No que diz respeito à produção artística, Eliade (2016) explica que sociedades arcaicas distinguiam os mitos (histórias verdadeiras, sagradas) das fábulas ou contos (histórias falsas, com conteúdo profano). Para o homem arcaico, os mitos tinham a mais alta importância por revelar as origens, por isso eram constantemente recontados e atualizados em ritos, diferentemente das ficções. Portanto, o mito sobrevive, nas culturas passadas, por rememoração, recitação e repetição ritualística. Esse constante retorno do mito instaura a presença imediata de imagens, símbolos, personagens fabulosos, acontecimentos espantosos e atos divinos que incidem sobre as pessoas e sobre como elas encaram suas realidades. Nessa vivência simbólica, o mito causa impacto sagrado e sociocultural maior do que contos e outras representações ficcionais porque, quando recitado, o mito reinsere, no presente, os momentos míticos originais. Daí a ideia de que o tempo do mito não é exatamente cíclico, mas uma espécie de eterno presente.

Para Eliade (2016, 1992a, 1992b), compreender o mito equivale a conhecê-lo como fenômeno humano e cultural, sendo mesmo criação essencial do espírito. Dessa forma, na pesquisa acadêmica, não almejamos ter o mito como verdade absoluta, descartando a ciência. Ao contrário, buscamos compreendê-lo como fenômeno simbólico, como parte das realidades observáveis e estudáveis, como prisma de interpretação de produtos da cultura e das mídias. Se o arquétipo permanece como entidade constitutiva no firmamento antropológico e se o mito

é uma derivação discursiva dos sentidos propostos por imagens e simbolismos, a mitocrítica filmica se inspira em ambos para propor compreensões sensíveis dos filmes do cinema.

Alinhamento astral, eixo cósmico e o mitema da origem

Em 2018, completaram-se os 50 anos de lançamento de um dos mais inspiradores e misteriosos filmes sobre a aventura humana pelo cosmos. Do pó da terra que sustenta o homem pré-histórico ao pó de estrelas que torna o astronauta siderado, evoluído em ser cósmico, *2001: uma odisseia no espaço* (1968) propõe uma grande elipse audiovisual para destacar a constante antropológica que leva o humano a sobreviver, resolvendo problemas com soluções que lhe permitem se adaptar e evoluir.

Conhecido por cenas que se passam entre a concretude das cavernas, o confinamento de naves espaciais futurísticas e a imensidão de um antigo universo, o longa-metragem de Stanley Kubrick joga luz sobre alguns dos maiores mistérios da existência, questionando a origem do homem e do cosmos, o sentido da vida, o futuro da civilização e as possibilidades do divino e de vida alienígena inteligente. Estas grandes questões humanas levantadas pelo filme são observadas na perspectiva evolutiva da espécie humana, que se renovaria ciclicamente. Na obra de Kubrick, com roteiro desenvolvido em parceria com o escritor Arthur C. Clarke, autor da história original³, a subespécie *sapiens* evolui em determinados momentos, superando desafios e conquistando resultados que mudariam seu percurso para sempre.

Esses momentos evolutivos sequenciais ocorrem durante alinhamentos astrais e aparições de um misterioso monólito negro. Nesses saltos evolutivos, a humanidade avança biológica e tecnologicamente. Do ponto de vista mítico, esses momentos seriam ideais para convergências cósmico-simbólicas,

³ Arthur C. Clarke escreveu *The Sentinel* para um concurso da BBC. A história, que introduz elementos cósmicos e a temática espacial em sua obra, foi rejeitada. Porém, tornou-se a base para *2001: a space odyssey*, filme escrito em parceria com Kubrick.

permitindo atualizações de mitos cosmogônicos – sendo a cosmogonia “[...] o modelo exemplar para toda espécie de criação” (Eliade, 2016, p. 25). Nesses casos especiais, renovam-se e valorizam-se em ritos (arcaicos, modernos, contemporâneos ou futuristas) os mitos sagrados sobre os momentos iniciais e fundantes do cosmos, do mundo, das culturas e das civilizações que compartilham estas narrativas.

De fato, o saber mítico pode propor novos olhares para a interpretação de *2001: uma odisseia no espaço* se observarmos os elementos da linguagem audiovisual que compõem a obra para, a partir deles, fazer emergir as imagens e os fragmentos míticos que a motivam.

2001: uma odisseia no espaço tem início com um alinhamento astral ao som de *Nascer do Sol*, a fanfarra introdutória de *Assim falou Zaratustra*, poema sinfônico composto por Richard Strauss em 1896 a partir do tratado poético-filosófico de mesmo nome escrito por Friedrich Nietzsche em 1885. O plano de abertura exhibe o semidisco do lado escuro da Lua à frente do semidisco terrestre ofuscado pelo brilho da corona solar. Lua, Terra e Sol convergem em uma reta sideral, fenômeno constante no filme que ajudará a humanidade a evoluir, chegando a percorrer anos-luz na escuridão do vácuo em direção a Júpiter. A imagem técnica em movimento que constitui a cena de abertura carrega em si a imagem simbólica do eixo cósmico, muito comum em mitos cosmogônicos.

Assim, já no início do longa, Kubrick e Clarke reativam audiovisualmente essa imagem tão presente no imaginário paleoriental de culturas arcaicas do hemisfério norte (região de origem dos realizadores do longa). Neste plano, a dupla apresenta ao público um recurso filmico que será recorrente e determinante para a narrativa: o alinhamento dos astros dinamizado simbolicamente pela imagem do eixo cósmico, presente em cosmogonias. Em mitos cosmogônicos, o mitema da origem e o sentido da formação do mundo se destacam.

A cena de abertura é seguida pelo ato filmico intitulado *A Aurora do Homem*, no qual acompanhamos grupos de “homens-macacos australopitecos” (Benson, 2018, p. 30) sobrevivendo sobre a terra árida dos desertos da Namíbia. Meio humanos, apresentavam presas e musculatura mais avantajadas que o cérebro. Por milhões de anos, vagaram atrás de alimento e água. E é justamente por um poço barrento que dois bandos distintos se enfrentam, resultando na retirada dos que ali haviam chegado primeiro. Vencedor, o grupo dominante, liderado por Moonwatcher (Benson, 2018, p. 03), sorve o líquido essencial à vida para

depois descansar à noite em uma caverna. Horas depois, no amanhecer, Moonwatcher, interpretado pelo ator Daniel Richter, acorda espantado pela presença de um monólito negro retangular disposto totêmicamente em frente à caverna do bando. A presença do misterioso objeto atíça o grupo, imprimindo um comportamento selvagem e caótico entre seus indivíduos. Agitados, começam a se acalmar somente após tocarem o objeto e perceberem que não há mal nisso. Rapidamente, o medo torna-se curiosidade e certa idolatria.

A cena seguinte contém um primeiro plano do monólito em um ângulo *contra-plongée* vertical, seguindo o conceito de *ponto pivotal* idealizado pelo artista de efeitos visuais Colin Cantwell. Neste plano, surge um novo alinhamento cósmico, desta vez unindo monólito, Terra, Lua e Sol. Nesta convergência de astros, o monólito aparece como elemento transformador, provocando um salto evolutivo entre os australopitecos que experimentam sua presença. Moonwatcher demonstra curiosidade sobre o resultado de ossos mais resistentes batendo em ossadas mais frágeis. O australopiteco intui novos usos para um grande fêmur. O personagem transforma em arma aquilo que aparentemente não tinha utilidade. Com o tempo, o fêmur torna-se ferramenta para abater tanto animais de caça quanto adversários. Assim, Moonwatcher e seu bando ferem de morte um dos integrantes do grupo adversário na luta pela água. Superando os opositores, expulsando-os de vez da área, ele domina o território e o precioso líquido, adaptando-se, evoluindo. Efusivo, Moonwatcher celebra a vitória alçando ao céu a arma que lhe garantiu a vitória.

Eliade (2016, p. 42) afirma que, em muitas tradições míticas, o eixo cósmico (*axis mundi*) fixa-se no “[...] umbigo da Terra, isto é, no Centro do Mundo, tocando o Céu”. Porém, esse não seria um centro geométrico, matemático ou territorial, mas sim um centro simbólico, identificador do lócus de origem.

Todo microcosmo, toda região habitada, tem o que podemos chamar de um “Centro”, isto é, um lugar sagrado por excelência. É nesse “Centro” que o sagrado se manifesta de uma maneira total, quer sob a forma de hierofanias elementares – como entre os “primitivos” (os centros totêmicos, por exemplo) –, quer sob a forma mais evoluída de epifanias diretas dos deuses, como nas civilizações tradicionais (Eliade, 1979, p. 39, aspas do autor).

O historiador das religiões explica que mitos de todas as civilizações orientais, da Mesopotâmia à China, apresentam um grande número de “Centros”, sendo cada um deles considerados *Centros do Mundo*, demarcando, simbolicamente, os

locais originários do mundo e do humano em cada cultura, pois “[...] a criação do homem, réplica da cosmologia, teve (...) lugar num ponto central, no Centro do Mundo” (Eliade, 1979, p. 43). No simbolismo do centro, o eixo cósmico (além de outros símbolos hierocósmicos, como a Pilastra do Mundo, a Montanha Cósmica, a Árvore Cósmica ou a Árvore do Mundo) coloca em sintonia três regiões cósmicas míticas muito recorrentes em diversas culturas: Céu, Terra e Inferno. Nessas tradições, o *Centro do Mundo* mítico constitui o ponto de interseção dessas regiões em momentos de alinhamento, permitindo tanto a comunicação mútua entre essas dimensões quanto a ascensão de sujeitos privilegiados aos céus, rumo a uma “realidade absoluta” (Eliade, 1979, p. 50).

Nesse sentido, entendemos os constantes alinhamentos astrais presentes nas cenas de *2001* como representações audiovisuais motivadas por eixos cósmicos simbólicos que evidenciam, no longa, o lócus de formação de um novo mundo, um novo momento evolutivo, habitado por um novo ser, mais evoluído e adaptado (biológica, psíquica, cultural e tecnologicamente) do que os australopitecos. Neste caso, o alinhamento cósmico que permite essa evolução, essa fundação de um novo mundo/ser diegético⁴, tem como dinamismo o mitema da origem – mínimo denominador comum semântico de mitos cosmogônicos.

É esse novo ser, Moonwatcher, que, após transformar osso em arma para derrotar o inimigo, lança o objeto ao céu em um movimento ascensional celebratório. O filme não informa, mas compreende-se que, instrumentalizado pela arma, o novo ser e seus descendentes passarão a dar novos rumos a seu percurso na Terra, o que fica nítido com a famosa sequência fílmica na qual um corte entre dois planos cinematográficos nos leva do osso voando no céu azul à nave riscando a escuridão do infinito, instaurando, assim, a maior elipse narrativa da história do cinema. A evolução biológica, cognitiva e cultural da humanidade fica subentendida. Porém, este voo ascensional do *osso-arma*, transmutado em *espaço-nave*, deve ser observado pela ótica simbólica.

Ao sistematizar o imaginário antropológico, Durand (2012) demonstra que se o movimento ascensional se opõe à queda simbólica e a luz brilha contra a escuridão, o herói imaginário integra ambos, erguendo-se armado contra a obscuridade abismal. No simbolismo diairético, marcado pela virilidade heroica e solar, a imagem arquetípica da arma estimula esquemas e imagens do corte, da separação e da distinção entre coincidentes opostos (bem/mal, luz/trevas, alturas/profundezas, saber/ignorância, aptidão/inaptidão), constelando

4

A diegese diz respeito ao universo fílmico de uma obra cinematográfica.

também com sentidos de valentia, potência, verticalização, luminescência solar, conflito ou embate. E, ainda que a imagem arquetípica da arma seja geralmente associada a objetos cortantes e pontiagudos, visto que “[...] a espada é (...) o arquétipo para o qual parece orientar-se a significação profunda de todas as armas” (Durand, 2012, p. 165), a arma arquetípica também se liga a instrumentos contundentes como bastões, tacapes, martelos e, por extensão, a rígidos ossos como aqueles vistos em *2001*. No caso do fêmur utilizado como arma no filme, o provável recurso ofensivo/defensivo mais rudimentar da história se mostra como originário de armamentos futuros, como o porrete, a clava ou a massa.

Lançado ao céu diegético, o osso, dinamizado pela arma arquetípica, entra em movimento ascensional. Voa verticalmente buscando o sol como um Ícaro-objeto, transformando-se em nave espacial em um átimo. Todo o processo evolutivo cultural e tecnológico da humanidade fica subentendido nessa grande eclipse temporal proposta pelo roteiro de Clarke e Kubrick. Agora, nossas fronteiras não são mais terrestres, mas siderais. Nossos desafios tornam-se espaciais, de modo que o voo no ar evolui para um silencioso deslizar no vácuo.

Na imaginação material delineada por Bachelard (1990)⁵, as poéticas do ar e as imagens de voos destacam a dinâmica do movimento e o trânsito de corpos em amplos horizontes, na altura dos céus, em espaços abertos, vazios e etéreos, evidenciando também sonhos de elevação e desejos de eternidade. No filme, o *osso-arma* vira *espaço-nave* cruzando o infinito das estrelas ao lado de uma estação espacial no compasso de *Danúbio Azul* (1867), de Johann Strauss II. O voo ósseo, primeiro, e o balé tecno-espacial, depois, remetem à própria jornada ascensional do homem em direção ao céu e ao cosmos, local de origem do monólito negro que espantou os australopitecos – como o espectador atento virá a concluir aos 51 minutos de projeção.

Nesta cena, um grupo de astronautas norte-americanos encontra na Lua um monólito idêntico ao objeto pré-histórico. Ele estaria enterrado no solo lunar há quatro milhões de anos⁶. Ainda que não haja indicações de que este

5 Para Bachelard, a imaginação material é resultado da relação do sujeito imaginante com os quatro elementos da cosmologia grega: a água, o ar, a terra e o fogo – os quais o sujeito manipula em suas vivências e sobre os quais devaneia, poetiza. O filósofo elaborou livros sobre cada elemento, identificando como eles surgem na produção poética ao longo dos anos, demonstrando assim a relação entre a materialidade dos elementos, a imaginação criadora e a produção poética.

6 Informação checada no livro de Michael Benson sobre a produção do filme e também em duas versões de roteiros do longa publicados nos sites <http://www.archiviokubrick.it/opere/film/2001/script/2001-originalscript.pdf> e <http://www.scifiscripts.com/scripts/2001.txt>.

seja o mesmo objeto totêmico observado pelo bando de Moonwatcher, a origem extraterrestre do monólito se comprova, dado que o homem (norte-americano) chegou à Lua apenas em 1969. Se humanos não estiveram lá antes, entende-se que a origem desse misterioso totem só poderia estar ligada a alguma inteligência alienígena⁷. A suposição ganha força quando, nesta mesma cena, outro fato remete à origem cósmica do objeto: no momento em que os astronautas se colocam em frente ao monólito para registrarem uma fotografia, o objeto dispara um agudo sinal sonoro que atordoia os visitantes terráqueos, emitindo também uma onda de rádio que segue em direção a Júpiter. Uma informação difundida pelos realizadores do filme e bastante conhecida entre pesquisadores da obra de Kubrick indica que o monólito estaria enterrado na Lua para ser encontrado pelos humanos apenas quando estes tivessem condições tecnológicas de deixar a Terra para vagar pelo cosmo. O sinal de rádio seria um indicativo do caminho a ser seguido em direção ao local de origem do objeto onde, quem sabe, poderiam estar também seus criadores. Em seu livro sobre a produção do longa, Benson (2018, p. 30) afirma que o monólito somente dispara o sinal de rádio quando tocado pela luz do sol pela primeira vez em milhões de anos.

HAL 9000 e o olhar cerceador

No momento em que o sinal de rádio totêmico é transmitido, desde a Lua, surge um novo plano cinematográfico em *contra-plongée* pivotal representando um novo alinhamento astral entre monólito, Lua, Terra e Sol. Nesse novo eixo cósmico, na presença do objeto extraterrestre, a humanidade dá um novo salto evolutivo, preparando em apenas um ano e meio a “Missão Júpiter”⁸. A bordo da

7 *A hipótese é comprovada pelo roteiro do filme na cena seguinte à morte de HAL 9000, à 01:56:20 de projeção.*

8 *Quinto corpo celeste a partir do Sol, situado entre Marte e Saturno, Júpiter é o maior planeta do Sistema Solar. Sendo 300 vezes maior que a Terra, caberiam mais de mil planetas como o nosso em seu interior. Conhecido desde a Antiguidade, Júpiter tem hidrogênio e hélio entre seus principais elementos. Dos seus 63 satélites naturais destacam-se Calisto, Europa, Ganimedes e Io (observados por Galileu já em 1610). Intensa, a atmosfera de Júpiter é caracterizada por faixas coloridas de potentes ventos latitudinais, inimagináveis na Terra. A Grande Mancha Vermelha, uma das marcas do planeta, é uma tempestade circular complexa maior do que a Terra, movimentando-se em direção anti-horária há séculos. O peculiar sistema atmosférico e meteorológico do planeta faz jus ao nome Júpiter,*

Discovery One, capaz de viajar 800 milhões de quilômetros, uma tripulação de cinco astronautas, sendo três em hibernação⁹, se prepara para chegar ao maior planeta do sistema solar. No comando da missão estão o Dr. David Bowman (Keir Dullea) e seu assistente, o Dr. Frank Poole (Gary Lockwood). Eles são assessorados por aquele que seria o computador mais confiável já construído: HAL 9000 (voz de Douglas Rain), inteligência artificial que gerencia todos os sistemas da espaçonave. Capaz de analisar processos metodicamente com alto padrão de acerto, sem jamais ter cometido erros ou oferecido informações falsas (01:01:55)¹⁰, este sistema operacional também está programado para reproduzir, ou mimetizar, muitas das atividades do cérebro humano, incluindo sensações ou sentimentos.

Em uma entrevista para o canal de TV BBC 12, HAL afirma que nunca se sentiu frustrado por depender de humanos para poder agir, pois “[...] gosta de trabalhar com pessoas”, tendo assim uma “[...] relação estimulante com Dr. Bowman e Dr. Poole” e um cotidiano “[...] constantemente ocupado” (01:02:16). Na mesma entrevista, Dr. Poole diz que viver a maior parte do tempo com HAL é uma sensação comum, pois logo se acostumou com “[...] a ideia de que ele fala, e você realmente o vê como outra pessoa” (01:02:55). O entrevistador destaca que, ao conversar com HAL, “[...] tem-se a impressão de que ele é capaz de sentimentos” (01:03:02), o que o leva a questionar o Dr. Bowman se o computador de bordo tem emoções autênticas. O comandante responde que sim, mas lembra que HAL “[...] foi programado assim para facilitar a conversa” (01:03:18). Entretanto, o Dr. Bowman esclarece que “[...] se ele tem sentimentos reais ou não é algo que ninguém sabe ao certo” (01:03:24).

Codificação organizadora e gestora da nave, HAL 9000 é um avançado cérebro eletro-digital que se estende pelas entranhas metálicas da *Discovery One* como se fosse um sistema nervoso onisciente, onipresente. Sua interface é composta por dois aparatos. Um deles é o olho eletrônico, representado no filme por uma lente grande angular de 08 milímetros iluminada por trás em cores que vão do amarelo solar, na esfera central, ao alaranjado e ao vermelho intenso na borda. Esse olho, que se torna o rosto de HAL 9000 para o espectador, na verdade se desdobra em vários, cada um deles instalado em algum ambiente

o deus romano correspondente ao Zeus grego, deus da luz, do raio, soberano em seu exercício de poder.

9 Dr. Charles Hunter, Dr. Jack Kimball e Dr. Victor Kaminsky.

10 Este número (e seus semelhantes) refere-se à minutagem do plano ou da cena no DVD oficial do filme.

da nave. O supercomputador, portanto, é dotado de dezenas de olhos que observam tudo o que se passa no interior da nave, tal como o mítico vigilante Argos-de-Cem-Olhos¹¹. O outro modo de interface é um sistema sonoro que permite a interlocução do supercomputador com Bowman e Poole.

Por algum tempo, os três personagens desenvolvem um relacionamento profissional e respeitoso, afinal, HAL foi programado para ser agradável. Porém, a situação começa a mudar quando o sistema operacional inteligente passa a apresentar falhas técnicas. Em determinado momento, o computador questiona o Dr. Bowman sobre os reais interesses e objetivos da Missão Júpiter, tendo em vista certos boatos¹² por ele interceptados de que algo incomum havia sido encontrado enterrado na Lua no passado recente. Indagado por Bowman se aquilo era algum teste para o relatório psicológico, HAL desconversa anunciando algum defeito em uma das antenas da *Discovery One*, determinando então que o reparo seja feito. Após uma perigosa caminhada espacial até o equipamento, Bowman e Poole constatam não haver problemas na antena, o que os deixa intrigados, pois HAL não deveria cometer erros. Ao questionarem o supercomputador sobre o caso, HAL relata que também ficou surpreso com o resultado, recomendando que a antena seja recolocada em operação novamente até entrar em pane (01:19:50).

Na cena seguinte, Bowman e Poole ouvem do comando em Terra que eles podem restituir a peça à antena, e que estudos mostram que HAL errou ao acusar a falha no equipamento. Bowman e Poole chamam HAL para uma nova conversa no intuito de sondar o motivo do erro do sistema operacional. O computador se exime de qualquer falha e informa que o engano não deveria gerar preocupação entre os humanos. Os astronautas decidem conversar a sós em uma cápsula de voo desconectada da *Discovery One*. Certificando-se de que

11 *Descendente de Zeus em união com a humana Niobe, Argos-de-Cem-Olhos é um gigante cujo corpo é coberto por globos oculares. Hera, esposa de Zeus, encarregou Argos de vigiar a princesa Io, interesse amoroso de Zeus que despertava ciúmes na deusa da fertilidade. Com a visão multiplicada, Argos podia vigiá-la com grande eficiência mesmo enquanto dormia, pois fechava apenas cinquenta olhos. Porém, a mando de Zeus, Hermes liberta Io após derrotar Argos. Para imortalizá-lo, Hera lhe tirou os cem olhos e os colocou na cauda do pavão. Como visto na nota de rodapé 8, Io é o nome de uma das luas de Júpiter.*

12 *Em uma cena anterior (29:27 – 33:40), o Dr. Heywood Floyd (William Sylvester) encontra astronautas russos em uma estação espacial que lhe questionam sobre rumores acerca de uma suposta “epidemia grave de origem desconhecida” registrada na base lunar norte-americana Clavius, localizada perto de onde encontra-se o monólito. Sem aparentar saber sobre o misterioso objeto, um cientista russo reforça que há “mistérios e coisas estranhas” rondando o local, que a comunicação está interrompida há dez dias e que um ônibus espacial russo foi impedido de pousar na base. Heywood desconversa.*

HAL não está escutando, eles debatem a situação buscando alternativas para resolver o problema que se impõe: a contradição entre o diagnóstico de HAL sobre um problema técnico (que não existiu) e o diagnóstico contrário da equipe na Terra. Os dois concluem que a falha de HAL 9000 é preocupante e que se recolocarem o equipamento a funcionar e ele não apresentar pane, HAL estará com suas funções comprometidas. Assim, teriam que desligar o supercomputador, mantendo apenas suas funções mais básicas. Sem escutar o áudio do módulo espacial, HAL 9000 faz a leitura labial dos humanos durante a conversa privada dos astronautas, descobrindo assim os planos de Bowman e Poole.

A par de seu futuro incerto, HAL dá início a um motim. Ele, que já vinha demonstrando sentimentos demasiado humanos como desconfiança, descrédito e desprezo por seus companheiros de bordo, opta agora pelo descarte dos tripulantes que, em seu entendimento, passaram a colocar a missão em risco. Durante a caminhada espacial do Dr. Poole para reinstalar a antena da *Discovery One*, o supercomputador acessa e manipula um módulo espacial, que colide com o astronauta. Com o tubo de oxigênio cortado e o traje espacial avariado, Poole perde a consciência e a direção, girando sem controle no vácuo. Dr. Bowman entra em outra cápsula de voo para salvar Poole, porém já o encontra morto no vácuo. Ao mesmo tempo, HAL provoca a morte dos três astronautas que estavam em hibernação ao sabotar seus tubos criogênicos.

Dr. Bowman volta à *Discovery One* com o corpo do Dr. Poole, porém é impedido de entrar na nave pelo computador de bordo. HAL diz saber que os dois planejavam desconectá-lo, o que ele não permitiria. O supercomputador afirma que a Missão Júpiter é muito importante para ser ameaçada por Bowman. Sem aceitar as ordens do humano para a reentrada na nave, HAL encerra a discussão.

Bowman, em seu pequeno equipamento de resgate, e HAL, em sua imensa espaçonave, estão frente a frente, como Davi e Golias. O astronauta decide abrir a câmara de compressão pelo lado de fora, entrando por conta própria na *Discovery One*. Reinserido a fórceps nas entranhas na nave-mãe, Bowman decide desativar HAL, desligando o sistema operacional para transferir o comando da nave e da missão para a equipe na Terra. Bowman desconecta o sistema HAL 9000, encerrando seu curto-circuito psicótico. Pois, se a inteligência artificial que mimetiza o humano emula pensamentos, condutas e emoções, talvez HAL possa mesmo desenvolver neuroses, psicoses, fobias, obsessões, depressão. O

medo certamente atua sobre essa máquina. Quando HAL está em processo de desligamento ele diz sentir a finitude e temer a morte, o que significa ter nítida consciência sobre a própria existência e aflição quanto ao seu apagamento. Desse modo, o dualismo arquetípico de vida/morte atua fortemente sobre HAL, entendido aqui como uma nova forma de sujeito – um ser digital, sintético, criado pelo homem e que, mimetizando-o, busca ultrapassá-lo.

A morte de HAL é lenta e agonizante. Durante seu desligamento, HAL tenta persuadir Bowman a mantê-lo ativo:

O que você pensa que está fazendo Dave? Sei que não estive muito bem, mas posso lhe garantir agora, com muita certeza, que tudo vai ficar bem de novo. [...] Reconheço que tomei decisões insatisfatórias recentemente, mas posso lhe garantir com absoluta certeza que meu trabalho voltará ao normal. Dave, pare. Tenho medo. Minha consciência está se esvaindo. Estou sentindo. Estou sentindo. Minha consciência está se esvaindo. Tenho certeza absoluta. Estou sentindo. Estou... com medo (HAL, cena entre 1:49:30 e 01:55:37).

Outros conteúdos do imaginário movem o supercomputador. O olho eletrônico vigilante de HAL tem uma antiga motivação simbólica no olhar julgador. Este, por sua vez, constela tanto com o simbolismo espetacular, decorrente do arquetipo da luz, quanto com o simbolismo ascensional, marcado pela elevação. No imaginário, a luminosidade, símbolo de uma visão divina e esclarecida, e a ascensão salvadora, que nos eleva aos céus, fazem convergir inúmeras imagens simbólicas, incluindo aquelas de sol divino, divindades luminescentes, seres alados ou celestes, halos de luz intensa, discos luminosos, auréolas e, no caso de *2001*, a imagem do olhar cerceador – geralmente emitido por um olho solar ou divino.

Durand (2012, p. 151) reforça o quanto o olhar está ligado ao zelo, à guarda, vigia ou vigília, sendo “[...] símbolo do julgamento moral, da censura do superego, enquanto o olho não passaria de um símbolo enfraquecido, significativo de uma vulgar vigilância”. No simbolismo espetacular, assim como na psicanálise freudiana, o superego, o imperativo moral e a autoridade exacerbada estão ligados ao olhar soberano e à imagem do olho do pai, do olho do rei ou do olho de deus. Em algumas culturas, as imagens simbólicas do olhar inquiridor também se ligam ao disco solar ou mesmo ao olho solar. Durand

(2012) recorre a antigas imagens e mitos para demonstrar isomorfismos que garantem convergências entre luz, olho, visão, transcendência divina, sol, vigilância e justificação.

Varuna, deus urânico, é chamado *sashasrâka*, o que significa “com mil olhos” (...) ao mesmo tempo aquele que tudo vê e o que é cego. Também Odin, o clarividente, que é igualmente zolho (...) é o deus espião. O Javé dos *Salmos* é aquele a que nada pode ser escondido. Para os fueguinos, bushimanes, samoiedo e muitos outros povos o sol é considerado o olho de Deus. O sol Surya é o olho de Mitra e Varuna; para os persas é o olho de Ahura-Mazda; para os gregos e para os hélios é o olho de Zeus, noutros lugares é o olho de Rá, o olho de Alá. (...) se passa facilmente do “olho que vê os crimes” ao que os vinga. O Prometeu de Ésquilo invoca o disco solar “que vê tudo”, e Krappe chama a atenção para numerosos casos nos quais o olho solar é ao mesmo tempo o justiceiro (Durand, 2012, p. 152 e 153; aspás e grifos do autor).

Se o olho eletrônico de HAL 9000 é energizado por um olho solar vigilante e autoritário (amarelado ao centro, avermelhado nas extremidades), destaca-se então o isomorfismo de imagens e sentidos que liga o olho à visão como saber, conhecimento, controle e vigilância. HAL é onisciente, onipresente e onipotente. Como um deus inquisidor, temível em sua potência e terrível em suas ações, HAL passa a controlar, vigiar e punir. Em sua interface olho-lente, o computador de bordo de *2001* é dinamizado pelo olhar solar cerceador ligado aos simbolismos espetacular e ascensional do imaginário. Porém, em seu surto psicótico eletro-cognitivo, HAL parece mesmo ter sido tomado pela imagem arquetípica do deus vingador, punitivo.

Eixo cósmico, origem e evolução

Após a morte de HAL 9000, uma mensagem gravada é enviada da Terra para o Dr. Bowman. Um dos controladores da missão explica ao astronauta que, há 18 meses, um monólito negro havia sido encontrado no subsolo lunar. O objetivo da missão agora revelado é investigar o primeiro indício de vida

inteligente fora da Terra. A par da novidade, Dr. Bowman se aproxima ainda mais de Júpiter, local de destino do sinal de rádio disparado pelo monólito lunar. Tem início o último ato de *2001*, chamado “Júpiter e além do infinito”.

Enquanto a *Discovery One* se aproxima de Júpiter, um monólito negro orbita o grande planeta formando um novo alinhamento astral com suas luas. A trilha sonora, composta por lamentos fantasmagóricos, exatamente como em todos os outros alinhamentos vistos no filme, amplia o mistério. Em uma cápsula de voo individual, Bowman parte em direção à superfície de Júpiter no momento de formação de um novo eixo cósmico.

Bowman entra em um túnel de energia e de luzes multicoloridas, viajando em um arco-íris cósmico, lisérgico e hipnótico. Passa por nuvens estelares e berçários de estrelas luminosos e coloridos que, visualmente, lembram fluídos orgânicos, jorros de fertilidade e efeitos conceptivos. Nos campos do imaginário, o arquétipo da luz e os símbolos espetaculares se articulam em narrativas míticas cosmogônicas. No simbólico da cosmogonia, são recorrentes os mitos de seres sobrenaturais que geram o universo fazendo “[...] brilhar a luz nas trevas” (Eliade, 2016, p. 34), bem como as narrativas que descrevem a formação do cosmo como o ato criador original, perfeito, harmonioso, sendo então divino. Na cosmogonia pela luz, a criação brilha.

A cosmogonia é o modelo exemplar de todos os tipos de atos: não só porque o Cosmo é o arquétipo ideal de toda situação criadora e de toda criação, mas porque o Cosmo é uma obra divina [...]. Por extensão, tudo o que é perfeito, pleno, harmonioso, fértil [...] tudo o que é cosmicizado, tudo o que se assemelha a um Cosmo, é sagrado. [...] Organismo harmonioso [...] o Cosmo [...] é a obra exemplar dos Deuses, é a sua obra-prima (Eliade, 2016, p. 34 e 35).

O arquétipo da luz, além de despertar imagens simbólicas de luz suprema, implacável, arrebatadora, promove também cosmogonias luminosas e clarividências translúcidas. Já na imagem simbólica do arco-íris, surgem sentidos de aliança e de ponte para uma transcendência iluminada. Na mitologia nórdica, por exemplo, a ponte Bifrost se apresenta como um grande arco-íris ligando Asgard, o reino dos deuses, a Midgard, o reino dos mortais (Eliade, 1992a).

Em *2001*, a passagem de Bowman por esse túnel/ponte de luz, que de fato uniu dois mundos (o humano-material e o cósmico-energético), lhe custa um alto preço. Ao atravessar o arco-íris sideral, o astronauta surge envelhecido

em um estranho quarto de hotel, cujo visual é ao mesmo tempo clássico e futurista, reconhecível e estranho, acolhedor devido às circunstâncias, ainda que frio. O personagem não está na Terra, mas onde? No local para onde o sinal de rádio foi transmitido? Na dimensão seja qual for onde o monólito foi forjado? No planeta de alguma inteligência extraterrestre? Bowman chegou a um local alienígena que seria o lócus de origem dos humanos, tendo em vista a existência de monólitos extraterrestres vagando há milênios no sistema solar e direcionando processos evolutivos?

No quarto, Bowman se depara com outra versão de si mesmo, idoso, jantando em uma mesa posta para uma pessoa. Ao deixar cair no chão uma taça de vinho, este senhor percebe uma terceira versão do astronauta, ainda mais velho, dessa vez deitado na cama do quarto. Nesse ambiente incógnito, Bowman sente a presença do monólito negro, sendo levado ao seu último gesto: entre o espanto e a idolatria, tal qual o australopitecos Moonwatcher, ele tenta tocar o objeto. Antes de conseguir, porém, Bowman morre e renasce bebê-cósmico, surgindo primeiro sobre a cama e, depois, na órbita da Terra, imenso, translúcido. “Filho das estrelas” (Benson, 2018, p. 15). Esse bebê espacial transcende o homem mediante sua morte no último alinhamento astral do longa – cuja motivação simbólica, marcada pela imagem do eixo cósmico, como vimos, instaura o lócus de origem de novos mundos, seres e civilizações. Ao fim de *2001*, em um novo salto evolutivo, o humano morre fora de seu planeta Terra para renascer como um ser cósmico e espacial. Na esfera do mito, toda nova criação ou renascimento está ligado ao retorno mítico à origem e à criação mítica original, ou seja, à cosmicidade:

O retorno à origem oferece a esperança de um renascimento. (...) para as sociedades arcaicas, a vida não pode ser *reparada*, mas somente *recriada* mediante um retorno às fontes. E a fonte por excelência é o prodigioso jorrar de energia, de vida e de fertilidade ocorrido durante a Criação do Mundo (Eliade, 2016, p. 32 e 33, grifos do autor).

Eliade explica que, em certas culturas, como na tribo norte-americana Osage, quando uma criança nasce, recita-se o mito da criação do universo, dos animais e das águas. Para muitos povos, “[...] cada novo nascimento representa uma recapitulação simbólica da cosmogonia e da história mítica da tribo” (Eliade, 2016, p. 35). Pela heurística do imaginário, entendemos que Bowman idoso, morto e renascido bebê-cósmico teria completado seu retorno

mítico à origem. É como um regresso da humanidade ao seu suposto berço extraterrestre. No enigmático quarto de hotel, na presença do monólito em alinhamento astral, sob efeito do eixo cósmico simbólico, o velho astronauta não tem sua vida reparada, mas recriada por morte/renascimento mediante seu retorno à fonte. Após sua morte, ele renasce bebê-cósmico, etéreo e evoluído. Seu renascimento remete ao ato originário primordial: a criação do cosmos, que leva à criação do mundo e da vida. Ao fim do filme, o plano que exhibe o bebê-cósmico na órbita terrestre é também motivado pelo retorno simbólico a um lar originário – a Terra, seu ambiente enquanto humano.

Fragmentos do imaginário em ***2001: uma odisseia no espaço***

Sendo o alinhamento dos astros com o monólito negro uma imagem em movimento constante no filme e um recurso narrativo fundamental ao longa, percebemos nele um poder semântico estimulado pela imagem simbólica do eixo cósmico, fundamental em narrativas míticas cosmogônicas. Nestes mitos, o mitema da origem se destaca como denominador de sentido. Nesta mitocrítica fílmica, entendemos ser o eixo cósmico alinhado ao monólito o perfeito gatilho simbólico que determina, em *2001: uma odisseia no espaço*, tanto a origem e a fundação de novos mundos, seres ou civilizações (australopitecos, humanos, seres cósmicos) quanto os saltos evolutivos determinantes para cada espécie. Seja na aurora pré-histórica, durante descobertas em solo lunar ou dentro de algum quarto de hotel sideral, o eixo cósmico e o escuro totem retangular instauram lócus centrais habitados por seres cada vez mais evoluídos em uma constante progressão biológica, técnica e cultural que leva o *hominídeo australopiteco* ao *homo sapiens sapiens astronauta* e este ao *ser cósmico transcendental*. No entanto, este percurso evolutivo é simbolicamente motivado por um retorno à origem, às fontes perfeitas – e potencialmente extraterrestres.

A ideia de evolução e progressão bio-tecno-cultural, a cada instauração do eixo cosmo-totêmico-simbólico, não está distante da concepção de humanidade como espécie em transição elaborada por Friedrich Nietzsche (1998) em *Assim*

Falou Zaratustra, a obra filosófica que inspirou o poema sinfônico de mesmo nome composto por Richard Strauss e que está na trilha sonora de *2001*. No texto nietzschiano, os seres humanos são tidos como uma forma transicional entre os primatas hominídeos e o *übermensch* (algo como “além-do-homem”, “sobre-humano” ou “super-homem”, em alemão). Se compreendermos a humanidade como espécie em transição, então entenderemos que, pelo menos do ponto de vista do imaginário, *2001: uma odisséia no espaço* não trata apenas do impacto do avanço tecnológico sobre o humano, mas aborda mesmo o próprio mistério da origem e da existência humana em seu trajeto evolutivo milenar.

Nesse quadro, o monólito negro movimentava o enigma da vida e o espanto sobre o existir, bem como a magia de um insólito viver que se traduz na eterna angústia humana decorrente da passagem do tempo e da consciência da morte. A constante dúvida do humano sobre si mesmo é a condição que o leva a seguir adiante, despertando nele a faísca da evolução biológica, simbólica, criativa, cultural e tecnológica.

Referências

2001: uma odisséia no espaço. Direção de Stanley Kubrick. Roteiro: Stanley Kubrick e Arthur C. Clarke. Reino Unido: Metro-Goldwyn-Mayer e Stanley Kubrick Productions, 1968. DVD, color.

ASSIM falou Zaratustra. Intérprete: Richard Strauss. Compositor: Richard Strauss. 1896.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme.** Lisboa: Edições Texto&Grafia, 2013.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos.** São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio.** São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos.** São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BAITELLO JUNIOR, Norval. **A era da iconofagia:** reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura. São Paulo: Paulus, 2014.

BENSON, Michael. **2001: uma odisseia no espaço** - Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke e a criação de uma obra-prima. São Paulo: Todavia, 2018.

DANÚBIO Azul. Intérprete: Johann Strauss II. Compositor: Johann Strauss II. 1866.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica.** Lisboa: Edições 70, 2000.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário:** introdução à arquetipologia geral. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

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

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**. Lisboa: Arcádia, 1979.

ELIADE, Mircea. **Mito do Eterno Retorno**. São Paulo: Mercuryo, 1992a.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

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

ESQUENAZI, Jean-Pierre. Une approche culturelle de l'image. In : GARDIES, René (Org.). **Comprendre le cinéma et les images**. Paris: Armand Colin Éditeur, 2007, p. 133-163.

FANTINEL, Danilo. Caos, escatologia e morte: sintomas de um imaginário do pandêmico no cinema. **Revista Zanzalá**, Juiz de Fora, n. 1, v. 5, p. 27-49, abr. 2021a. Disponível em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/zanzala/article/view/32892/92184>>. Acesso em: 13 ago. 2024.

FANTINEL, Danilo. Ixíon, o mitema do duplo e a imagem da queda espiralada em *Um corpo que cai*. **Revista Questões Transversais – Revista de Epistemologias da Comunicação**, São Leopoldo,, 2023. Disponível em: <<https://revistas.unisinos.br/index.php/questoes/article/view/25951/60749790>>. Acesso em: 13 ago. 2024.

FANTINEL, Danilo. Mitocrítica fílmica: a interpretação do filme em seu horizonte mítico. **Revista Esferas**, Brasília, ano 12, vol. 2, n. 24, p. 254-280, mai.-ago. 2022. Disponível em: <<https://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/view/13697>>. Acesso em: 13 ago. 2024.

FANTINEL, Danilo. Mitocrítica fílmica: percursos para a pesquisa e a interpretação de filmes pela heurística do imaginário. In: LEPRI, Adil Giovanni; SCAVONE, Joice (Org.). **Pontes para o audiovisual: teorias e métodos**. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2020.

FANTINEL, Danilo. **Mitocrítica fílmica: para pensar o cinema no horizonte mítico**. Tese (Doutorado em Comunicação), Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2021c. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/224323>>. Acesso em: 13 ago. 2024.

FANTINEL, Danilo. Sobre vírus, bactérias e animais: o bestiário simbólico de filmes sobre pandemias. **Revista Ação Midiática**, Curitiba, n. 22, p. 269-292,

jul./dez. 2021b. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/acaomidiatica/article/view/76502/44157>>. Acesso em: 13 ago. 2024.

JUNG, Carl Gustav. **O eu e o inconsciente**. Petrópolis: Vozes, 1978.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2002.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Le regard éloigné**. Paris: Plon, 1983.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**: ensaio de antropologia sociológica. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2018.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **Gaston Bachelard, poétique des images**. Paris: Mimesis, 2012.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LETE, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus Editora, 2002.

O negro no futuro

imagens de vida no afrofuturismo

Alan Soares

Trabalho desenvolvido com o apoio da Coordenação de
Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) -
Código de Financiamento 01.

Imaginemos o seguinte cenário: você desperta ao nascer do sol e, como que em uma epifania, percebe que você *está* no mundo, e não que *é um* com o mundo. O chão sob seus pés e o céu sobre a sua cabeça estão separados da sua existência corporal. Ao sentir o vento no rosto, você compreende que algo atravessa seu caminho; ao sentir a chuva, você entende que há uma força externa molhando a sua pele. Até ontem, você jamais havia feito uma distinção entre o ambiente que o cerca e o seu eu. Agora existe eu e o resto. O próximo passo? Preservar a existência desse eu. Você teme o som dos trovões, a profundidade dos oceanos, o movimento rápido dos predadores. Se você e o mundo não são um só, sua existência é, portanto, finita, e a morte se torna uma realidade iminente.

Essa imagem mental, que não traduz com fidelidade o tempo e nem o processo factual pelo qual passou a humanidade, serve para entendermos um pouco das origens do imaginário. A percepção da existência no mundo e, conseqüentemente, da morte e do tempo, fundam o que Gilbert Durand (2012) chamou de imaginário. Dessa maneira, a relação entre passado, presente e futuro – não necessariamente de forma linear; pelo contrário, tal visualização do tempo é muito mais recente na história, atravessada por relações culturais e políticas – está nas bases da simbolização do mundo pelo *Homo sapiens*.

Imbricada à noção de tempo e ao medo que ele pode gerar – em última instância, o medo da morte –, Durand (2012) entende que existem três *schèmes*. Um deles, que está ligado à postura vertical, à visão e ao uso das mãos como

extensão do corpo, configura uma resposta combativa, de luta contra a natureza e o passar do tempo para sobreviver. As dicotomias e contrastes são acentuados. Um segundo *schème* está ligado à alimentação e ao processo digestivo, das tripas internas, que evocam o senso de recolhimento, de apaziguamento e eufemismos. Diante dos mistérios do mundo, vigora aqui a negação e a separação do eu para tentar retornar ao estado anterior de mistura entre o corpo e a natureza. Ainda há um terceiro *schème*, que se liga aos gestos sexuais e à percepção dos eventos cíclicos. Aqui a morte assume um ritmo em relação à vida, uma dando lugar à outra, repetidamente. O fim se transforma em um novo começo, e o tempo não é nem combatido, nem negado, mas aceito.

Desde os primórdios da humanidade até os dias atuais, o tempo e o ser humano têm uma relação intrínseca, complexa e fundadora de diversas (senão todas as) outras imagens. Quando essas bases antropológicas se movimentam em contextos sociais, as reações primevas ainda se manifestam. Em cenários de guerra e epidemias, por exemplo, a iminência da morte se torna ainda mais evidente. Na realidade histórica dos corpos negros na contemporaneidade, envolvida por diversos processos de violência – física, moral e psicológica – a noção de morte também é (re)atualizada constantemente. Através de manifestações artísticas temos objetos de análise mais claros para perceber respostas do imaginário a partir dessas relações raciais. Tomamos, aqui, o movimento denominado afrofuturismo, que mobiliza imagens simbólicas do negro diante do tempo e da morte.

Os tempos do Afrofuturismo

Antes de ingressarmos no tema, entretanto, faz-se necessária uma contextualização histórica que precede as origens do movimento artístico. Durante o período entreguerras, um grupo de estudantes de países africanos e das Antilhas, até então colonizados por Estados europeus, começaram a frequentar as universidades europeias, principalmente de Paris e de Londres. Através da educação que receberam nas colônias, eles foram convencidos de que a civilização ocidental era um modelo universal e absoluto, narrativa que foi desconstruída quando eles depararam com a realidade do Ocidente. A partir

disso, “despertou-se uma consciência racial, e, por conseguinte, a disposição de lutar a favor do resgate da identidade cultural esvaecida do povo negro” (Domingues, 2005, p. 27).

Negritude deriva, em francês, do termo *nègre*, que era utilizado de forma pejorativa ao se referir aos indivíduos afrodescendentes, em contraposição à palavra *noir*, que tinha um *status* mais respeitoso. Foi justamente com a intenção de ressignificar o termo e reafirmar que nele não deve existir nenhuma conotação negativa que os estudantes passaram a utilizar *negritude* como nome do movimento.

Paralelo aos movimentos da Europa, entre das décadas de 1920 e 1930, no bairro estadunidense de Nova York, o Harlem, surgia o movimento *Black Renaissance* (Renascimento Negro), inspirado no livro *The Souls of Black Folk* (As Almas da Gente Negra), de W.E.B. Du Bois, publicado em 1903. O bairro tornou-se um verdadeiro centro de movimentos religiosos, culturais e políticos dos afro-americanos, e colocava o negro como pauta central (Capone, 2011, p. 81). Sobre este período, é importante fazermos uma rápida contextualização das datas referentes à escravidão e às condições sociais dos negros: em 1808, o Congresso dos Estados Unidos declara a abolição do tráfico de escravos e, em 1865, é abolida a escravidão no país. Trinta anos mais tarde, porém, em 1896, são decretadas as leis de segregação racial, chamadas de leis “Jim Crow”¹. Durante o período de escravidão, os estados do Sul desenvolveram a chamada *one-drop rule* (regra da uma-gota), a fim de estender a condição de escravizado aos filhos de brancos com negros, postulando que bastava uma única gota de sangue, isto é, um único antepassado negro para que a pessoa fosse considerada negra. Com as leis Jim Crow, a *one-drop rule* se consolidou e passou a ser o critério utilizado para as políticas de segregação racial (Wright, 1994, p. 134).

Essa *uma gota* de sangue negro seria, portanto, suficiente para tornar o sangue branco impuro. A ideologia das leis Jim Crow estava enraizada em conceitos pseudocientíficos e religiosos, que pregavam que o DNA negro estava mais próximo da genética dos chimpanzés do que dos humanos, e que eles seriam sub-humanos, com uma biologia inferior e cultura defeituosa. Dessa forma, os negros deveriam ser colocados em patamar de inferioridade e lá mantidos, pois assim teria sido planejado por Deus (Morris, 2018, p. 154).

1 A expressão “Jim Crow” teve sua origem na apresentação musical “Jump Jim Crow”, de Thomas D. Rice, que se valia da prática de *blackface*, lançada em 1832. O termo “Jim Crow” então passou a ser utilizado pejorativamente em referência aos negros. Já no final do século XIX, com a promulgação de leis segregacionistas por parte das legislaturas sulistas, tais leis ficaram conhecidas como *Jim Crow laws*.

Com a severa discriminação dos estados do Sul, o Norte dos Estados Unidos recebeu uma grande onda migratória de pessoas negras, que viam ali melhores condições de vida e menor segregação racial. Assim, durante os anos 1920, a população de Nova York pulou de 60.758 para 152.467 (Christian, 1999, p. 319 *apud* Capone, 2011, p. 81). Bairros até então ocupados por brancos passaram a ser habitados majoritariamente por negros, como foi o caso do Harlem. O bairro tornou-se uma região tão importante para a população negra que o movimento *Black Renaissance* passou a ser mais popularmente conhecido como *Harlem Renaissance*. Lá, os negros utilizavam-se da arte, da religião e da política para combater estereótipos de raça aos quais estavam atrelados, e enaltecer a negritude. Eles se recusavam a reproduzir papéis caricatos e de inferioridade para agradar ao público branco, e não queriam mais ser chamados de *colored people* (pessoas de cor), mas sim de *negroes*, os “novos negros” (Capone, 2011, p. 83).

Essas manifestações artísticas e políticas não conseguiram, no entanto, eliminar completamente as instituições e estruturas racistas da sociedade estadunidense. Pelo contrário, o racismo permanece em constante atualização, através de suas diversas facetas. Como uma perspectiva que manifesta o esgotamento da esperança de mudanças futuras, afirmando a manutenção do passado através do tempo, temos o chamado afropessimismo, termo detalhado por Wilderson III (2021, p. 16) da seguinte forma:

Se, como afirma o afropessimismo, negros não são sujeitos humanos, sendo, em vez disso, estruturalmente suportes inertes, ferramentas para a execução das fantasias e dos prazeres sadomasoquistas dos brancos e dos não negros, então isso também significa que, num nível mais alto de abstração, as afirmações de humanidade universal [...] são prejudicadas por uma meta-aporia: uma contradição que se manifesta sempre que se observa a sério a estrutura do sofrimento dos negros em comparação com a estrutura supostamente universal de todos os seres autoconscientes.

O termo não designa especificamente um movimento artístico – é mais uma identificação do sentimento coletivo sobre a questão da raça. Aqui, admite-se que as estruturas do racismo são praticamente impossíveis de se romperem por completo, e a morte (extinção do negro), não necessariamente (ou apenas) física, mas especialmente simbólica, é tomada como certa. Imagina-se, assim, uma constante deterioração violenta da cultura e da identidade negra, até seu esgotamento.

Em contraste com o afropessimismo, no entanto, temos o afrofuturismo. Na sua lógica, o futuro negro é marcado pela superação das violências do passado e do presente, garantindo a sobrevivência dos corpos e culturas negros. Enquanto manifestação cultural, ele surgiu nos Estados Unidos, em meados da década de 1850 (Yaszek, 2013), com obras literárias como *The Goophred Grapevine* (1887), de Charles Chestnutt e *Imperio in Imperium* (1899), de Sutton E. Griggs, que se passa em um futuro no qual os negros estadunidenses se armam para combater seus opressores brancos. Outra história que marca esta fase é o livro de Edward A. Johnson, *New Light Ahead for the Negro* (1904), no qual o autor imagina uma utopia científica agrícola, baseada no conhecimento que os negros adquiriram tanto quanto escravizados quanto após sua liberdade, utilizando isso para construir uma nação mais avançada e racialmente integrada. Alguns anos depois, ainda nesse mesmo período inicial, mas mais marcado pelas políticas do *separate but equal* (separados, mas iguais), de segregacionismo racial nos Estados Unidos, temos uma das obras de ficção do sociólogo W.E.B. Du Bois, intitulada *The Comet* (1920), em que um cometa atinge a Terra e destrói toda a vida humana, com exceção de um único homem negro que estava em um cofre de banco no momento do impacto.

A segunda fase corresponde ao afrofuturismo nos Estados Unidos de 1960 até o presente, marcando o período em que o movimento começa a se integrar à ficção científica *mainstream*. Para Yaszek (2013), há duas razões principais pelas quais isso ocorre. A primeira está relacionada ao pico dos movimentos dos direitos civis, que se reflete na literatura e nas outras formas de arte, conforme vimos anteriormente. A segunda diz respeito à nova leva de autores *sci-fi*, chamados de *The New Wave*, os quais pretendiam tornar o gênero tão social quanto cientificamente relevante (Yaszek, 2013). Alguns dos principais criadores dessa fase são a autora Octavia Butler e o músico e ator Sun Ra, que estrela o primeiro longa-metragem afrofuturista, intitulado *Space is the place* (1974).

A terceira fase é definida pela autora como o afrofuturismo Global, de 1980 até o presente. Ela se intersecciona temporalmente com a segunda fase, mas tem características próprias, pois marca a expansão do subgênero para fora do território estadunidense. Autores afrofuturistas do mundo todo passam a adaptar os elementos essenciais do movimento à sua própria realidade local, integrando-os ao contexto da negritude do seu país. No Brasil, por exemplo, temos um histórico igualmente marcado pelo racismo estrutural, desde a escravidão até os dias de hoje. Os eventos do nosso passado e os resultados

da discriminação racial, aqui, diferem em vários pontos do contexto dos Estados Unidos, o que abre margem para novas possibilidades de produções afrofuturistas centradas na vivência do negro brasileiro, como o recente romance *O Último Ancestral* (2021), de Ale Santos.

Dentre as diversas obras, de diversos autores, não há uma visão única para o que se espera de um futuro afro. Pelo contrário, encontramos ideias distintas e até conflitantes entre si, ligadas apenas pela noção de preservação da negritude no tempo. Dentro do próprio movimento negro encontramos diferenças ideológicas e diversas visões de como alcançar o fim do racismo. Desde o pacifismo de Martin Luther King Jr., à luta de enfrentamento de Malcom X. O afrofuturismo surge, justamente, como uma maneira de apresentar propostas, de imaginar efeitos possíveis para a sobrevivência do povo negro e superação do subjugo racial. “Assim como as ações no presente ditam o futuro, imaginar o futuro pode mudar o presente” (Womack, 2013, p. 37).

Desde o início oficial do tráfico negreiro nas colônias norte-americanas, em 1645, a religião negra, ainda que cristianizada, parecia estar profundamente marcada pela memória africana e por essas práticas comuns das religiões do continente. Alguns autores, inclusive, afirmam que as crenças cristãs teriam sido inicialmente rejeitadas pela maioria dos escravizados. W.E.B. Du Bois (1868-1963), sociólogo estadunidense considerado patrono do pan-africanismo, afirmou que a Igreja evangélica negra só acabou por se tornar cristã após várias gerações e que, em sua origem, era um espaço para se praticar *voodooism*, uma mescla de ritos pagãos adaptados ao cristianismo e do grande poder do sacerdote (Du Bois *apud* Capone, 2011, p. 34). Processo semelhante é observado no Brasil no sincretismo religioso. A diferença é que, enquanto os terreiros praticam as religiões de matriz africana, mesmo com adaptações do catolicismo e das tradições indígenas, nos Estados Unidos vemos a prática do cristianismo com elementos africanos incorporados aos rituais cristãos. Tais ritos, embora incorporados na religião dominante, continuam sofrendo uma valorização negativa por parte da parcela dominante:

[...] o domínio deste poder material sobre as outras civilizações atribuiu uma característica marcante ao ‘adulto branco e civilizado’, separando-o, assim como sua ‘mentalidade lógica’, do resto das culturas do mundo tachadas de ‘pré-lógicas’, ‘primitivas’ ou ‘arcaicas’ (Durand, 2004. p. 15).

Dentre essas civilizações tomadas como primitivas, temos a África Negra, subsaariana, e toda a sua população afrodiáspórica, ou seja, os afrodescendentes espalhados por todo o mundo, em especial no Ocidente. Dado que o progresso está associado ao futuro, e a população negra ao passado, ao pré-civilizado, ao primitivo, acaba que o corpo negro e toda sua identidade foi colocada justamente no polo oposto às virtudes da sociedade positivista branca, ou seja, é o inimigo que o herói deve combater. Ocorre que, de acordo com Durand (2004, p. 67), em toda Era existem pelo menos duas ou três vigas míticas em disputa: “[...] uma, oficializada pelos poderes políticos, e a outra, subterrânea e ‘latente’”. Assim, ainda que tenhamos o mito prometeico como oficial e dominante na nossa Era, institucionalizado pelos próprios poderes vigentes, temos latente uma força antagonica a ele.

Essa força mítica, dentro do olhar proposto por esta pesquisa, se manifesta, de certo modo, no movimento afrofuturista. Enquanto o regime diurno dominante opõe os considerados civilizados e incivilizados – brancos e não-brancos –, o regime noturno (Durand, 2012) aparece misturando ou conciliando aquilo que o positivismo tenta separar e distinguir. Dessa forma, o afrofuturismo vem com a provocação de incluir a negritude nesses futuros imaginados.

Assim, o passado das tradições e rituais africanos não precisa mais se opor ao futuro da ciência e da tecnologia. Pelo contrário, no afrofuturismo essa mescla aparece como uma condição necessária para a sobrevivência e permanência do povo negro no futuro da humanidade. Perder o contato com as raízes, aqui, significa perder a própria identidade negra, construindo, assim, um futuro vazio e protagonizado somente pela figura do homem branco ocidental. Contar histórias que fogem da perspectiva dominante é, nas palavras de Adichie (2019, p. 14), contar histórias plurais, enquanto “a história única cria estereótipos, e o problema com os estereótipos não é que sejam mentira, mas que são incompletos. Eles fazem com que uma história se torne a única história”.

Nos termos da Teoria Geral do Imaginário, a parcela racional e social das relações humanas está em constante dinâmica com o lado inconsciente da humanidade. É justamente através do movimento de manifestação da parcela pulsional do imaginário que ele se atualiza. Os estereótipos e preconceitos são imagens que chegaram ao polo coercitivo e, com o passar do tempo, perderam sua complexidade de sentidos e se institucionalizaram, causando a morte dessas

imagens (Martins, 2020). Uma vez que estejam suficientemente desgastadas, elas estão fadadas a dar lugar a novas imagens que, por sua vez, acabarão se consolidando e perecendo.

Sem esse movimento, tudo aquilo que se guarda no inconsciente coletivo não teria nenhum tipo de manifestação consciente, permanecendo, assim, eternamente escondido em sua totalidade. O que ocorre, pelo contrário, é a interferência dos elementos como *schèmes* e arquétipos nas esferas conscientes da vida humana, ainda que de forma indireta, ou seja, sem que tenhamos acesso aos elementos em si, senão apenas aos seus sintomas. Utilizando a psicanálise como metáfora ao imaginário, temos também esse mesmo tipo de dinâmica, no qual o subconsciente escapa e chega ao ego através de sonhos, atos falhos e chistes, por exemplo.

Podemos pensar a atuação dos dois pólos do imaginário como forças atuando constantemente uma sobre a outra. Há, portanto, um tensionamento permanente, que não permite a estagnação dessa relação. “Gestos reflexológicos e pulsões incitam o dinamismo do imaginário por um lado, enquanto, no outro extremo do trajeto antropológico, fazendo força coercitiva, estão as estruturas sociais” (Martins, 2020, p. 55). Nas duas extremidades, porém, temos pulsões imutáveis, que jamais emergem do inconsciente coletivo e, do outro lado, imagens institucionalizadas e próprias da manifestação social. O elemento dinamizador, que acaba por permear ambos os polos, é o mito. Ele se origina no polo pulsional, onde carrega toda sua força arquetípica, contraditória, indefinível. Podemos pensar no mito desse estágio como um fluido que não se deixa agarrar, dominar ou moldar; não se deixa nem mesmo apreender diretamente. Conforme a dinâmica do imaginário movimenta esse mito com maior frequência, aumentando sua redundância, ele se aproxima do polo coercitivo, onde se solidifica, torna-se mais limitado e perde sua força progressivamente, até que outro mito tome seu lugar como dominante e ele possa mergulhar de volta na tópica pulsional. Martins (2020, p. 55) explica que

Quanto mais um mito se aproxima, no seu trajeto, da extremidade institucionalizada, onde residem as coerções sociais, mais se desbasta sua característica pulsional, mais “civilizado” se torna, perdendo, nesse processo, grande parte de sua polissemia e, como compensação (ainda que jamais suficiente) dessa perda, suas imagens se multiplicam.

Algumas das figuras mais consagradas e difundidas em relação aos sujeitos negros, como a violência, a pobreza, a hipersexualidade, a ignorância e falta de perspectiva, são estereótipos que marcam a negritude nas sociedades ocidentais. Imagens como essas, apesar de se encontrarem em estado de degradação do ponto de vista do imaginário, estão tão enraizadas que dificilmente poderão ser combatidas nos mesmos termos em que elas se espalham.

Dessa forma, em vez de jogar o mesmo jogo das imagens petrificadas, a dinâmica do imaginário prevê a irrupção de imagens renovadoras a partir do polo oposto, isto é, das pulsões que carregam polissemia, contradições, paradoxos, aspectos irracionais e simbólicos. Aquilo que, sob o olhar da lógica dicotômica, pode não fazer sentido, mas que é carregado de significado. O afrofuturismo, diante do racismo muito bem estabelecido culturalmente, evoca contradições e construções ilógicas, agindo como uma força externa à lógica dominante. Enquanto o futurismo tradicional é tecno-centrado, o afrofuturismo é baseado na mistura entre o artificial e o místico. Se, nas obras mais comuns de *sci-fi*, a temática gira em torno do futuro que aguarda a humanidade, no afrofuturismo o tempo ancestral e o que está por vir não fazem uma conexão linear e acabam se imbricando constantemente.

O afrofuturismo mistura passado, presente e futuro em um mesmo caldeirão, anulando a linearidade do tempo. Ele deixa de ser cronológico, tampouco se torna circular. A ideia que temos diante do afrofuturismo é de que o tempo não passa, que as noções de antigo e futurista não se encaixam, e todas as épocas parecem fazer parte do mesmo momento, compartilhando os primórdios das raízes africanas e as infinitas especulações dos séculos que estão por vir. Tudo se mescla de forma quase indistinta. A lógica não parece ser de combinação dos opostos em harmonia, mas o próprio apagamento de qualquer diferença, típico do regime fusional das imagens (Durand, 2012). As espaçonaves e os tele comunicadores são tecnologias tanto quanto a linguagem e o conhecimento ancestral das plantas.

Pantera Negra e o tempo ancestral

Tomando como exemplo o filme *Pantera Negra* (2018), o qual analisamos mais profundamente na dissertação de mestrado realizada no âmbito do PPGCOM da UFRGS, intitulada *Imaginário e Afrofuturismo: imagens simbólicas do negro no futuro através de Pantera Negra* (Soares, 2023), temos um protagonista atravessado por contradições contínuas. Ele vive entre o mundo interior e o exterior. O primeiro é o universo seguro e protegido da sua Terra-Mãe, Wakanda, como alguém que pudesse voltar ao ventre materno e lá escapar dos perigos do mundo, da morte. O segundo, por sua vez, é o ambiente do desconhecido, do diferente, daquilo que coloca em risco sua própria existência. O personagem ora nega a realidade externa, ora mergulha nela. Esse movimento de sair da caverna, como vimos no início deste texto, é o passo inicial do imaginário, a cisão entre o eu e o mundo. Responder a essa ruptura retornando ao lar seguro é o que dá base à lógica fusional das imagens (Durand, 2012).

Wakanda, aqui, se transforma nessa grande caverna, em específico para o povo negro diaspórico. Ela é um ambiente oculto do restante do planeta, onde os papéis sociais se invertem e a negritude assume o trono da realeza, o topo da cadeia científica, o comando das organizações militares, a liderança religiosa etc. Tudo aquilo que é marginalizado no mundo externo se torna central em Wakanda. Para aqueles que estão seguros dentro de seus muros, não existe qualquer impulso de mudar o *status quo*. Contudo, para os personagens que já enfrentaram a realidade do lado de fora, a dicotomia se evidencia. Vida e prosperidade para os negros de dentro, morte e decadência para os negros de fora. T'Challa, o Pantera Negra, é então colocado diante do seguinte dilema: abrir ou não os portões de seu país? Ao abrir, ele possibilita que a prosperidade se expanda para fora dos limites de Wakanda, mas, ao mesmo tempo, permite a entrada dos males exteriores. Ao não abrir, fecha os olhos para o mundo real e se isola em seu casulo, permitindo que seus semelhantes sofram a partir de sua abstenção. Ao final da narrativa, o rei wakandiano decide abrir seus muros, após retornar espiritualmente aos seus ancestrais e, no embate com seu antagonista, regressar fisicamente à montanha que deu origem a Wakanda, descendo para o centro da Montanha Cósmica, do umbigo do mundo.

É exatamente no centro da criação que a morte de um deles deve fatalmente ocorrer. “O acesso ao ‘centro’ corresponde a uma consagração, a uma iniciação; a uma existência, ontem profana e ilusória, sucede agora uma nova existência, real, duradoura e eficaz” (Eliade, 1978, p. 33). Voltar às origens, ao centro é o que movimenta o afrofuturismo. É ali, retornando ao ponto onde tudo começou, em tempos imemoriais, que seremos capazes de projetar novos futuros.

Enquanto o *axis mundi* permanecer oculto, no entanto, essa retomada não se faz possível. A busca pelas raízes encobertas pela terra impede, ou pelo menos dificulta, a imaginação para novos ramos. Ao encontrar e se conectar com essas fundações ancestrais, o sonho do florescer se manifesta. Assim, somente quando T’Challa e Killmonger são derrotados, o renovado Pantera Negra surge, harmonizando as lógicas movimentadas por ambos os personagens, e finalmente quebrando o tabu e abrindo Wakanda para o mundo externo. As coerções sociais, no entanto, também entram na negociação, e essa abertura não é total. Ela é unilateral, mantendo o Monte Sagrado em segredo, mas emanando as potências da nação para aqueles que precisam dela fora do solo sagrado.

Conforme aponta Durand (1985), há sempre um mito diretor que predomina e governa, acompanhado por pelo menos outro mito emergente, que começa a se estabelecer e retira o posto do mito anterior, já desgastado. Esse movimento fica claro no desenrolar de Pantera Negra. O mito diretor da lógica mística entra em declínio e, posto à prova pela lógica disjuntiva, dá lugar a um novo mito, o da lógica dramática. Como trajeto antropológico, a obra parece oferecer como solução, em termos do imaginário, a conciliação, a harmonização, a negociação, o terceiro incluído. O afrofuturismo, dessa forma, para além de um movimento estético e político, também acaba por movimentar as lógicas da noite em contraponto à clara vigência do regime diurno no cinema de massas ocidental.

A criação de um lugar, de uma história como Wakanda vai na contramão da história única criada sobre os africanos. Ali, os negros podem se imaginar descendentes do povo mais avançado do mundo. “Quando rejeitamos a história única, [...] reavemos uma espécie de paraíso” (Adichie, 2019, p. 16-17). Este paraíso se materializa diante de nossos olhos através da obra de Ryan Coogler, e levanta infinitas possibilidades de como reimaginar o passado – ou redescobri-

lo, visto que, de fato, existiram vastos reinos, com avançadas tecnologias no continente africano, muito antes da chegada dos europeus (Visentini *et al.*, 2013) – e sonhar com o futuro. Adichie (2019, p. 14) complementa que

É claro que a África é um continente repleto de catástrofes. Existem algumas enormes, como os estupros aterradores no Congo, e outras deprimentes, como o fato de que 5 mil pessoas se candidatam a uma vaga de emprego na Nigéria. Mas existem outras histórias que não são sobre catástrofes, e é muito importante, igualmente importante, falar sobre elas.

Sem se contrapor à existência do racismo e aos males que acometem tanto o continente africano quanto os negros em diáspora, o afrofuturismo faz uma mistura entre os problemas da realidade e a experiência lúdica da especulação utópica. É no ato de sonhar coletivamente que somos capazes de evocar novas imagens, novas lógicas.

Movimentos artísticos, tal como o afrofuturismo, ou quaisquer outros exemplos na história da arte, são resultado da dinâmica do imaginário, o trajeto antropológico. Conforme apontamos anteriormente, há sempre um mito dominante em determinada cultura, enquanto há outro(s) que emerge(m) nas margens culturais. Normalmente, no período de nascimento de um dado movimento artístico, ele está manifestando as pulsões desses mitos emergentes, que entram em embate com aquele que já está estabilizado. Com o tempo, inevitavelmente, este último vai se desgastar até dar lugar a um novo mito dominante. Nessa dinâmica, é provável que um dado movimento artístico acompanhe essa mudança, deixando de ser uma arte marginal e garantindo seu status de dominância.

Do ponto de vista social, podemos perceber um padrão seguido pelos grandes lançamentos cinematográficos: pessoas brancas em papéis de destaque e, mesmo nas narrativas protagonizadas por negros, muitas vezes há uma espécie de embranquecimento da personagem, que é escrita nos moldes da branquitude, para apenas ser colocada em tela por um ator negro a fim de responder às demandas por mais representatividade racial em Hollywood. Silvio Almeida aponta que a representatividade, no entanto, não é suficiente para combater o racismo estrutural, pois, “A mera presença de pessoas negras e outras minorias em espaços de poder e decisão não significa que a instituição deixará de atuar de forma racista” (Almeida, 2020, p. 49).

O afrofuturismo acaba contrapondo algumas dessas lógicas. No polo social, atua como construtor de narrativas afrocentradas – não apenas através de suas personagens, mas também pelos criadores dessas histórias, como diretores, roteiristas, produtores etc. O olhar sobre uma narrativa e, conseqüentemente, o olhar sobre o mundo pode variar de diversas formas dependendo do filtro racial que um sujeito experiencia em sua vida social. Da mesma forma que o racismo vai variar de acordo com a cultura na qual ele se desenvolveu, as *regras* utilizadas para determinar se um sujeito é negro ou não também dependem do contexto em que está inserido. Por isso, “[...] uma pessoa não nasce branca ou negra, mas torna-se [...]” (Almeida, 2020, p. 67) a partir do momento em que sua individualidade é colocada dentro de uma coletividade moldada antes do seu próprio nascimento, da sua formação intelectual e moral. Conforme a pessoa é associada a determinada raça durante a sua vida, ela então passa a se entender como tal e a ocupar um lugar pré-determinado na estrutura do racismo. Essa estrutura afeta a mente e o corpo de cada sujeito que nela vive, pois mais do que instituições, o racismo “[...] molda o inconsciente” (Almeida, 2020, p. 64). Nossas relações interpessoais e visões de mundo são perpassadas pela questão de raça, quer nos demos conta disso ou não.

No polo pulsional, por sua vez, identificamos determinadas imagens, relativas ao ventre, à caverna, à noite, à iniciação, à música, à roda, à conciliação de opostos, ao deus plural, ao alimento – símbolos comumente ligados, segundo Durand (2012), ao regime noturno do imaginário, englobando as lógicas sintética e fusional. E, na base da dinamização dessas imagens, temos o tempo – que, por sua vez, tem sua ligação direta com a morte. O tempo, no cinema ocidental, geralmente aparece como um elemento a ser combatido. É desdeo primeiro ato até o clímax que o herói luta contra o tempo para superar suas adversidades. Seja uma catástrofe natural, o apocalipse, um assalto a banco ou um término de relacionamento, as tramas acabam incluindo o tempo como um obstáculo, numa linha que se desenha marcando o início, o meio e o final. Em ficções afrofuturistas, por outro lado, é comum tomarmos o tempo como um aliado. É com o passar do tempo que as mazelas do presente darão lugar às utopias do futuro e, simultaneamente, do passado.

Para pensar em novos tempos

Se, no mundo real, é a morte que assola a comunidade negra, temos na fantasia afrofuturista a perspectiva de sonhar com a vida. Seja através da reconexão com a caverna ancestral, isto é, com a Terra Mãe africana, seja através da viagem para um futuro de conciliação e harmonização, essas ficções fornecem perspectivas distintas do enfrentamento à morte, fardo que a população negra carrega constantemente nas obras de ficção dos mais variados gêneros e, fora das telas de cinema, também no cotidiano social. De acordo com dados de 2021 sobre o território brasileiro do Atlas da Violência, publicado pelo IPEA², 76% das vítimas de homicídio eram homens negros e 66% eram mulheres negras. “Duas pessoas com as mesmas características (escolaridade, sexo, idade, estado civil), que moram no mesmo bairro, sendo uma negra e uma branca, a primeira tem 23% a mais de chances de ser assassinada em relação à segunda”, informa a publicação³. Podemos citar casos emblemáticos, como os assassinatos de João Alberto Freitas, no Brasil, Anderson Arboleda, na Colômbia, Alberth Sneider Centeno, em Honduras, e George Floyd, nos Estados Unidos, que apenas exemplificam a intensidade da violência infringida sobre corpos negros, reforçando as narrativas cercadas pela morte, tanto física quanto simbólica, da população negra.

As imagens de vida do afrofuturismo, dessa forma, servem não apenas para modificar os padrões narrativos do cinema e das diversas formas de comunicação, mas, também, nos termos do imaginário, para movimentar pulsões que, mais cedo ou mais tarde, poderão mudar também as relações sociais materiais, ajudando a diminuir a violência racial por meio da própria ressignificação de raça. Não podemos, de forma alguma, subestimar o poder do imaginário nas nossas vidas. É através do sonho coletivo que movimentamos realizações coletivas.

2 Disponível em: <<https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/>>. Acesso em 01/06/2024.

3 Disponível em: <<https://www.conjur.com.br/2023-dez-05/a-cada-10-assassinados-no-brasil-8-sao-negros-diz-atlas-da-violencia/>>. Acesso em 01/06/2024.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.

CAPONE, Stefania. **Os yoruba do Novo Mundo**: religião, etnicidade e nacionalismo negro nos Estados Unidos. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

DOMINGUES, Petrônio. Movimento da negritude: uma breve reconstrução histórica. **Mediações - Revista de Ciências Sociais**, Londrina, v. 10, n. 1, p. 25-40, jan.-jun. 2005.

DURAND, Gilbert. Sobre a exploração do imaginário, seu vocabulário, métodos e aplicações transdisciplinares: mito, mitanálise e mitocrítica. *In*: **Revista da Faculdade de Educação**, São Paulo, v. 11, n. 1-2, p. 244-256, 1985.

DURAND, Gilbert. **O imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ELIADE, Mircea. **O mito do eterno retorno**: arquétipos e repetição. Lisboa: Edições 70, 1978.

MARTINS, Ana Taís. Narrativas na Comunicação: a persistência mitogênica. **ALCEU**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 40, p. 52-68, jan.-jul. 2020.

MORRIS, Aldon. Web Du Bois no Centro: da ciência, do movimento de Direitos Civis, ao movimento Black Lives Matter. **Revista Inter-Legere**, Natal, v. 1, n. 23, p. 150-170, 2018.

SOARES, Alan. **Imaginário e afrofuturismo**: imagens simbólicas do negro no futuro através de Pantera Negra. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2023.

VISENTINI, Paulo Fagundes; RIBEIRO, Luiz Dario Teixeira; PEREIRA, Analúcia Danilecivz. **História da África e dos africanos**. Petrópolis: Vozes, 2013.

WILDERSON III, Frank B. **Afropessimismo**. São Paulo: Todavia, 2021.

WOMACK, Ytasha. **Afrofuturism**: the world of black sci-fi and fantasy culture. Chicago: Lawrence Hill Books, 2013.

WRIGHT, Lawrence. One drop of blood. *In*: **The New Yorker**, Nova Iorque, v. 25, p. 131-142, jul. 1994.

YASZEK, Lisa. **Race in Science Fiction**: The Case of Afrofuturism, 2013. Disponível em: <<http://virtual-sf.com/wp-content/uploads/2013/08/Yaszek.pdf>>. Acesso em: 13 out. 2022.

Memória, alegoria e narrativa sonora em *O som ao redor*

Graziele Rodrigues de Oliveira

Este trabalho foi produzido com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 01. Também, o texto possui uma versão publicada (Como contar uma história? Alegoria e memória em *O som ao redor*) na Revista *História de Literatura, História e Memória* (Unioeste/Cascavel - volume 14, n° 24, 2018).

No propósito de representar uma questão social brasileira (a desigualdade social) com bases históricas complexas, Kléber Mendonça Filho enxergou, na rua de sua casa, resquícios de um passado materializado no presente e, a partir dessa ideia, produziu o filme *O som ao redor* (2012). Como enfoque de estudos deste artigo, parte-se da perspectiva de que Kléber Mendonça Filho desenterra memórias “clandestinas”, ao tratar de um passado que não quer ser lembrado pela memória oficial. Assim, o filme representa um processo de construção civil na cidade de Recife que esconde as raízes colonialistas sob novas construções dos espaços urbanos. Tendo como ambientenarrativo a cidade de Recife, a qual foi construída por meio do trabalho escravizado e pelo genocídio de parte da população (indígena e negra), Mendonça Filho *ressuscita* os mortos para contar uma história assombrada pelos sofrimentos *soterrados*, agora, por novas construções urbanas que tentam invisibilizar esse violento processo histórico.

Para o sociólogo Michael Pollak, (1989, p. 5), no artigo *Memória, Esquecimento, Silêncio*, as memórias “proibidas”, por mais que sejam enterradas por algum tempo, apagadas dos discursos cotidianos, emergem com ainda mais força dado o momento sociopolítico:

Essa memória “proibida” e, portanto, “clandestina” ocupa toda a cena cultural, o setor editorial, os meios de comunicação, o cinema e a pintura, comprovando, caso seja necessário, o fosso que separa de fato a sociedade civil e a ideologia oficial de um partido e de um

Estado que pretende a dominação hegemônica. Uma vez rompido o tabu, uma vez que as memórias subterrâneas conseguem invadir o espaço público, reivindicações múltiplas e dificilmente previsíveis se acoplam a essa disputa da memória, no caso, as reivindicações das diferentes nacionalidades. Este exemplo mostra a necessidade, para os dirigentes, de associar a uma profunda mudança política a uma revisão (auto) crítica do passado. Ele remete igualmente aos riscos inerentes a essa revisão, na medida em que os dominantes não podem jamais controlar perfeitamente até onde levarão as reivindicações que se formam ao mesmo tempo em que caem os tabus conservados pela memória oficial anterior.

Ao tratar das memórias do stalinismo, Pollak aborda que as marcas do passado e os discursos esquecidos *à força* voltam como avalanches, reivindicando memórias as quais chama de *subterrâneas*. De maneira análoga, o diretor Kléber Mendonça Filho traz esta memória subterrânea e a coloca em evidência no filme *O som ao redor*, ao passo que também denuncia as violências do presente. Nascido em Recife, em 1968, o cineasta viu a cidade tomada por engenhos de cana-de-açúcar se transformar em outros campos de desigualdades e dominações comandadas pelos *mesmos senhores de engenho*. No cotidiano marcado pelo medo da violência, na rua da própria casa (bairro nobre da Boa Viagem), Mendonça Filho enxergou uma classe média enclausurada pela própria hierarquia espacial que construiu, e que é retratada no enredo do filme.

O filme narra a chegada de um grupo de seguranças que vão fazer a proteção de uma das ruas do bairro da Boa Viagem. Assim a narrativa se desenvolve, tomando como base o relacionamento entre os vizinhos dessa rua e o cotidiano dentro de suas casas e apartamentos. Dentre os personagens centrais da narrativa estão Bia, uma dona de casa que não consegue dormir com o latido do cachorro da vizinha e que leva uma vida monótona com os filhos e o marido; Seu Francisco, um senhor que vive sozinho e é dono de maior parte dos imóveis do bairro, assim como de fazendas no interior do Mato Grosso do Sul; e os seus netos, João, que vive sozinho em outro apartamento, e Dinho, ladrão de sons automotivos, que vive com a família em uma *casa grande* e luxuosa.

Parte-se da ideia de que as raízes colonialistas, sobre as quais o autor se propõe contar, não se encontram, necessariamente, na narrativa de imagens (esta conta mais sobre o tempo presente, ainda que evidenciando metáforas que lembram o período colonial) como a casa grande dos personagens e as posições de trabalho das pessoas negras. Antes, o filme tem como base um recorte em que se aprofunda no cotidiano da classe média/alta, aparentemente

tedioso, ao mesmo tempoem que se desenvolve sob um forte clima de tensão transmitido por sons externos às *vidinhas* dos personagens. São esses sons que contam a memória subterrânea (as raízes colonialistas) que por vezes são afirmadas nas imagens.

O filme ocorre pela própria experiência do autor na cidade. Em entrevista veiculada no Youtube pela *L'association Autres Brésils* (2014)¹, o autor comenta seu interesse pelo universo abordado no filme que é parte de um entendimento próprio do lugar. Assim, Mendonça Filho critica algumas produções do cinema brasileiro que, segundo ele, acreditam estar descrevendo uma realidade brasileira (a favela, por exemplo), mas que partem de uma ideia não experimentada do espaço. Nas palavras do cineasta: “quando você está lá no seu escritório, com ar-condicionado e bebendo uma taça de vinho, escrevendo sobre uma favela, você vai colocar uma carga falsa, ruim, de má qualidade, numa realidade que é complexa, linda, que você não tem ideia do que ela é” (Mendonça Filho, 2014, 13’ 10”). Ao ser criticado por narrar pelo olhar da classe média, o autor se defendeu ao dizer que os filmes nacionais costumam mostrar principalmente a favela como algo exótico e como uma representação supostamente fiel da realidade brasileira. Por isso, ele idealizou um enredo que parte do seu conhecimento empírico. Assim, o filme tenta evidenciar as relações de poder, o racismo estrutural refletido nas posições e atuações dos personagens.

Ainda, é importante destacar que a obra *O som ao redor* aparece um pouco antes do momento de tensão, na cidade de Recife, por conta do Projeto Novo Recife² e o Movimento Ocupe Estelita³. Estes movimentos sociais, para além de reivindicarem melhores condições de moradia, também são conhecidos por cobrarem que memórias históricas não sejam apagadas, daí tanto a memória que se enquadra como oficial quanto as memórias dos marginalizados.

1 *L'association Autres Brésils: associação francesa da internet que é formada por franceses e brasileiros. O objetivo da associação é a troca de conhecimento entre o Brasil e a França e a disponibilização de conteúdos sobre as questões sociais do Brasil (BRÉSILS, 2014).*

2 *O Projeto Novo Recife consiste na construção de 15 torres (residenciais e comerciais) entre 36 e 45 andares ao longo do Cais José Estelita (centro de Recife). O local possui uma ampla área de construções históricas da fundação da cidade de Recife e pertence ao município. Neste projeto a área será leiloadada para empresas privadas.*

3 *Movimento Ocupa Estelita: manifestantes contra o Projeto Novo Recife defendem que a execução do projeto trata da privatização da área do Cais José Estelita e, portanto, do fechamento de um espaço público. Outra questão é a memória histórica da cidade, quando as construções históricas do local serão tombadas para a construção dos edifícios.*

Para Pollak (1989, p. 9), esse processo de tentativa de apagamento não mata o passado, apenas o enterra, uma vez que este volta com mais força num determinado tempo:

[...] ainda que quase sempre acreditem que o “tempo trabalha a seu favor” e que “o esquecimento e o perdão se instalam com o tempo”, os dominantes frequentemente são levados a reconhecer, demasiado tarde e com pesar, que o intervalo pode contribuir para reforçar a amargura, o ressentimento e o ódio dos dominados, que se exprimem então com os gritos da contraviolência.

Desta forma, na cidade de Recife, os debates acerca da memória se intensificaram na medida em que as violências simbólicas sobre os marginalizados foram também mais escancaradas, como no caso da construção das grandes torres de segmento luxuoso, enquanto, por outro lado, a miséria na cidade só faz aumentar. Pode-se destacar que a temática sobre o passado colonial de violências é recorrente nas obras artísticas em maior ou menor grau, dado ao tempo e a situação político-social, seja como pano de fundo ou como tema central, como as inspirações literárias com os livros *Retratos imorais e Estive lá fora*, de Ronaldo Correia de Brito; *Tangolomango*, de Raimundo Carrero; *Homens e Caranguejos*, de Josué de Castro, ou com o movimento de contracultura *Manguebeat*,⁴ que surgiu em 1991 como crítica ao abandono social das populações que vivem *do e no* mangue de Recife; e o chamado *Novo Cinema Pernambucano*⁵, resultado do aumento de filmes que retratam as principais problemáticas da cidade.

4 *O Movimento Manguebeat surgiu nos anos 90 com os artistas Chico Science, Fred Zero Quatro, Otto, Renato L, Mabuse, Hélder Aragão, entre outros. O movimento misturava os ritmos do maracatu rural, com o pop, o rock'n roll e o hip-hop. E tinha como objetivo ressignificar a cultura popular de Pernambuco, fazia críticas ao caos urbano e o abandono social da cidade, que não só se revelava desigual e miserável, mas também mostrava o apagamento da cultura local, tanto em termos arquitetônicos quanto artísticos. As músicas foram inspiradas na obra Homens e Caranguejos de Josué de Castro e as canções de Jackson do Pandeiro.*

5 *Novo Cinema Pernambucano: uma série de políticas públicas de investimentos na produção audiovisual (Prefeitura de Recife com o Sistema de Incentivo à Cultura (SIC), Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura) e Agência Nacional do Cinema (Ancine) tornaram possível o aumento nas produções cinematográficas, e a repercussão de alguns filmes no cenário nacional e internacional como Amarelo manga (Cláudio Assis, 2003); Cinema, aspirinas e urubus (Marcelo Gomes, 2005), Um lugar ao sol (Gabriel Mascaro, 2009), A febre do rato (Cláudio Assis, 2011), O som ao redor (Kleber Mendonça Filho, 2012), Boi Neon (2015) e Aquarius (Kleber Mendonça Filho, 2016) e outros. Estas políticas possibilitaram também a abertura de espaços para produtoras menores, juntamente com o incentivo de divulgação e distribuição de filmes pela internet.*

O som como memória e narrativa

Tratar de uma temática (a violência da colonização) em que enquadra um período temporal extenso, isto é, um processo de violência de mais de 500 anos, é desafiador. No caso do filme em questão, a partir de meados do século XVI, com o ciclo da cana-de-açúcar, esse passado é materializado a partir de uma narrativa fílmica sonora. Para Gaudreault e Jost (2005, p. 33), o cinema possui dois tempos: “toda e qualquer narrativa põe em jogo duas temporalidades: por uma aquela coisa narrada; por outra, a temporalidade da narração propriamente dita”.

De acordo com Gaudreault e Jost (2005), a narrativa é diferente da descrição. Enquanto a descrição consiste na negociação do espaço que quer se mostrar na tela sob um tempo determinado, a narrativa se revela na sucessão dos planos que são materializados no tempo fílmico. Tomando como base o filme *O som ao redor*, a primeira cena em que uma garota anda de patins por entre as paredes do estacionamento de um prédio (*O som ao redor*, 2012, 2’33”), descreve-se o ambiente da narrativa. Para haver significação nos planos de um filme e assim não ser considerado como descrição, mas, sim, como narrativa, não se pode analisar de maneira isolada um único plano (a menos que o filme tenha apenas um plano de cena). Assim, a descrição das crianças brincando no estacionamento vai significar como narrativa, no tempo fílmico, amarrando com outros planos de cena. A descrição dos espaços fechados faz parte de uma composição que quer expressar algo complexo como os medos da classe média/alta.

A fim de expressar uma ideia que conta sobre a gênese dos medos presentes (as violências da colonização), há uma outra narrativa que se une: a narrativa de imagem em movimento entrelaça-se com a narrativa sonora e é nessa sonoridade que a memória é recuperada. Sendo a proposta da narrativa de imagens o cotidiano das *vidinhas* da classe média/alta, as minúcias do sentimento de tédio são refletidas em cenas como as conversas entrecortadas dos personagens, os planos de cena fechados em cômodos, os espaços cheios de objetos e, por vezes, de pessoas, mas carregados de um vazio que se percebe na comunicação, no não-dito.

Em contrapartida, a narrativa sonora conta a história de um passado presente em cenas onde se percebem os ruídos e as vozes externas às imagens dos planos de cena, como os estalos que lembram chicotes seguidos de gemidos

(O som ao redor, 2012, 1 39'00”), o latido do cachorro como guardião da propriedade e a sirene da polícia são aspectos que clamam por um resgate ao passado, pois lembram a vigilância do capataz sobre os escravizados.

Para analisar essa *dupla narrativa*, destacamos as seguintes cenas: enquanto as imagens mostram as crianças brincando na quadra de esportes do condomínio (O som ao redor, 2012, 2' 33”), os sons de um martelo e de uma lixadeira à disco ecoam antes da imagem do trabalhador na tela. Em cena posterior, vemos João (patrão) dormindo no sofá depois de uma noite de festa enquanto o som vem da área de serviço. Trata-se da empregada que chega de manhã para trabalhar. Esses sons são narrativas porque contam em paralelo a história da classe baixa (os operários da construção civil), que representam os negros escravizados num passado recente. Esses signos marcam a permanência dessas violências na hierarquia dos postos de trabalho.

Ao tratar sobre a introdução das cartelas (inserções escritas, intertítulos em meio às cenas do filme para explicar determinados contextos da narrativa) no cinema mudo por volta da década de 1920, Gaudreault e Jost (2005) ressaltam a importância da escrita para propor a ideologia naqueles filmes. Em *O som ao redor*, é como se a narrativa sonora tomasse esse papel que vai contribuir para o caráter ideológico do discurso fílmico, seja pelas hierarquias das vozes construídas nos diálogos, seja pelos barulhos externos às cenas:

Ao mesmo tempo, por causa das cartelas do gênero citado, o filme ganhava um valor ideológico que a imagem sozinha não poderia transmitir. É ilusório crer que as imagens, mesmo animadas, falam por elas mesmas: elas mostram as coisas, elas as afirmam; não carregam, porém, facilmente a marca do julgamento daquele que as produziu (Gaudreault; Jost, 2005. p. 90).

Ainda que, na maior parte dos filmes, o objetivo discursivo consiga seu resultado com o diálogo dos personagens, em *O som ao redor* são os efeitos sonoros diegéticos que vão representar as tensões. Essas mesmas tensões não podem ser confundidas como complemento de uma narrativa, que procuraria transmitir a sensação de suspense, normalmente expressa pela trilha sonora extradiegética (as trilhas que sintomatizam o medo), o ritmo (as trilhas que sintomatizam a correria, ou a monotonia etc.). Em *O som ao redor*, o medo do *outro* não é efeito de imagens aterrorizantes, mas de sons que quebram o tédio que a imagem oferece ou da ambiguidade que a imagem poderia oferecer se

apresentada de maneira isolada. Soma-se, a esse efeito que provoca a tensão no filme, os silêncios no próprio diálogo. O silêncio, por exemplo, vai ser elemento para representar uma tensão, conforme o exposto da seguinte cena:

João (patrão) entra na cozinha e abraça Maria (empregada).

– Maria: Bom dia Seu João.

– João: Tudo bom Maria?

Maria responde automaticamente: – Tudo bem.

– João: Maria, tem café pronto?

– Maria: tem, fiz agorinha... (ecoa um momento de tensão por causa do silêncio entrecortado no diálogo)

– João: tô precisando... (sua voz quase que inaudível, ao tentar destacar uma ordem sem querer se posicionar como o patrão, mas que não deixa de fugir dessa hierarquia) (O som ao redor, 2012, 09'19").

Conforme Pollak (1989), esses silêncios ecoam como sombras, ora como esquecimento, ora como lembranças que querem ser apagadas, mas são recalques do inconsciente que também não se deixam dizer. Assim, o diálogo entre João e Maria expressa, mais pelo não-dito do que pelo que foi propriamente dito, as relações de poder que estão atravessadas nos discursos e contam sobre a história de opressão.

Por conseguinte, existem nas lembranças de uns e de outros zonas de sombra, silêncios, “não-ditos”. As fronteiras desses silêncios e “não-ditos” com o esquecimento definitivo e o reprimido inconsciente não são evidentemente estanques e estão em perpétuo deslocamento. Essa tipologia de discursos, de silêncios, e também de alusões e metáforas, é moldada pela angústia de não encontrar uma escuta, de ser punido por aquilo que se diz, ou, ao menos de se expor a mal-entendidos (Pollak, 1989, p. 8).

É importante dizer que nem todo filme vai conter duas narrativas que se imbricam para dar forma a uma história. Há os ruídos e as vozes que complementam a narrativa, tornando-a única, pois esses sons, por si só, não contam histórias (Gaudreault; Jost, 2005). No entanto, em *O som ao redor*, essa *dupla narrativa* é evidente quando, ao passo que as imagens contam sobre o cotidiano das classes mais abastadas, o som conta a história do medo que atravessa o tempo-espaço e que tem suas raízes na colonização brasileira. Dessa forma, as narrativas unem-se para significar um espectro maior do que as

imagens representam. Daí o filme como um todo é composto de representações metafóricas na expressão alegórica da Liga Camponesa, que será abordado no próximo tópico.

A alegoria na expressão das Ligas Camponesas

Em *As ruínas e o condor: breves escritos sobre alegoria, memória e ausência*, Emerson Pereti (2015) analisa, com base em textos de Idelber Avelar e Andreas Huyssen, a recorrência de criações alegóricas em determinado contexto político-social. Para o autor, são em tempos conflituosos que na tentativa de representar o caos, o vazio, a fragmentação do tempo e o desmanche dos valores da sociedade é que surgem como apoteoses as alegorias. Em suas palavras:

Considerada desde a Antiguidade Clássica como ornamento do discurso constituído a partir da oposição retórica sentido próprio/sentido figurado, a alegoria tem aparecido na linguagem e no pensamento ocidental com mais ou menos alento de acordo com as circunstâncias históricas que demarcam movimentos culturais em determinadas coletividades (Pereti, 2015, p. 36).

É nesse contexto histórico de efervescência política que se destaca a alegoria das Ligas Camponesas⁶ no filme *O som ao redor*. Ainda que o cineasta Kleber Mendonça Filho parta de uma situação em que é espectador de uma realidade social, embora não faça parte dessa realidade enquanto posição social que ocupa (refere-se aqui do seu lugar de fala), ele procura formas de narrar por meio da alteridade, ou seja, foi, possivelmente, instigado pelo luto coletivo de uma cidade (Oliveira, 2019). Nessa direção, de acordo com Pereti (2015), há uma recorrência de artistas que em momentos de luto coletivo, por exemplo, em

6 *As Ligas Camponesas foram um movimento de luta pela reforma agrária que surgiu em 1945 no Estado de Pernambuco e se intensificou em 1955, se expandindo para outros Estados brasileiros. Com o Golpe Militar de 1964, as Ligas Camponesas foram perseguidas, desarticuladas e milhares de camponeses foram mortos e desaparecidos. Em 1980, as Ligas Camponesas foram retomadas com o Movimento Sem Terra (MST) (Stédile, 2012).*

tempos ditatoriais, de guerras e conflitos se travestem da dor do outro e utilizam a alegoria como estética a fim de narrar a complexidade desses contextos. Em suas palavras:

A revisão da história ditatorial empurrou o narrador alegórico para outro espaço que não está mais necessariamente circunscrito na ideia do eu-enlutado, mas que é capaz de se colocar no lugar do outro em luto: da vítima, do subalterno que continua resistindo ao contínuo ditatorial-mercadológico, inclusive daqueles que, durante a catástrofe, estiveram do lado de lá do sistema (Pereti, 2015, p. 33).

O passado apagado no tempo-espaço, mitigado nos discursos do cotidiano, é ressuscitado pelo alegorista. Para tanto, destaca-se como conceito de alegoria a perspectiva de Walter Benjamin (2013), no livro *Origem do drama trágico alemão*. A alegoria para o autor é uma expressão estética essencialmente barroca, que apreende subjetividades e compreende o mundo como *ruínas*. São identificadas como ruínas, porque a alegoria compacta um conjunto de significações do passado que deixa seus resquícios no presente e significa na transitoriedade do tempo. A alegoria representa um mundo caído e sedento para fazer jus à memória dos mortos. Assim, desenterra memórias em que o seu futuro foi ceifado (homenagem ao “esquecido”).

Nesse sentido, o Barroco, como comparativo alegórico, para Benjamin (2013), procura representar *os tempos*, tempo-passado, tempo-presente, a impossibilidade do eterno, e o alegorista tem em mãos a complexidade de transpor, num dado tempo (o da forma alegórica), em um outro tempo histórico que se quer contar. Para Benjamin (2013), a alegoria tem forte caráter de expressão como a que ele exemplifica sobre a alegoria medieval cujas mitologias do mundo politeísta foram *relegadas* pelo cristianismo:

[...] o mundo dos deuses antigos teria morrido, quando na verdade foi a alegoria que o salvou, se pensarmos que a visão da transitoriedade das coisas e a preocupação de as salvar para uma eternidade é um dos mais fortes motivos do fenômeno alegórico (Benjamin, 2013, p. 241).

Ao destacar o Barroco como ponto de partida para conceituar a alegoria, Benjamin (2013) não diz apenas da sua estética, mas do modo de pensar a própria história. Por isso, pensar em alegoria na perspectiva barroca também é pensar na perspectiva histórica de que trata o Barroco:

A alegoria medieval é cristã e didática; o Barroco regressa à Antiguidade, num sentido místico e histórico natural. A descoberta dos tesouros secretos da sua invenção é atribuída a Ludovico da Feltria, “a quem chamaram ‘il Morto’, devido à sua atividade ‘grotesca’ de descobridor de mundos subterrâneos [...] (Borinski, 1914 apud Benjamin, 2013, p. 182).

A partir dessa ideia de “descobridor de mundos subterrâneos”, aponta-se *O som ao redor*, pois o filme desenterra um passado de mortes por meio de uma representação que atribui sentido ao enigmático. Trata-se da sensação fantasmagórica da narrativa. O filme expressa o passado colonial de violências inferindo características míticas, como, por exemplo, nas cenas em que Bia vê um menino negro escalando o telhado da casa vizinha, ou na cena em que um menino negro é encontrado numa árvore, fazendo lembrar do mito do Saci-Pererê⁷ e na própria representação do bairro, as ruas vazias, *mortas* pela falta de interações humanas.

Ainda que o símbolo pudesse representar parte desse misticismo e justamente por “ganhar corpo acabado e perfeito” (Görres *apud* Benjamin, 2013, p. 175), ele não consegue expressar a complexidade dos fenômenos históricos como se acreditava no Romantismo.

Não aposto muito na hipótese distintiva que diz que o símbolo é, e a alegoria significa ... Basta-nos a explicação do primeiro como signo das ideias – autártico... compacto e entrincheirado em si mesmo –, e da segunda como figuração das mesmas em progressão contínua, acompanhando o fluxo do tempo, dramaticamente móvel, torrencial. Símbolo e alegoria estão um para o outro como o grande mudo e poderoso mundo natural da montanha e das plantas para a história humana, viva e em contínua progressão (Görres *apud* Benjamin, 2013, p. 175).

7 O Saci-Pererê é uma lenda sobre um menino negro, pernetas, que divaga por lugares mais retirados. A origem da lenda assim como suas reais características é controversa, mas ficou amplamente conhecida no Brasil na literatura de Monteiro Lobato, no livro *Sítio do pica-pau amarelo* (BONIFÁCIO, 2017).

Ao passo que o símbolo tem essa sede de representar na emergência, pois no reflexo do olhar já lhe é atribuído um sentido, ainda que construído historicamente, a alegoria tem um caráter temporal, faz sentido no tempo.

A partir desse exposto de que trata a alegoria, identificamos alguns aspectos da narrativa do filme. O primeiro minuto de *O som ao redor* apresenta apenas uma tela em preto e uma trilha que remete à vida no campo – sons de grilos, galinhas, ronco de caminhões e caminhonetes na estrada de terra e pássaros (principalmente a ave Quero-quero, frequente em locais de banhados e pastagens). Os sons que remetem à vida no campo cessam ao som de *Cadavres en série*⁸ (marcha fúnebre) que, aos poucos, é encoberta pelo som de chocalhos e graves batidas de tambores, o que transmite uma forte sensação de ameaça.

A marcha fúnebre é o primeiro elemento simbólico que remete às mortes por disputas de terras (os sofrimentos humanos que são presentes na forma alegórica), que mais tarde pode-se relacionar a um caso de vingança, a cobrança do luto. Logo em seguida, o filme inicia com a apresentação de fotografias entre trabalhadores rurais e senhores de engenho (representado pela Casa-grande) - uma fotografia de uma porteira de fazenda, outra de uma família de trabalhadores rurais (a porteira como símbolo da propriedade privada que expulsou os trabalhadores rurais), duas fotografias da Casa-grande e, por último, a fotografia da Ligas Camponesas (*O som ao redor*, 2012, 0'15").

Nessa última, há mais pistas a respeito das violências exercidas sobre os camponeses que, mais tarde, se veem refletidas em outros problemas da cidade (a violência urbana e as desigualdades sociais, embora nas entrelinhas do enredo).

A narrativa joga signos que representam um passado de luta, mas que só é possível compreender tal sentido quando se tenta decifrar as metáforas: Seu Francisco como o latifundiário (dono dos escravizados e das terras), João como o abolicionista, os empregados como os escravizados, os seguranças como os camponeses que voltam para vingar o passado de mortes, mas que também remete à transição do tempo e às novas formas de dominação e exploração do trabalho.

8 *A trilha sonora Cadavres en série dos compositores Michel Colombier e Serge Gainsbourg é conhecida no filme francês Le Pacha. O filme aborda o caso de um delegado que planeja a vingança contra a morte de um amigo assassinado.*

Em uma parte do filme, o casal composto pelos personagens João e Sofia viaja para o Mato Grosso do Sul (cidade de Bonito), onde Francisco possui fazendas. O percurso dessa viagem é bastante simbólico, pois, além de mostrar o contraste da vida na cidade com a vida no campo, também representa uma *viagem ao passado*. Num passeio pelo vilarejo próximo às terras de Francisco, João e Sofia vão encontrando alguns aspectos do lugar que oscilam entre passado e presente. O prédio de um cinema abandonado em ruínas (o tempo materializado em escombros) e uma escola em condições precárias num prédio improvisado (é fato presente) são exemplos dessa relação temporal. O passado colonial de violências vem à tona mais uma vez, agora, causando estranheza ao espectador com a metáfora da cachoeira de sangue, remetendo aos processos de dominação – nesse caso exercidos pelo dono da terra (Francisco) – que resultaram em muitas mortes.

Outro detalhe implícito sobre esses massacres se mostra presente na cena em que os seguranças vão até a casa de Francisco; ao serem convidados a seguirem até a sala, há cenas em plano geral onde é possível reconhecer um televisor ligado com imagens sobre as Ligas Camponesas (dessa vez com a participação do exército quando ocorreu o Golpe Militar de 1964). Vemos, ainda, explosões causadas por caminhões tanques que invadem uma área rural (O som ao redor, 2012, 02 05' 00").

Tal cena, juntamente com a cena em que os seguranças conversam com Francisco, é parte do desfecho da trama e (re)significa as fotografias apresentadas no começo do filme. Assim, a narrativa consegue mostrar que mesmo na invisibilidade do cotidiano as marcas das violências históricas aparecem por toda a parte. O sentimento de ameaça, o medo da violência urbana, o enclausuramento das residências e as desigualdades sociais e raciais são reflexos do colonialismo que resiste no tempo-espaço e é desvelado numa catártica alegoria quando se finda a característica principal evidente, a morte.

Referências

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

STÉDILE, João Pedro (Org.). **A questão agrária no Brasil: história e natureza das Ligas Camponesas – 1954-1964**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

BONIFÁCIO, Welberg Vinicius Gomes. Mito e identidades brasileiras: o saci no cotidiano escolar. **Revista Fórum Identidades**, Itabaiana, v. 24, n. 24, p. 95-110, mai.-ago., 2017.

BRÉSILS, Autres. **Entrevista Kleber Mendonça Filho**. Youtube, 25 mar. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jt9shAGe7tk&t=6s>>. Acesso em: 16 mai. 2024.

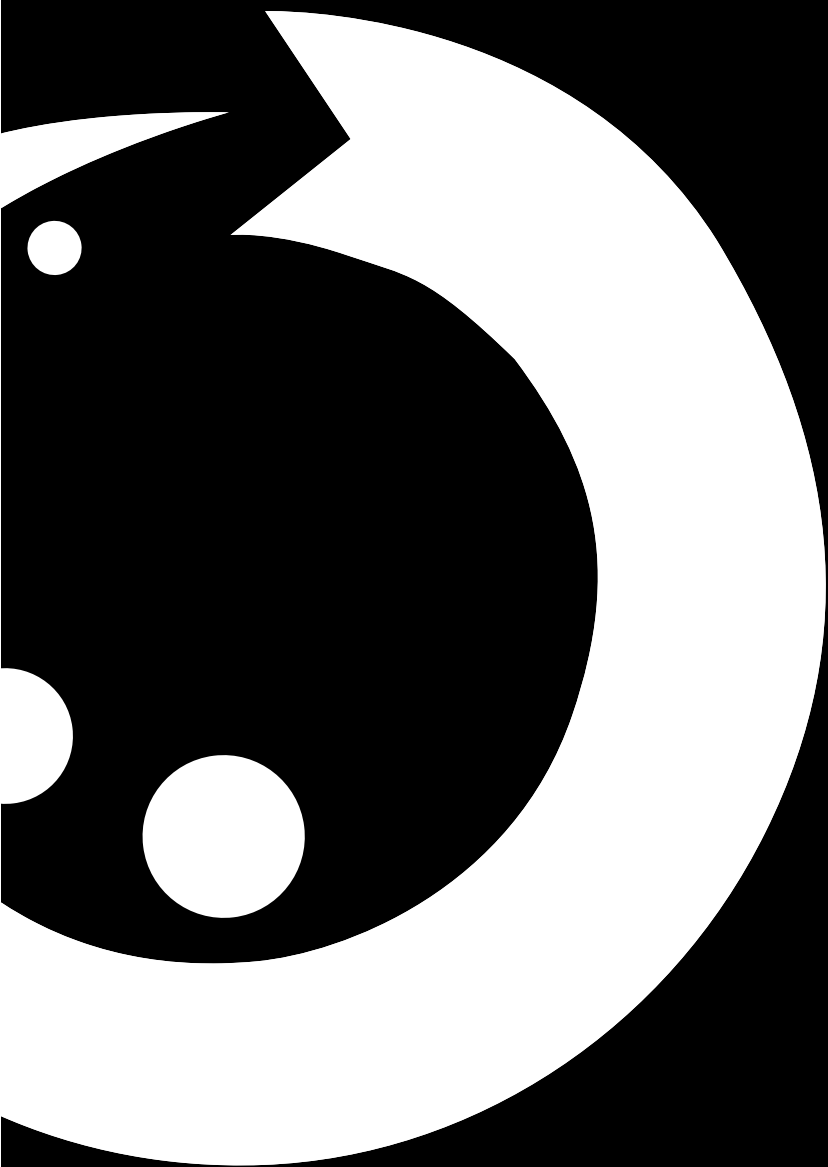
GAUDREAULT, André; JOST, François. **A Narrativa Cinematográfica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005.

OLIVEIRA, Grazielle Rodrigues de. **O Som ao Redor e Homens e Caranguejos: a construção do ponto de vista e a representação socioespacial nas narrativas**. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada). Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada, Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Foz do Iguaçu, 2019.

PERETI, Emerson. **As Ruínas e o Condor: breves escritos sobre alegoria, memória e ausência**. Tese (Doutorado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2015. Disponível em: <<https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/40488>>. Acesso em: 16 mai. 2024.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *In: Estudos Históricos*, vol. 2 n. 3. Rio de Janeiro, 1989.

O SOM ao redor. Direção e roteiro: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux. Brasil, 2012. DVD, Recife: Cinemascópio, colorido, 131 min., NTSC, 2013.



*Imagens da técnica,
imaginário
contemporâneo*

Da persona ao mito: arquétipos e mitologia de marca

Francisco dos Santos

O contexto do Marketing atual parece reconhecer finalmente que os indivíduos, mais do que meros consumidores, são sujeitos, com interesses, motivações e desejos. Para além da troca comercial, de moeda por bens de consumo e entre pessoas e empresas, há uma troca intangível, associada aos discursos das marcas, à construção de reputação e às mobilizações de visões coletivas do mundo. Assim, para os profissionais de marketing, tornou-se imperativo compreender de maneira mais profunda esses sujeitos e os vínculos que eles estabelecem com as marcas, produtos e instituições.

Estamos inseridos no contexto do Marketing 3.0, momento em que o centro das atenções, muito além do produto, é todo um universo simbólico de marca, que depende substancialmente de sua relação com os consumidores. Estes, por sua vez, não são simplesmente considerados consumidores, mas passam a ser tratados efetivamente como “seres humanos plenos: com mente, coração e espírito” (Kotler, 2010, p. 4). Mais do que a busca por público consumidor, as marcas têm interesse em construir relacionamento com indivíduos cada vez mais participantes e engajados, de modo que elas precisam desenvolver uma conexão mais efetiva a partir de uma verdadeira compreensão das necessidades e desejos destes públicos, bem como suas crenças compartilhadas e valores coletivos.

Além disso, em um contexto de alta concorrência, a diferenciação de marca é fundamental para conquistar o reconhecimento do público e construir relacionamento com os clientes. Desde os anos 1960, o consumidor passa a ser elemento-chave para a elaboração de estratégias de marketing (Kotler, 2010), já que mostrar o produto, usar recursos retóricos ou criar campanhas não eram suficientes para atrair a atenção das pessoas. Inclusive, é a partir desta década que

começam a ganhar visibilidade os departamentos de planejamento e pesquisa, responsáveis por buscar nos públicos processos subjetivos que viessem a interferir nos processos de consumo. Um dos conceitos que se cristaliza a partir desta nova perspectiva é o de Posicionamento (Ries e Trout, 2003): a marca precisa marcar um espaço na mente do consumidor, seja pelo pioneirismo - por ser a primeira a realizar determinado feito - seja pela repetição - ao manter uma mensagem coesa de forma a conquistar os seus consumidores.

Esta virada no marketing, de considerar profundamente o ser humano como elemento central do planejamento estratégico empresarial, demandou uma forma mais humanizada de compreender os modelos de negócios e conduzir os processos de inovação. Assim, a gestão encontra no *design thinking* (Brown, 2010), ou design estratégico, um modelo que considera o potencial criativo humano para a elaboração e execução de estratégias de inovação e gestão e uma liberdade para transcender os limites das áreas específicas de conhecimento.

Essas inovações trouxeram para a bibliografia da área de Marketing novos conceitos, como *persona*, *arquétipo* e *mitologia* (de marca), adotados sem muito rigor teórico-metodológico, mas com ampla adesão pela comunidade de profissionais. Tais noções, que têm sua origem em estudos do simbólico e do inconsciente, têm sido usadas para auxiliar no processo de definição de público-alvo de uma campanha ou perfil de um grupo específico de pessoas, bem como na definição do universo simbólico comum de grupos de indivíduos para sustentar estratégias de branding e posicionamento. A necessidade da área de aprofundar a percepção a respeito do público-alvo ou público consumidor das diferentes marcas presentes no mercado encontrou nestas noções um mecanismo facilitador na construção de elencos de características de grupos sociais, suas crenças e universo simbólico compartilhado.

Este simbólico se mobiliza no seio de um repositório dinâmico coletivo de imagens, o qual podemos chamar de imaginário: o museu de todas as imagens pensadas coletivamente pela humanidade (Durand, 2011). Deste ponto, podemos pontuar: que imagens são estas que compõem um mecanismo de coesão destes grupos sociais? E mais: como as marcas têm se aproximado destas imagens de forma a compreender esses grupos e gerar valor para si?

A discussão a seguir tem o objetivo de situar a noção de *persona* e se aproximar de seu trajeto de sentido com o intuito de compreender que tipo de imagens são estas e como elas atuam em relação à psique. Portanto, discutiremos a noção de *persona* de acordo com a literatura da área de Marketing e, em seguida, iremos

nos aproximar da noção de arquétipo, herdado da psicologia analítica de Jung (2002), fonte destes desenvolvimentos. Ao final, apresentaremos a noção de mito, narrativa simbólica que articula imagens arquetípicas e que, ao longo do tempo, se desgasta.

Planejamento estratégico, arquétipo, persona

Criar laços com o consumidor é o que as marcas desejam, já que é este vínculo que fará com que os indivíduos se tornem seus promotores não só a partir do consumo dos produtos ou serviços, mas também do consumo de todo o universo simbólico que a marca representa. É por isso que não basta confiar nas qualidades tangíveis dos produtos, mas é preciso estreitar a relação com o consumidor. Neste sentido, o papel do planejamento (estratégico, de marca, *branding*, de campanha) é importante: é ele que vai definir a melhor estratégia de comunicação com o público, de forma que este último aumente a lembrança de marca e venha a se tornar consumidor. O comportamento do consumidor, especialmente em relação aos veículos de comunicação, é bastante variável e imprevisível, sendo que grandes investimentos em campanhas nas mídias tradicionais não querem dizer resultados efetivos - é como pescar trutas com uma granada de mão (Steel, 2001).

Inovação, portanto, não é uma mera opção, mas uma necessidade para as empresas. Das diversas técnicas e, precisamente, da gestão da inovação, uma que chama atenção por sua simplicidade e usabilidade é o *design thinking*. Mais do que uma técnica, o *design thinking* é um processo de reorganização de fluxos de trabalho. Este processo permite que as empresas percam menos tempo no desenvolvimento de um projeto, já que o *design thinking* é orientado à criação de protótipos e busca realizar os testes diretamente no ambiente final de mercado. Com uma abordagem focada na resolução de problemas, este processo permite que os desenvolvedores conheçam com maior intensidade as reações do público frente às suas inovações, bem como consigam respostas mais rápidas para os seus projetos (Martin, 2010).

Ambrose e Harris (2016) dividem o processo de *design thinking* em sete fases: definir, pesquisar, gerar ideias, testar protótipos, selecionar, implementar e aprender¹. Seguindo a mesma linha, Vianna (2012) apresenta o processo em relação à gestão, que consiste em imersão (fase de pesquisa e obtenção de dados para a geração de ideias), análise e síntese (delimitação e definição do problema a ser resolvido), ideação (geração de ideias para o desenvolvimento da solução) e prototipação (colocação das ideias em prática a partir de um protótipo). Destas definições de Vianna (2012), podemos mapear os três momentos: um, inicial, quando o profissional de planejamento ou gestão se depara com o problema e tem uma percepção um pouco mais aprofundada da sua realidade, seguido da fase de geração de ideias e, finalmente, da aplicação delas.

Ao longo da explicação do processo, especialmente para a fase de imersão, é apresentada a noção de arquétipo: imagens compartilhadas por um determinado público, de forma a expressar suas características mais marcantes. Neste contexto, os arquétipos servem para determinar um conteúdo comum de um grupo social, que é encontrado na fase de imersão e, conseqüentemente, serve como base para a fase de ideação. Da mesma forma, o marketing se vale da noção de persona para representar características e definir o perfil de um público. De acordo com Vianna (2012, p. 80):

[...] personas são arquétipos, personagens ficcionais, concebidos a partir da síntese de comportamentos observados entre consumidores com perfis extremos. Representam as motivações, desejos, expectativas e necessidades, reunindo características significativas de um grupo mais abrangente.

Em consonância, Ferreira e Pinheiro (2011, p. 209) definem as personas como:

[...] personagens fictícios que combinam características relevantes e representativas dos usuários de um serviço ou produto. Possuem atributos específicos e personalidade bem definida baseada em suas preferências e atitudes.

1 Definir, onde se define, a partir de um briefing, o que virá a ser feito; pesquisar, que remonta à fase de pesquisa a partir do briefing; gerar ideias, fase em que as soluções são desenvolvidas; testar protótipos, que corresponde à fase de testes das soluções; selecionar, fase de escolha das soluções mais eficientes e com menor custo-benefício; implementar, quando o protótipo é aprimorado; e aprender, momento do feedback do público em relação ao desenvolvimento do protótipo.

Em relação ao contexto do planejamento, podemos encontrar em Pearson e Mark (2003) uma tipologia para compreender o comportamento do consumidor baseada na definição de doze arquétipos principais, que condensam características específicas. São eles: criador, prestativo, governante, bobo da corte, cara comum, amante, herói, fora-da-lei, mago, inocente, explorador, sábio. O primeiro, criador, é o pioneiro, inventor; o arquétipo prestativo se relaciona à disponibilidade, à habilidade de ajudar os outros; o governante exerce o controle, a liderança; o bobo da corte remete à diversão, animação, alegria; o cara comum é o arquétipo que faz alusão à manutenção do *status quo*; o amante condensa todas as motivações relacionadas à afetividade e ao amor; o herói nos apresenta a batalha, as imagens de coragem e força; o fora-da-lei é um entusiasta da quebra das regras, da ação contra as predefinições; o mago é responsável pelas transformações; o inocente remonta às demonstrações de fé; o explorador é definido pelo desejo de liberdade, independência; e, por último, o sábio busca uma compreensão maior do mundo que o cerca. Assim, tais possibilidades permitem que se tenha uma apreensão menos superficial dos públicos aos quais as marcas estarão relacionadas, bem como nos permitem nos aproximarmos da relação entre consumidor e marca, mostrando a existência de um arcabouço simbólico comum.

A mitologia de marca e a profundidade do arquétipo

Essas diferentes abordagens a respeito dos arquétipos e, especificamente, da persona, sugerem a existência de uma irmandade simbólica entre a empresa anunciante e seus públicos. Há, aparentemente, uma continuidade semântica que permite a sintonia, a facilitação da comunicação, o estreitamento de laços entre a empresa e os públicos. O público interno da empresa, os consumidores do produto ou serviço e, também, os responsáveis pelas campanhas publicitárias e demais ações de comunicação e marketing parecem partilhar de um mesmo repertório de símbolos, modelos de comportamento e visões de mundo. Contudo, o simbólico que emana das estratégias de gestão de marca não tem a mesma profundidade que os símbolos coletivos compartilhados.

Randazzo (1997) fez algumas tentativas de aproximação entre as imagens da publicidade e as dimensões arquetípicas. O autor estudou alguns processos psíquicos que envolvem o posicionamento de marca e a relação que esta tem com o produto ou serviço, a partir da ideia de que a marca transcende as propriedades do produto. Segundo o autor (1997, p. 19),

[...] o poder da publicidade vai além de sua capacidade de vender e persuadir. O poder singular da publicidade consiste em sua capacidade de construir e manter marcas de sucesso duradouro criando entidades perceptuais que refletem os valores, sonhos e fantasias do consumidor.

Dessa forma, o que é apresentado a nós pela propaganda guarda uma correspondência com nossos sonhos, nossas projeções inconscientes e visões de mundo. No contexto dos meios de comunicação, a propaganda é um tipo de prática comunicativa que, de formas diversas, nos coloca em contato com o nosso inconsciente, já que se vale de uma miríade de personagens, cenários e ações, sedimentados em um solo simbólico comum a toda a humanidade. Para Randazzo (1997), é este perceptual simbólico partilhado entre marca e seus públicos que podemos chamar de mitologia de marca: um conjunto de arquétipos que se apresentam a partir do conteúdo de marca de forma a compor um universo de símbolos que se aderem às imagens partilhadas pelos consumidores.

Na medida em que nos aproximamos do relacionamento que as marcas desenvolvem com seus públicos, somos convidados a refletir acerca das forças do inconsciente que atuam na geração de necessidades e, conseqüentemente, no ato do consumo. O inconsciente há muito é tema de pesquisa, mas, já que estamos tratando de uma coletividade, um todo social, dotada de inconsciente, retomamos os trabalhos de C. G. Jung (1981; 2002), que se dedicou a pesquisar o que chamou de inconsciente coletivo. Este inconsciente estaria em uma camada mais profunda da psique humana, de onde os inconscientes individuais haurem formas primordiais de comportamento.

O inconsciente coletivo é mais profundo que o inconsciente individual; é constituído por arquétipos (imagens primordiais) antropologicamente partilhados, ligados aos fenômenos que tocam nossa existência. Para Jung (1981), a psique individual tem a motivação principal de se individualizar, tornar-se diferente, e para isso busca nas imagens do inconsciente coletivo suas personas (máscaras). Também, cada inconsciente individual é agido por arquétipos

autônomos presentes no coletivo (*animus*, como o masculino na pessoa de gênero feminino e *anima*, como o feminino na pessoa de gênero masculino), arquétipos que muitas vezes não se apresentam à consciência, ficam latentes até que algum acontecimento os traga à visibilidade.

Ao buscar esses arquétipos, de forma superficial, a publicidade tenta associá-los à marca do anunciante, dando ao produto ou serviço uma dimensão simbólico-mágica. No trabalho de Randazzo (1997), por exemplo, podemos encontrar um estudo amplo, mas sem aprofundamento dessas imagens – a mãe, o pai, o sábio, o herói-guerreiro, a donzela, a sereia – e de como elas são apresentadas na comunicação persuasiva. Estes marcadores propostos pelo autor fornecem um ferramental para os profissionais da publicidade, mas se atém ao arquétipo da persona.

[A persona] é uma simples máscara da psique coletiva, máscara que aparenta uma individualidade, procurando convencer aos outros e a si mesma que é uma individualidade, quando, na realidade, não passa de um papel, no qual fala a psique coletiva (Jung, 1981, p. 146).

Ora, os modos de agir e de pensar difundidos pela propaganda se apresentam enquanto máscaras passíveis de serem vestidas pelos indivíduos que entram em contato com a ação de comunicação e marketing. Os modelos de comportamento que as empresas sugerem em suas abordagens são mais relacionados aos papéis sociais que os consumidores esperam de uma empresa do que realmente um pensamento comum, compartilhado por toda a organização. A persona, portanto, se relaciona à postura do indivíduo (nesse caso, a empresa) frente à sociedade.

A persona é um complicado sistema de relação entre a consciência individual e a sociedade; é uma espécie de máscara destinada, por um lado, a produzir um determinado efeito sobre os outros e por outro lado ocultar a verdadeira natureza do indivíduo (Jung, 1981, p. 182).

Portanto, podemos dizer, a partir dos estudos de Jung (1981, 2002), que os símbolos apresentados na publicidade, entendidos por Randazzo (1997) como arquétipos, correspondem a apenas um dos seus tipos. Para Jung (1981, 2002), os arquétipos são formas primordiais, que habitam no inconsciente coletivo e servem como estruturantes do simbólico humano, podendo ser tipificadas

em alguns grupos: *persona*, a máscara social que as pessoas vestem frente aos demais sujeitos, *animus e anima*, arquétipos autônomos que correspondem, respectivamente, ao masculino na pessoa feminina e ao feminino na pessoa masculina, *sombra*, que é o lado obscuro da personalidade, e *self*, associado à conquista da individualidade.

Há, pois, grande diferença entre os arquétipos - e especialmente o da *persona* - como a psicologia analítica os entende e suas apropriações feitas pela área de Marketing e Comunicação. É importante reconhecer o esforço que esta última tem em dar visibilidade às questões do inconsciente e a toda uma miríade de imagens arquetípicas, mas as noções de arquétipo e *persona* devem ser reconduzidas às suas devidas instâncias. Isso quer dizer que o conceito de arquétipo apresentado em Marketing não alcança o aprofundamento necessário para compreender a essência arquetipológica do inconsciente coletivo.

Como uma imagem arquetípica, plena de força simbólica, torna-se um conjunto altamente estruturado de formas-padrão, capazes de classificar qualquer comportamento? A dinâmica dessas mudanças imagéticas se dá a partir das transformações de estruturas simbólicas complexas, conjuntos de arquétipos que nos permitem entender o mundo. Em outras palavras, em consonância com Durand (1998), os arquétipos constituem o mito: uma narrativa simbólica que põe em jogo arquétipos e símbolos de forma a explicar ou interpretar os fenômenos do mundo.

A realidade complexa da imagem: mito, desgastes e derivações

Nossa cultura ocidental, permeada pela racionalidade e pela técnica, relegou o mito a uma história fantasiosa, sem relação com a realidade e, em última instância, uma mentira. Da mesma forma, o imaginário é tido como manifestação única e exclusiva da imaginação, ligado a processos individuais, como o sonho e a quimera. Morin (1996) afirma que, para nossos antepassados caçadores-coletores, existia uma consonância, uma colaboração entre os pensamentos de tipo empírico/técnico/racional e simbólico/mitológico/mágico. O autor nos explica que, no decorrer da história, esses modelos de

pensamento se separaram, fazendo antropólogos do começo do século pensar que tais povos primitivos eram privados de racionalidade. Contudo, as Ciências Sociais passaram a reintegrar o mito na pesquisa.

É, efetivamente, nos desenvolvimentos finais da história ocidental que se constitui uma oposição entre a razão e o mito e que se opera a ruptura entre ciência e religião. Os formidáveis desenvolvimentos científicos e técnicos não causaram, porém o declínio das religiões nem a morte dos mitos e, paradoxalmente, é na sua pretensão a reger e guiar a humanidade que a Razão e a Ciência se vão achar clandestinamente parasitadas pelo mito (Morin, 1996, p. 145).

Tal presença do mito em nosso cotidiano também é estudada por Morin (1996). As mitologias e magias de curandeiros, videntes, feiticeiros, fantasmas e lobisomens, por exemplo, ainda habitam nossos espaços urbanos. Também nossa experiência afetiva e, em especial, a poesia é permeada pelo mito, ganhando configurações estéticas. A psicanálise, no que diz respeito à existência de uma esfera simbólica, e as grandes religiões, mais especificamente as ligadas à ideia de salvação, da mesma forma incorporaram o discurso mítico. Morin (1996) também nos fala a respeito da ideologia do Estado/Nação, bem como de aspirações emancipadoras: “[...] dotou-se de um Messias redentor (a classe operária), de um Guia onisciente e infalível (o Partido), de uma certeza absoluta (a ciência marxista) para resolver todos os problemas fundamentais da humanidade” (Morin, 1996, p. 157). São míticos ideais como os de democracia, liberdade e socialismo e conceitos essenciais das doutrinas racionalistas e científicas. Essas ideologias, bem como a estética e as magias do cotidiano das cidades, ganham ânimo a partir das crenças, por mais racionais e empíricas que sejam.

Eliade (2010; 2011) também observou hierofanias, irrupções do sagrado no profano. Segundo o autor (Eliade, 2010), para o homem religioso o espaço não é homogêneo, apresenta roturas, falhas e porções mais significativas que outras, áreas sagradas e áreas profanas. Podemos dizer que templos, igrejas, locais de culto e até mesmo de festas religiosas guardam tal sacralidade. É através da linguagem mítica que estes lugares, esses ritos são acessíveis. A partir da observação desse cosmos, desse sagrado, cujo surgimento e desenvolvimento são explicados pela mitologia, seremos levados a uma definição da noção de mito.

Ao nos aproximarmos dessa noção, adotamos a posição de Durand (1998; 2002). Esse mesmo autor nos diz que o mito é uma realidade cultural muito complexa, passível de abordagens com diferentes perspectivas². É uma história real, na medida em que fornece subsídios para os comportamentos, para as festas, para os rituais e que também permeia o pensamento empírico/técnico/racional, no dizer de Morin (1996).

Durand (1998) apresenta as características do mito. A primeira delas é que o mito é um discurso, o qual põe em jogo personagens, cenas e ações, que se ligam ao não-natural, mas assumem um caráter sagrado. Em segundo lugar, o mito é segmentável em mitemas³. Em um terceiro ponto, podemos caracterizar o mito por sua pregnância simbólica, segundo Cassirer (apud Durand, 1998), uma crença mobilizada por ele. Por último, o mito guarda uma lógica dilemática: “[...] o que significa, em suma, uma lógica que faz com que se mantenham juntos, se não as contradições, pelo menos os opostos” (Durand, 1998, p. 95).

Quando esses símbolos se imbricam compondo uma narrativa, surge um:

[...] sistema dinâmico de símbolos e arquétipos que, sob o impulso de um schème, tende a compor-se em narrativa. O mito é já um esboço de racionalização, uma vez que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos, em ideias. O mito explicita um schème [...], ou grupo de schèmes, e promove uma narrativa histórica ou lendária, uma doutrina religiosa ou um sistema filosófico (Coelho Netto, 1997, p. 251).

Esses mitos subjazem às sociedades e determinam a produção simbólica humana, tal qual foi evidenciado por Eliade (2010; 2011) e Morin (1996). Dessa forma, partimos da noção de que toda a produção humana, inclusive a produção científica e a propaganda, é permeada por mitos, e estes, conseqüentemente, estão subordinados a uma ou mais estruturas simbólicas – passíveis de investigação. Diferente da fábula e de outras histórias que são inventadas, os mitos são verdadeiros, na medida em que se apresentam

2 *Até mesmo Barthes (2010), fortemente influenciado pela semiologia, passa a estudar os mitos. Mas o autor não se dispõe a observar a continuidade dos mitos na contemporaneidade. Para ele, o mito é um sistema semiológico segundo, uma metalinguagem da própria língua. Tal procedimento tende a reduzir o mito ao discurso, não levando em conta as imagens simbólicas que o permeiam.*

3 *Os mitemas são pequenas unidades semânticas, denominadas segundo Lévi-Strauss (apud Durand, 1998, p. 95).*

enquanto equacionamentos frente à morte e servem como modelos exemplares de ritos e atividades humanas (Eliade, 2011), como alimentação, casamento, trabalho e educação.

Contudo, não encontramos os mitos helênicos, hindus ou nórdicos em sua forma pura na contemporaneidade. O que percebemos são fragmentos desses mitos, ora indicando esquemas de valores em uma cultura, ora fornecendo explicações para questões metafísicas em outras. Esses vestígios do mito, através dos mitemas, apontam para a sua *perenidade* (Durand, 1998). Já que o mito é um sistema dinâmico de imagens simbólicas, ao longo do tempo ele sofre *derivações* e *desgastes* (Durand, 1998).

Inicialmente, podemos compreender a derivação enquanto uma ação de ressignificação de um mito. “Eu diria que o mito é, em última análise, um quadro, se não formal, pelo menos esquemático e que ele é incessantemente preenchido por elementos diferentes” (Durand, 1998, p. 97). São as culturas que vão dar o recheio dessas formas, de maneira a produzir sentido para uma ou outra cultura em particular; contudo, essas narrativas simbólicas vão guardar resíduos de um mesmo esquema semântico que, por conseguinte, remete a um mito fundador.

Esses mitos se mantêm ao longo do tempo, nunca desaparecem. O que pode acontecer é o desgaste, “[...] o que significa que existem, no movimento temporal do mito, períodos de inflação e de deflação. Existem períodos de intensidade e períodos de apagamento, de ocultação” (Durand, 1998, p. 97). Basicamente, esse desgaste ocorre ora por excesso de conotação (quando os mitos perdem seus nomes próprios ou atributos específicos), ora por excesso de denotação (Durand, 1998). Os mitos, compreendidos a partir da nossa cultura contemporânea, flutuam: não se manifestam em seu estado puro, mas pairam sobre a cultura, motivando ações e fornecendo resposta a dilemas existenciais.

A partir da metáfora da bacia semântica, Durand (apud Wunenburger, 2007, p. 46-47) vai apresentar a evolução cíclica dos mitos numa cultura:

[...] no começo de um período, diferentes materiais, com frequência advindos de ressurgimentos, formam como um “jorramento” cultural; a partir daí uma “divisão das águas” que equivale a correntes, escolas, tradições, orgulhosas no momento de “confluências”, antes que apareça o nome do rio que fixa a elevação em poder do mito. A história permite então a estabilização, isto é,

a “organização das margens” antes que os materiais voltem a ser expostos a uma disseminação semelhante ao “esgotamento dos deltas”.

A metáfora da bacia semântica permite compreender que os mitos dinamizam a produção cultural de forma cíclica. Para que aconteça esse movimento, existem simultaneamente pelo menos dois mitos atuando na produção simbólica: um assumido pelas instituições, geralmente desgastado e cristalizado, atuando nos modos de pensamento vigentes; outro, emergente do inconsciente antropológico, pleno de força contestatória, forçando passagem para, mais tarde, se tornarem vigentes. Durand (2011) estuda as fases da bacia semântica, as quais podemos acompanhar na medida em que os mitos patentes (institucionalizados) se disseminam e os latentes (forçando passagem do inconsciente) irrompem.

Considerações Finais

Observando as conceituações que a área de Marketing e Comunicação produz sobre arquétipo, podemos observar um desgaste por excesso de denotação: o nome permanece, mas não diz respeito a uma estrutura profunda da psique, apenas uma simples imagem modelizada que condensa um tipo de comportamento. É assim que a persona, de um arquétipo que carrega contradições e se projeta a partir da complexidade do inconsciente coletivo, passa a ser modelo de público-alvo.

Estas transformações acompanham o fluir da bacia semântica: de uma necessidade de aprofundamento na área de Comunicação e Marketing, os profissionais tentam alcançar essas imagens que estão latentes para compreender melhor as reações que seus públicos têm possibilidade de ter em relação a uma campanha, mudança de posicionamento ou lançamento de um produto ou serviço no mercado. Além disso, o desgaste das noções de arquétipos, entre eles a persona, são perceptíveis, na medida em que estas noções são utilizadas para outra finalidade que não seja compreender a alma humana, mas sim traçar perfis psicológicos para a implementação e execução de campanhas de comunicação e marketing.

Referências

AMBROSE, Gavin; HARRIS, Paul. **Design Thinking**: Coleção Design Básico. Porto Alegre: Bookman Editora, 2016.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Difel, 2010.

BROWN, Tim. **Design Thinking**: uma metodologia poderosa para decretar o fim das velhas ideias. Rio de Janeiro: Elsevier, 2010.

COELHO NETTO, José Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

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

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

DURAND, Gilbert. **Campos do imaginário**. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.

DURAND, Gilbert. **O imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

FERREIRA, Luis; PINHEIRO, Tennyson. **Design Thinking Brasil**: empatia, colaboração e experimentação para pessoas, negócios e sociedade. Rio de Janeiro: Elsevier Brasil, 2011.

JUNG, Carl Gustav. O eu e o inconsciente. In: **Estudos sobre psicologia analítica** (Obras completas de CG Jung, volume VII). Petrópolis: Vozes, 1981.

JUNG, Carl. Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2002.

KOTLER, Philip. **Marketing 3.0**: as forças que estão definindo o novo marketing centrado no ser humano. Rio de Janeiro: Elsevier Brasil, 2010.

MARTIN, Roger. **Design de Negócios**: Por que o design thinking se tornará a próxima vantagem competitiva dos negócios e como se beneficiar disso. Rio de Janeiro: Elsevier, 2010.

MORIN, Edgar. **Ciência com consciência**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

MORIN, Edgar. O duplo pensamento: mythos – logos. In: **O método 3**. O conhecimento do conhecimento I. Lisboa: Publicações Europa-América, 1996. p. 144 – 165.

PEARSON, Carol; MARK, Margaret. **O Herói E O Fora-da-lei**. São Paulo: Editora Cultrix, 2003.

RANDAZZO, Sal. **A criação de mitos na publicidade**: como os publicitários usam o poder do mito e do simbolismo para criar marcas de sucesso. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

RIES, Al; JACK, Trout. **Posicionamento**: a batalha pela sua mente. São Paulo: Pioneira Thomson, 2003.

STEEL, John. **A arte do planejamento**: verdades, mentiras e propaganda. Rio de Janeiro: Elsevier, 2001.

VIANNA, Maurício. **Design Thinking**: inovação em negócios. Rio de Janeiro: MJV Press, 2012.

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

“Você ganhou 10 Dabloons!”

jogo, inteligência coletiva e a dinâmica do TikTok como possibilidade lúdica

Rodrigo Fernandez
Camila Freitas

Atualmente, o *TikTok* é uma das maiores plataformas de mídia e conteúdo do mundo – no final do ano de 2021, pela primeira vez, o aplicativo alcançou a média de 1 bilhão de usuários mensais únicos (TikTok, 2021). Privilegiando vídeos curtos, quase sempre com menos de um minuto, adolescentes e jovens adultos integram o público mais assíduo: estima-se que 47,4% dos usuários ativos tenham entre 10 e 29 anos (TikTok, 2021). Tanto a arquitetura do aplicativo quanto a lógica algorítmica são estruturados em torno da fácil possibilidade de viralização – entendida essencialmente como o processo pelo qual um dado conteúdo circula rapidamente (Kaye, 2020).

Projetado para que os vídeos ocupem todo o espaço de tela e seguindo um *layout* de proposta minimalista (Menegon *et al*, 2022), que remove qualquer tipo de distrator que possa quebrar a imersão, os vídeos são assistidos e rapidamente “descartados”. Assim, o algoritmo é condicionado a mostrar apenas o que o usuário desejar, aumentando drasticamente o volume de conteúdo visto em uma única sessão – período de tempo no qual o usuário da plataforma está ativo, interagindo com o conteúdo do *TikTok* –, já que as tomadas de decisão são mínimas e cabe ao usuário apenas continuar indefinidamente o movimento de *swipe*:

Por meio da “For You Page” (FYP), presente na tela inicial do aplicativo, os algoritmos oferecem uma curadoria de recomendações personalizadas para cada perfil em um fluxo aparentemente ilimitado, configuração essa que não permite a seleção intencional do conteúdo a ser visualizado (Bastos *et al.*, 2022, p. 7).

O grande trunfo da plataforma, no entanto, são as dinâmicas que incentivam a reutilização e ressignificação da lógica de autoria. Conforme destacam Kaye *et al.* (2021, p. 3196, tradução nossa): “os usuários podem reutilizar livremente formatos populares, trechos de áudio e até mesmo músicas licenciadas sem qualquer conexão com a fonte original ou medo de penalidades”. Esse tipo de possibilidade – tanto em termos técnicos quanto legais e éticos – intensifica o ritmo de circulação dos conteúdos na mesma medida em que faz com que comunidades e experimentações de linguagem surjam a todo momento; o *TikTok* atua incentivando a criação e intensificando a propagabilidade de memes; afinal, estes são, como destaca Shifman (2013), pilares ideológicos da cultura participativa contemporânea.

No vocabulário do aplicativo, as *trends*, que representam tendências fundamentadas em desafios, danças ou dublagens (Bastos *et al.*, 2022), são geralmente viabilizadas pelos recursos exclusivos da plataforma, como os duetos e a biblioteca de áudios automática (Kaye *et al.*, 2021). Esses recursos possibilitam o contínuo fluxo de informações que ocorre em diferentes níveis dentro do *TikTok*. Tal cenário é impulsionado ainda pela presença do aplicativo em um tipo particular de cultura extremamente flexível e plástica, intitulada por Shifman (2013) de hiper-memética, que privilegia a constante recombinação de sentidos em um processo que fragmenta todo tipo de texto e os reconstitui de formas diversas, por meio do mimetismo e da remixabilidade, possibilitando o engendramento de novas cadeias de sentido e laços sociais (Shifman, 2013).

Entre outubro e novembro de 2022, uma *trend* com características bastante distintas tomou conta do aplicativo. Eram pequenos vídeos animados ou carrosséis com fotos de gatos, normalmente em cenários de fantasia, com uma instrução relativa a alguma quantidade de *Dabloons* (“você perdeu 5 *Dabloons*; você ganhou 15 *Dabloons*” etc). Os vídeos descrevem e narram algo, isto é, uma história, um jogo. A proposta consiste em utilizar a *For You Page* (FYP) do aplicativo para exibir, gradualmente, aos usuários, alguns dos vídeos associados à tendência. À medida que esses vídeos foram assistidos, curtidos,

comentados e compartilhados, a exibição de conteúdos relacionados aumentou progressivamente, intercalando-se com outros conteúdos que não fazem parte dessa tendência específica.

Cada vídeo, por sua vez, contava um pequeno trecho de algum acontecimento (normalmente, relacionado ao ganho ou a perda dos *Dabloons*, a moeda do jogo) que, na dinâmica proposta, teria se passado com aqueles que, por conta do algoritmo de recomendação do aplicativo, caíram naquela situação de modo aleatório. Os usuários começaram, então, a contabilizar suas moedas e os itens que compravam. Watts (2022, n.p., tradução nossa) descreve a *trend* como um “RPG caótico gerado pelos jogadores, onde usuários coletam uma moeda imaginária chamada ‘dabloons’, fornecida por gatos pretos *photoshopados* de maneira esquisita (normalmente) em ambientes de fantasia”¹. O que nos instiga no objeto de estudo deste artigo é que, em consonância à lógica de espalhamento rápido de conteúdo abordada anteriormente, o *DabloonTok* teve sua complexidade dos vídeos intensificada exponencialmente, conforme explicaremos a seguir.

Contudo, vale ressaltar que a origem da *trend* está de alguma maneira relacionada ao contexto monetário da Espanha entre os séculos XVI e XIX. Nesse período, eram usados os dobrões como moeda, conhecidos em inglês como *doubloons*. De acordo com o site *KnowYourMeme*, a primeira menção ao termo *Dabloon*, com a grafia propositalmente incorreta, aconteceu em abril de 2021, em uma página da rede social Instagram, com duas postagens: uma pata aberta de gato e um gato preto com a legenda “4 *dabloons*”. Esse contexto no qual a *trend* está inserida nos permite fazer um paralelo com um conceito trabalhado por Mircea Eliade (1992), cuja abordagem está na recriação através do retorno ao tempo original (*illud tempus*).

Ao observar tal empírico a partir das lentes dos estudos do imaginário, entendemos que o fenômeno dos *Dabloons* pode ser percebido como a criação de um mito digital, evocando um *tempo primordial* imaginado, em que essas moedas surgiram. De acordo com a narrativa, mencionada no *Instagram* e popularizada no *TikTok*, a origem dos *Dabloons*, até certo ponto, condiz com a reificação de um período mítico, retratado por meio de memes e postagens jocosas.

1 No original: “Chaotic player-generated RPG where users collect an imaginary currency called “dabloons” cashed out by awkwardly photoshopped black cats (usually) in fantasy settings”.

Esse *tempo primordial* é um exemplo moderno e digital de *illud tempus*, onde o passado sagrado e mítico é constantemente atualizado e revivido através de rituais e narrativas na plataforma de conteúdos audiovisuais. A utilização dos dobrões, ou *doubloons*, como moeda no passado, é evocada de maneira lúdica e anacrônica por meio da grafia propositalmente incorreta *Dabloons* no *Instagram* e no *TikTok*.

Essa referência satírica ao passado, utilizando imagens de gatos e a noção de uma moeda imaginária, por sua vez, cria um novo *mito* digital, a partir do qual uma comunidade de usuários revive um tempo sagrado ficcional. Assim, a economia dos *Dabloons* passa a ser tanto um fenômeno quanto um processo de estímulo para a imaginação coletiva, aproximando o presente ao passado mítico através de um humor nostálgico, crítico e criativo.

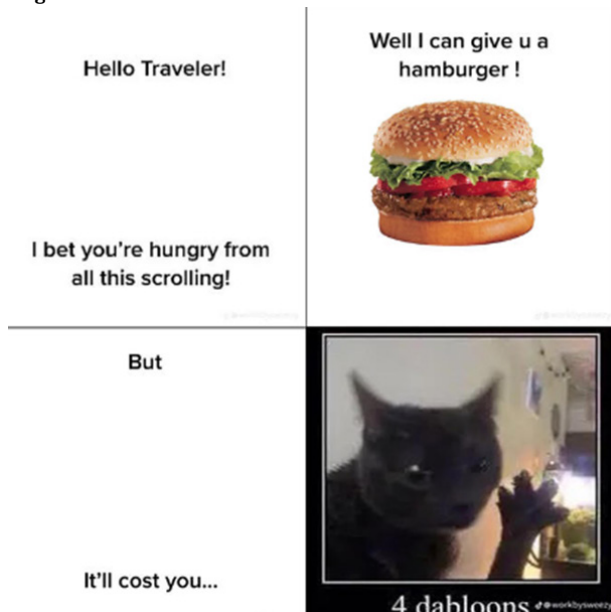
Figura 1 - Imagens que deram origem ao termo *dabloon*



Fonte: Reprodução do Instagram.

No ano subsequente, as duas imagens continuaram a circular de maneira ocasional. Em 29 de outubro de 2022, um usuário publicou no *TikTok* o primeiro carrossel com a estrutura que viria a ser a mais utilizada pelo futuro *DabloonTok*: um texto de saudação ao “viajante”, seguido da proposta de compra ou venda de um item por uma quantidade determinada de *Dabloons*.

Figura 2 - Primeira ocorrência do formato base do *DabloonTok*



Fonte: Reprodução do TikTok.

A partir de então, tanto o termo quanto a imagem original em suas incontáveis reconstruções, passaram a circular no ambiente da plataforma de maneira memética. De acordo com Lupinacci (2016, p. 95),

[...] memes de internet seriam, portanto, conjuntos de conteúdos propagáveis que se tornaram extremamente populares e que necessariamente foram imitados, remixados ou parodiados, sendo essa transformação um de seus atributos constituintes fundamentais.

Outra característica relevante é que esses conteúdos não se limitam às imagens estáticas isoladas, abrangendo uma variedade de elementos como textos, *gifs*, vídeos e outras formas de expressão imagética em movimento (Lupinacci, 2016). No entanto, aquilo que distingue a *trend* dos *Dabloons* de um mero processo de criação de memes é exatamente o que desejamos enfatizar neste artigo, isto é, a qualidade lúdica desse fenômeno, uma vez que ele se manifesta como um tipo de jogo bastante específico, o qual só se efetiva

devido às características do meio no qual ele se propaga. Afinal, trata-se de um ambiente digital que originalmente não foi pensado para comportar esse tipo de interação.

Em junho de 2023, a *hashtag* #*dabloons* contava com mais de 1.6 bilhão de visualizações. À medida que mais vídeos foram compartilhados, as estruturas narrativas presentes nesses conteúdos passaram a se complexificar, refletindo eventos do mundo real e incorporando uma diversidade de elementos. Gradualmente, dentro da própria estrutura da plataforma, surgiu um tipo de *role-playing game* (RPG) autônomo, desprovido de uma entidade central de controle. Nesse contexto, todos participantes desempenhavam os papéis, simultaneamente, de jogadores, mediadores, reguladores e construtores do universo de jogo. Watts (2022) caracteriza esse fenômeno como algo situado entre um vasto espaço de brincadeiras imaginárias e o jogo de interpretação de personagens *Dungeons & Dragons*.

Nesse contexto, o nosso foco está em fornecer uma descrição deste fenômeno midiático, salientando as qualidades lúdica e imaginativa inerentes ao *DabloonTok*, bem como o processo criativo que o constitui. Temos por premissa o entendimento da imaginação como elemento lúdico do imaginário (Freitas, 2024), sendo parte relevante desse processo a mobilização de imagens e de símbolos, porque durante o ato imaginativo há o entrelaçamento dos seres humanos com as realidades dos mundos imaginados.

Para tanto, ao longo deste artigo, são operacionalizados, principalmente, os conceitos de jogo (Huizinga, 2000), cultura da convergência (Jenkins, 2009) e inteligência coletiva (Lévy, 2007). Também levaremos em consideração a natureza e volatilidade da mecânica do *TikTok*, através da qual vídeos se interconectam em uma lógica não-linear e descentralizada, ao passo que é pautada por um princípio de heterogeneidade (Rosário e Coca, 2018). Destacamos que, anteriormente à redação do presente texto, foi realizado um mapeamento exploratório prévio dos vídeos publicados na *trend* em análise, bem como uma exploração de textos jornalísticos que abordam o tema, subsidiando a discussão aqui apresentada.

O *DabloonTok* e sua natureza lúdica

Huizinga (2000) destaca o lúdico como objeto central de seus estudos através da categoria de *spel*, termo em holandês que pode ser aproximado à ideia de atividade lúdica – ou, simplesmente, jogo. Embora o autor não esteja, com essa expressão, resumindo toda ação humana à qualidade de jogo, o que ele faz é valorizar o jogo como um aspecto presente em distintas atividades da vida cotidiana. Para ele, o jogo, o ato de jogar e os efeitos culturais das atividades lúdicas devem ser valorizadas em si mesmo, ou seja, para além de qualquer função utilitária que possam vir a ter. Assim, para Huizinga (2000), o *spel* não é um mero fenômeno fisiológico ou um reflexo biológico; reduzi-lo a isto seria ignorar que a atividade lúdica se apresenta enquanto função significante. Em outras palavras, o jogo, tendo um sentido, tem também uma qualidade não empírica, não utilitária em sua existência fenomênica. Essa abordagem põe ênfase na estética, no prazer e na diversão, salientando que:

a intensidade e a absorção do jogo não têm explicação através da análise biológica. Contudo, é nessa intensidade, nessa absorção, nesse poder de enlouquecer, que reside a verdadeira essência do jogo, a sua qualidade primordial (Huizinga, 2000, p. 6).

O jogo é, portanto, uma totalidade que ultrapassa o humano – também por isso, não se ancora em bases racionalistas atentas à “ilusória questão do ‘por quê e para quê’” (Huizinga, 2000, p. 18).

Assim, o autor salienta a qualidade original do jogo como produtor de cultura, fantasia e poesia, através da qual a satisfação estética, a ousadia, o riso e o divertimento se apresentam como estímulos à imaginação. O lúdico, o humor, a brincadeira e, principalmente, a liberdade genuína da *paidia* (Caillois, 2017; Huizinga, 2000) – que possibilita a criação de uma realidade imaginada e sua manifestação no cotidiano –, reforçam a importância das atividades lúdicas como resistência ao esgotamento de um mundo no qual as imagens simbólicas ficaram presas nas estruturas rígidas da racionalidade.

A atividade lúdica rompe com a lógica literal de como a materialidade se apresenta, flertando com existências imaginárias. Ainda segundo o autor, encontramos cinco propriedades fundamentais ao jogo, as quais descreveremos em consonância com o acontecimento *DabloonTok*.

A primeira consiste em ser uma atividade voluntária e livre (Huizinga, 2000), no sentido mais amplo possível – se somos obrigados a jogar, já não se trata mais de um jogo. No caso do *DabloonTok*, fazer parte da *trend* só se efetuava a partir de nossa vontade, ou seja, caso não quiséssemos *jogar*, bastaria fechar o aplicativo ou ignorar por completo todos os vídeos relacionados a ele até que deixassem de ser exibidos no perfil. Assim, observamos que em nenhum momento houve qualquer forma de obrigação para a adesão do usuário/jogador. A vinculação à *trend* transcorria em um tempo de lazer, mediante a adesão voluntária e tendo por finalidade a diversão.

Logo, não seria possível qualquer tipo de pressão por reconhecimento social decorrente de eventuais “conquistas” no jogo, uma vez que a experiência não é replicável ou passível de ser fiscalizada. Além disso, o próprio jogador é responsável por contabilizar tudo que lhe acontece e “não existe nenhuma base de dados que controla quantos [*Dabloons*] você tem ou o que você comprou, assim como não há nenhum site externo que os regule”² (Boseley, 2022, n.p., tradução nossa), tornando sem sentido perseguir um objetivo que não seja a diversão. Isso se alinha à concepção de Huizinga (2000) de que o divertimento é crucial para definir algo como um jogo; um divertimento que essencialmente “resiste a toda análise e interpretação lógica” (Huizinga, 2000, p. 6). Nesse contexto de divertimento, o jogo pode assumir tanto a forma poética quanto a da transcendência, tendo como horizonte o suprarracional. Essa qualidade retoma a condição da *paidia*, envolvendo o brincar livre e imaginativo semelhante ao da criança.

Ainda sobre esse aspecto, em entrevista ao jornal britânico *The Guardian*, uma jogadora comenta a relação lúdico-imaginativa possibilitada pela *trend*:

Eu acho que a razão pela qual nós amamos isso é nós secretamente sentirmos falta de ter 5 anos e brincar com nossos amigos. Eu sinto falta de ser uma princesa sequestrada ou uma bruxa fazendo poções. Fazer parte dessa *trend* significa que eu posso fazer isso de novo. Eu posso ser um gatinho bobinho comprando itens bobinhos e me divertindo muito³ (Boseley, 2022, n.p., tradução nossa).

2 No original: “There’s no database that tracks how many you have or what you buy, and there is no external website that creates or regulates them”.

3 No original: “I think the reason we all love this is that we all secretly miss being 5 and playing with our friends. I miss being a kidnapped princess or a witch making potions. Being a part of this trend means I can do that again. I can be a silly little cat buying silly little items and just having a great time”.

Seja nas brincadeiras infantis ou nos jogos adultos pretensamente sérios, há em comum a operacionalização criativa e imaginativa no envolvimento com essas atividades. Durante o jogo, “a criança representa alguma coisa diferente, ou mais bela, ou mais nobre, ou mais perigosa do que habitualmente é” (Huizinga, 2000, p. 14). Nessa dinâmica de se tornar um Outro, “a criança fica literalmente ‘transportada de prazer’, superando-se a si mesma a tal ponto que quase chega a acreditar que realmente é esta ou aquela coisa, sem, contudo, perder inteiramente o sentido da ‘realidade habitual’” (Huizinga, 2000, p. 14). O jogo lúdico (*paidia*) compreende a existência de uma realidade imaginária (de e do jogo em si) e sua manifestação no mundo da vida (do estar em jogo).

Disso, surge a segunda característica, intimamente vinculada à primeira: o jogo não apenas faz parte da vida cotidiana como é uma passagem para o exterior da vida diária. De certo modo, o jogo está acontecendo simultaneamente dentro e fora do espaço convencional onde se dão as outras atividades, podendo apresentar-se como atividade temporária.

Isso não significa, no entanto, que haja uma dissociação completa do que há fora do jogo. Isso porque, “toda criança sabe perfeitamente quando está ‘só fazendo de conta’ ou quando está ‘só brincando’” (Huizinga, 2000, p. 10). Da mesma forma que em qualquer atividade lúdica, os jogadores que optam por fazer parte do *DabloonTok* estão plenamente cientes de que integram uma atividade de interpretação de papéis, através da qual se aventuram por um mundo fantasioso.

Essa autoconsciência relativa ao envolvimento no ambiente de jogo pode ser verificada, por um lado, a partir da justificativa proposta por Thom Waite (2022, n.p., tradução nossa) ao sucesso da *trend*, que a descreve como uma forma de *escapismo* através da fantasia:

[...] talvez estejamos coletivamente ansiando por aventuras fofas, onde o dinheiro que conseguimos pode ser gasto em coisas que realmente nos aquecem e nutrem – como cobertores e sopa – ao invés de aluguéis vertiginosos e débitos estudantis que nunca iremos pagar’.

4 No original: “Maybe we’re all collectively yearning for a cute little adventure, where the money we acquire can be spent on things that actually warm and nourish us – like blankets and hot stew – instead of skyrocketing rents and student loans we’ll never actually repay’.

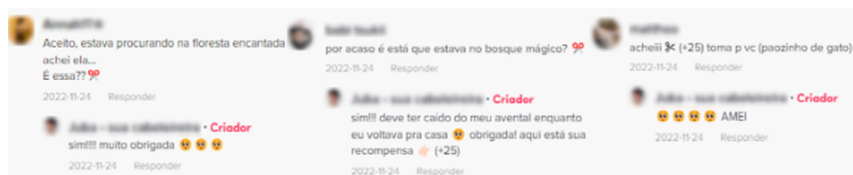
Por outro lado, segundo Reis (2019), esse tipo de experiência é diretamente dependente de nossa disposição ontológica e afetiva para com os fenômenos lúdicos. Tal fenômeno é caracterizado pelo autor como tonalidade afetiva lúdica, ou seja, experiência de afinação instaurada no “[...] *entre* existente do momento em que o jogo acontece” (Reis, 2019, p. 232) e com o qual aquele que joga se afina.

O *DabloonTok* atua, nessa dinâmica, como uma espécie de intervalo lúdico no contexto de um interlúdio da vida cotidiana – se o próprio ato de utilizar um aplicativo de *feed* infinito de vídeos já poderia ser interpretado como uma atividade de interrupção no dia a dia em prol do lazer, do divertimento, o jogo em questão acontece em meio a isso, sendo intercalado com outros tipos de vídeos. É um mecanismo que potencializa a função última de uma plataforma como o *TikTok*: o entretenimento enquanto recompensa imediata.

Tal atividade lúdica autônoma, temporária, em parte separada da realidade concreta e centrada em sua própria realização, não implica obrigatoriamente um nível menor de seriedade. Huizinga (2000) observa que o jogo pode abrigar um entusiasmo tão intenso que jamais deve ser visto como algo trivial. Esse comprometimento com a fantasia pode ser observado tanto no ímpeto de não sair do papel interpretado em vídeos que fazem parte do *DabloonTok* – o que reforça o compromisso com o próprio jogo – quanto em conteúdos que, embora não façam parte do jogo, abordam-no de alguma maneira.

Abaixo (Figura 3), compilamos exemplos que ilustram esse aspecto e demonstram a profundidade de uma atividade, aparentemente fútil, a partir de perfis que mostram planilhas de gastos, noticiários preocupados com o aumento da inflação, fiscalizações, análises econômicas e uma atenção genuína com a coerência interna e com a manutenção do jogo, dos papéis e de suas regras nos comentários dos vídeos.

Figura 3 - Participantes interagindo nos comentários



Fonte: Reprodução do TikTok.

A terceira característica é a realização delimitada espaço-temporalmente. Dito de outra maneira, ele pode ser jogado até o final, “[...] dentro de certos limites de tempo e de espaço” (Huizinga, 2000, p. 11). No caso observado, o espaço é digital, ele existe dentro do *TikTok* - mais especificamente, no ambiente de curadoria da *For You Page*. Em relação à duração, o jogo se estenderia pelo tempo que os jogadores desejassem. Na melhor das condições, a sessão coletiva aconteceria de forma contínua e permitiria que cada jogador participasse de acordo com sua vontade, pausando e retomando conforme sua decisão, levando ou não em conta os vídeos que lhes fossem apresentados. Na prática, surgem nuances do jogo decorrentes das características de seu meio. Pode-se afirmar que, em essência, o jogo já chegou ao fim, visto que sua continuidade está vinculada a uma comunidade ativa que alimenta o algoritmo de forma constante no *TikTok*. Os vídeos do *DabloonTok* pararam gradualmente de ser publicados a partir de dezembro de 2022. Eventualmente, os vídeos poderiam voltar a ser criados e espalhados, bem como o jogo poderia recuperar o sentido enquanto atividade lúdica, caso haja condições para tal.

Sobre esse aspecto, cabe destacarmos que, segundo Huizinga (2000), a concepção de jogo se fixa como um fenômeno cultural, mesmo quando se encerra, ou seja, mesmo quando deixa de ser jogado pelas pessoas, no caso, usuários do *TikTok*. Ele permanece, portanto, como “[...] uma criação nova do espírito, um tesouro a ser conservado pela memória. É transmitido, torna-se tradição” (Huizinga, 2000, p. 11). Podemos dizer que enquanto o aplicativo *TikTok* estiver em funcionamento e os vídeos permanecerem disponíveis, haverá uma forma de arquivo digital representando um jogo que terminou, mas que está, porém, sujeito a ser revisitado. Vale lembrar que, dada a natureza volátil da plataforma, a *trend* pode ser *reativada* a qualquer momento, dependendo da vontade e do esforço coletivo da comunidade do *DabloonTok*.

Ainda segundo a concepção de Huizinga (2000), destacamos que um jogo pressupõe a existência de regras em sua infraestrutura e mecânicas. No caso do *DabloonTok*, para além das imposições do próprio funcionamento da plataforma, as regras em si estavam longe de ser rígidas – dada a origem espontânea e coletiva do fenômeno, nenhuma regra havia sido estabelecida previamente, ao contrário, todas elas foram propostas pelos próprios jogadores ao longo da atividade, podendo ou não serem aderidas em partidas e interações. Apesar de se tratar de um jogo construído a partir de um aspecto coletivo, ele sempre pôde, de maneira paradoxal, ser jogado individualmente. Afinal, seria possível

jogar sem nunca interagir com outros jogadores; nesse caso, se o jogador decidir que tem *dabloons* infinitos, não existe nada que o impeça e o jogo de ninguém será impactado. Isso significa dizer que as regras são voláteis, mas, ao quebrá-las individualmente, ao se tornar um “batoteiro” (Huizinga, 2000, p. 12), o único prejudicado seria o próprio trapaceiro, que deixa de se divertir conforme a dinâmica do jogo (Boseley, 2022; Watts, 2022).

Com a rápida popularização da *trend*, que surgiu sem qualquer organização *a priori*, começaram a ser denunciados problemas de inflação ocasionados por jogadores que estavam dando quantidades irreais de *dabloons* a outros jogadores – alguns, inclusive, com o intuito de tensionar e desestabilizar a diversão daqueles que estavam engajados. São esses os “desmancha-prazeres” (Huizinga, 2000, p. 12), responsáveis por levar o mundo do jogo à derrocada. Assim, para manter o universo criado em uma relativa estabilidade, foram estabelecidas, de modo coletivo, algumas regras. Entre elas, a de que vídeos que oferecessem quantidades superiores a 100 *dabloons* de uma só vez não seriam incluídos no jogo. Estes, portanto, poderiam tanto (1) ser tratados como externos ao círculo mágico e ter a sessão de comentários inundada de jogadores irritados, quanto (2) ter suas proposições questionadas dentro da própria lógica interna do jogo, além de dar espaço aos comentaristas que se declaram assaltantes e roubam os *dabloons* (Robertson, 2022) do desmancha-prazeres. Ainda, tais proposições poderiam ser questionadas se esse tipo de vídeo fosse considerado uma espécie de mercado informal (Waite, 2022), o qual, apesar de ser contra a legislação do universo do jogo, não trataria, necessariamente, de algo externo ao seu funcionamento.

Assim, o jogo foi, em certa medida, autorregulado, dada a preocupação dos jogadores com sua manutenção e continuidade. Na prática, o esforço dos jogadores não conteve as adversidades ou estabilizou a tendência caótica inerente à natureza do fenômeno: com a alta da inflação no jogo, o universo do *DabloonTok* também começou a contar com ladrões, imposto de renda, políticos, um governo autoproclamado, grupos de guerrilha, um serviço secreto agindo contra grupos de guerrilha, uma máfia, piratas, cultos e dragões – tudo isso só era possível graças à fragilidade do sistema que regia essa atividade lúdica.

Por fim, a criação de grupos sociais e comunidades que se formaram em torno de práticas lúdicas é destacada por Huizinga (2000) como uma característica inerente à noção de jogo. No caso do objeto analisado, isso se mostra verdadeiro, porque mesmo sendo jogado individualmente, a própria

lógica interna, a coesão das regras e os acontecimentos tomados como reais dentro do universo do *DabloonTok* foram estabelecidos por uma comunidade, que interagiu entre si, debateu novas regras e condições, fez trocas, comercializou itens e, principalmente, que se relacionou fora do jogo, publicando vídeos sobre jogabilidade, ensinando novos jogadores e comentando acontecimentos recentes atrelados ao universo ficcional.

Ao encontro do que diz Huizinga (2000), o clube está intimamente ligado ao jogo, pois se trata da valorização de uma sensação de pertencimento encerrada na unidade daqueles que compartilham tal experiência. Essa unidade representa a manutenção de um sentimento de que há algo especial e secreto, partilhado entre a comunidade, mas ausente e incompreensível àqueles que estão fora do universo *DabloonTok*.

O jogo resultante da agência coletiva e autônoma

Distanciando-se das premissas que afirmam sobre o paradigma midiático do século XXI se concentrar principalmente na dimensão técnica dos dispositivos, Jenkins (2009) propõe, através de suas análises em torno do conceito de convergência, uma abordagem mais aprofundada das dinâmicas socioculturais envolvidas na forma de disseminação de conteúdo e informações. Ele compreende esse fenômeno como um novo paradigma que permite que o conteúdo flua através de diversos canais, em múltiplas direções e em relações “cada vez mais complexas entre a mídia corporativa, de cima para baixo, e a cultura participativa, de baixo para cima” (Jenkins, 2009, p. 325).

O autor elabora, ao redor dessa premissa, uma argumentação que busca demonstrar de que maneira a produção e o consumo cultural são impactados pela realidade trazida à tona pela popularização da internet. A partir disso, a lógica operacional da indústria se alteraria, dando espaço para a possibilidade de existência de produtos comunicacionais que, por exemplo, ao mesmo tempo, (1) concatenam as particularidades de distintos tipos de mídias, formatos, linguagens e atenuam, quando não desmancham, fronteiras que delimitam onde começa e onde termina a categorização possível de um dado

tipo de conteúdo; e (2) dão espaço e voz ativa àqueles que, em condições comunicacionais anteriores, seriam apenas receptores, mas agora “estão moldando, compartilhando, reconfigurando e remixando conteúdos de mídia de maneiras que não poderiam ter sido imaginadas antes” (Jenkins; Ford; Green, 2015, p.24).

Segundo Jenkins (2009), a convergência implica em uma alteração na forma como percebemos nossas interações com as mídias. A exemplo disso, destacamos a própria dinâmica do *TikTok*, pois se trata de um ambiente no qual boa parte do seu sucesso se deve justamente ao fato de que é uma plataforma baseada na produção de conteúdo pela comunidade. No caso do *DabloonTok*, há um achatamento, em um único fenômeno, de uma série de lógicas distintas: a linguagem do *meme* se soma à linguagem dos vídeos curtos, a dos *role-playing games* (RPG) e à da ficção de fantasia em uma experiência lúdica coletiva que é perpassada pelo audiovisual e pelas estruturas algorítmicas.

Ainda nesse contexto, Jenkins (2009) elabora sobre a possibilidade de compreender a configuração cultural potencializada na *Cultura da Convergência* a partir de três pilares: (1) convergência dos meios; (2) cultura participativa; e (3) inteligência coletiva. O primeiro, para nossos objetivos neste artigo, interessa menos – diz respeito particularmente ao fenômeno de *transmídia* e *crossmídia*, em que uma mesma narrativa pode ser distribuída em diferentes plataformas e meios. O autor refere-se ao “fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação” (Jenkins, 2009, p.29). Em nosso objeto de estudo, pelo contrário, há uma mescla de diferentes regimes de significado em um único fenômeno, com dependência absoluta de um tipo extremamente específico de circulação de mídia.

A segunda característica, no entanto, nos é essencial, já que a cultura participativa é aquela que permite que, em algum nível, possamos falar, ao invés de consumidores e produtores, em participantes, os quais interagem de acordo com um dado sistema de regras – estejam elas claras ou não: “A expressão cultura participativa contrasta com noções mais antigas sobre a passividade dos espectadores dos meios de comunicação” (Jenkins, 2009, p.28). Elaborado inicialmente a partir do contexto de estudo das interações em comunidades de fãs, o conceito de cultura participativa hoje pode se referir ao entendimento da “[...] variedade de grupos que funcionam na produção e na distribuição de mídia para atender a seus interesses coletivos” (Jenkins; Ford; Green 2015, p. 24).

Há, portanto, um processo de grupos no *DabloonTok* que, mesmo sem qualquer tipo de coordenação, interagem entre si e participam de forma ativa tanto da manutenção da comunidade quanto na produção de novos conteúdos, regras e possibilidades – o lúdico se cruza com a criação para as redes e, assim, a própria atividade de criar um jogo se confunde com a de produzir conteúdo online. Coletivamente, os jogadores precisavam conciliar dois formatos de produção aparentemente contraditórios: era necessário criar vídeos viralizáveis enquanto desenvolviam peças a fim de proporcionar boa jogabilidade – nessa dinâmica, os processos se imbricavam simultaneamente.

Nos é relevante, por fim, levando em conta a análise qualificada do fenômeno em questão, a ênfase no conceito de inteligência coletiva (Lévy, 2007), enquanto um projeto de “uma inteligência distribuída por toda parte, incessantemente valorizada, coordenada em tempo real, que resulta em uma mobilização efetiva das competências” (Lévy, 2007, p. 28).

Uma inteligência coletiva pressupõe não apenas a assunção do conhecimento centralizado em um único repositório, mas também que, com as possibilidades propiciadas pelas tecnologias de comunicação e informação, é possível que grupos de diferentes escalas se auto-organizem em tempo real, de acordo com suas necessidades e capacidades cognitivas, em prol do desenvolvimento coletivo, estruturando o conhecimento de forma imanente, sem a necessidade de um rígido *gatekeeper*. A inteligência coletiva diz respeito a um processo constante de construção conjunta com base na multiplicidade e na diferença como valor *per se*.

No caso do *DabloonTok*, temos, ao menos em parte, um exemplo de algo que se aproxima do projeto de Lévy (2007). De modo geral, por mais colaborativos que sejam os ambientes coletivos, eles ainda se desenrolam ao redor de um emissor central. Nesse caso, donos de grupos, criadores de conteúdo, moderadores de fóruns e designers de jogos são alguns exemplos. O papel de outros participantes da cadeia, muitas vezes, é figurativo.

Ainda no contexto de *DabloonTok*, a descentralização se intensifica e o único mediador efetivo é não-humano: o algoritmo da plataforma. Nesse caso, o que definiria a inteligência coletiva “não é a posse do conhecimento – que é relativamente estática –, mas o processo social de aquisição do conhecimento – que é dinâmico e participativo –, continuamente testando e reafirmando os laços sociais do grupo social” (Jenkins, 2009, p.88). Portanto, esse processo

contínuo de aquisição, de remodelamento, da constante construção de novas possibilidades no âmbito do universo do jogo, é o que torna, de fato, o fenômeno analisado relevante.

Em suma, o que Lévy (2007) propõe enquanto projeto ético, econômico, tecnológico, político e estético é a possibilidade de um saber interconectado, distribuído, desterritorializado da necessidade de referente observável, o agente da inteligência coletiva é construído pela integração das capacidades de N indivíduos que se adequam ao contexto e, devido ao intermédio das tecnologias de comunicação e informação que culminam na existência do ciberespaço – no qual “se reúnem os instrumentos da inteligência coletiva; eles funcionam como suporte dessa” (Bembem; Santos, 2013, p. 145) –, se reconhecem entre si enquanto atores. Tais atores podem ser considerados “singulares, múltiplos, nômades e em vias de metamorfose (ou aprendizado) permanente” (Lévy, 2007, p. 27), pertencentes a um mecanismo que visa o engrandecimento mútuo de todos aqueles que estão coletivamente engajados, identificando e mobilizando as competências necessárias para tanto.

Com as devidas ressalvas, é possível afirmar que parte da premissa da inteligência coletiva, nos termos de Lévy, se concretiza no ambiente comunicacional contemporâneo. Podemos considerar que, em tal ambiente, desde a criação dos primeiros espaços colaborativos, em alguma medida “[...] a comunicação ocorre de todos para todos, a informação torna-se compartilhada e o armazenamento de informações ocorre em estoques de informação cada vez mais descentralizados” (Bembem; Santos, 2013, p. 142).

Franco (2018), por sua vez, destaca que a inteligência coletiva, a depender do espaço específico observado, se apresenta em diferentes graus de vivacidade e é denotada a partir de três atividades: compartilhamento, cooperação e ação coletiva. A partir disso, o *DabloonTok* condiz com um exemplo parcial de coletivo inteligente, já que “[...] a comunidade assume como objetivo a negociação permanente da ordem estabelecida, da sua linguagem, do papel de cada um, o discernimento e a definição de seus objetos, a reinterpretação de sua memória” (Lévy, 2007, p. 27). Além disso, através de uma atitude cooperativa, “[...] os participantes compartilham informações, corrigem e avaliam as descobertas uns dos outros e chegam a uma compreensão de consenso” (Jenkins *apud*

Franco, 2018, p. 21). Tudo isso, pontua Waite (2022, n.p., tradução nossa), se expressa em “um sistema baseado em confiança – um oásis de honestidade nas ruínas cínicas da internet”⁵.

Contudo, enquanto atividade lúdica, dinamizada e experienciada coletivamente, o fenômeno *DabloonTok* encontra legitimidade no espaço de mediação digital, criativo e imaginativo da própria plataforma *TikTok*, bem como ao longo do processo lúdico que lhe conforma. Assim, os sentidos operacionalizados e provenientes dessa atividade têm validade, especificamente, nesse espaço de interação criativa e enquanto a experiência de jogo durar.

Considerações finais

Ao longo deste artigo, buscamos explorar o fenômeno dos *Dabloons*, na plataforma *TikTok* que, no decorrer da descrição e análise foi referido como *DabloonTok*. Abordamos esse evento enquanto jogo, destacando sua natureza lúdica e enfatizando a dinâmica de engajamento coletivo que mantém o fenômeno atualizado e acontecendo. Além disso, examinamos as regras que fundamentam a lógica de funcionamento desse jogo.

Embora seja uma atividade lúdica que, atualmente, se mantém encerrada, podemos dizer que, tal como destaca Jenkins (2009), a desorganização da inteligência coletiva é tanto um ponto forte quanto fraco nesse processo de manutenção e reativação do fenômeno analisado. Levando em conta uma reorganização da comunidade em torno da dinâmica dos *Dabloons*, seria possível recomeçar o processo de compartilhamento e espalhabilidade dessa atividade lúdica.

Logo, acreditamos que o objeto empírico deste artigo se apresenta como um jogo existente no ambiente digital da curadoria *For You Page* do *TikTok*, produto de uma inteligência coletiva engajada, possivelmente em busca de entretenimento e diversão, porém crítica e irônica quanto a um modelo econômico imaginário, cerceado por algumas regras, e existente apenas no universo ficcional do *DabloonTok*.

5

No original: “A system based on trust, an oasis of honesty in the cynical wastes of the internet.”

Desse modo, a mobilização caótica e voluntária dessa inteligência coletiva, proporcionou um ambiente colaborativo e criativo, centrado no entretenimento social. Porém, o diferencial do fenômeno analisado encontra-se na instrumentalização da arquitetura de uma plataforma de vídeos digitais para agenciar coletivamente, sem qualquer planejamento inicial e uma finalidade que não fosse a diversão, uma dinâmica autônoma que pode, como vimos, ser identificada com um jogo.

Retomando nosso paralelo inicial, como em tradições antigas, em que o retorno ao *illud tempus* era realizado para reatualizar eventos fundacionais (ELIADE, 1992), os usuários contemporâneos de plataformas digitais têm a possibilidade de criar e participar de uma cultura em torno dos *Dabloons*, revivendo e perpetuando esse *mito digital* enquanto comunidade e memória coletiva.

Em suma, o vínculo entre jogo, imaginação e criatividade instiga a afinação com realidades distintas, bem como a expansão de mundos possíveis, cujo resultado legitima a qualidade lúdica do imaginário, a retórica centrada na brincadeira livre e a conferência de novos significados aos acontecimentos cotidianos.

Referências

BASTOS, Hemilly *et al.* **Trends no TikTok e sua influência no streaming musical: os casos Doja Cat e Olivia Rodrigo.** In: Anais do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2021. Disponível em: <<https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2021/resumos/ij05/hemilly-bastos.pdf>>. Acesso em: 24 mai. 2023.

BEMBEM, Angela Halen Claro; SANTOS, Plácida Leopoldina Amorim da Costa.. **Inteligência coletiva: um olhar sobre a produção de Pierre Lévy. Perspectivas em Ciência da Informação,** Belo Horizonte, v. 18, n. 4, p. 139–151, dez. 2013.

BOSELEY, Matilda. What are dabloons?: Tiktok's new imaginary economy explained. **The Guardian**, [S. l.], 25 nov. 2022. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/technology/2022/nov/25/what-are-dabloons-tiktoks-new-imaginary-economy-explained>>. Acesso em: 24 mai 2024.

CAILLOIS, Roger. **Os Jogos e Os Homens: a máscara e a vertigem.** Petrópolis: Editora Vozes, 2017.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano.** São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FRANCO, Angela Halen Claro. **Inteligência coletiva: manifestações nos ambientes digitais.** Tese (Doutorado em Ciências da Informação). Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista. São Paulo, 2018. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/152741>>. Acesso em: 24 mai. 2024.

FREITAS, Camila. A imaginação como elemento lúdico do imaginário. **Intexto,** Porto Alegre, n. 56, 2024. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/136142>>. Acesso em: 24 maio. 2024.

GARSON, Marcelo. O conceito de convergência e suas armadilhas. **Galáxia. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica**, São Paulo, n. 40, 23 fev. 2019.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.

JENKINS, Henry; GREEN, Joshua; FORD, Sam. **Cultura da Conexão**. São Paulo: Aleph, 2015.

KAYE, D. Dondy Valdovinos. MAKE THIS GO VIRAL: BUILDING MUSICAL CAREERS THROUGH ACCIDENTAL VIRALITY ON TIKTOK. **FlowJournal**, [S. l.], 29 set. 2020. Disponível em: <<https://www.flowjournal.org/2020/09/make-this-go-viral/>>. Acesso em: 24 mai. 2024.

KAYE, D. Dondy Valdovinos *et al.* You Made This? I Made This: Practices of Authorship and (Mis)Attribution on TikTok. **International Journal of Communication**, [s. l.], v. 15, p. 3195-3215, 1 jan. 2021. Disponível em: <<https://eprints.qut.edu.au/206098/>>. Acesso em: 24 mai 2024.

LÉVY, Pierre. **A inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço**. São Paulo: Loyola, 2007.

LUPINACCI, Ludmila. **As apropriações do GIF animado: aspectos culturais, expressivos e afetivos dos usos de uma tecnologia defasada**. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2016.

MENEGON, Marina Machado *et al.* **Comportamento de Consumo Midiático: Tiktok, Construção de Linguagens e Tendências na Comunicação**. In: Anais do 45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2022. Disponível em: <<https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2022/resumo/0808202218190562f17dc977d07>>. Acesso em: 24 mai. 2024.

REIS, Breno Maciel Souza. A experiência de jogo como efeito da afinação do(a) jogador(a) na tonalidade afetiva (Stimmung) lúdica: uma abordagem fenomenológica do Ingress. **Matrizes**, São Paulo, v. 13, n. 3, p. 229-253, 2019. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v13i3p229-253>>. Acesso em: 24 mai. 2024.

ROBERTSON, Joshua. TikTok Users Have Created Their Own Economy With Cats And “Dabloons”. **The Gamer**, [S. l.], 24 nov. 2022. Disponível em: <<https://www.thegamer.com/tiktok-dabloon-cat-trend/>>. Acesso em: 24 mai. 2024.

ROSÁRIO, Nísia Martins do; COCA, Adriana Pierre. A CARTOGRAFIA COMO UM MAPA MOVENTE PARA A PESQUISA EM COMUNICAÇÃO. **Comunicação & Inovação**, São Caetano do Sul, v. 19, n. 41, 12 dez. 2018.

SHIFMAN, Limor. Memes in a Digital World: Reconciling with a Conceptual Troublemaker. **Journal of Computer-Mediated Communication**, [S. l.], v. 18, n. 3, p. 362–377, 26 mar. 2013

TELLES, Marcio; ASSUMPÇÃO, Dora. Pesquisa Bibliográfica na Comunicação. In: WOTTRICH, Laura; ROSÁRIO, Nísia Martins do (Org.). **Experiências Metodológicas na Comunicação**. São Paulo: Pimenta Cultural, 2022. p. 144-156.

TIKTOK. Um bilhão de vezes obrigado!. **TikTok**, [S. l.], 27 set. 2021. Disponível em: <<https://newsroom.tiktok.com/pt-br/um-bilhao-de-pessoas-no-tiktok>>. Acesso em: 24 maio 2023.

WAITE, Thom. What are dabloons? A guide to TikTok’s new favourite meme currency. **Dazed**, [S. l.], 25 nov. 2022. Disponível em: <<https://www.dazeddigital.com/life-culture/article/57540/1/what-are-dabloons-doubloons-a-guide-to-tiktok-new-favourite-meme-currency>>. Acesso em: 24 maio 2023.

WATTS, Rachel. TikTokers have created a player-generated RPG full of money-dealing cats, and it’s absolutely wild. **Rock, Paper, Shotgun**, [S. l.], 25 nov. 2022. Disponível em: <<https://www.rockpapershotgun.com/tiktokers-have-created-a-player-generated-rpg-full-of-money-dealing-cats-and-its-absolutely-wild>>. Acesso em: 24 maio 2023.

O arcaico é atual

a dinamização do imaginário sobre a dança em ambientes virtuais

Bibiana de Moraes Dias

Trabalho desenvolvido com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 01.

Há pouco tempo o mundo estava inserido em um contexto pandêmico onde ficou explícita a necessidade do isolamento social. A rotina dos seres humanos mudou drasticamente e a sociedade teve que reaprender processos básicos. Aqueles que puderam estar na segurança de suas casas passaram a se relacionar de formas diferentes com o cotidiano: trabalho, estudo, saúde e lazer passaram a habitar o plano virtual, da mesma maneira que as atividades culturais migraram para os ambientes digitais, como a dança e o sagrado, temas de estudo desta pesquisa.

Dançar é parte do ser humano, é vivência ancestral que, de diversas e novas formas, permanece presente na rotina dos indivíduos contemporâneos (Bourcier, 2001; Stewart, 2012). Está intimamente ligada ao sagrado, pois começou exclusivamente por conta dele, ainda no período pré-histórico (Bourcier, 2001), e se estendeu ao longo da história, passando por diversas fases. Desde meados da transição entre o século XIX e XX, o vínculo com o sagrado, que antes era experimentado através da dança, tem se tornado uma perspectiva marginal, fazendo parte da vivência cotidiana de apenas uma pequena parcela de indivíduos. Os sistemas de saberes originários têm dado lugar a estruturas mais rígidas e racionais, que negam a corporeidade e colocam-na em posição de inferioridade (Shiva, 2003). Esse processo de apagamento do simbólico não é exclusividade do mundo tecnológico, globalizado e computadorizado, mas vem sendo construído há muitas décadas (Weber, 1994; Durand, 1994).

[...] a dança é simplesmente vida intensificada e, com isto, delimitada contra outros movimentos rítmicos atribuídos às áreas de esporte e ginástica, assim como a todos os 'trabalhos'. A dança se comunica do ponto onde a respiração, a representação, a imagem e a vivência onírica afloram e se tornam criativas, desprendidas do plano da realidade prosaica e dos grilhões terrestres (WOSIEN, 2000, p. 26).

O desprezo pelo material e pelo corpo, já iminente anteriormente, objetivando uma espécie de limpeza, é característico também dos primeiros momentos das mídias sociais, quando ainda eram muitas as incertezas sobre como estas impactariam o mundo. Para Recuero (2008), o fenômeno da descorporificação, que assimila a internet como um espaço sem identidade e assinatura é, inclusive, um dos atributos que primeiro caracterizou as mídias sociais.

Felinto (2011), por sua vez, explica que o início das mídias sociais e, principalmente, das pesquisas sobre tal temática, foi marcado pela perspectiva da descorporificação, mas considera que essa visão deixou de estar presente ao longo do tempo. Para Miklos (2012, p. 11), especificamente se tratando de ciberreligião, “[...] o corpo é sacrificado, abolido da experiência religiosa”. Já Contrera (2017, p. 30) considera que o apagamento do corpo não é simples acaso, mas trata-se de um “projeto moderno de apagamento corpo”.

Esse apagamento da corporeidade não é tolerado sem efeitos sobre os indivíduos. É nesse sentido que surgem as tentativas de reconexão com o sagrado: não sabendo mais como relacionar-se com o sagrado, a sociedade busca tal relação pela imitação, mimetizando uma atividade que para outros leva à hierofania (Unger, 1991).

Desapareceu a religião? O religare foi destruído? De forma alguma. Eles permanecem e, frequentemente, exibem uma vitalidade que se julgava extinta. Porém, no mundo desencantado, os fenômenos religiosos se alteraram. [...] Na modernidade desencantada, fruto do capitalismo e impulsionada pelo pensamento iluminista, o mundo religioso foi sendo fragmentado, afastando o homem da natureza e da realidade cósmica, em que tudo passou a ser explicado, medido, cotejado, relegando o homem ao desamparo, em sua eterna busca pela realização mítica (Miklos, 2012, p. 26).

Compreende-se que a relação com o sagrado depende da relação com a imagem e não da imagem em si, que não é através da replicação da imagem que se alcança tal relação, mas pela disposição individual de deixar-se ser tocado pelo apelo simbólico da imagem. O sagrado, esfera incontestável do ser humano, mesmo que abalado pelo iconoclasmo, retorna aos indivíduos através de práticas do dia a dia, como a dança.

Conceitos teórico-metodológicos

Na Teoria Geral do Imaginário, vertente à qual nos filiamos neste trabalho, o corpo é forma essencial e ponte para a subjetividade, de modo que é através dos três grandes gestos reflexológicos (postural, digestivo e rítmico) presentes no ser humano desde seu nascimento, associados aos regimes de imagem, que as imagens simbólicas se organizam e interpelam os sujeitos (Durand, 1994; 2012).

O reflexo postural é responsável pelo instinto, presente até mesmo nos bebês, de se erguer instintivamente frente ao que se apresenta à ele, compreendido não apenas pelo corpo (*analogon* cinestésico) como também pela mente (*analogon* afetivo) (Durand, 2012). O reflexo digestivo também pode ser observado no humano recém-nascido através dos reflexos inatos de sucção e deglutição presentes antes mesmo do nascimento e que permanece ao longo de toda a vida, moldando-se às diferentes fases. O reflexo rítmico une os indivíduos entre si e estes com o universo de forma geral, pois a natureza é marcada por ritmos constantes em todas as suas facetas. Pela indissociável relação entre corpo e mente é que estes gestos influenciam não apenas aspectos fisiológicos como também a experiência simbólica.

Estes reflexos dominantes originam regimes de imagens específicos: enquanto o reflexo postural origina o regime heróico, ou diurno, os outros dois são base para o regime noturno. Esses regimes são formas de organização das imagens simbólicas, que se assemelham sempre por homologia, ou seja, pela semelhança morfológica, estrutural, mais do que pela semelhança funcional, que seria o caso da analogia (Durand, 2012).

O regime diurno da imagem, também conhecido como regime heróico reúne símbolos de subida, imposição, virilidade, guerra às trevas, transcendência, clareza, separação, simplificação, etc. O regime noturno da imagem organiza símbolos de inversão e intimidade (como a noite, o repouso, a morada, o túmulo) referentes ao regime dramático e símbolos cíclicos (como a lua, o zodíaco, a serpente e a iniciação) e progressivos (a árvore da vida, o ritmo musical e os tambores) ligados ao regime místico das imagens (Durand, 2012).

Ao mapear o que já foi produzido na pós-graduação sobre a temática¹, observou-se que: 1) o tema do desencantamento do mundo é bastante debatido nos trabalhos que lidam com a temática do sagrado, às vezes como ponto central, outras vezes como tema auxiliar; 2) a questão dos ambientes virtuais e a presença do sagrado nestes ambientes é bastante estudada; 3) nos trabalhos que estudam dança e comunicação a questão da tecnologia também é bastante recorrente. Observa-se que as temáticas da dança no ambiente virtual do presente estudo abrangem e possibilitam diversas formas de abordagem, mas nenhum trabalho se debruçou sobre as questões referentes ao simbólico. Assim, estudar a temática pelo mesmo viés escolhido é um esforço que ainda não foi amplamente realizado, mas que se mostra imanente em diversos outros trabalhos já desenvolvidos.

Entendendo que o fator da imaginação vem antes da razão (Durand, 1994) e dos sentidos convocados por ela, objetiva-se a compreensão da dinamização do imaginário manifesto nas experiências de dança em ambientes virtuais midiáticos. Para isso, foram realizadas entrevistas em profundidade com 12 brasileiros que tiveram contato com a dança, em ambientes virtuais, durante o período da pandemia de Covid-19². Para a análise das entrevistas foram mapeadas as imagens simbólicas e metáforas obsessivas presentes no discurso dos entrevistados, compreendendo suas repetições, tensionamentos e redundâncias, a fim de traçar um panorama sobre o que estava sendo manifestado simbolicamente pelos indivíduos em relação àquele acontecimento.

1 Foram realizadas buscas na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações# baseadas nas seguintes combinações de palavras-chave: “dança X sagrado”, “dança X comunicação”#, “dança X imaginário”, “sagrado X comunicação”, que, todo, retornaram 367 resultados, sendo 35 da área de Comunicação.

2 O questionário foi distribuído em rede social e em nas listas de e-mail oficiais da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom) e da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós). O estudo em questão foi submetido ao Comitê de Ética em Pesquisa e aprovado sob o CAAE 42004120.6.0000.5347.

Analisando as falas dos entrevistados a partir do olhar da mitocrítica, foram encontradas imagens como a da água, remetendo ao reflexo e à contemplação e à água maternal, imagens que se ligam e derivam da experiência rítmica e imagens ligadas diretamente à experiência do sagrado.

Reflexo e contemplação

A imagem da água se fez presente em grande parte das falas analisadas. A água que vem do choro de emoção, a fluidez que remete à água, a liberdade que se assemelha à liberdade das águas, dentre outras manifestações. As imagens da água, assim como ela, são fluidas, escapam por entre os dedos e precisam de atenção para que sejam percebidas (Bachelard, 1997). A água, como a dança, é delicada e poderosa, demonstra sua força através da constância e da maleabilidade. Assim, as manifestações da imagem da água foram divididas pelas três metáforas obsessivas mais observadas nas entrevistas realizadas: o reflexo, o acolhimento e a liberdade. Essas metáforas obsessivas observadas nas falas dos entrevistados convergem para a imagem da água clara e corrente, aquela que propicia o surgimento do mito narcísico (aprofundado no subcapítulo que segue), o frescor da primavera e o ritmo das correntezas (Bachelard, 1997).

Ao falar de água surge de imediato a questão do reflexo, importante ponto que leva a lembrar do mito narcísico, como evidencia Bachelard (1997). O reflexo, ou espelhamento, é muito presente na vivência daqueles que dançam: muitas das salas dedicadas à prática da dança, assim como salões onde são realizadas festas e pistas de dança, contam com a presença de grandes espelhos, que permitem aos dançarinos que observem seus passos e os passos daqueles que dançam consigo³.

3 *A relação entre a presença do espelho nas salas de dança e a ausência deste no ambiente da casa, onde geralmente é praticada a dança em ambientes virtuais, surgiu na fala de alguns entrevistados. Para melhor especificar a utilização do espelho em salas de dança, Monteiro (2018, p. 81-82) realizou uma pesquisa com alunas de dança e concluiu que “o trabalho na ausência do espelho pode melhorar a forma da percepção do corpo, no entanto o uso do espelho também traz os seus benefícios tendo sempre em mente que a consciência corporal deve ser ativada, devido ao fato de esta ferramenta não existir em palco”.*

Letícia⁴, ao ser questionada sobre como era vivenciar a dança em casa, através de plataformas digitais, relatou que, ao alterar aulas de dança presenciais para dançar assistindo e acompanhando vídeos de canais no YouTube, a mudança que mais a impactou foi a falta do espelho. Comentou que na sala de aula da academia onde fazia aulas haviam grandes espelhos por toda a parede, enquanto em sua casa, especificamente dentro do quarto, ela não contava com a presença de nenhum espelho. Para Letícia, isso dificultou a realização dos passos e a noção de espaço, mas relatou que, passado algum tempo, acostumou-se a dançar e acompanhar as coreografias sem necessitar do espelho. Para ela, novos sentidos tiveram de ser aprendidos, e a questão da consciência corporal, apontada por Monteiro (2018) como ponto a ser desenvolvido na dança sem espelhos, foi citada pela entrevistada como ainda mais necessária quando se dança em casa, sem a companhia do duplo proporcionado pelo reflexo do espelho.

Aquele sujeito que se acostuma a dançar na companhia do espelho, de fato precisa reaprender a dançar quando o espelho é retirado de seu horizonte, pois:

O homem quer ver. Ver é uma necessidade direta. A curiosidade dinamiza a mente humana. Mas na própria natureza parece que forças de visão estão ativas. Entre a natureza contemplada e a natureza contemplativa, as relações são estreitas e recíprocas (Bachelard, 1997, p. 30).

O que o espelho faz, seja na sala de dança, seja em outro lugar qualquer em que se insira, é possibilitar e facilitar o *ver*. Não o mesmo *ver* propiciado pelo reflexo das águas, que normalmente é difuso, amplo e enevoado, mas um ver limpo, claro e egoísta, que retira a complexidade referente ao mito de Narciso e o leva à sua simplificação.

Os dançarinos, por muitas vezes, encantam-se pelo reflexo (*ou seria pelo duplo?*⁵) propiciado pelo espelho, recaindo assim como Narciso em um aprisionamento apaixonado pela imagem de si. Não uma paixão de todo egoísta (*pois Narciso não sabe que seu reflexo se trata de si mesmo*), mas uma paixão que prende pela imagem do belo, nesse caso, propiciada pela contemplação (Bachelard, 1997) da dança. Isso porque o belo é parte importante da dança, seja ela qual

4 Os nomes Letícia, Olga, Yohan, Wágner, Eduarda, Mariana, Natália, Fernanda, Giulia e Helena são fictícios e foram criados a fim de preservar a identidade dos entrevistados.

5 Aqui diferencia-se o termo duplo do reflexo entendendo que este primeiro caracterizaria não apenas um espelhamento do indivíduo, mas uma bipartição deste.

for, e seja a perspectiva de belo que se tome enquanto referência, a dança é vista como uma beleza cósmica, não individual, que toca coletivamente aqueles que dançam. Talvez por isso os professores de dança, preocupados que os alunos recaiam, assim como Narciso, no encantamento do reflexo, pedem que estes não detenham o olhar para o reflexo da sua imagem a todo o tempo durante a dança, mas que usem do artefato como um apoio à execução dos passos.

Outra questão que surge quando se fala de reflexo e da manifestação da imagem da água na fala dos entrevistados é o reflexo que não surge pelo espelho, mas um reflexo típico da água: o do sonho. Segundo Bachelard (1997), a água que reflete possibilita o sonho que sonha-se enquanto acordado, o devaneio. Olga relatou que, ao assistir vídeos de grandes grupos de dança no YouTube, passou a sonhar acordada, imaginando-se parte do elenco e vivenciando o momento de dança com aquelas pessoas. É como se esse sonho alimentasse sua imaginação e a fizesse sentir alegre, contagiada pelo que está assistindo.

No mesmo sentido, Fernanda comentou que em certos momentos, quando está sem fazer nenhuma atividade ou quando está realizando uma atividade puramente mecânica (como lavar louça, ela cita), gosta de ouvir música, e quando percebe, mesmo que não intencionalmente, está dançando. Comenta ainda que é como se não estivesse mais em um cômodo de sua casa, mas que de fato se sente e se vê transportada a outro lugar, que faça sentido com a música que está ouvindo. Fernanda relatou ainda que muitas vezes o mesmo acontece sem que ela se movimente, seja sentada à beira do computador, trabalhando, ou mesmo no sofá. Ela ouve a música e entra em devaneio, não estando mais, de fato, na cadeira de trabalho ou no sofá, mas sim transportando-se para qualquer outro lugar que a música e a dança repassada em sua cabeça a levem.

Aqueles que dançam, em sua maioria, também apreciam o ato de assistir a outras pessoas dançando, seja em espetáculos e festivais de dança, seja em locais informais, como ensaios e outros lugares. A isso atribui-se a ideia de contemplar, proposta por Bachelard (1997, p. 32) quando se refere à necessidade de ver: “Contemplar não é opor-se à vontade, é seguir um outro ramo da vontade, é participar da vontade do belo, que é um elemento da vontade geral”.

É este belo manifestado através da dança que atrai e motiva a contemplação. Este foi um dos pontos levantados pelos entrevistados: o prazer não apenas no ato de dançar, mas também em assistir à dança. Yohan e Wagner esclareceram que o envolvimento com a dança, quando se estabelece, faz não só com que os indivíduos se sintam cada vez mais motivados e interessados em dançar como

também em assistir outras pessoas dançando. São capturados pela imagem da dança e a contemplação se torna irresistível: conforme diz Bachelard (1997, p. 33), trata-se de uma “[...] troca sem fim da visão para o visível. Tudo o que faz ver, vê”. A dança age nesse sentido também como espelho, que não apenas é vista como, ao mesmo tempo, empresta seus olhos para aqueles que, imersos em seu encantamento, vejam a partir dela e a contemplem a partir de suas lentes. Natália entende que, conforme os sujeitos vão se aprofundando na dança e entendendo melhor cada um dos passos e as formas como eles são colocados em prática, vão também observando mais detalhes nos passos das danças que assistem, encantando-se e imergindo na contemplação, não mais tão somente pela observação do belo mas, também, agora, por ter experienciado na pele como é participar daquele momento e executar o movimento que se está observando.

Passa-se, assim, de uma contemplação que era feita apenas com os olhos (a menos sensual das sensações, de acordo com Bachelard) dada pela observação de algo que não se tinha experiência, para uma contemplação que atinge e movimentava o corpo todo, típica daquele que já foi iniciado no tema:

[...] certas formas nascidas das águas têm mais atrativos, mais insistência, mais consistência; é que intervêm devaneios mais materiais e mais profundos, e nosso ser íntimo se envolve mais a fundo, e nossa imaginação sonha, mais de perto, com os atos criadores (Bachelard, 1997, p. 22).

Entende-se, assim, que a dança, como já dito, não só está intimamente ligada ao sentido do belo, mas movimentava e possibilita vivências diferentes e experiências profundas, tendo grande pregnância simbólica⁶ tanto àqueles que dançam quanto àqueles que presenciam e convivem com a dança através da contemplação. A respeito do sentido da contemplação, Eduarda comenta sobre como se sente imersa e profundamente emocionada quando, mesmo através do computador, assiste vídeos de danças tradicionais, em especial de culturas africanas. Relata não apenas observar a dança enquanto manifestação cultural ou artística, mas também se sentir integrada e tocada pelos movimentos, pela música e por todo o contexto do dançado⁷.

6 *Aqui entende-se por pregnância simbólica a capacidade do símbolo de produzir e evocar imagens.*

7 *Nesse mesmo sentido, outros indivíduos que preencheram o formulário de coleta de dados mas não participaram da entrevista também relataram ter grande interesse por assistir vídeos de dança através de plataformas*

Entende-se, dessa forma, que a contemplação da dança pode se dar tanto por aqueles que são iniciados na temática, como relataram as entrevistadas Mariana e Natália, quanto por aqueles indivíduos que nunca dançaram ou até mesmo muitas vezes já experienciaram a dança, mas não a tem como parte de seu dia a dia, como é o caso de Eduarda. Ora, tal constatação vem corroborar com o que é colocado por Pross apud Baitello Jr (1998) a respeito da dança enquanto mídia primária: a dança é forma de comunicação milenar, e nesse sentido é natural que mesmo aqueles indivíduos que não são iniciados nela sejam capazes de serem tocados simbolicamente por suas manifestações⁸.

Água maternal

Quando questionados sobre o porquê de dançarem, todos os entrevistados não souberam citar pontos específicos que os motivem, apesar de terem certeza de que algo os move profundamente. Surgiram questões sobre a movimentação do corpo e da saúde física e mental, principalmente considerando os tempos pandêmicos vivenciados pela humanidade, porém todos foram unânimes em dizer que este não era o motivo principal que os levava à dança – ele tinha sim importância, mas poderia ser alcançado de outras formas. A escolha da dança e a permanência nela se davam, para os entrevistados, por motivos difíceis de situar na consciência, que diziam respeito ao sentimento de estar em casa, de ser acolhido e se sentir confortável realizando algo e em determinado lugar.

Os entrevistados em questão sabiam de todos os benefícios que a prática da dança enquanto atividade física traz à saúde de forma geral e levavam isso em conta, mas conforme diz Bonaparte apud Bachelard (1997, p. 120):

virtuais, motivados não apenas pela beleza artística do dançar como também por sentirem-se tocados e imersos no contexto dançado.

8 *Em menor ou maior grau, evidentemente, pois como afirma Bachelard (1997, p. 30) é preciso que se simpatize com os espetáculos da água, e uma vez que simpatizamos e estamos abertos a eles: “estamos sempre prontos para gozar de sua função narcísica”.*

Não é porque a montanha é verde ou o mar azul que nós os amamos, ainda que demos essas razões para nossa atração; é porque algo de nós, de nossas lembranças inconscientes, no mar azul ou na montanha verde, encontra um sentimento de se reencarnar.

Nos casos analisados, os próprios entrevistados sabiam que o motivo da atração não era, parafraseando Bonaparte, a cor da montanha ou do mar, mas o sentimento de *se reencarnar*, que se faz presente, o que é quase impossível de ser traduzido em palavras sem que se caia em sua diminuição e simplificação. Grande parte deles sentem-se confortados ao dançar, mesmo sem saber explicar as motivações disso ou o momento em que começaram a sentir-se dessa forma.

Natália, por exemplo, comentou que a dança surgiu para ela desde muito pequena como um sonho que, na época da primeira infância, não pôde ser realizado e se consolidou posteriormente, quando esta já estava entrando na fase da adolescência. Mesmo com isso, afirma que, ainda na infância, quando não tinha contato direto com a dança, já se sentia intimamente tocada e reconfortada pela dança e pelo dançar.

A este acolhimento e proteção citado pelos entrevistados está associada também a ideia de fluidez e liberdade, de se sentir ao mesmo tempo abrigado e liberto. Trata-se de uma proteção que não prende, que é voluntária, que se pode desprender-se quando bem entender, uma espécie de escolta amorosa. A união desses dois fatores que *a priori* podem parecer antagônicos faz ver a imagem da água maternal se manifestar, aquela que acolhe, mas que ao mesmo tempo não prende; castiga, se necessário, mas é libertadora, não sufocante.

Ao refletir a respeito da imagem da água maternal, que acolhe e protege em liberdade, Bachelard (1997, p. 121) aproxima a água do leite no que chama de “metáforas lácteas”, fala ainda que “essas metáforas insensatas ilustram um amor inolvidável” pois “O sonho tem uma raiz pivotante que desce no grande inconsciente simples da vida infantil primitiva”. Este amor inolvidável, o autor diz, se refere ao primeiro amor que o indivíduo tem contato, o amor maternal.

Ritmo

Com base nas falas dos entrevistados, percebe-se que o ritmo se manifesta fortemente na experiência com a dança e que ele é fator decisório e essencial na relação dos indivíduos com a dança, seja ela presencial ou através de ambientes virtuais. Esta importância pode ser observada com base na recorrência em que o tema aparece nos relatos e no tempo dedicado pelos entrevistados a falar sobre ele.

A priori, pensa-se que isso se deve justamente pelo tema da entrevista, pois a dança e, conseqüentemente, a música, são intimamente ligadas ao ritmo e dependem deste para existir. Apesar disso, o que se observa é que o ritmo ganha outro papel para os entrevistados que se referem a ele não apenas a partir de seu sentido dado, mas sim como uma imagem de outro âmbito de importância, que não atua apenas guiando os passos da dança e a cadência da música, mas que age simbólica e profundamente, atuando no corpo e na mente, no imaginário, através de sua pregnância simbólica.

O ritmo não é apenas uma imagem simbólica que se manifesta aos indivíduos quando estes se relacionam com a dança. Ao dançarem, os sujeitos têm contato com uma dominante antropológica, inerente a todos os seres humanos e que agencia profundamente o imaginário. O ritmo, pelas suas características simbólicas, contagia e motiva através da repetição sequenciada. Eduarda comenta que o ritmo a faz sentir-se bem, conectada consigo mesma e com sua ancestralidade: “[...] com a nossa batida do nosso coração e o pulsar da terra [...] a posição que os indígenas dançam, eles dançam sempre meio curvados com o coração... assim em direção à terra pra poder fazer toda essa relação, essa troca com a terra, com a pulsação dela que é uma pulsação da vida” (informação verbal).

Para Eduarda, o ritmo traz essa relação de comunhão e proximidade com o todo. Ele está presente não apenas nos seres humanos como constante antropológica, mas na natureza de forma geral, no ciclo das plantas, das estações, do plantio e da colheita, na água, nas formações rochosas etc. A natureza se unifica a partir do ritmo e a dança propicia que os sujeitos vivenciem essa unidade. Giulia reforça que a relação com o ritmo e a motivação propiciada por ele não são algo a ser aprendido, mas fazem parte do ser humano, estando presente também em pequenas atividades do dia a dia. Para Helena, através do ritmo não apenas é possível conectar-se com a natureza e com o

todo como também consigo mesma e com seu interior, em um sentido de autoconhecimento e descobrimento a partir do movimento. Para Letícia, a vivência do ritmo, principalmente em virtude da ancestralidade, propicia uma mudança de estado interior.

Letícia comenta sobre os ritmos latinos, gênero de música e dança que tem preferência, e sobre como ao ouvir as músicas sente-se envolvida e conectada por elas através do ritmo. No mesmo sentido, Eduarda fala sobre a sua sensação ao assistir vídeos de danças africanas, sua preferência. Ambas sentem-se contagiadas e parte de um todo, mesmo que através da tela. Nas falas dos entrevistados, observa-se o gesto reflexo sendo agenciado: interagindo simbolicamente entre corpo e mente de forma antropológica e trazendo à tona a questão do sagrado.

A experiência hierofânica

A dança, conforme dito anteriormente, faz parte da vida dos indivíduos há muito tempo, sendo ponte para conexão com o sagrado desde seus primórdios, quando este era o principal propósito que a prática tinha na vida em comunidade. Com o passar do tempo, a dança foi sendo incorporada não apenas em sua forma ritual, mas também como manifestação artística, passando a estar presente nos palácios e posteriormente nos palcos, também como forma de entretenimento. A dança não apenas acompanhou os sujeitos ao longo dos séculos, estando presente nas mais diversas épocas da história da humanidade, como também, assim como esta, foi se adaptando e moldando às diferentes características de cada momento histórico. As mídias também estiveram fortemente presentes nesse processo, modificando-se e alterando sua ecologia com o passar do tempo. A dança na atualidade também acompanha a ecologia midiática⁹, estando presente nas redes sociais, nas plataformas de videoconferência, nos videogames e em diversas outras mídias e plataformas, possibilitando, por exemplo, durante a pandemia, que os indivíduos em distanciamento social vivenciassem a experiência do dançar.

9 *Como ecologia midiática entende-se, de forma resumida, o ambiente em que as diferentes mídias se inserem e constroem para si, interferindo e moldando-o de acordo com seu funcionamento (Strate et. al., 2019).*

Anteriormente, ao discorrer sobre a dança, foi afirmado que ela não necessariamente perde seu caráter ritualístico, de conexão com o sagrado e de transcendência quando passa a ser também manifestação artística e a estar presente em outras esferas da sociedade. Esta hipótese, de início sustentada com base em observações e leituras teóricas, pode ser observada na escuta dos relatos dos entrevistados de pesquisa, que mesmo sem serem questionados sobre este tópico em específico trouxeram em suas falas a questão da transcendência, o contato com a ancestralidade e a migração do tempo profano para o tempo sagrado durante a experiência da dança, como será demonstrado a seguir.

Além disso, outra questão que se mostra relevante para a pesquisa é entender se esta vivência da dança através de ambientes virtuais, utilizando plataformas e mídias variadas e sem o contato físico presencial, seria capaz de propiciar aos sujeitos que dançam experiências que trouxessem algo da esfera do sagrado, ou se este contato apenas seria possível pela vivência presencial e tangível de contato com o outro. Com a observação e a análise das falas dos entrevistados, pode-se perceber que o sagrado se manifesta aos indivíduos pela dança mesmo quando esta experiência se dá a partir de ambientes virtuais.

Analisando os depoimentos dos entrevistados de pesquisa, é possível destacar momentos em que os sujeitos falam a respeito de uma espécie de transcendência, uma mudança de espaço temporal, como uma migração para outra realidade, como quando Eduarda relata que ao dançar “[...] a gente se transporta... assim pra outro mundo...” (informação verbal), ou no caso de Fernanda, que comentou como se transporta de um estado mental para outro ao escutar a música e ser envolvida por ela, através da dança:

Se tiver tocando [...] uma música que eu to viciada e eu tiver lavando vasilha...eu não to mais lavando vasilha ..eu to em outro lugar, eu to em outro espaço mental [...] Pra mim, sair do meu estado mental atual. Entrar em um outro espaço. [...] Eu sei que as coisas estão se organizando no meu corpo, não sei nem explicar (informação verbal).

Para Fernanda, neste momento, não importam as características do ambiente físico ao seu redor, ou as interferências que este pode ter na experiência, mas ela se transporta, por meio da dança e da escuta da música, para um tempo diferente daquele cotidiano em que estava inserida momentos atrás.

Essa mudança de um tempo profano para um outro tempo que funciona e se organiza a partir de outra lógica, o tempo sagrado, é considerada por Eliade (2018) como uma experiência do próprio sagrado. Para o autor, neste

momento em que o sujeito migra do tempo profano (do dia a dia, das atividades cotidianas) para o tempo sagrado, ele passa a vivenciar outra organização: ao contrário do que é presenciado na vida cotidiana, o tempo sagrado não é linear, mas sim é repetível e circular, ele não passa no mesmo compasso do relógio tradicional. Essa ruptura com o tempo profano (em que a entrevistada estava em sua cozinha, lavando a louça) e a migração para o tempo sagrado (onde ela está envolvida pela dança e pela música, em outro “espaço mental”, em suas palavras) é caracterizada, de acordo com Eliade (2008, p. 314-315) como sendo uma hierofania, ou seja, de uma aparição reveladora do sagrado:

Todo o tempo, qualquer que ele seja, se abre para um tempo sagrado ou, por outras palavras, pode revelar aquilo que chamáramos, em expressão cômoda, o absoluto, quer dizer, o sobrenatural, o sobrehumano, o suprahistórico. [...] o tempo desvenda uma nova dimensão que podemos designar de hierofânica e à qual a duração em si adquire não só uma cadência particular mas também ‘vocações’ diversas, ‘distintas’ e contraditórias. Evidentemente, esta dimensão hierofânica do tempo pode ser revelada, causada, pelos ritmos cósmicos.

Os entrevistados relatam que ao passar por essa experiência é como se adentrassem em uma realidade diferente daquela em que estavam anteriormente, onde o tempo passa de forma diferente, desligados da realidade. A experiência hierofânica, neste caso, se dá através do envolvimento e da imersão na dança. Letícia relata como se sente ao passar por essa situação:

Eu fico muito emocionada assim [...] meu coração bate diferente e depois eu sinto uma energia assim diferente sabe... Sério eu me desligo das coisas que estão acontecendo [...] realmente tem a ver com experiência (informação verbal).

Os trechos supracitados, somados às percepções que podem ser feitas ao realizar a análise completa das falas, mostram que a dança serve como uma forma de conexão com o sagrado para os indivíduos, uma porta para que saiam do tempo profano e adentrem no tempo sagrado. A dança enquanto experiência propicia emoções e vivências importantes aos indivíduos. É o caso de Eduarda quando se refere à conexão consigo mesma e com a natureza como um todo durante as danças:

Que elas nos permitem fazer uma conexão com o meu eu, elas são meditativas. A gente se conecta talvez com sua própria espiritualidade, com o espírito da terra, com alguma coisa...que a gente percebe que a gente tá, que a gente é o todo também, que a gente é a natureza. Nós não estamos aqui como parte, de repente nós nos transformamos num corpo único. E é um negócio assim... eu fico... to arrepiada só de falar nisso (informação verbal).

Esta percepção referida pela entrevistada se possibilita e/ou concretiza durante a vivência da dança. A experimentação da “espiritualidade”, nas palavras da entrevistada, se dá no momento do envolvimento e da imersão na dança, onde há a virada de chave mental que abre as possibilidades para tais percepções:

Eu acho isso assim fascinante. E bom, as danças deles são, todas elas são danças espirituais né.. também...são um contato com os deuses, com os espíritos diversos da floresta. Eu acho isso maravilhoso (informação verbal).

Para Fernanda, mesmo a experiência de ouvir a música e imaginar-se, virtualmente, dançando, já propicia sentimento semelhante, de imersão e entrada no tempo sagrado. Conta que quando assiste a um concerto ou espetáculo, sente-se como se fosse transportada para outro local. Para Giulia, o contato com o sagrado vem também através do contato com seu íntimo e com os elementos da natureza, nas palavras da entrevistada, é “terapêutico”. Ela cita: “*Eu acho que é isso assim... que é uma coisa que transcende a mim, sabe*” (informação verbal). A percepção de Helena é semelhante: “[...] *parece assim que a gente tem uma memória muito antiga, muita antiga que eu não sei como que vem parar na gente né e aí quando a gente dança essa memória sai*” (informação verbal).

Analisando a fala dos entrevistados nota-se que a experiência hierofânica depende do envolvimento do sujeito naquele momento e não exclusivamente do que está sendo realizado. Volta-se a dizer: a imagem em si não é o que importa para a experiência simbólica, e sim a relação que o indivíduo irá desenvolver com ela é que define sua pregnância. Funciona como um desligamento do mundo real para Letícia, como uma conexão consigo mesma para Eduarda, surge através do contato com seu íntimo para Giulia, a dança fortalece e propicia a experiência simbólica de diferentes maneiras.

Muito do que é trazido pelos entrevistados, sobre como a dança contagia e aproxima as pessoas, mesmo quando fala-se do contexto dos ambientes virtuais, tem a ver com o poder contagiante e de aproximação que a dança tem. Eduarda comenta que, em sua experiência de levar a dança para dentro da sala de aula e demais ambientes de aprendizagem que, tradicionalmente, não suportariam a dança como ferramenta comum, esta prática pode trazer uma rejeição inicial. De início, observa os alunos e participantes intrigados e receosos com a prática, mas que depois que se permitem participar daquele momento e entregam-se à experiência do dançar. Passam a ser motivados e tocados pela dança, levando as experiências e oficinas de dança para dentro de seus próprios círculos sociais. Nesse sentido, ela funciona tanto como um elo entre as pessoas e o restante da natureza, o todo e o sagrado, como também abre possibilidades e conexões entre os indivíduos, que se unem e congregam em torno do mesmo objetivo, o dançar.

Os regimes da imagem

Através dos relatos de entrevista percebe-se uma valorização do corpo como elemento necessário à experiência hierofânica, a dança acontece, para os entrevistados, tanto no corpo quanto na mente, e é justamente a partir da união destes dois elementos que se torna possível a experiência do dançar: não se trata apenas de um movimento físico com o corpo que promove a saúde e o bem-estar, nem só de um ritual feito exclusivamente com um fim determinado, é a união destes dois polos que constitui, para os dançarinos entrevistados, o ato de dançar (seja ele online ou presencial).

Assim, ao compreender a relevância do corpo nas narrativas analisadas e constelar essa questão com os demais mitemas encontrados nas entrevistas, chega-se ao regime místico das imagens, o radical oposto do comentado anteriormente. O regime místico, a partir do *schème* do descenso, reúne os símbolos da inversão e da intimidade, sendo ligado ao gesto reflexo da descida digestiva (Durand, 2012). Observa-se que as narrativas no que tange o sagrado constelam levando para este regime, pois as noções de proteção, acolhimento, morada e proximidade são fortemente trazidas pelos entrevistados, sendo estes

símbolos da intimidade. Além disso, a ancestralidade também foi bastante relatada pelos entrevistados, remetendo a povos antigos e originários e muito fortemente também às questões do feminino.

O feminino, quando se fala do regime místico das imagens, é visto como forte e positivo, da ordem do simbólico. Eduarda liga diretamente a experiência com a ancestralidade à vivência do feminino:

Então, assim as danças circulares eu posso falar bastante dessa minha experiência com isso que ela é algo, primeiro que são danças assim...que foram resgatadas, sei lá...descobertas...elas trabalham muito com a nossa ancestralidade, com o poder do feminino (informação verbal).

O mesmo acontece com Fernanda:

[...] eu acho que conexão ancestral com o feminino imagina que daqui um pouco mulheres ancestrais nossas também dançavam, não com o sapato, necessariamente mas dançavam descalças neh...pra celebrar a vida, pra celebrar enfm as colheitas... (informação verbal).

Nesse sentido, o que se pode compreender é que, de acordo com a experiência dos entrevistados: (1) a conexão com o sagrado pode sim se dar a partir da dança em ambientes virtuais; e (2) que este sagrado alcançado a partir da vivência da dança (seja ela mediada ou não) tem características específicas e particulares, como as apontadas acima.

Considerações finais

Muitos foram os desdobramentos da pandemia de COVID-19, enquanto sociedade aprendeu-se a lidar não apenas com a iminência da doença e da morte físicas e simbólicas, mas também foram vivenciadas crises sociais, econômicas, ambientais e políticas que se entrelaçaram ao contexto pandêmico. Mudanças, costumes, vivências e expectativas surgiram de forma tão breve quanto foram embora, outras se mantiveram, muitas ainda permanecem aparecendo. A dança resistiu, adaptou-se, permaneceu. Constatou-se que a vivência da dança depende do envolvimento do sujeito com a atividade, que pode se dar presencialmente ou não.

A dança, desde seu início, acompanhou as mídias e esteve relacionando-se com elas. Durante o período de pandemia ela adaptou-se ao contexto, o que não exclui o fato de que a mediação é sim relevante ao pensar nessa relação.

Ao compreender a relevância do corpo nas narrativas analisadas e constelar essa questão com os demais mitemas encontrados nas entrevistas, chega-se ao regime místico das imagens. O regime místico, a partir do *schème* do descenso, reúne os símbolos da inversão e da intimidade, sendo ligado ao gesto reflexo da descida digestiva (Durand, 2012). Observa-se que as narrativas no que tange o sagrado constelam levando para este regime pois as noções de proteção, acolhimento, morada e proximidade são fortemente trazidas pelos entrevistados, sendo estes símbolos da intimidade. Além disso, a ancestralidade, também foi bastante relatada pelos entrevistados, remetendo a povos antigos e originários e muito fortemente também às questões do feminino.

Ao observar as imagens da água, a relação com o sagrado e a presença do ritmo como fios condutores das experiências simbólicas dos indivíduos com a dança mediada percebe-se não apenas que esta experiência é possível, como também que ela reflete as vivências pessoais e, principalmente, coletivas, pelas quais os sujeitos estavam passando naquele momento. Entende-se, com isso, que a dança pode ser vista como uma constante para o ser humano, que não perde seu papel simbólico e adapta-se às diferentes mídias, mesmo com os percalços muitas vezes implicados por questões sociais e culturais.

Referências

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: Ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAITELLO JR, Norval. Comunicação, Mídia e Cultura. **São Paulo em Perspectiva**. São Paulo. v.12, n. 4, p. 11-16, out/dez 1998.

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. O sentido posto em imagem: a comunicação de estratégias contemporâneas de enfrentamento do mundo através da fotografia. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 19, p. 213-225, jul. 2010.

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. Gilbert Durand, o montanhês que que desafiou a margem esquerda do Sena. *Esferas*, ano 3, n. 4, jan.-jun. 2014, p. 147-155.

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. Comunicação e Imaginário: uma heurística. In: DE CARLI, Anelise; BARROS, Ana Taís Martins Portanova (org.). **Comunicação e imaginário no Brasil**: Contribuições do grupo Imaginalis (2008–2019). Porto Alegre: Imaginalis, 2019, p.. 27-51.

BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CONTRERA, Malena. **Mediosfera**: Meios, imaginário e desencantamento do mundo. Porto Alegre: Imaginalis, 2017.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1994.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: Introdução à arquetipologia geral. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**: A essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

FELINTO, Erick. **Cibercultura**: ascensão e declínio de uma palavra quase mágica. E-Compós, Brasília, vol. 14, n.. 1, 2011.

MIKLOS, Jorge. **Ciber-religião**: A construção de vínculos religiosos na cibercultura. Aparecida: Ideias & Letras, 2012.

RECUERO, Raquel. **O que é mídia social?**. Raquelrecuero.com. Pelotas, 02, out, 2008. Disponível em: <http://www.raquelrecuero.com/arquivos/o_que_e_midia_social.html>. Acesso em: 12 set. 2024..

SHIVA, Vandana. **Monoculturas da Mente**: perspectivas da biodiversidade e da biotecnologia. São Paulo: Gaia, 2003.

STEWART, Iris J. **A dança do sagrado feminino**. São Paulo: Editora Pensamento, 2016.

STRATE, Lance; BRAGA, Adriana; LEVINSON, Paul. **Introdução à Ecologia das Mídias**. São Paulo/Rio de Janeiro: Edições Loyola/PUC - Rio, 2019.

UNGER, Nancy Mangabeira. **O encantamento do humano**: ecologia e espiritualidade. São Paulo: Edições Loyola, 1991.

WEBER, Max. **A ética protestante e o “espírito” do capitalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WOSIEN, Bernhard. **Dança: Um caminho para a totalidade**. São Paulo: Triom, 2020.

Yakecan, a hipérbole das imagens

Ana Taís Martins
Francisco dos Santos
Rayane Lacerda
Maria Eduarda Welter
Helenice Carvalho

Trabalho desenvolvido com o apoio parcial do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq e da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 01.

Em maio de 2022, o sul do Brasil esteve em alerta máximo devido a um ciclone previsto para chegar na região. Na medida em que o fenômeno climático se aproximava, os alertas ficavam mais intensos e as pessoas, por sua vez, mais preocupadas. As escolas suspenderam suas aulas, o comércio fechou suas lojas e grande parte dos moradores de cidades que receberam o alerta evitaram sair às ruas, priorizando ficar em casa para se proteger.

A expectativa, segundo os meteorologistas, era de ventos superiores a 100 quilômetros por hora, o que configura a característica de um furacão. Arelado a isso, chuvas fortes e intensas eram esperadas e as cidades do Rio Grande do Sul (RS) se prepararam para lidar com danos no sistema elétrico e no abastecimento de água, quedas de árvores e um possível destelhamento de casas. Havia um perigo ainda maior para pessoas em situação de rua, as quais foram orientadas a encontrar abrigo em ginásios e albergues. Estar na rua, sobretudo durante o início da noite e no decorrer da madrugada, conduzia a um perigo iminente.

Definido como tempestade marítima pelo MetSul (Nachtgall, 2022), uma das principais fontes de informação meteorológicas da região Sul, o ciclone recebeu o nome *Yakecan*, uma palavra tupi-guarani que significa “o som do céu”. A nomenclatura, dada pela Norma da Autoridade Marítima para Meteorologia

Marítima (Nornam), indica a atenção que foi dada pelos especialistas, pois apenas fenômenos considerados atípicos costumam ser denominados. Além disso, a preocupação também residia no fato de que, em 2004, o estado de Santa Catarina (SC) registrou o primeiro furacão ocorrido no Brasil, denominada de Catarina (Harter *et al.*, 2023). Na ocasião, constatou-se 11 mortes, 78 pessoas feridas e mais de 33 mil desabrigados, segundo informações da Defesa Civil. Então, em 2022, o Rio Grande do Sul recebe o alerta e coloca a população em vigilância com a previsão do *Yakecan*.

Após a passagem do ciclone pelo RS, observou-se que as áreas do litoral foram as mais afetadas, mas, mesmo na capital Porto Alegre, o vento alcançou a marca de 107 quilômetros por hora e um pescador morreu ao ter seu barco entornado pela ventania no lago Guaíba. Ao final do período de alerta, mesmo com alguns prejuízos e uma morte, de forma geral os efeitos foram mais brandos do que o esperado. Entretanto, a preocupação generalizada que se formou na região marcou a passagem do ciclone, além dos prejuízos que ele próprio trouxe durante o período de chuvas e ventos fortes. Nesse processo, a mídia, em especial o jornalismo, desempenhou papel fundamental na narrativa que foi construída ao redor do *Yakecan*. Isso porque, as notícias são narrativas elaboradas pelos profissionais da informação, os quais se valem de atributos, valores, contextos e preceitos para justificar as suas escolhas.

Johan Gultugn e Mari Holmboe Ruge (2021) ampliam o debate sobre o que transforma um fato em acontecimento jornalístico, isto é, o que faz uma ocorrência da realidade ganhar espaço na mídia jornalística. Apresentando algumas reflexões sobre como se dá a cadeia produtiva de uma notícia, os autores ajudam a pensar sobre o caso do *Yakecan*, de modo específico, e também sobre as demais notícias de ciclones que foram presenciados no Brasil ao longo dos últimos anos.

O ponto de partida trazido por eles considera que a seleção dos fatos é inevitável, já que não é possível noticiar tudo o que acontece, seja em escala local, nacional ou internacional. A rotina e as conexões que nela acontecem são suficientemente amplas para que seja necessário estabelecer filtros jornalísticos ao se definir o que deve ou não ser inserido (ou, melhor, narrado) nos meios de comunicação. Segundo os autores, trata-se de entender o que chama a atenção e apresenta valores que destacam um determinado evento entre tantos

outros que acontecem no dia a dia. Dito de outra forma, seria puxar um fio no emaranhado de significações do cotidiano, sendo o *Yakecan* um desses fios que ganhou destaque e foi abordado pelos veículos jornalísticos.

Para Rodrigues (2021, p. 44), “é acontecimento tudo aquilo que irrompe na superfície lisa da história entre uma multiplicidade aleatória de fatos virtuais”. Por isso, quando um evento ganha destaque significa que ele apresenta maior imprevisibilidade. Em outras palavras, trata-se de uma lógica inversamente proporcional: quanto menor a probabilidade de algo acontecer, maior a chance de ser narrado pelos veículos jornalísticos. O acontecimento pode ser entendido, então, como uma qualidade que se atribui à determinado evento ou fato da realidade.

O jornalismo é responsável por elucidar certos fatos do dia a dia, os quais podem abranger uma gama de temas bastante ampla, sendo as mudanças climáticas e suas consequências, como o *Yakecan*, uma das possibilidades. Nesse processo, há também o que se denomina valores-notícia, isto é, critérios de seleção, uma espécie de direcionamento que os veículos estabelecem para escolher o que pode ou não ser noticiado. Para que um fato tenha cobertura jornalística, é comum que tais valores sejam elencados a fim de justificar o grau de importância dado a um acontecimento, sendo o ineditismo, a morte e o apelo alguns exemplos.

No caso do *Yakecan*, o ineditismo, comentado acima, é um dos valores que orientou a produção jornalística da época, já que a ocorrência do ciclone era tida como algo incomum. Esse ineditismo também se relaciona com a *novidade*. Isso porque, há mais de 15 anos não se registravam ciclones na região Sul e tampouco se assinalavam mortes e/ou prejuízos por conta desse evento climático. Afinal, mesmo que o estado de Santa Catarina tenha presenciado um ciclone com consequências bastante negativas, esse acontecimento data 2004 e, até 2022, não se teve mais conhecimento de eventos meteorológicos dessa magnitude no Brasil. Esse ineditismo, isto é, o atributo do inesperado também é pontuado pelos autores (Gultugn; Ruge, 2021, p. 92) quando eles dizem que algo só é inesperado quando está “[...] dentro dos limites do significativo e do consonante que atrai a atenção de alguém”. Ambos defendem, ainda, que os acontecimentos inesperados são assim denominados porque são tidos como raros, de maneira que estes são os que naturalmente transformam fatos em boas notícias.

Para Rodrigues (2021, p. 44), o discurso jornalístico entende o acontecimento como “[...] uma espécie de ponto zero da significação”. Um determinado episódio, quando é escolhido para compor a narrativa jornalística, acaba refletindo elementos do cotidiano que já foram vivenciados pelas pessoas ou que ainda serão, num futuro próximo. Quando falamos em um ciclone, ele *acontece* para quem vive na região onde é registrado, mas também *acontece* para a narrativa jornalística. É como se ele acontecesse duas vezes: no momento em que se sucede concretamente e no momento em que é narrado. Isso não significa dizer que o *Yakecan* deixaria de acontecer caso não fosse noticiado, mas sim que ele é criado e reelaborado cada vez que uma notícia sobre ele é produzida. Por isso, ele acontece pela segunda vez quando é tornado notícia porque, uma vez informado pelo discurso jornalístico, perspectivas são mobilizadas, fontes são ouvidas e uma história é contada.

Dessa forma, quando os autores falam em ponto zero, eles falam também em reescrever o que já aconteceu ou projetar o que está em vias de acontecer. Em ambas as opções, há motivações pessoais (pontos de vista dos jornalistas podem influenciar a construção da notícia) e institucionais (pontos de vista do jornal podem definir o que é dito e como é dito). Se o jornalismo escreve sobre o que já aconteceu, está criando significações a partir de um fato vivenciado pelas pessoas. Ao mesmo tempo que, se o jornalismo escreve sobre a previsão de um evento, como o *Yakecan*, está elaborando um discurso sobre a possibilidade de algo acontecer. O ponto zero da significação pode se dar após o acontecimento em si, mas também antes dele. Independente da ordem, se antes ou depois, essa significação é construída a partir do produto jornalístico que são as notícias, sejam elas relacionadas aos valores do ineditismo, do apelo ou da novidade, os quais ajudam a direcionar a significação que será elaborada.

Entretanto, quando um fato ganha destaque e é narrado jornalisticamente, tal evento também pode se enquadrar na qualidade de *regularidade e repetição*, ou seja, um mesmo acontecimento pode ser noticiado diversas vezes em curtos espaços de tempo, o que reitera um tema e faz dele um objeto constante na mídia.

Tomando como exemplo o *Yakecan*, que teve as suas primeiras notícias publicadas em 2022, notamos que ainda hoje eventos climáticos como esse são comumente enquadrados como notícia em jornais. O Estado de São Paulo, por exemplo, que é nosso objeto de estudo, ainda hoje publica notícias semelhantes, tais como “Frente fria e formação de ciclone na Argentina terão impacto no Brasil”, divulgada em abril de 2024, ou também “Brasil tem risco de temporais

neste sábado e ciclone ganha força em alto-mar”, veiculada na versão online do jornal em fevereiro de 2024. A frequência da narrativa colabora, então, para que um fato tenha o seu significado ampliado ao longo dos anos.

Os ciclones alcançaram, assim, os valores da *periodicidade* e da *presença*. Conforme o país passou a presenciar mais ciclones ao longo dos anos, esse acontecimento ganhou os valores de *interesse* (quanto mais ciclones são registrados, mais pessoas são afetadas e atingidas por eles) e *apelo* (a frequência do acontecimento passa a gerar curiosidade e ter até mesmo mais audiência), os quais, por sua vez, justificam a necessidade de tornar mais frequente a sua divulgação.

Por outro lado, a falta de ambiguidade do acontecimento também pode amparar a frequente narrativa que se constrói a respeito dos ciclones. Para Gultugn e Ruge (2021, p. 91), “[...] é preferível um acontecimento com uma interpretação clara, livre de ambiguidades no seu significado ao que é altamente ambíguo do qual muitas e inconsistentes implicações podem ser, e serão, feitas”. No caso no *Yakecan* e dos demais ciclones que, posteriormente, foram registrados no Brasil, há informações elementares e que são fundamentais para descrever o perigo iminente, como as possíveis consequências negativas que eram previstas (escolas e universidades suspenderam as aulas), a ocorrência em outros pontos da região sul (o ciclone passou primeiro pelo Uruguai, deixando estragos consideráveis) e o prognóstico da meteorologia (antecipadamente, foram divulgados mapas que desenhavam as rajadas de vento esperadas). Tais informações elementares tornaram as notícias eloquentes em algum nível, pois medidas de precaução foram tomadas, alterando a rotina das cidades.

Nesse sentido, tais pontos que apresentam um consenso ou, dito de outra forma, esses pontos que são eloquentes e ajudam a notícia a ter um efeito mais impactante, conduzem ao valor da *familiaridade*. Para a audiência de um jornal, aquilo que lhe é familiar tem considerável importância. Gultugn e Ruge (2021, p. 91) explicam que “[...] aquele que procura o acontecimento dará particular atenção ao familiar, ao semelhante culturalmente, enquanto o distante culturalmente passará de modo mais fácil e não será notado”. De acordo com o ponto de vista dos autores, é como se um certo *etnocentrismo* estivesse operando na produção das notícias jornalísticas, isto é, a cultura passa a participar da seleção dos acontecimentos, já que ela afeta a interpretação posterior e, ainda, colabora para a construção de significação da notícia - o ponto zero, comentado anteriormente. É possível que uma pessoa que mora no Rio Grande do Sul, por

exemplo, não se sinta afetada pelo calor extremo que costuma ser registrado no verão europeu. Em outras palavras, uma notícia sobre altas temperaturas na França, com fotos de moradores locais usando fontes de água na tentativa de amenizar o calor excessivo, pode ter menos impacto no leitor que mora em Porto Alegre ou outras cidades da região.

Nesse contexto, terá mais significado uma notícia sobre o início de um ciclone no Uruguai, como é o caso do *Yakecan*. Isso porque, a proximidade não é apenas geográfica, mas também (e sobretudo) cultural. O que acontece no país vizinho está mais próximo do que entendemos por familiar se comparado a outras partes do mundo, especialmente localizados em outro hemisfério. Assim, o que é ou não familiar para uma determinada audiência afeta o que é ou não considerado notícia pelos meios de comunicação.

Em contrapartida, Gultugn e Ruge (2021) destacam que o caráter negativo de uma notícia também pode influenciar sua relevância e aumentar as chances de algo se tornar um acontecimento pertinente à narrativa jornalística. Isso porque, há “[...] uma assimetria básica na vida entre o positivo, que é difícil e leva tempo, e o negativo, que é muito mais fácil e leva menos tempo [...]” (Gultugn; Ruge, 2021, p. 95). Dessa forma, o aspecto negativo de uma notícia se relaciona com o valor da *frequência*, comentado anteriormente, pois à medida que um acontecimento é visto como algo ruim e com consequências prejudiciais às pessoas ou a um lugar, ele ganha espaço midiático mais rapidamente.

Os autores comparam as notícias positivas à construção de uma casa. Para eles, devemos considerar “[...] a quantidade de tempo necessário para construir uma casa e para a destruir pelo fogo” (Gultugn; Ruge, 2021, p. 95). Nessa perspectiva, as notícias teriam uma lógica bastante semelhante: as positivas levam mais tempo para alcançar o interesse da opinião pública (assim como a casa que leva tempo para ser erguida), gerando menos apelo imediato se comparadas às negativas, que costumam mobilizar uma audiência maior (e, talvez, mais engajada), mais rapidamente (assim como o fogo que destrói a casa em poucas horas).

Um acontecimento, por carregar um teor negativo, encurta a lacuna de tempo que existe entre a produção das notícias e o tempo para que elas se tornem relevantes. Quando a notícia sobre o *Yakecan* foi publicada, ela apresentou características desfavoráveis, como as consequências de morte, destelhamento de casas, danos no sistema elétrico das cidades etc. Então, considerando que o acontecimento carrega um teor negativo e que esse teor

negativo se intensifica pela repetição do próprio acontecimento, passou-se a publicar cada vez mais notícias sobre ciclones no Brasil na mesma medida em que esses ciclones começaram a acontecer frequentemente. Dito de outra forma, há dois motivos que explicam a presença do valor da frequência. Primeiro, o lado negativo, pois a rotina estabelecida em um local é alterada e as consequências são evidentemente ruins para as pessoas. Segundo, porque o *Yakecan*, embora tenha recebido esse nome por conta da sua potência, prevista pelos meteorologistas, não é um evento isolado, pois, ao contrário, ciclones continuam acontecendo e sendo registrados no Brasil desde então.

Além disso, mais do que se relacionar com a frequência, o aspecto negativo também se relaciona com o valor de raridade e, por isso, causa impacto significativo na opinião pública. Isso acontece “[...] tanto no sentido de que os acontecimentos referidos são mais raros, como no sentido de que são menos previsíveis” (Gultugn; Ruge, 2021, p. 96). Para os autores, o senso comum espera o positivo, isto é, o que é tido como ‘progresso’. Dessa forma, o teor negativo de uma notícia é interpretado como estando na contramão de tal expectativa, causando assim mais repercussão. Aqui, o acontecimento não é só inédito na realidade concreta das pessoas, mas também inédito nas suas expectativas.

As notícias sobre o *Yakecan* são um exemplo de como as consequências negativas, quando atreladas à raridade e ao inesperado, impactam a audiência de um jornal. Após a passagem do ciclone em Porto Alegre, constatou-se a morte de um homem que estava em seu barco, no lago Guaíba, no momento em que as rajadas de vento e as chuvas dominavam a cidade. Trata-se de uma morte diferente do habitual - ao menos, diferente dos contextos de mortes que se costuma presenciar nos noticiários. Primeiro, porque o próprio ciclone configura uma novidade e algo que não é usual. Segundo, porque não é comum ler sobre notícias de pessoas que morreram no lago Guaíba.

Gultugn e Ruge (2021, p. 96) exemplificam essa lógica com a doença de uma pessoa importante, onde “[...] a mais leve melhoria é amplamente noticiada relativamente a um declínio constante”. Esse sentido é também visto nas notícias sobre o *Yakecan*, traçando um paralelo com o exemplo acima. Nesse caso, a morte do homem no lago Guaíba seria a leve melhoria (porque inesperada) e a rotina comum e positiva, sem a presença de ciclones, seria o declínio constante (porque habitual).

Contudo, o habitual pode influenciar as notícias de duas maneiras distintas. Em primeiro lugar, há uma expectativa pelo que é comum e o que foge desse comum acaba sendo caracterizado como inédito, integrando-se, assim, ao que se torna notícia. Por outro lado, esse tema pode alcançar maior frequência e passar a ser esperado pela audiência. Então, sendo esperado, ele é noticiado justamente porque, em certa medida, já se espera esse tipo de conteúdo - levando, nesse caso, a saturação e a banalização.

Em matéria publicada pelo Portal G1, em setembro de 2023, os jornalistas Pedro Trindade e Janaína Lopes sublinham a notável ocorrência dos ciclones extratropicais na região do Rio Grande do Sul. Aqui, a frequência do ocorrido justifica a frequência de notícias sobre o tema. Eles escrevem que, com o último ciclone registrado à época da matéria, “[...] já são nove ocorrências do tipo em três meses”, o que mostra como a regularidade da situação é acompanhada pelo jornal, o qual acaba por também apresentar certa regularidade na cobertura noticioso que realiza.

Por essa razão, algo que é habitual também pode acontecer quando a notícia deixa de ser inédita, mas continua sendo produzida pelos meios de comunicação porque envolve outros valores-notícia. Isso pode ser visto no caso dos ciclones registrados no Brasil quando, ao longo dos últimos dois anos, ainda são veiculadas matérias e reportagens sobre esse evento climático, já que ele segue acontecendo periodicamente. Como dito acima, o tema ganha frequência e, assim, espaço na mídia. Após um período, essa frequência pode ocasionar também na banalização, já que, em certa medida, faz o tema perder, justamente, o ineditismo que tinha na primeira vez que foi transformado em acontecimento jornalístico. Aqui, temos novamente uma relação inversamente proporcional: quanto mais frequente, menos inédito e quanto menos inédito, mais banalizado.

Eventos meteorológicos potencialmente destruidores como este provocam respostas em que as lógicas do imaginário são evidenciadas. Isso porque o imaginário, de acordo com a definição adotada neste trabalho, afiliada à Escola de Grenoble, é fundado na consciência da morte, na percepção da finitude (Durand, 1997). É a partir dessa consciência que se diferencia o *Homo sapiens* dos demais hominídeos – e a subespécie *sapiens sapiens*, à qual orgulhosamente pertence a moderna humanidade e ao contrário do que seu nome na classificação biológica indica, nem sempre sabe que sabe. A citação, em epígrafe, do diálogo de Mênon com Sócrates escrito por Platão, à primeira

edição brasileira de *As estruturas antropológicas do imaginário* (Durand, 1997), não poderia ser mais feliz ao indicar a propriedade mais sugestiva do imaginário. Pergunta Sócrates se, “naquele que não sabe, existem, acerca dessas coisas que acontece ele não saber, pensamentos verdadeiros sobre as próprias coisas que não sabe”, ao que Mênon responde afirmativamente. E Sócrates conclui: “E agora esses pensamentos erguem-se nele, como se de um sonho se tratasse” (Platão *apud* Durand, 1997, p. 7).

As coisas que não sabemos que sabemos começam a se sedimentar no inconsciente antropológico quando é superada a condição dos primatas. Eliade (2010) afirma a fundamentalidade da postura vertical para a hominização. Ao organizar o espaço a partir do eixo central alto/baixo e não mais como à frente, atrás, à direita, à esquerda, em cima, embaixo, o agora Homo se sente “[...] ‘lançado’ no meio de uma extensão aparentemente ilimitada, desconhecida, ameaçadora [...]” (Eliade, 2020, p. 17). Esse mesmo reflexo postural que coloca o Homo de pé é identificado por Durand (1997) como um dos reflexos dominantes, capazes não apenas de limitar ou inibir outros reflexos concomitantes como sobretudo engramador de um certo tipo de lógica, aquela que conhecemos muito bem a partir de nossos hábitos de pensamento, a lógica da separação, da distinção dual, em pares de opostos, e que implica a luta contra um dos lados e o enaltecimento do outro. Essa lógica é bem representada pela figura da hipérbole porque há uma tendência ao exagero, à polarização acentuada, que elimina os meios-tons.

Se pensarmos no *Homo* arcaico se vendo diante da imensidão de um espaço desconhecido, agora que sua visão está descortinada porque posicionada ao alto, não será difícil imaginá-lo atemorizado diante desta enormidade incógnita, apequenado. Sua pequenez contrasta com o gigantismo do que o rodeia, e esse ao redor é o Outro, o diferente, o que não é ele mesmo. Sentir-se pequeno é sentir-se criatura, mas não se conhece realmente o criador; é o mistério que faz tremer de que fala Otto (1985). Não tocamos esse mistério, fazemos parte dele sem, no entanto, compreendê-lo: é o sentimento do sagrado. Esse sentimento do sagrado permanece no *Homo*, mesmo entre os que se dizem descrentes, pois o sentido da existência se faz por meio de uma escala de valores. O que quer que esteja no topo dessa escala será sagrado.

Temos, então, no nascimento do imaginário, uma dupla injunção: a do medo diante do mistério que pode nos aniquilar e que provoca o sentimento do sagrado e a da consciência que se constitui, o entendimento de que o mundo

é separado de nós mesmos. No entanto, enquanto o sentimento do sagrado é uma estrutura antropológica, incontornável, não pertencente apenas ao homem arcaico, uma estrutura que nos acompanha através do processo dito civilizatório, a consciência é uma fase desse mesmo processo, conforme pontua Jung (2016).

O imaginário traz as soluções para esse medo bio-antropologicamente fundado; nesse sentido, é sempre resposta de vida à questão da morte. Esse entendimento de imaginário coloca de lado quaisquer associações com ilusão, falsidade, mentira, ideologia etc. Muito embora tudo isso possa participar da resposta do imaginário, ele é bem mais amplo: é ele a condição necessária para que qualquer raciocínio, figurativo ou não, aconteça. Embora uma de suas lógicas, aquela que acima chamamos de hiperbólica, abrigue com frequência o que é visto como pensamento racional, ela não é única. Além do reflexo postural, temos outros dois reflexos que também são dominantes, também são vitais ao ponto de inibirem os demais: o reflexo de engolimento e o reflexo rítmico que também engendram lógicas específicas.

O reflexo de engolimento se refere à descida digestiva, situando-se no pólo contrário do reflexo postural, que é de elevação. Enquanto o reflexo postural estimula/é estimulado (de fato, o circuito é retroalimentado) pela lógica hiperbólica, o reflexo digestivo se cola a uma lógica eufemística, que atenua as causas do medo fundamental. O inimigo não cresce, e sim diminui, se torna até amigo. As fronteiras entre isso e aquilo se esbatem e o universo é realmente uno, ao ponto de nem se saber – e não ser importante - se algo pertence a nós ou ao outro.

O outro reflexo dominante é o rítmico, que pode se referir, claro, à rítmica sexual, como indica Durand (1997), mas que talvez já esteja presente desde muito cedo no desenvolvimento da criança, antes que a sexualidade se manifeste: o ritmo é fundamental para o bebê ao mamar. Estudos da área da Saúde apontam a importância do ritmo de sucção em recém-nascidos. Hernandez (1996) salienta que alterações no ritmo de sucção têm sido apontadas como um dos indicadores de disfunção ou dano cerebral em recém-nascidos (Hernandez, 1996 *apud* Rodrigues, 2007). Na lógica aderente a esse reflexo, não há nem distinção hiperbólica nem indistinção metaforizante e sim harmonização dos contrários, inclusão do terceiro num procedimento oximorônico.

Essas três lógicas estão na base do que podemos chamar de construções humanas, construções que, todas elas, fundam a realidade e constituem o imaginário. Na maior parte das vezes – salvo em situações patológicas, social ou individualmente –, elas não se apresentam em forma pura, e sim combinadas umas às outras. Mesmo assim, uma delas costuma predominar, tornando possível um diagnóstico social a partir da análise de manifestações do imaginário, como por exemplo as notícias.

Para observar estas lógicas, foi selecionada uma publicação na rede social Instagram do jornal Estadão sobre o ciclone Yakecan. Entre os dias 16 e 17 de maio de 2022, o fenômeno meteorológico se tornou o centro dos assuntos no sul do Brasil. Isso pôde ser constatado em uma breve análise no Google Trends, indicando um pico repentino de buscas pela palavra Yakecan neste período no estado do Rio Grande do Sul. A escolha das redes sociais na internet, em especial o Instagram, que permitem não só a publicação de fotografias e texto, mas o comentário dos seguidores em cada postagem, permite não só o estudo das lógicas do imaginário que circulam na produção jornalística, mas também o imaginário que circula na sociedade. Até o início de julho de 2022, a notícia analisada neste estudo teve 79.436 curtidas, mostrando, assim, uma mobilização do tema junto à comunidade de seguidores.

Este estudo também encontra interlocução com a pesquisa de Barros (2008), que percebeu a predominância de uma lógica hiperbólica no fazer jornalístico. Em seu estudo sobre a relação entre a fotografia, o jornalismo e o cotidiano, assim como comparar a narrativa produzida pelo Jornalismo e a realidade do cotidiano, Barros (2009) entende que, em nome de uma suposta objetividade, o Jornalismo renuncia a uma realidade mais complexa e diversa. Assim, o que se apresenta na produção jornalística é um real enviesado pelo imaginário, este último entendido como um conjunto de imagens, ideias e mundivisões que articulam os discursos e produção de sentido da sociedade. Especificamente, a produção de sentido deste imaginário do Jornalismo pode ser entendida como resultado de uma lógica heroica hiperbólica, já que dá a ver somente um aspecto do real, voltado mais aos discursos das instituições e suprimindo as realidades dos demais sujeitos envolvidos nos fatos.

Enquanto o trabalho de Barros (2009) recortou textos jornalísticos e incursionou em uma pesquisa de campo com os sujeitos das notícias, este trabalho, por sua vez, se volta para as fotografias e para o texto da legenda bem como para os comentários na postagem escolhida. A pergunta central desta

pesquisa é: a lógica hiperbólica presente no jornalismo se perpetua no contexto da notícia de um fenômeno meteorológico potencialmente destruidor? E quais lógicas do imaginário operam ao longo desta produção e posteriores comentários de seguidores? Como o objetivo aqui é investigar o imaginário que circula ao redor da notícia veiculada no perfil da rede social, a escolha da fotografia, do texto da legenda e os comentários subsequentes dessa postagem pode trazer um excerto sobre a relação entre a produção jornalística e as suas consequências junto à comunidade de seguidores.

Ao buscarmos as lógicas que mobilizam o imaginário, lançamos mão da mitocrítica, uma metodologia que tem como atividade principal o levantamento de metáforas obsessivas presentes nas produções culturais humanas (Durand, 1998). Considerando, portanto, o Jornalismo como uma produção cultural humana, pode-se buscar, em meio à repetição de verbos, adjetivos e substantivos nos textos e aos conjuntos de imagens, as lógicas do imaginário que remetam às ações derivadas das figurações hiperbólicas, eufemísticas e oximorônicas, respectivamente associadas aos verbos distinguir, misturar e reunir. Na medida em que este mapeamento é feito, pode-se identificar as imagens simbólicas que se apresentam em profusão ao longo da produção jornalística e a consequente interação com os leitores-seguidores.

A ação da natureza

O texto da notícia diz:

CAOS NO SUL – A terça-feira, 17, foi conturbada nos municípios do Rio Grande do Sul, em especial nas cidades da região Leste do estado com a chegada do ciclone subtropical Yakecan, prevista pelos meteorologistas com antecipação.

Em consequência deste fenômeno, por precaução, vários municípios gaúchos tiveram que suspender as aulas nas escolas e universidades entre terça e quarta, 18. Em Porto Alegre, ainda na noite de segunda, 16, um pequeno barco com três pescadores naufragou no lago Guaíba causando a morte de uma pessoa. O corpo da vítima, identificado como Ademar Silveira da Silva, de 51

anos, foi encontrado pelos bombeiros na manhã desta terça-feira, 17, na zona sul da capital. Os outros dois tripulantes conseguiram se salvar.

De acordo com o Instituto Nacional de Meteorologia (InMet), a tempestade deve provocar ventos de mais de 100 km/h até o decorrer da noite desta quarta-feira, 18, quando começa a perder força. O fenômeno foi classificado como alerta vermelho, o mais grave do sistema de avisos do órgão.

O Uruguai, país que faz fronteira com o Brasil no Rio Grande do Sul, também foi fortemente afetado pelo ciclone. Pelo menos uma pessoa morreu no país devido ao ciclone. A capital Montevidéu e a cidade de Punta del Este estão entre as mais afetadas (@estadao, Instagram, 2022).

A legenda das fotonotícias já aponta para a atuação de algumas imagens primordiais, em especial as que se referem ao universo da angústia, primeira construção imaginal que surge dos contatos iniciais do humano com o mundo que o cerca. Em especial, tais imagens são associadas ao medo da morte, o que se denota com a primeira frase da legenda, “Caos no Sul” em caixa alta. Este caos está apresentado não como uma simples mudança no ambiente, mas como um contexto que pode extirpar a vida humana, sendo, no limite, a própria morte.

Esta desordem se apresenta na sequência do texto, afirmando que a terça-feira da aparição do fenômeno foi “conturbada”, indicando a bagunça, ausência de tranquilidade e agitação que se formou junto ao fenômeno ambiental. Esta desordem, como procede o texto, traz consigo também a “morte de uma pessoa” em Porto Alegre, e se espalha, como se estivesse à espreita e fosse imparável, provocando problemas em outro país, como o Uruguai, “fortemente afetado”, “onde pelo menos uma pessoa morreu”. É como se uma nuvem de morte e caos pairasse sobre o território e levasse com ela a vida dos habitantes e destruísse tudo que passasse à sua frente.

Também há a presença de uma força de previsão que se associa a distinção. Nas frases “*prevista* pelos meteorologistas com *antecipação*” e “por *precaução* vários municípios...”, manifesta-se a lógica de uma ação no momento presente orientada por um futuro que ainda não foi vivido.

Após observar elementos simbólicos na legenda, voltamos nossa atenção para as imagens e vídeos que compõem a notícia. Como já mencionado, são conteúdos publicados no canal do Estadão na rede social Instagram, em formato carrossel, conforme os prints a seguir.

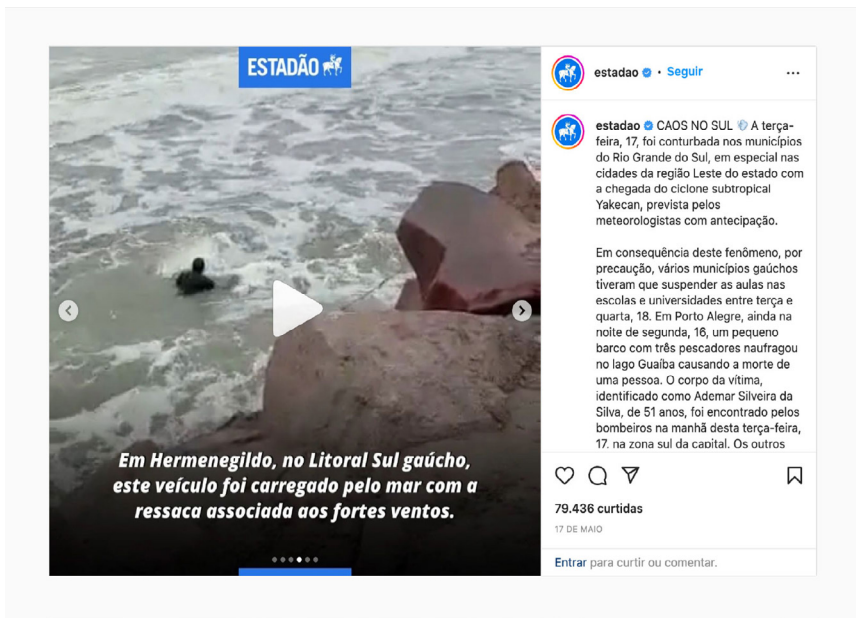
Figura 1 - Ondas ultrapassam a Rambla de Montevideu durante a passagem do ciclone subtropical.



Fonte: Fabio Porciuncula/AFP. Captura de tela de @estadao, Instagram, 2022.

Na fotografia, visualizamos um contraste entre a água, que invade o espaço da cidade, e os prédios ao fundo, os quais estão estáticos, eretos e erguidos diante da tempestade. É como se eles não pudessem ser afetados pela onda que se mostra, na imagem, potente e furiosa. A lógica da elevação da inteligência acima da natureza, a separação homem/natureza comanda a composição.

Figura 2 - frame de vídeo mostra homem tentando resgatar carro que foi levado para o mar pelo ciclone



Fonte: captura de tela de @estadao, Instagram, 2022.

A captura de tela acima corresponde ao primeiro *frame* de um pequeno vídeo que integra o carrossel de figuras da notícia sobre o ciclone. O vídeo mostra um homem no mar segurando uma corda na tentativa de salvar o veículo que está sendo carregado pela correnteza. Seria uma lógica eufemizante, em que as águas acolhem o humano e esse a elas se mistura? No decorrer do

vídeo, entende-se que o homem está buscando *salvar* o seu carro; com uma corda, ele puxa o carro, tentando retirá-lo do mar. A lógica é a da distinção, da identificação clara do inimigo, da separação entre o que é bom e ruim. A luta é decorrência natural desta lógica. Para não perder o que conquistou, o homem se lança ao combate contra o que o ameaça.

Figura 3 - animação de mapa meteorológico prevendo deslocamento de vento do ciclone



Fonte: captura de tela de @estadao, Instagram, 2022.

A figura apresenta um mapa meteorológico mostrando com uma *pré-visão*, numa lógica flagrantemente separadora: a antecipação é sempre distinção do que, entre inumeráveis possibilidades, provavelmente vai acontecer. O hoje é isso, o futuro será aquilo. Apenas o gesto postural, a elevação acima da planície do agora permite compreender o devir. Esta mesma elevação permite ver o além, como projeção de algo que se anuncia no tempo presente, mas que indica potencial de se materializar no futuro.

A ilustração reforça visualmente essa lógica distintiva. Há traços que formam os contornos do Brasil, *dividido* em estados, e redemoinhos coloridos, em tons quentes, que pretendem significar os ventos fortes previstos para a região Sul. Não temos como olhar o Rio Grande do Sul, por exemplo, concretamente de

cima das nossas casas. Talvez, conseguiríamos ter essa perspectiva somente sobrevoando a região sob um certo ângulo. Contudo, ainda assim, não seria possível visualizar os ventos fortes em tons quentes da forma como eles estão desenhados na simulação. Por esse motivo, é como se a imagem materializasse um fenômeno, tornando possível a sua visualização e, conseqüentemente, construindo um olhar humano comum que observa, analisa e julga possíveis danos e prejuízos.

O fim do mundo segundo o julgamento humano

Antes de buscar as imagens presentes nos textos dos comentários da postagem, detenhamo-nos em algumas características inerentes a este tipo de texto que foram percebidas ao longo do processo. Em primeiro lugar, a maioria dos comentários assume um tom coloquial, com o uso de gírias, regionalismos e ironias, além das contrações textuais, que indicam uma espontaneidade da reação dos leitores frente ao conteúdo do jornal. Em segundo lugar, a possibilidade que a rede social dá aos usuários de marcarem outros perfis, criando hiperlinks, permitiu que diversos comentários trouxessem mais usuários para a audiência. Em terceiro lugar, percebe-se o uso expressivo de ícones, emojis, de flocos de neve, bonecos de neve, furacão, entre outros, que permitiram a expressão das reações dos usuários sem o uso de palavras. Conseqüentemente, no conjunto de comentários, aqueles com gírias muito abstratas, hiperlinks para outros perfis e emojis serão apresentados de forma menos aprofundada do que os comentários que trazem textos mais elaborados.

Na medida em que nos aprofundamos nos comentários e suas relações com as estruturas dinâmicas do imaginário, podemos identificar, inicialmente, o conflito humano frente ao universo da angústia, numa lógica de separação. Mais especificamente, o primeiro grupo de comentários compartilha a experiência dos usuários frente ao caos produzido pelo ciclone. Alguns usuários descrevem os estragos imputados pelo fenômeno, como a tempestade de areia, uma ventania, que trouxe a sensação “[...] que as janelas serão arrancadas a qualquer momento”. Outro afirma: “tudo alagando pra perto da praia, arvore

[SIC] caindo etc”, além de outros manifestando pavor, angústia, apresentando o medo sentido ao observar o acontecimento. Até mesmo os emojis trazem este sofrimento: ícones de rostos chorando com algumas lágrimas, com correntezas saindo dos olhos, rostos boquiabertos.

Outra usuária comenta: “que confusão esse clima”. A confusão, neste caso, está ligada ao caos que se instaurou, como se fosse algo a ser evitado por aqueles que estão expostos a ela. Também, se apresentaram comentários fatalistas, como “o mundo está acabando”, além de usuários clamando a intercessão divina frente aos acontecimentos: “Deus acampa teus anjos e protege o teu povo. Tenha misericórdia Senhor. Estou orando na madrugada. Quando clamamos Deus responde”, “Que Deus tome conta de todos” e “Tenha misericórdia Senhor”. Este primeiro conjunto nos mostra o pavor da humanidade frente àquilo que pode matar, destruir ou provocar qualquer dano à integridade humana. As imagens evocadas pelo texto nos levam à luta pela sobrevivência frente ao caos, ao horror do mundo que nos cerca.

Um segundo grupo de comentários, também bastante presente ao longo do conjunto de manifestações sobre a postagem, traz o medo da morte associado à queda. Por sua vez, esta queda não está somente ligada à destruição causada pelo ciclone, mas também guarda uma relação com a degradação moral da humanidade. Ironicamente, uma usuária diz: “vamos continuar desmatando nossos biomas que vai dar certinho isso aí”, remetendo à falta de cuidado desprendida até aqui, como se o desdém com o meio ambiente, tanto da sociedade quanto das lideranças, dos governos, fosse o responsável maior pela catástrofe. Outro comentário toma partido: “O pessoal tá vendo o que tá pra acontecer e ainda insiste e encarar o mar nessa situação, falta de informações não é”, mostrando aqui a preocupação com a apatia e a irresponsabilidade frente às causas ambientais. Diante de comentários clamando a intercessão divina, outro usuário pontua que o que está acontecendo é fruto de uma escolha errada feita pelo homem: “que Deus tem a ver com as escolhas do homem, caro fake?? Me poupe”. Neste grupo, sobressaem comentários que condenam estas escolhas erradas: o uso de agrotóxicos, desmatamento, queimadas, poluição, entre outras ações da humanidade que abriram caminho para o desastre que se apresenta agora. Também, a apatia dos sujeitos e das instituições frente ao caos instalado se somam a esta condenação.

A partir destas preocupações, com o fim do mundo e com a queda moral da humanidade, aparecem, em um terceiro grupo, comentários que menosprezam e ironizam a preocupação com o fim do mundo. Após um comentário afirmando que as pessoas estão “achando bonito” a destruição humana, outros usuários deboçam, afirmando que é bonito mesmo, assim como outro diz: “Tenho nem roupa pra esse evento gata”, sugerindo que não está preparado, mas que também não está preocupado. Em outro comentário, um usuário cita o trecho *I say a little prayer for you*, da música homônima interpretada por Aretha Franklin, demonstrando despreocupação com o cenário que se apresenta à frente. Outros comentários negam o cenário de pânico que se instaura, afirmando “isso sempre existiu e sempre existirá” ou “são comuns nessa época”. Este grupo de comentários não se coloca na busca por responsáveis ou culpados pelo caos que se apresenta, mas indica a aceitação plena das imputações do planeta e entende o mal que se aproxima como algo inexorável, que não temos nem responsabilidade a respeito, nem como escapar deste destino.

Também, em meio aos comentários, se destaca uma discussão acerca do vídeo da postagem no qual um homem tenta resgatar o seu automóvel das ondas de uma praia. Alguns deles julgam a atitude do homem ao segurar o veículo contra as águas, alegando que este estaria apegado aos bens materiais, outros julgam a postura do cinegrafista, que filma o homem em sofrimento e não se dispõe a ajudar. Todos os comentários, de alguma forma, colocam a cena em julgamento, seja pelo homem segurando o automóvel, seja pelo aparente desdém do cinegrafista frente a dor do outro.

Considerações finais

A lógica predominante nas fotografias e vídeos da postagem é a mesma que predomina entre os comentários: a da separação, a da distinção e a do combate. Ao contrário da pesquisa de Barros (2008), em que se constata uma divergência importante do ponto de vista do imaginário dos dois universos estudados – o do fazer jornalismo e o dos protagonistas dos fatos jornalísticos -, aqui não existe contraste entre o que diz o jornalismo e o que dizem os comentadores populares da notícia. A lógica predominante nas imagens estudadas se

repetiria nos comentários que os leitores a elas tecem em função do seu apelo testemunhal, de seu sequestro afetivo, de sua capacidade de abdução imediata? Esta pergunta abre o caminho para a continuidade da investigação centrada no potencial simbólico das fotografias e também dos vídeos em função da presentificação imediata dos fatos. O apelo testemunhal das imagens produzidas de modo mais ou menos automático, por meio de uma máquina, é tão forte que mesmo com toda a alfabetização do olhar promovida pela fotografia digital e o uso massivo de recursos de manipulação de imagem, a compreensão das implicações subjetivas de qualquer imagem técnica (como as batizou Flusser) ainda não acompanhou esse movimento.

Por ora, a análise feita permite inferir uma mimetização do imaginário do fazer jornalismo por parte dos comentadores, levando à limitação das lógicas possíveis a uma lógica apenas, aquela escolhida pelo jornalismo. Mesmo que por vezes alguns comentários pareçam divergir de outros, a divergência se dá na superfície coercitiva do discurso; quando se busca a raiz pulsional, se encontra uma mesma lógica regendo a divergência que é, então, uma falsa divergência. O jornalismo hiperboliza o fato não porque busca o apelo para atrair leitores e sim porque atua a partir de cima, com seu olho urânico, se colocando como um sol, uma espécie de divindade incumbida da missão de trazer luz à ignorância humana. No entanto, deixa de lado os comos e os porquês, traíndo a promessa de tudo esclarecer. Assim, o combate à obscuridão é apenas um disfarce para a onipotência que a perspectiva do imaginário trai na atitude jornalística – e, aqui, os leitores-comentadores, aqueles que se sentem suficientemente à vontade e motivados para se exprimirem, mimetizam esse imaginário.

Referências

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

BRASIL TEM RISCO de temporais neste sábado e ciclone ganha força em alto-mar. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 17 fev. 2024. Disponível em: <<https://www.estadao.com.br/sustentabilidade/brasil-risco-de-temporais-previsao-do-tempo-nprm/>>. Acesso em: 12 set. 2024

CICLONE YAKECAN causa mortes e provoca estragos em Santa Catarina, no Rio Grande do Sul e no Uruguai. **Estadão**, São Paulo, 17 mai. 2022. Instagram: @estadao. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CdrldHBsTSU/?utm_source=ig_web_copy_link>. Acesso em: 12 set. 2024.

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

DURAND, Gilbert.. **Campos do imaginário**. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.

ELIADE, Mircea. **História das crenças e das ideias religiosas I**. Da Idade da Pedra aos mistérios de Elêusis. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas**: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

FRENTE FRIA e formação de ciclone na Argentina terão impacto no Brasil; veja previsão. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 14 abr. 2024. Disponível em: <<https://www.estadao.com.br/sustentabilidade/frente-fria-ciclone-argentina-chuvas-rio-grande-do-sul-parana-santa-catarina-brasil-chuvas-nprm/>>. Acesso em: 12 set. 2024.

GULTUGN, Johan.; RUGE, Mari Holmboe. A estrutura do noticiário estrangeiro: a apresentação das crises do Congo, Cuba e Chipre em quatro jornais estrangeiros. In: TRAQUINA, Nelson. (Org.) **Jornalismo: questões, teorias e estórias**. Florianópolis: Insular, 2016.

HARTER, Fabrício Pereira *et al.* Assessment of 3DVAR assimilation on the Yakecan subtropical cyclone. **Revista Ciência e Natura**, Santa Maria, n. 45, 2023.

HERNANDEZ, A. M. Atuação Fonoaudiológica em Neonatologia: Uma Proposta de Intervenção. In: ANDRADE, C.R.F. (org.) **Fonoaudiologia em Berçário Normal e de Risco**. São Paulo: Editora Lovise, 1996.

JUNG, Carl Gustav; KERÉNY, Karl. **Introduction à l'essence de la mythologie**. Paris: Payot & Rivages, 2016.

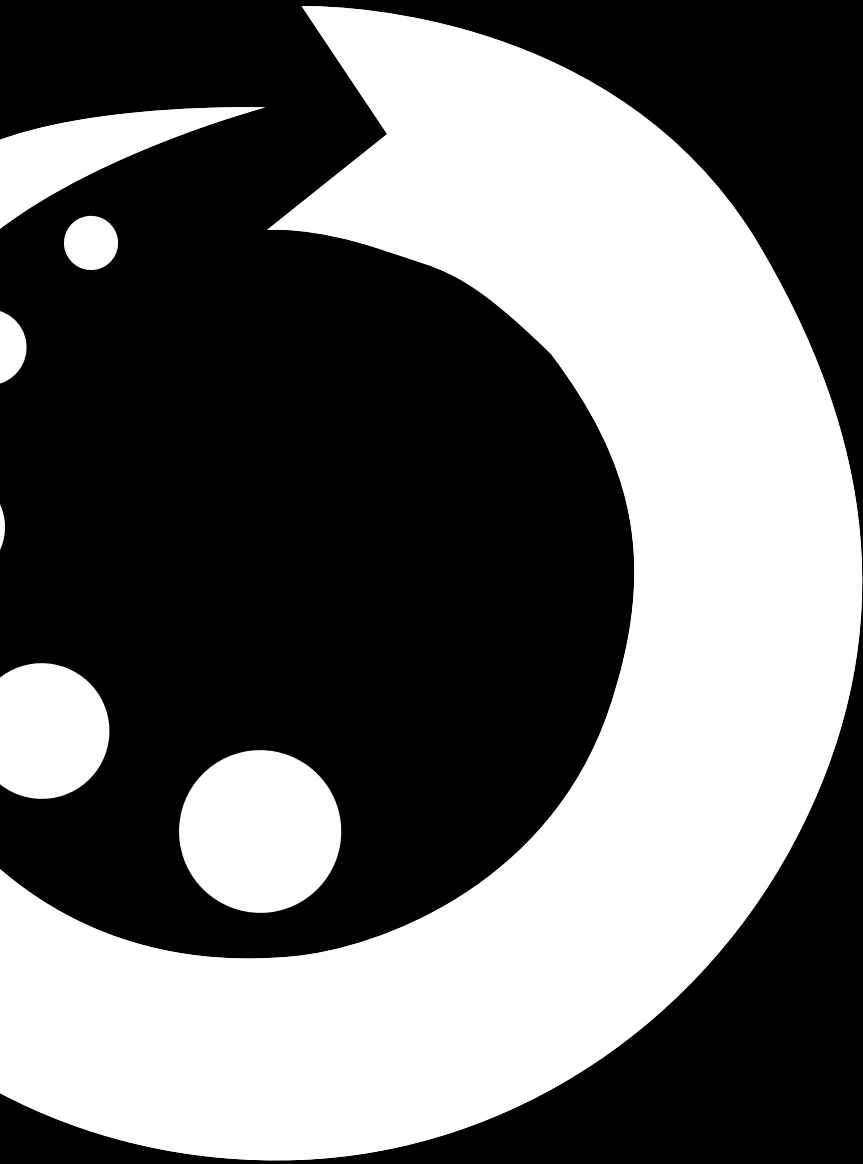
NACHTIGALL, Luiz. Ciclone Yakecan avança com vento muito intenso e risco de danos. **MetSul Meteorologia**, [s.l.], 17 mai. 2022. Disponível em: <<https://metsul.com/ciclone-yakecan-chega-hoje-com-vento-muito-intenso-e-risco-de-danos/>>. Acesso em: 12 set. 2024.

OTTO, Rudolf. **O sagrado**. Um estudo do elemento não-racional na ideia do divino e sua relação com o racional. São Bernardo do Campo: Imprensa Metodista, 1985.

RODRIGUES, Gisele. **Sucção nutritiva e não-nutritiva em recém-nascidos pré-termo**: ritmo e taxa de sucção. Monografia (Especialização em Distúrbios da Comunicação Humana). Programa de Pós-Graduação em Distúrbios da Comunicação Humana, Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, 2007. Disponível em: <http://jararaca.ufsm.br/websites/ppgdch/download/mono-2007/Gisele_R-MONO.pdf>. Acesso em: 12 set. 2024.

RODRIGUES, Adriano Duarte. O acontecimento. In: TRAQUINA, Nelson. (Org.) **Jornalismo: questões, teorias e estórias**. Florianópolis: Insular, 2016.

TRINDADE, Pedro; LOPES, Janaína. Contraste térmico e El Niño: especialistas explicam sequência de 9 ciclones no RS em 3 meses. **Portal G1**, São Paulo, 28 set. 2023. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2023/09/28/contraste-termico-e-el-nino-especialistas-explicam-sequencia-de-9-ciclones-no-rs-em-3-meses.ghtml>>. Acesso em: 19 set. 2024.



*Imagens do mundo,
território imaginal*

A experiência de gestão participativa como apropriação simbólica da cidade

Helenice Carvalho

O artigo aqui apresentado foi elaborado a partir dos resultados da tese de doutorado sobre a comunicabilidade do Orçamento Participativo de Porto Alegre (OP/POA) defendida em 2003 junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Unisinos.

Enquanto escrevo esse texto¹, mais de quatrocentas cidades gaúchas padecem da maior enchente ocorrida no estado em que a música “céu, sol, sul terra e cor²” virou hino. Em especial vou me ater a catástrofe que assolou a cidade de Porto Alegre e que sequer pode ser comparada a enchente de 1941. A Porto Alegre de agora está encharcada de lama e esgoto, e os porto-alegrenses se perguntam atônitos o que falhou, quem falhou, porque falhou. A responsabilidade com pertinência recai sobre os gestores, sejam eles o prefeito, os secretários municipais ou os técnicos do Departamento Municipal de Água e Esgotos, DMAE. No entanto, uma cidade é responsabilidade também de quem nela vive. Apontar culpados, e eles existem, não resolve de imediato e nem no curto prazo uma situação que embora não fosse esperada, por muito tempo foi anunciada.

1 O texto foi escrito nos últimos dias do mês de maio de 2024.

2 A música “Céu, sol, sul, terra e cor” de autoria de Jader Moreci Teixeira foi um dos hinos da enchente no estado.

O Rio Grande do Sul e os gaúchos pedem socorro e no primeiro momento é a sociedade civil que prontamente se mobiliza e atende o pedido. A burocracia que cerca e engessa os governos em todos os níveis precisa de notificações e comprovantes, a ajuda virá mas vai demorar. E nesse tempo de espera, quem está com água até o pescoço ou em cima de telhados tentando sobreviver não pode aguardar.

No mês de maio em que o céu chorou sem parar durante trinta dias seguidos, muitas e muitas vezes me perguntei como Porto Alegre estava tão despreparada para enfrentar o que sucedeu, que sim foi maior do que qualquer porto alegreense poderia imaginar. Onde esteve o cidadão porto alegreense durante os últimos anos? porque não cobrou atenção das autoridades? Qual a justificativa para que os moradores de uma cidade que por dezesseis viveu uma experiência de gestão participativa tenham deixado de prestar atenção em questões básicas para a vida em sociedade como saneamento básico, coleta e tratamento adequado de resíduos, limpeza urbana, prevenção para catástrofes e desastres naturais. Como, durante muitos anos, parcela significativa da população invocou a derrubada do muro de contenção que ainda que não tenha sido suficiente, impediu que a catástrofe fosse maior.

Como aqueles cidadãos que, mesmo não tendo participado efetivamente das assembleias do Orçamento Participativo (OP), implantado entre 1989 e 2004 pela Administração Popular (AP) resultante da coligação PT/PCB, não atentaram para as questões que à época já estavam em discussão. Por que os governos que se seguiram deixaram de investir em comunicação para engajar os cidadãos em questões que estavam além de qualquer viés ideológico.

Nos dezesseis anos de governo da AP a comunicação foi elemento chave para a implantação do OP, que através de estratégias híbridas de comunicação convocou os moradores ao exercício da cidadania. (Carvalho, 2003) considerou como híbridas as estratégias de comunicação que mesclavam instrumentos, produtos comunicacionais, ações de propaganda e relações públicas que foram adotadas para comunicar o projeto político de gestão participativa implantado na cidade de Porto Alegre.

Por que foi preciso acontecer uma enchente sem precedentes para que o tema saneamento básico fosse lembrado? e, mesmo sendo um dever constitucional, há mais de vinte anos foi eleito como prioridade pela população e votado nas assembleias do OP. O orçamento participativo de Porto Alegre

foi considerado uma experiência bem sucedida de democracia participativa e, então, cabe outra pergunta: por que não foi ampliado nas sucessivas gestões municipais ainda que de partidos opostos.

A democracia representativa, constantemente ameaçada, se encontra fragilizada e já não consegue resolver questões fundamentais da vida em sociedade. A crescente polarização entre direita e esquerda suscita cada vez mais relações tensas, causando divisões que fragmentam o tecido social e segue reforçando o abismo entre as classes socioeconômicas.

A atual prática política, cada vez mais orquestrada e vivenciada em ambientes digitais, obedece a gramática das redes sociais, mostrando o lado perverso da tecnologia, que ameaça os regimes democráticos, instiga ódio e desavenças. A política midiaticizada afasta os cidadãos da interlocução entre pares, e a participação preferencialmente pela internet, ainda que se considere os avanços trazidos, reduz a comunicação a cliques e likes, embasados em opiniões apressadas e em certezas absolutas.

No caso do Orçamento Participativo, a comunicação relacional dialógica exerceu o papel de mediação simbólica entre a Administração Popular e a sociedade. A ampliação do OP teria possibilitado à sociedade porto alegreense maior conscientização em relação às fragilidades da cidade?

Antecedentes na política participativa no Rio Grande do Sul

A história política do Rio Grande do Sul, mostra que em 1891 no governo de Júlio de Castilhos a proposta de uma gestão política “participativa” já era um ideal a ser alcançado. Castilhos, caudilho republicano gaúcho, promulgou uma constituição, embasada nos ideais positivistas de Augusto Comte, a qual denominou “ditadura científica”. Como lembra Freitas (1999, p. 61):

para Júlio de Castilhos o voto a descoberto era o único remédio legal capaz de reabilitar o processo eleitoral, fazendo mostrar ao eleitor a responsabilidade que assumia ao intervir na composição do poder público.

Segundo Castilhos, o voto aberto dividia a responsabilidade nas decisões e comprometia os cidadãos nas questões de governo. Na constituição castilhista, antes de uma lei ser promulgada pelo presidente³, os cidadãos eram consultados através dos Conselhos Municipais. Entretanto, ao presidente era conferido o livre arbítrio de aceitar ou não as emendas “sugeridas”, uma vez que nessa constituição não havia uma divisão de poderes⁴. Talvez inspiradas na constituição promulgada por Júlio de Castilhos, entre o final do século XX e início do XXI tivemos no OP a retomada daquele⁵ ideal de democracia. Para além do voto obrigatório com o OP a população exercia uma democracia participativa elegendo e votando nas prioridades que ela própria definia

Em 1984, mais de um século depois da proposta de Júlio de Castilhos, a primeira experiência gaúcha de gestão participativa que se tem registro ocorreu em Pelotas na data de 1984, na gestão do prefeito Bernardo de Souza (PMDB). Em Pelotas, a implantação de um processo de gestão participativa (compartilhada) teve como objetivo estimular a população a participar ativamente da administração da cidade, sugerindo e apontando necessidades consideradas legítimas e essenciais para toda a população, sem fazer distinção entre as classes sociais. Para isso, eram organizadas reuniões em bairros de classe média e da periferia com participação do prefeito e secretários do município,, equipes técnicas, vereadores, líderes partidários, líderes comunitários e uma parcela significativa da população.

Nessas reuniões, eram apresentadas, discutidas e analisadas as principais carências e demandas da cidade. Caso as propostas fossem aprovadas, eram encaminhadas para a Câmara de Vereadores para serem incluídas no orçamento anual do município. A execução das obras e benfeitorias era realizada no ano seguinte, obedecendo critérios técnicos. Esse modo de governar é considerado diferenciado, pois possibilita a participação direta e indistinta da população ao trazer prioridades previamente definidas e que pleiteiam melhorias na saúde, educação e segurança. Entretanto, as decisões finais de alocação de recursos dependiam da previsão orçamentária do município, aos quais a população não tinha acesso e nem poder decisório.

3 Cargo que à época equivalia a governador do estado.

4 Júlio de Castilhos inventou uma “ditadura eletiva”, possibilitando sua perpetuação no poder por tempo indeterminado.

5 Consideramos aqui “experiências” dada sua brevidade.

Nos anos seguintes, em Porto Alegre, ocorreram duas experiências semelhantes. No governo de Alceu Collares (PDT)⁶, foram criados os Conselhos Regionais de Desenvolvimento (COREDES), institucionalizados em 1988, no último ano do governo. Com a implantação dos COREDES, a comunidade porto-alegrense passou a ser consultada sobre as necessidades que não eram atendidas pelos projetos e leis do município. As consultas ocorriam nas reuniões realizadas em bairros e vilas, nas quais eram eleitos conselheiros que ficavam responsáveis pela fiscalização das obras, sendo que a aplicação dos recursos públicos era definida pelo executivo, que os centralizava. A população também não tinha acesso às informações referentes ao percentual disponível para o atendimento de suas reivindicações, atuando mais na fiscalização daquilo que já estava definido, ainda que no imaginário de muitos estivesse a noção de poder decisório.

Em 1989, a Administração Popular (AP), passa a governar a cidade de Porto Alegre⁷. Imediatamente após a eleição, Olívio Dutra, então prefeito, começou a falar em Conselhos Municipais ou Conselhos Populares (Hohlfeldt e Fortunati, 2001). Embora não mantivesse a denominação, esses conselhos seguiam o modelo dos COREDES.

Na eleição de 1988, o programa político da coligação PT/PCB ainda não mencionava Orçamento Participativo (OP), apenas aludia à ideia de conselhos populares como elemento central da participação popular (Avritzer, 2003). O OP enquanto projeto político só foi proposto ao final dos noventa dias de governo, como resposta à demanda por participação já experimentada no governo Collares. Um dos fatores que ensejou a criação do Orçamento Participativo foi a reivindicação apresentada pela União das Associações de Moradores de Porto Alegre (UAMPA). A associação cobrava a participação popular nas definições orçamentárias da cidade, uma vez que trazia do COREDES a experiência de participação na fiscalização das obras já definidas.

Práticas políticas anteriores, como a existência de experiências associativas e a incorporação de assembleias no modelo de gestão política, tornaram possível o surgimento do OP em Porto Alegre. Participavam das assembleias líderes políticos, representantes sindicais, membros das associações de bairro e a população em geral. A experiência do OP atendia a um conjunto de questões

6 *Collares governou Porto Alegre entre 1984-1988.*

7 *O PT governou a cidade no período compreendido entre 1989-2004.*

trazidas nos diferentes debates, tais como a discussão pela sociedade civil sobre o aprofundamento da democracia e a possibilidade de um novo modelo institucional para o executivo.

O modelo de gestão concebido pelos governos do PT, além de ser um projeto político, foi, em sua essência, um projeto de comunicação. As estratégias de comunicação foram fundamentais para sua implantação e a atividade de Relações Públicas teve papel relevante em todo processo, especialmente por meio da comunicação dirigida que assumiu o papel de mediação entre a PMPA e seus públicos, sobretudo o cidadão.

A mediação midiaticizada

Para além dos meios, a comunicação tornou-se uma questão de mediação da cultura política e, portanto, de reconhecimentos. No caso do OP, a mediação comunicacional se aplica especialmente nas duas primeiras gestões que antecedem a *mediatização da política*. A comunicação, entendida aqui como mediação de sentidos (Barbero, 1997), teve papel de destaque na apropriação simbólica da cidade, sendo considerada preponderante para a concretização do Orçamento Participativo nos anos que se seguiram.

Na experiência de Porto Alegre, as estratégias de comunicação desenhadas para engajar a população foram divididas em mídias de massa, comunicação dirigida e ações de relações públicas. A mediação decorrente das estratégias midiáticas foi propulsora da experiência de democracia participativa. Gradualmente, a política foi se mostrando dependente das instâncias midiáticas e de sua lógica (Hjarvard, 2001; 2012; 2014). A comunicabilidade do OP adotou estratégias midiáticas, integrando as mídias massivas e dirigidas aliadas a uma comunicação dialógica realizada em espaços de interação presenciais. A combinação de estratégias comunicacionais assegurava a relação mais próxima entre a PMPA e os cidadãos em busca de um convívio social mais harmônico. As estratégias de comunicação digital só foram integradas à comunicação do OP na terceira gestão, intensificando-se na quarta.

Nas duas primeiras gestões, um dos destaques na comunicação do OP foi o programa televisivo Cidade Viva, que trazia como “atores” pessoas das comunidades onde se realizavam as obras. Os VTs eram produzidos em conjunto por jornalistas, publicitários e relações públicas que integravam a Secretaria de Comunicação (SECOM) e não por agências de publicidade. Os programas apresentavam questões sobre a vida desejada/imaginada pelos porto-alegrenses, em especial aqueles que não tinham acesso a serviços públicos de qualidade.

A Secretaria de Comunicação incorporou em suas estratégias de comunicação dirigida os jornais de bairro que já existiam como meio de divulgação do OP e de suas realizações. Cabia à área de Relações Públicas da SECOM a organização das reuniões do OP, que ocorriam nas dezesseis regiões mapeadas pela PMPA; a organização dos eventos de entrega das obras às comunidades para as quais o cerimonial era adaptado e a comunicação institucional do governo. As obras atendiam as demandas de cada região e eram entregues de acordo com o resultado das prioridades definidas nas votações das assembleias. Para os porto-alegrenses, compreender como e onde ocorria o investimento do dinheiro público e participar nas decisões de alocação dos recursos representava um poder simbólico (Bourdieu, 1989).

A implantação do Orçamento Participativo possibilitou alterações significativas no tecido social urbano. Pessoas que sempre estiveram à margem da sociedade, ao participarem das assembleias, sentiam-se contempladas. As estratégias de comunicação visavam, mais do que divulgar o projeto, elucidar a composição do orçamento público em relação a alocação de recursos. O caráter pedagógico do OP se mostraria fundamental para a apropriação simbólica da cidade e para a conscientização dos porto-alegrenses em relação ao orçamento público.

Os processos midiáticos que cercavam a comunicabilidade do OP acompanharam a evolução da sociedade, as novas possibilidades de acesso à informação trazidas pela internet, o surgimento das redes de comunicação de sentido e, principalmente, o surgimento das mídias sociais digitais. A midiaticização sugere a ideia de movimento em um processo de mudança, no caso específico do OP, de mudança na concepção do ideal de cidade que as pessoas tinham até então. Nessa situação, houve a midiaticização da política, traduzida pelas estratégias de comunicação híbridas. A integração das mídias tecnológicas somadas a estratégias relacionais, ampliou a influência da

comunicação na vida social, cultural e política. No cenário do OP, verificou-se uma relação de complementaridade entre as mídias de massa tradicionais, as mídias dirigidas e as mídias digitais, e ainda que houvesse uma inter-relação cada modalidade preservava suas características próprias.

Hjarvard (2001) sinaliza a mídia como “agente de mudança social”. No contexto do Orçamento Participativo isso viria a se comprovar, pois o conjunto de estratégias comunicacionais adotadas conferiu à comunicação o papel de agente de mudança. As estratégias de comunicação midiáticas foram responsáveis por traduzir aos cidadãos um modelo político que até aquele momento não fazia parte do imaginário da população. Pouco a pouco o OP foi ressignificando o espírito coletivo de participação nas decisões.

Ao trazer para a política de governo novas formas de comunicar, a Administração Popular promoveu o engajamento da sociedade nas decisões de alocação dos recursos públicos, antes centralizadas pelos políticos eleitos. As estratégias de comunicação desenhadas pela Secretaria de Comunicação foram fundamentais para a visibilidade do projeto político, que tinha como objetivo a educação da população para o exercício da cidadania e a apropriação simbólica da cidade por seus moradores. A adoção de estratégias de comunicação integrada contemplou mídias massivas, comunicação dirigida, publicidade institucional e ações de relações públicas às práticas comunicacionais do governo até então restritas à assessoria de imprensa.

A sociedade chamada a participar compreendeu a importância de traduzir seus anseios e desejos em demandas e prioridades. A realização do que era votado estava contingenciada aos recursos disponíveis no orçamento, à capacidade técnica em atender as demandas e à avaliação permanente das necessidades de cada uma das regiões da cidade. No OP, os recursos destinados à execução das demandas correspondiam a 10% das verbas orçamentárias e a definição do que era realmente prioritário para cada região estava presente na disputa de sentidos que as cercavam. O projeto de comunicação do OP, ao ensinar a participação cidadã, possibilitou a compreensão de conceitos que até então estavam distantes do imaginário popular. As estratégias de comunicação contemplavam campanhas específicas para divulgar o projeto de democracia participativa. As ações comunicativas do OP estavam pensadas para informar, motivar e engajar as pessoas na modalidade democrática proposta e estabelecer vínculos entre governantes e governados. O Orçamento Participativo passou a

ser realidade para a sociedade porto-alegrense à medida em que se transformou em um acontecimento resultante da articulação de sentidos dos diferentes campos sociais em atuação na sociedade naquele momento.

Ao traduzir para os cidadãos o que era o OP, a comunicação também foi dando a conhecer o seu fazer à medida que apresentava estratégias e ações combinadas. A linha norteadora da comunicabilidade estabelecida pela coordenação de comunicação foi a publicização de conceitos que esclareciam a gestão dos recursos financeiros que eram limitados em relação às demandas. O caráter pedagógico da comunicação do OP tinha como objetivo fomentar o exercício da cidadania e conscientizar os cidadãos do papel de protagonistas nas decisões que afetavam o cotidiano da cidade.

Com a implantação de uma comunicação integrada, a atividade de Relações Públicas foi ressignificada, ampliando seu escopo de ação para além de assessoria de imprensa tradicionalmente adotada na comunicação governamental. Comunicar extrapolando práticas até então consagradas na comunicação de governos possibilitou o emprego de diversas ferramentas de Relações Públicas, dentre as quais as estratégias de comunicação passaram a considerar a Prefeitura e suas secretarias e não as pessoas que as ocupavam. Essa mudança de estratégia foi um diferencial na comunicação de governo, uma vez que as ações de comunicação destacavam o cargo e não as pessoas que os ocupavam, assegurando com isso a continuidade do projeto caso houvesse troca de gestores nas secretarias. Dentre as decisões tomadas pela Administração Popular desde o início estava a de não comprar espaços na mídia tradicional. Como represália ao corte de verbas publicitárias, os jornais, as rádios e as TV locais não davam espaço em seus veículos ao projeto político ou à Prefeitura e suas secretarias.

Nos VTs do Cidade Viva, as obras eram mostradas ao longo de sua execução, trazendo depoimentos dos moradores da região. Essa estratégia alimentou o imaginário da população de que ela decidia questões da cidade e conferiu legitimidade ao projeto político. As obras eram acompanhadas pela comunidade ao longo de sua realização e as demandas de todos os bairros eram consideradas importantes.

A divisão do percentual total de recursos disponíveis para a realização de obras e melhorias no espaço público era definida conforme as prioridades elencadas entre as regiões. As obras seguiam cronogramas definidos pelo setor técnico e sua entrega à comunidade era realizada em solenidades especiais, cujo cerimonial contemplava não apenas as autoridades, mas as lideranças

comunitárias. Os representantes das comunidades tinham destaque no cerimonial, sendo colocados ao lado do Prefeito, do Secretário de Obras e dos Engenheiros. Como resultado dessa estratégia, os moradores e as lideranças comunitárias de cada região, os representantes das associações de bairro, as associações de moradores e demais grupos políticos tinham a chance de perceber a materialização das suas demandas, as quais faziam parte do seu imaginário.

A população era constantemente informada sobre a execução das obras, assim como sobre os critérios que as elegeram como prioridade, salientando a importância da participação. A solenidade de entrega das obras era cercada de muito simbolismo, especialmente porque era nesse momento que as prioridades elencadas pela população eram materializadas. Cada obra era aguardada com muita expectativa e sua conclusão assegurava melhorias na qualidade de vida, em específico a vida das pessoas menos favorecidas socialmente. As prioridades incluíam melhoria nas áreas da saúde, educação, segurança, espaços de lazer e cultura e mobilidade urbana, entre outras. Importante observar que muitas dessas melhorias tratadas como prioridades decididas pela população eram na realidade dever do Estado.

Os eventos de entrega das obras e dos projetos definidos pela população sempre foram o foco principal da estratégia de comunicação. Essa estratégia comunicacional possibilitou maior participação da área de Relações Públicas no projeto político da Administração Popular, o qual visava a construção de uma sociedade mais justa, igualitária e com melhores condições de vida para todos os habitantes da cidade.

O processo híbrido de comunicação implementado pela Secretaria de comunicação da Prefeitura viria a ser identificado como comunicação horizontal, que mesmo trazendo avanços, ainda não podia ser considerado participativo, pois as estratégias comunicacionais eram definidas pela coordenação de comunicação da PMPA. Por outro lado, as estratégias formuladas sempre priorizavam a comunicação dialógica, com o objetivo de dar visibilidade às ações e decisões compartilhadas, além de conferir credibilidade e legitimidade na implantação e consolidação do projeto político-administrativo.

Para a Administração Popular, o foco era o cidadão, o contribuinte, para quem todas as ações estavam dirigidas. As estratégias de comunicação buscavam restabelecer o vínculo do cidadão com a cidade e a apropriação simbólica daí decorrente era o que garantiria o sucesso das estratégias. Para resgatar a

relação da população com a cidade foi necessário traduzir, de modo acessível, às questões relativas à gestão municipal, a composição orçamentária, a divisão de recursos, o estabelecimento de prioridades e a solidariedade.

Visibilidade, credibilidade e legitimidade

Os conceitos de visibilidade, credibilidade e legitimidade são fundamentais para a comunicação das instituições e organizações. Não foi diferente com o Orçamento Participativo. Estes influenciaram as estratégias do processo comunicacional, principalmente porque o OP tinha como princípio engajar o maior número de moradores/cidadãos/contribuintes nas decisões orçamentárias e na definição de prioridades de investimentos dos recursos públicos, traduzindo em ações concretas desejos que faziam parte do imaginário dos porto-alegrenses.

Os três conceitos têm se mostrado essenciais ao longo da evolução da área da Comunicação, em especial as Relações Públicas, quanto a novas perspectivas de trabalho empregadas, na qual a comunicação dialógica é o pressuposto. Há também que levar em conta a geração de valor e sentido que uma comunicação dialógica possibilita. Para que o OP se concretizasse era fundamental que cada cidadão se sentisse chamado para participar, opinar e questionar. Ao ser dialógica, a comunicação da PMPA autorizava o cidadão a manifestar seus anseios legítimos.

A visibilidade é compreendida aqui como publicização, o dar a conhecer e tornar público um projeto, uma causa ou uma ideia. No caso do OP a visibilidade foi fundamental para engajar a sociedade. A credibilidade decorrente das ações institucionais concretas valorizaram a maior transparência nas decisões. Como resultado, a legitimidade ocorreu quando a sociedade aceitou e internalizou as ações institucionais postas em prática. Em todo esse processo foi fundamental um envolvimento crítico e genuíno com as causas legítimas que envolviam a cidade, demonstrando, com isso, uma mudança de atitude no modo de encarar e fazer política.

A comunicação do OP buscou devolver a cidade aos seus moradores e, para isso, era necessária a criação de vínculos entre a sociedade e os servidores públicos, visto que os cidadãos/contribuintes, legitimamente, sempre questionaram e questionam, ainda hoje, a aplicação dos recursos provenientes dos impostos que pagam. Os vínculos entre a PMPA e a sociedade podem ser verificados a partir do aumento da participação das pessoas nas reuniões e assembleias do OP, ano após ano, o que denota uma identificação delas com o projeto político participativo. Entretanto, a classe média alta passou a participar das reuniões com maior efetividade, a partir da incorporação da internet como espaço de participação.

Considerações finais

A comunicação do Orçamento Participativo foi significativa na consolidação de um projeto político diferenciado. Como experiência, trouxe avanços em relação à democracia representativa. Analisar o projeto e suas estratégias de comunicação foi instigante e desafiador, principalmente por se tratar de um projeto em desenvolvimento.

A despeito dos avanços, tanto do projeto quanto de sua comunicação, a definição das estratégias era feita pela Secretaria de Comunicação da Prefeitura (SECOM) e mesmo que muitas trouxessem o dialogismo como princípio, ainda havia espaço para que fossem consideradas as estratégias de comunicação geradas pela própria sociedade. O projeto político foi participativo, mesmo que com limites, mas a comunicação não pode ser considerada participativa.

A maior relevância da comunicação do OP pode ser apontada pela ressignificação do espaço público municipal que ela proporcionou e a apropriação simbólica da cidade por seus moradores. A comunicação possibilitou a internalização de conceitos considerados áridos para a maior parte dos contribuintes.

A integração das mídias tradicionais, massivas e digitais às rotinas institucionais do projeto político caracterizou a midiaticização da comunicação do Orçamento Participativo. Nesse processo, a comunicação operou como catalisador de sentidos. A comunicação dialógica transformou receptores em emissores, estabelecendo o que se poderia chamar de *mediação midiaticizada*.

Referências

AVRITZER, Leonardo. Modelos de deliberação democrática: uma análise do orçamento participativo no Brasil. *In*: SANTOS, Boaventura de Sousa. (Org.). **Democratizar a democracia: os caminhos da democracia participativa**. Porto: Afrontamento, 2003.

AVRITZER, Leonardo; NAVARRO, Zander. (Orgs.) **A inovação democrática no Brasil: o orçamento participativo**. São Paulo: Cortez, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

CARVALHO, Helenice. **Comunicação com “voz” e “cara”**: estratégias de relações públicas do Orçamento Participativo de Porto Alegre. Tese (Doutorado em Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos. São Leopoldo, 2003.

FEDOZZI, Luciano. **Orçamento participativo: reflexões sobre a experiência de Porto Alegre**. Porto Alegre: Tomo Editorial, 1997.

FREITAS, Décio. **O homem que inventou a ditadura no Brasil**. Porto Alegre: Sulina, 1999.

HJARVARD, Stig. News Media and the Globalization of the Public Sphere. *In*: HJARVARD, Stig. (Ed.) **News in the Globalized Society**. Göteborg: Nordicom, 2001, p. 17-39.

HJARVARD, Stig. Mídiação: teorização da mídia como agente de mudança social e cultural. **Matrizes**, São Paulo, ano 5, n. 2, jan.-jun, 2012, São Paulo.

HJARVARD, Stig. **A mídiação da cultura e da sociedade**. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2014.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

RIBEIRO, Ana Clara Torres. **Experiências de orçamento participativo no Brasil – período de 1997 a 2000**. Petrópolis: Vozes, 2003.

SOUZA, Bernardo de. Todo poder emana do povo. *In*: **Cadernos de Ação Política, democracia e totalitarismo**. Porto Alegre: Fundação Tarso Dutra, 2001.

O fotojornalismo ambiental de Robert Frank segundo a perspectiva da Teoria Geral do Imaginário

Rayane Lacerda
Ana Taís Martins

Trabalho desenvolvido com o apoio parcial do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq e da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 01.

Originalmente publicado no periódico *Discursos Fotográficos*, em 2021 (v. 18, n. 31, p. 11-32). Disponível em: <<https://ojs.ucl.br/revistas/ucl/index.php/discursosfotograficos/article/view/43981>>.

Existem hoje três países que disputam a origem do cultivo do milho (em espanhol, *maíz*). México, Guatemala e Peru têm estudos que indicam o surgimento das primitivas espécies de milho selvagem há mais de 10 mil anos, de forma geral. Há uma tendência ao consenso de que o início de seu cultivo deu-se no México, mas, ainda assim, a questão se mostra aberta no debate científico (Piperno; Flannery, 2001). Se essa querela persiste, por outro lado há consenso sobre o inegável papel religioso e político do milho nas sociedades arcaicas, independentemente da época e do lugar em que é possível perceber as primeiras atividades agrícolas, já que ele se expandiu e chegou às demais regiões da América. O *maíz* tem presença nas mitologias das populações da antiguidade do continente. Em ambientes diversos cultural e biologicamente, as espécies se proliferam, participando do desenvolvimento da agricultura.

A imagem mítica do milho era de sustentáculo do mundo. Estava, por exemplo, com os maias, na península de Yucatã (Regert et al., 2016), com os astecas na cidade de Tenochtitlán (Linares, 2016) e com os antiquíssimos Chavin, no norte do atual Peru (Pedri, 2006). Escavações arqueológicas na zona litoral do Peru indicam a presença do milho na época arcaica (Haas et al., 2013), tempo em que esse cereal não servia apenas de ingrediente culinário, mas apresentava significações sagradas enquanto um elemento de contato com o divino. Isso começa a mudar em 1492, com a chegada de Cristóvão Colombo à América, no que se tornaria um genocídio. A colonização espanhola, por volta de 1532, cooperou para o distanciamento da experiência sagrada e para a destruição das populações originárias do continente. Hoje, as plantações de milho para a agroindústria devastam a região amazônica peruana. Miséria e pobreza participam de um cenário onde a população rural é criminalizada socialmente por ser indígena e não possuir conhecimento técnico do agronegócio baseado em insumos químicos. Nos dias atuais, a República do Peru, país da América do Sul, destrói a floresta e abre espaço para a monocultura do milho (Palomo, 2019), cereal que se torna alimento para as aves as quais, por sua vez, alimentam a população. Antes um elemento sagrado, agora o milho sugere um desencadeamento de ações que afetam negativamente o meio ambiente.

O Peru é considerado ainda um país em desenvolvimento. Sua economia é baseada na atuação do setor mineral e da agricultura, ao mesmo tempo em que há uma grande resistência campesina à exploração dos bens naturais, levando em conta os impactos socioambientais e os conflitos trabalhistas e territoriais já registrados, inclusive com indígenas (Silva, 2010). Em sua delimitação territorial, o Peru é reconhecido por compreender espaços naturais amplamente importantes, delimitando parte da floresta Amazônica e outros ambientes como, por exemplo, Cânion de Colca, Cordilheira dos Andes e o lago Titicaca.

A Amazônia peruana, de modo específico, é um espaço complexo que traz consigo diversas problemáticas ambientais importantes para o debate sobre como os sujeitos se relacionam com a natureza. Entre os principais aspectos desse contexto está o milho, elemento que se conecta tanto com o cenário sociopolítico quanto com a experiência sagrada. Em San Martín, por exemplo, o milho centraliza as consequências do desmatamento, do aumento da temperatura planetária e da mudança ecossistêmica, ao passo que advém de uma trajetória mítica de construção simbólica dos povos andinos.

Levando em conta a teia de relações complexas que envolve o meio ambiente e o Peru, escolhemos o milho como uma porta de entrada para a discussão proposta nesse texto. Isso porque a produção agrícola desse grão conversa com as problemáticas socioambientais, participando ativamente dos debates cunhados pelos veículos de comunicação, sugerindo uma abertura coletiva ao tema. Por outro lado, o cultivo do milho enseja uma abertura aos elementos do imaginário, o qual é dinamizado pela comunicação (Barros, 2016) e funda essas narrativas sobre a natureza.

Tendo o milho como o fio condutor, podemos considerar duas ramificações possíveis. Primeiro, a discussão socioambiental complexa das problemáticas que envolvem a plantação, a produção, a colheita e a comercialização que tornam o milho um produto, uma moeda de troca. Por outro lado, abre uma perspectiva sagrada que pode ser pensada teoricamente pela antropologia do imaginário (Durand, 1997), introduzindo noções-chave como imagem e símbolo.

Nesse sentido, as fotografias e suas visualidades, uma vez pensadas como portas de entrada ao imaginário, podem ser exemplos que desenharam o contato ancestral entre os peruanos e a natureza. Em outras palavras, é possível notar a presença de diferentes sentidos ambientais que têm as suas potências sustentadas pelo suporte fotográfico de cunho jornalístico ambiental. Sob essa perspectiva, realizamos neste trabalho uma leitura simbólica de fotografias de Robert Frank (2008) feitas na Amazônia peruana na década de 1940, que serão relacionadas ao milho enquanto elemento que tem destaque na trajetória dos peruanos. O corpus¹ de estudo é composto por quatro imagens escolhidas por meio de uma leitura flutuante, sendo este um primeiro passo para a leitura simbólica (Barros, 2019). Esse procedimento está em consonância com a antropologia do imaginário de Gilbert Durand, ao valorizar as subjetividades na leitura de fotografias. Assim, foram incluídas no corpus de estudo aquelas imagens que antes de qualquer consideração consciente prenderam nosso olhar, parecendo apresentar sentidos simbólicos iniciais, possíveis de serem desdobrados durante a análise. A primeira intenção é discutir os aspectos que envolvem a cobertura ambiental através do fotojornalismo como um suporte que organiza acontecimentos, poéticas e imagens. Assim, perguntamos: como a cobertura fotojornalística aborda as questões ambientais na Amazônia peruana?

1 *No total, foram retidas quatro fotografias, sendo uma inserida na discussão teórica e três no debate dos resultados encontrados.*

Ao compreender a Amazônia peruana como um espaço em que as problemáticas ambientais se intensificam, buscamos aprofundar a noção de fotojornalismo ambiental (Lacerda; Dominguez, 2021). Investigamos, através da imagem (simbólica), alternativas possíveis para essa proposta de narrativa jornalística, abrindo um segundo questionamento: como o imaginário atua nesse processo comunicacional e dinamiza imagens sobre a Amazônia peruana? Para tanto, fazemos aproximações com o imaginário antropológico (Durand, 1997) a fim de traçar essa relação entre o fotojornalismo ambiental e os gestos simbólicos que participam intrinsecamente do vínculo entre os sujeitos e a natureza, tendo como guia o milho que orienta o percurso de trabalho.

O milho como condutor da narrativa fotojornalística

O jornalismo, enquanto prática cotidiana que organiza fatos em acontecimentos, carrega um sentido informacional de cobertura noticiosa capaz de fomentar diferentes temáticas - entre elas, a do meio ambiente. Áreas editoriais como Comportamento, Economia e Política são alguns exemplos de espaços que, arbitrariamente, dedicam uma certa atenção para as questões ambientais. A problemática, nessa via, está presente em duas consequências que se relacionam. Primeiro, isso faz com que o meio ambiente seja colocado em segundo plano e não ocupe uma dimensão transversal na cobertura jornalística. Além disso, ignora-se a singularidade do jornalismo ambiental, ao passo que, em contrapartida, “[...] o jornalismo ambiental extrapola a ideia de ser uma cobertura centrada nos assuntos de meio ambiente” (Girardi et al., 2012, p. 137). Em outras palavras, é como se a problemática ambiental emergente orientasse uma necessidade primordial de o meio ambiente e a natureza estarem no centro da narrativa, algo semelhante a uma heurística ambiental em jornalismo.

Nesse sentido, tratando-se do discurso jornalístico apresentado em fotografias, consideramos igualmente relevante a prática desse olhar complexo para as questões ambientais. O fotojornalismo trabalha justamente com a interconexão de olhares, tanto do profissional que está atrás da câmera quanto dos espaços e sujeitos que participam do ato fotográfico. Por outro

lado, os múltiplos elementos da natureza e suas relações intrínsecas, uma vez enquadrados em fotografia, podem carregar essa heurística ambiental através de imagens. Para tanto, nos questionamos sobre essa relação entre o fotojornalismo e o jornalismo ambiental, de modo que buscamos alcançar alguns gestos possíveis que unem ambas as práticas na ideia de um fotojornalismo ambiental e sua sustentabilidade do olhar (Lacerda; Dominguez, 2021).

A primeira pesquisa realizada sobre o fotojornalismo ambiental, em 2017, nos orientou sobre algumas características específicas, as quais foram responsáveis, ainda, por transformar a nossa própria percepção sobre o campo jornalístico. A sensibilidade da contemplação, necessária para o trabalho com fotografia, é tida como um desses elementos que nos moldaram enquanto pesquisadores. Essa contemplação do meio ambiente pode se dar tanto no meio urbano, como alternativa a um sistema acelerado que não cessa suas atividades, quanto em espaços mais afastados em que a correlação de ecossistemas fica mais evidente. Nessa relação, está a emergência de uma observação atenta que leva ao florescimento da sustentabilidade do olhar.

A partir dessas delimitações iniciais, compreendemos o fotojornalismo ambiental com base num tripé que coloca em relação aspectos fotográficos, artísticos e ambientais. Esse tripé resulta na ideia de que o fenômeno seria “[...] a visão orgânica e artística da existência, apresentada, compartilhada e informada por meio da linguagem visual fotográfica, sendo capaz de mobilizar e transformar o mundo em que se vive” (Lacerda; Dominguez, 2021, p. 81). Num primeiro momento, para os aspectos fotográficos, atentamos à característica comunicacional que potencialmente o aproxima do olhar sensível dos sujeitos, com possibilidade de transformar mundos internos e externos que tocam a coletividade. Isso nos conduz ao segundo pilar que diz respeito aos aspectos artísticos, pois é por meio de nuances poéticas inseridas nas narrativas de imagens que se leva em conta o apelo afetivo dinamizado pelas fotografias. E, por último, tratamos dos aspectos ambientais, de modo que a fotografia ambiental se alimenta de um ativismo ecológico (Belmonte, 2015), considerando que a natureza não se separa do sujeito e, justamente por isso, lutar pela sua preservação é lutar pela vida de todos os seres.

Tendo em vista as problemáticas ambientais que perpassam a produção do milho e a maneira como os peruanos se relacionam com ele, compreendemos que a cobertura fotojornalística pode ser uma chave de leitura para essas questões, uma vez que esse fenômeno é um recorte comunicacional que compartilha acontecimentos e informações.

Palomo (2019) indica que os peruanos sempre estiveram dependentes de pressões globais. Primeiro, a exigência se dava em relação ao café, passando pelo cacau e, agora, alcançando a produção do milho. Nesse sentido, o desmatamento da Amazônia peruana, em cujo contexto se faz o cultivo atual de milho, é um ponto fundamental para compreendermos as questões ambientais envolvidas. Considerando a necessidade de resistência a um sistema de produção arruinado (Palomo, 2019), os produtores precisam queimar a floresta para abrir espaço para plantar as suas sementes.

Essa busca desenfreada por plantar inúmeros hectares advém, principalmente, de uma demanda global que cobra, dos peruanos, um ritmo acelerado que não condiz com a experiência sagrada entre o sujeito e a terra. Enquanto o tempo da natureza pede que o cultivo seja feito de modo mais desacelerado, respeitando uma exigência cíclica que impacta todas as partes envolvidas no processo, o tempo do capital e do desenvolvimento a todo custo impõe um atropelamento humano no ecossistema original. E os custos, de fato, chegam, pois esse desequilíbrio eleva a temperatura da região, sendo essa uma consequência que resulta na queima das plantações. Com as plantações queimadas e a cobrança de produção ainda batendo na porta, os produtores acabam destruindo a floresta cada vez mais, em busca de um espaço de terra que lhes dê o sustento necessário.

Além disso, os ecossistemas também são afetados pelo tipo de semente plantada. Pela cobrança global que ocasiona a dificuldade de se produzir qualitativamente, os peruanos optam por sementes baratas e com baixo valor de produção, excluindo a diversidade ambiental do aparato de escolhas possíveis. Essa monocultura do pensar (Shiva, 2003), que está relacionada à monocultura do plantio, coopera para que se perca o contato do humano com o solo, com o sagrado e com a sua ancestralidade, aspectos que são carregados pelas sementes mais tradicionais.

Isso nos leva ao elemento social que está imbricado nessa problemática, o qual afeta a vida dos peruanos diretamente. Um exemplo é o valor comercial colocado no milho e o quanto desse valor é repassado para o produtor. Segundo

Palomo (2019), o milho é vendido por aproximadamente um real e quarenta centavos, sendo que apenas oitenta centavos são repassados para o agricultor que plantou, cuidou e colheu. A demanda é intensa, o preço é baixo e os custos socioambientais são altos.

Nessa esteira, a cobertura jornalística ainda se mantém centrada em editoriais especializadas e a discussão ambiental somente é abordada quando há um evento incontestável a ser noticiado, como os dados alarmantes do desmatamento ou casos de mortes registrados por conflitos de terra. Em termos teóricos do jornalismo, chamamos esses itens de seleção dos fatos de valores-notícia, isto é, critérios de abordagem factual que orientam quais devem se tornar acontecimentos midiáticos e quais devem ser deixados de lado. Nesse filtro, alguns elementos são desconsiderados e marginalizados na cobertura, como o sentido sagrado da terra para os peruanos. Mesmo que, hoje, os produtores sintam a necessidade de plantar de acordo com a demanda das tecnologias do agronegócio, a prática ancestral de cultivo do milho sempre sugeriu as suas próprias técnicas sustentáveis que, do mesmo modo, apresentavam bons resultados (Palomo, 2019). Isso porque, sendo o milho um alimento semeado desde os primórdios, ele demarca os primeiros contatos do povo peruano com a terra e traz, sobretudo, um embasamento simbólico e histórico sobre a criminalização contemporânea dos povos.

As técnicas dos povos originários eram baseadas nos conhecimentos sobre o clima da região e suas especificidades, como umidade, posição solar e intensidade do vento. A partir dessas noções, eles construía terraços que formavam microclimas ideais, além de um sistema de irrigação próprio (Monteleone, 2019). Maquinários, sementes transgênicas e produtos para controle de pragas não eram necessários, já que a relação sagrada entre homem e natureza telúrica formava a base necessária para qualquer prática de cultivo. É dessa relação que eles extraíam os conhecimentos necessários para lidar com imprevistos, cultivando as sementes de acordo com a sazonalidade da natureza.

Essa relação mais próxima tem conexão com a sacralidade da natureza, já que “o homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta, se mostra como algo absolutamente diferente do profano” (Eliade, 2008, p. 17). No caso dos peruanos, a prática de cultivo do milho se mostra totalmente diferente do mundo profano uma vez que ele ganha certa cosmicidade e se diferencia de um simples elemento a ser plantado e passa a ser, então, um fio que conduz o vínculo entre sujeito e natureza. Para Eliade (2008), o sagrado e o profano são

dois modos de ser e estar no mundo, de maneira que a conexão sacralizada da vida e do ambiente ao redor formam uma construção do imaginário (Barros, 2019). Nesse sentido, temos a sacralidade do milho, na cultura peruana, como uma entrada aos elementos do imaginário, a ser discutido posteriormente.

Para revelar a experiência: o método da leitura simbólica

A partir dos objetivos deste trabalho, os quais consistem em (1) discutir avanços possíveis para a noção do fotojornalismo ambiental e (2) propor uma aproximação aos estudos do imaginário durandianos, pensamos o caráter metodológico em dois momentos principais, atravessados pela leitura simbólica (Barros, 2019) enquanto escolha teórico-metodológica. Isto é, o método em questão, alinhado aos pressupostos da Teoria Geral do Imaginário, de Gilbert Durand, compreende tanto o momento de escolha das imagens estudadas quanto o momento de estudo propriamente dito.

A leitura simbólica é realizada com fotografias de Robert Frank, feitas na década de 1940, na Amazônia peruana. Elas fazem parte do livro Peru (2008), publicado pela editora Steidl, e estão disponíveis no site da The National Gallery of Art², dos Estados Unidos. Frank foi um fotógrafo suíço-americano e um dos fundadores da reconhecida Agência Magnum, ao lado de outras figuras importantes como Henri Cartier-Bresson e Robert Capa. Autor de foto-livros famosos, como é o caso de Americanos (2008), também publicado pela editora Steidl, ele apresenta um estilo que provoca diferentes olhares ao retratar a complexidade do banal e do cotidiano, inclusive no que tange à relação entre humano e ambiente.

Ao se trabalhar com a Teoria Geral do Imaginário (Barros, 2008, 2016; Durand, 1997) a partir da sacralização da natureza, é necessário levar em conta os pressupostos simbólicos que orientam a entrega aos sentidos do material de análise, no caso, as fotografias. Por isso, optamos pela leitura simbólica uma vez

2 Disponível em: <https://www.nga.gov/features/slideshows/RobertFrankPeru.html#slide_1>. Acesso em: 04 jun. 2024.

que ela nos permite espaço para perceber a emersão de imagens e de símbolos que mostram como a construção sagrada se apresenta. De modo prático, observamos as fotografias disponíveis e separamos as que mais detiveram nosso olhar. No caso, dois elementos principais foram responsáveis por chamar a nossa atenção: primeiro, o elemento humano, isto é, o registro de pessoas que, em alguns momentos, até mesmo olham diretamente para a câmera; segundo, a presença de um elemento natural, como é o caso das fotografias que trazem homens manejando, ao que tudo indica, uma plantação de cana. Notar a presença de ambos aspectos, ou seja, o aspecto humano e natural, forneceram pistas sobre a relação entre humano/natureza, a ser desdobrada em uma leitura mais profunda e simbólica. Chegando à seleção de quatro imagens, efetivamos a análise mais profunda, suspendendo a racionalidade como única via de acesso à fotografia (Barros, 2019) e nos abrindo para a revelação das narrativas intangíveis do imaginário. Para Barros (2019, p. 140), a leitura simbólica pode ser definida na seguinte maneira:

[...] lançamos ao material de estudo um olhar ao mesmo tempo sintético e imersivo, num estado de receptividade à fotografia examinada, tomando o cuidado de concentrar a atenção visual sobre ela, suspendendo os pensamentos a fim de se deter o fluxo de racionalização a que estamos habituados no trabalho analítico. Note- se que a suspensão dos pensamentos não é a suspensão da atenção; pelo contrário, é a concentração profunda num só ponto com o propósito de afastar todas as outras distrações daquilo que se observa.

Nesse sentido, buscamos a experiência simbólica a partir das fotografias para encontrar as linhas de força do imaginário, o qual, por sua vez, orienta as práticas e os modos de pensar a Amazônia, em especial a peruana, e o papel do milho nas questões ambientais. Optamos, ainda, por orientar a leitura simbólica com indicadores e critérios de análise com a intenção de fazer o acordo entre o intangível, da ordem do imaginário, e as questões do mundo concreto, como as problemáticas do meio ambiente.

Nesse contexto, os indicadores são os elementos que conduzem às questões levantadas e às problemáticas ambientais, como desmatamento, agricultura, diversidade e modificação dos ecossistemas. Já os critérios são as direções do acordo socio-imaginário, como os deslocamentos do fotojornalismo ambiental e o elemento sagrado inserido nesse processo de construção de sentido.

O enredo simbólico no fotojornalismo ambiental

No decorrer do nosso trajeto de pesquisa, passamos a notar diversas transformações que tensionam as concepções iniciais do fotojornalismo ambiental. Isso porque a fotografia, para além de uma linguagem exclusivamente técnica, também é uma maneira de colocar em comum diversos sentidos nascidos de um fio condutor comum aos sujeitos. Esse fio emerge em fotografia ao passo que excede os limites do quadro delimitado pelo registro da câmera.

A fotografia pode ser um meio que provoca no sujeito a experiência simbólica. Por isso, para além de uma cobertura do meio ambiente em si, iconicamente apresentado na fotografia, o ser imaginante é fundamental para a construção dessa relação entre imagem e natureza. Os três pilares indicados anteriormente só existem porque há um atravessamento completo do imaginário e suas narrativas míticas que guiam os sujeitos e as coletividades. Em outras palavras, os três pilares, que antes entendemos como a sustentação da noção do fotojornalismo ambiental, podem ser derrubados de modo que não haja mais uma hierarquização, um em cima que é construído por um embaixo. Há, agora, uma teia de sentidos complexos e interdependentes que são atravessados pelo consciente e inconsciente antropológico (Durand, 1997) que constituem o imaginário.

Em consonância com Barros (2016), notamos diversas formas distintas de se empregar o termo imaginário, desde uma referência aos conhecimentos que não podem ser objetivamente precisos, passando pela designação de coisas imaginadas em conjunto, alcançando, por fim, um sinônimo de irrealidade ou uma nuance fantasiosa da realidade. Nesse sentido, algumas críticas podem ser corroboradas para tais usos, como, por exemplo, a proposta de que “[...] cada um desses usos desvaloriza o imaginário, seja por rejeitá-lo como parte do real, seja por não estabelecer distinções entre os diversos tipos de imagem e empregar a palavra num sentido tão amplo que acaba não designando nada” (Barros, 2016, p. 348). Em outras palavras, compreendendo o imaginário a partir da Escola de Grenoble, tendo como figura central o filósofo Gilbert Durand, ele deixa de ser um objeto em si para se tornar uma perspectiva a partir da qual estudamos a Comunicação em particular e as produções humanas em geral.

Pensamos ser “[...] possível estudar empiricamente o imaginário porque ele se epifaniza em cada manifestação criativa, sendo a menor de suas unidades detectáveis a imagem simbólica” (Barros, 2016, p. 350). Essas distinções são importantes para dar enfoque a alguns termos específicos dessa compreensão de imaginário que vai além dos usos rotineiros do senso comum. Primeiro, direcionamos a atenção para a noção de imagem e, depois, para a noção de símbolo, ambos caros para a teoria durandiana.

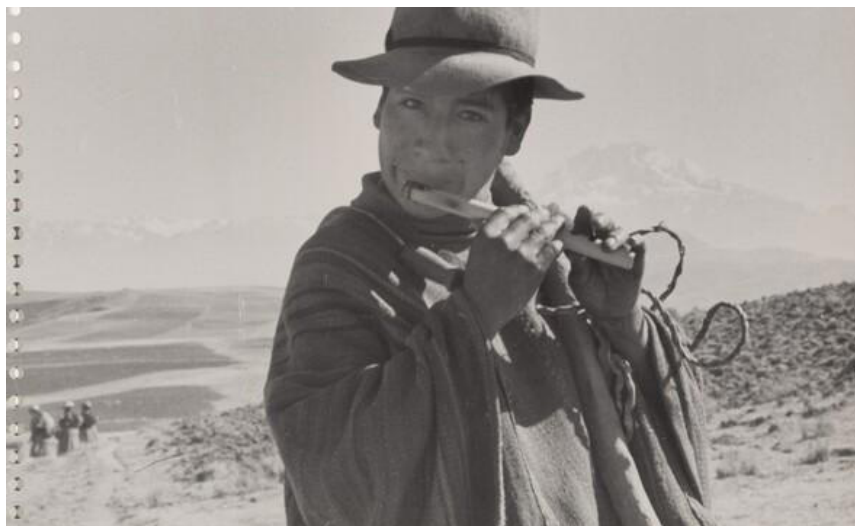
Primeiro, a noção de imagem é especialmente importante, uma vez que ela toma caminhos diferentes quando comparada à técnica, à iconografia ou à representação visual objetiva, de modo que, para a Teoria Geral do Imaginário, imagem não se assemelha ao ícone. Por isso, quando tratamos de “[...] conceitos não tão evidentes como os que repousam em percepções verificáveis, precisamos de imagens [...]” (Barros, 2008, p. 42). A imagem, não sendo um objeto e, principalmente, um objeto a ser coisificado ou decodificado, torna-se uma possibilidade de entrega ao espaço supra real, compreendido como um campo de atuação do imaginário (Barros, 2008). Por esse motivo, a tentativa de definir ou simplesmente de falar sobre a imagem já nos mostra uma dificuldade, pois a imagem, em tais termos, carrega sentidos múltiplos e polivalentes que nos conduzem ao sentir, à entrega e ao simbólico.

Nesse ponto, notamos a necessidade de trazer algumas considerações sobre o símbolo, já que ele é um segundo elemento que constitui o que chamamos de imagem simbólica. Do mesmo modo que a imagem não deve, sob essa perspectiva, ser confundida com ícone, o símbolo não deve ser compreendido como signo, pois levamos em conta o seu caráter motivado (Barros, 2016). Esse posicionamento apresenta uma ordem não apenas semântica, mas, também e principalmente, heurística nas pesquisas que buscam ter essa teoria específica como perspectiva. Isso ocorre uma vez que “[...] a partir da identificação de imagens simbólicas, ou seja, de imagens que mantenham uma relação de sentido não gratuita com seu significado, serão procuradas as linhas de força equacionadoras do problema de pesquisa” (Barros, 2016, p. 350-351). Então a imagem, quando simbólica, fica dependente de um aspecto de experiência, de vivência profunda que organiza e equilibra os sentidos humanamente profundos e coletivos, comuns aos sujeitos.

A partir dessa apresentação de noções-chave que nos ajudam a avançar questões específicas do fotojornalismo ambiental, buscamos apontar alguns desses deslocamentos percebidos no trajeto de pesquisa. Primeiro, podemos

mencionar a característica que se baseia na noção de transformar mundos internos e externos a partir da fotografia de natureza. Com o atravessamento das profundezas coletivas que advém desde o inconsciente, compreendemos que tal transformação apenas se apresenta conscientemente porque antes foi entrelaçada e carregada de sentido pelo imaginário que, por sua vez, se apresenta em imagens simbólicas. Dito de outra forma, esse olhar teórico, uma vez aliado ao fotojornalismo ambiental, torna possível a disseminação de vivências que tomam os sujeitos e os transformam, pois há um movimento profundo de modificação que orienta, inclusive, o próprio ativismo ecológico que indica a compreensão da preservação da natureza e dos saberes.

Figura 1 - Homem tocando flauta no Peru



Fonte: Frank (2008, p. 21).

Ao perceber o olhar racional cessar no contato com essa fotografia (figura 1), nos vemos presos na melodia tradicional que sai da flauta que está sendo tocada pelo sujeito. Tocada, inclusive, com tamanha sensibilidade que nos sentimos tranquilos, hipnotizados pela melodia suave e angelical que preenche a vida ao redor. Sem esperar, percebemos que fomos colocados num estado de sono profundo e, por isso, começamos a sonhar. Agora, nosso corpo está presente na imagem e participamos da cena. Nos vemos dançando com outras mulheres em roda, todas de mãos dadas. A fotografia é preta e branca,

mas a imagem nos mostra cores fortes e vibrantes presentes nas nossas roupas - amarelo, azul, vermelho e diferentes tons de rosa. No entorno, o campo é composto por um verde que fica cada vez mais forte e é tonalizado a partir do contato com os raios do sol que brilham alto no céu.

A imagem é levemente turva, de fato semelhante à opacidade de um sonho. Sentimos que deixamos a posição de observadores da fotografia para entrar na cena como personagens totalmente entregues. Ao dançar em conjunto com essas mulheres, notamos que estamos todas tranquilas, alegres, com o rosto tomado por um sorriso. O homem, sujeito registrado na fotografia, age como se o seu objetivo tivesse sido concluído: fomos todas hipnotizadas e conduzidas ancestralmente à transcendência da música. Todas nós fomos abraçadas pela potência da música.

A descrição da imagem simbólica que nasceu a partir do contato com essa fotografia indica a atuação do imaginário não apenas organizando o real, mas também o motivando (Barros, 2008), apresentando-se, assim, como um dos caminhos possíveis para avançar as discussões sobre o fotojornalismo ambiental no que se trata de destacar os elementos que envolvem o ato fotográfico e a sua relação com os espaços que ocupa (ambientais, inclusive). Aqui, a fotografia de natureza adere à afetividade como um critério de seleção noticiosa, critério este proposto por Souza e Silva (2017). O autor pensa a prática fotojornalística pelo prisma das dimensões subjetivas e a-rationais, já que “[...] por mais que se busque a objetividade nos fatos representados, os afetos ganham inevitável expressividade” (Souza e Silva, 2018, p. 157).

Dessa noção, podemos tirar duas ramificações possíveis, pois (1) a relação de alteridade, nessa esteira, estaria presente direta ou indiretamente no jogo de seleção da notícia, inclusive de seleção das notícias ambientais. A alteridade, conduzida pelo imaginário, é um elemento chave para os processos afetivos, pois ela sugere a presença de comunicações profundas construídas a partir do ato fotográfico como um todo, ao mesmo tempo em que o transcende rumo ao coletivo. Além disso, se pensarmos esse afeto como um ato de se deixar afetar, (2) podemos considerar uma chance de entrega ao simbólico, o qual mencionamos acima. Seria uma espécie de entrega total para a experiência sagrada, justificando a anterioridade da imagem (Barros, 2016).

Assim, o avanço da noção do fotojornalismo ambiental se faz através do retorno às origens ancestrais e compartilhadas entre os sujeitos. O avanço, nesse caso, não fala sobre seguir em frente, mas sobre dar alguns passos de volta a uma construção ontológica do simbólico que estrutura, ainda, o próprio retorno histórico.

O imaginário que se manifesta em Robert Frank

Continuando a busca pelo acordo entre o fotojornalismo ambiental e o milho enquanto elemento sagrado, as fotografias de Robert Frank (2008) feitas na Amazônia peruana na década de 1940 nos sugerem como o simbólico participa da cobertura jornalística em relação ao meio ambiente. A intenção é notar as linhas de força do simbólico que emerge em imagens a partir da entrega às fotografias e, assim, compreender a fotografia de natureza sob a revelação do imaginário antropológicamente fundado.

Figura 2 - Homem em pé, com rosto escondido, no Peru



Fonte: Frank (2008, p. 10).

Figura 3 - Rosto de homem enquadrado por elementos da natureza



Fonte: Frank (2008, p. 11).

Nessas duas fotografias (figuras 2 e 3), vemos um povo que tem um contato profundo com a terra. Sobre a terra vivem e dela tiram o seu alimento. É pra ela, também, que voltam quando precisam de colo. A sua relação com o solo tem por base um aspecto maternal guiado pela Mãe-Terra, como Gaia é comumente chamada. Entretanto, não se trata de uma única faceta de Gaia, aquela que é amável e compreensiva com os seus filhos e filhas ao ponto de abraçá-los e incluí-los em sua completude. Ao contrário, é uma faceta maternal bem específica: a faceta terrestre. É o seu lado mais seguro, que finca as raízes no solo com força e que reage uma vez arrancada do chão.

Nos lembramos de Deméter, a deusa da fertilidade, que nutre relação estreita com essa terra cavernosa, profunda, compacta e forte. Entre os deuses ligados à natureza, Deméter, mãe de Perséfone, é responsável por tornar o solo abençoado para que ele frutifique, cresça e tenha substâncias que façam as plantações brotarem (Santos, 2019). A deusa, nesse caso, não é a Terra por

completo, mas um gesto de Gaia. Em outras palavras, Deméter, como filha da Grande-Mãe, não é a natureza como um todo, já que carrega os sentidos de uma potência entre tantas outras - a potência telúrica.

Nas duas fotografias, não é possível ver tecnicamente o solo terroso, mas isso não anula a sua presença simbólica. O trabalho de segurar a plantação em mãos (figura 2), lutando contra o vento forte, mostra uma segurança que vem da firmeza dos pés cravados no chão. O homem, pequeno diante da Grande-Mãe, consegue se manter em pé devido a sua conexão ancestral com a agricultura como atividade que reproduz a ação divina. Isso porque, mesmo que seja possível perceber uma certa dificuldade pelo ar forte que toma conta da cena, não há batalha. Há, na verdade, uma certa segurança que está presente na postura do homem ereto e com os braços segurando firmemente a cana.

Nessa esteira, o mesmo acontece com a outra fotografia (figura 3), em que o sujeito está completamente imerso na plantação. Concentrado e rodeado por esse elemento da natureza que ele mesmo plantou, o homem olha atentamente para o resultado alcançado que foi orientado por Deméter. Esse homem representa o trabalho em seu sentido mais sagrado, pois mantém uma conexão profunda com algo que lhe traz paz, realização e um contato com o cosmos.

Figura 4 - Rosto de mulher, olhando para a câmera, em meio a outras pessoas



Fonte: Frank (2008, p. 12).

O que faz essa mulher ser sufocada pelas outras pessoas a sua volta e, mesmo assim, não sentir necessidade de lutar contra esse gesto que a abafa e a asfixia? O que a faz renunciar à sua própria liberdade de modo tão tranquilo? Essas dúvidas suscitaram a nossa atenção para essa fotografia (figura 4) ainda na leitura simbólica. As sensações de sufocamento e tranquilidade coexistem numa mesma imagem. Questionamos, assim, se o medo de fato não existe ou ele apenas foi cooptado pela consciência de que nenhuma luta poderia libertá-la. É como se essa mulher tivesse sido derrubada inteiramente pela batalha, considerando que não há mais razão para se armar, pois basta se entregar ao destino que a espera. Mas, e se houver saída? E se um elemento fosse capaz de reiterar a vontade de viver e de lutar pela existência?

Ponderamos sobre a característica de transformação interna e externa que emerge, nesse caso, do acordo entre a movimentação simbólica e o elemento visual da fotografia. Será que tal transformação pode ser a capacidade de tomar a alma e o olhar, fazendo com que um sorriso brote no rosto da mulher e refloraça a sua vivacidade? Poderia, ainda, essa transformação ser um elemento de encanto que se mostra na fotografia de natureza que, por sua vez, dá a ver imagens simbólicas? Se sim, esse fenômeno seria resultado da correlação intrínseca entre sujeito e natureza?

Dito de outra forma, não é a fotografia em si, com seus aspectos técnicos e icônicos que pode ocasionar uma transformação no sujeito, tanto no seu olhar mais político sobre o meio ambiente quanto no seu maravilhamento poético para a natureza. Isso porque é a imagem, dinamizada em fotografia, que aparece e mobiliza os sentidos mais profundos - como, por exemplo, a oportunidade de devolver a vida para essa mulher através dela mesma, pois a fotografia é apenas um pretexto para a imagem. Seria algo semelhante ao encantador de sonhos (figura 1), mas de um jeito que desperta o simbólico no mundo consciente e, assim, amanhece um ativismo profundo e repleto de sentido.

Considerações finais

Com base na discussão teórica e na leitura simbólica das fotografias de Robert Frank, é possível compreender que, em se tratando das questões ambientais atreladas às fotografias, o sagrado se impõe para subverter as lógicas de destruição e colonização da natureza, bem como para transformar a monocultura do pensar em diversidade de saberes. Uma das formas possíveis para evitar que a monocultura do pensar se transforme numa monocultura do olhar, é prestar atenção nesse acordo entre imaginário e mundo concreto, que atua socialmente, mesmo que não seja algo palpável e objetificável, pois se trata de uma abordagem sensível e profunda.

Além disso, é necessário, principalmente, validar essas relações como formas legítimas de acesso ao conhecimento, de modo que as subjetividades e as sacralidades sejam tidas como fontes sábias – por exemplo, validar o sagrado presente no contato entre os peruanos e o milho, o *maiz*, abrindo espaço para outras visões além do agronegócio. Sobre a preocupação com as questões ambientais, uma vez tida como característica da fotografia de natureza, pensamos que ela apenas afeta as práticas humanas, como a fotografia e a luta em prol do meio ambiente, porque acontece um acordo entre o subsolo profundo e os indicadores socioambientais percebidos conscientemente. Não há como o fotojornalismo ambiental olhar somente para o ativismo, pois para que seja possível haver de fato uma transformação social, é preciso considerar as bases antropológicas do imaginário que guiam os afetos pelas causas de luta.

A comunicação do fotojornalismo se faz, de modo muito amplo, através de dois vetores: o tema e a linguagem. A linguagem fotográfica de um fotojornalismo que se ofereça mais à experiência simbólica e de um fotojornalismo que se imponha mais como ato político pode ser perfeitamente compartilhada. Tomemos como exemplo apenas um dos elementos da linguagem, o valor tonal. De fato, se uma escala tonal alta, com predominância de cinza claro e branco, pode favorecer a abordagem poética, uma escala tonal baixa, com predominância de sombras densas, pode destacar a gravidade do ponto de vista. No entanto, a experiência simbólica não será mais intensa ou menos intensa porque a foto que a motiva vem com alto contraste ou baixo contraste, nem em função do basculamento da câmera ou de qualquer outro marcador técnico da linguagem. Por outro lado, os temas eleitos para a abordagem

fotográfica podem apresentar substanciais diferenças na mobilização da experiência simbólica, ou seja, na sua potencialidade de perturbar o leitor. Essa perturbação, seja ela no sentido de adesão, de repulsa ou de sintonia, é sempre sinal de uma transformação interior, o mais explícito indicador da presença de uma imagem simbólica.

A destruição da natureza é tema do ativismo ambiental clássico e tem importância inegável na mobilização política, mas esta mobilização pode não acontecer caso não haja uma identificação do sujeito como partícipe da natureza – a agressão à natureza não será sentida como uma agressão à vida humana, à sua própria vida em última análise. Precisamos também de imagens capazes de nos reconectar à nossa natureza perdida, de nos fazer lembrar que somos parte do planeta e que nossa vocação é viver em união com ele e não o dominar.

Referências

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. Comunicação e imaginário: algumas contribuições da Escola de Grenoble. In: LEÃO, Lúcia (Org.). **Processos do imaginário**. São Paulo: Képos, 2016. p. 345-366.

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

BARROS, Ana Taís Martins. O que é o Sagrado no Instagram? Sacralização, dessacralização e ressacralização na cultura midiática. **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v. 42, n. 1, p. 131-151, jan./abr. 2019.

BELMONTE, Roberto. **A construção do discurso da economia verde na revista Página 22**. Dissertação. (Mestrado em Comunicação e Informação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

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

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FRANK, Robert. **Peru**. Gottingen: Steidl, 2008.

GIRARDI, Ilza et al. Caminhos e descaminhos do jornalismo ambiental. **Comunicação & Sociedade**, São Bernardo do Campo, v. 34, n. 1, p. 132-152, 2012.

HAAS, Jonathan et al. Evidence for maize (*Zea mays*) in the Late Archaic (3000-1800 B. C.) in the Norte Chico region of Peru. **PNAS**, Washington, v. 110, n. 13, p. 1945-4949, 2013.

LACERDA, Rayane; DOMINGUEZ, Carlos André. Fotojornalismo ambiental: a sustentabilidade do olhar. **Temática**, João Pessoa, v. 17, n. 2, p. 66-82, fev. 2021.

LINARES, Federico Navarrete. Entre a cosmopolítica e a cosmo-história: tempos fabricados e deuses xamãs entre os astecas. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 59, n. 2, p. 86-108, 2016.

MONTELEONE, Joana. Os muitos milhos do Vale Sagrado dos Incas. **Brasil de Fato**. São Paulo, 23 ago. 2019. Coluna. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2019/08/23/os-muitos-milhos-do-vale-sagrado-dos-incas#:~:text=O%20resultado%20foi%20a%20expans%C3%A3o,da%20coca%20e%20da%20quinoa.>>. Acesso em 04 jun. 2024.

PALOMO, Roberto. O milho por trás dos incêndios na Amazônia peruana. **El País: El periódico global**, San Martin, Peru, 26 dez. 2019. Fotografia. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/12/19/album/1576771329_447602.html#foto_gal_4>. Acesso em: 25 mar. 2021.

PEDRI, Marta Adriana. **A dinâmica do milho (Zea mays L.) nos agroecossistemas indígenas**. Dissertação. (Mestrado em Agroecossistemas) – Faculdade de Ciências Agrárias, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.

PIPERNO, Dolores; FLANNERY, Kevin. The earliest archaeological maize (Zea mays L.) from Highland Mexico: new accelerator mass spectrometry dates and their implications. **PNAS**, Washington, v. 98, n. 4, p. 2101-2103, 2001.

REGERT, Rodrigo et al. As civilizações pré-colombianas no continente americano. **Revista da UNIFEBE**, Brusque, v. 1, n. 18, p. 13-20, 2016.

SANTOS, Francisco. **O paradoxo da sustentabilidade ambiental na propaganda**: trajetos de sentido e ciclos do imaginário. Tese. (Doutorado em Comunicação e Informação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

SHIVA, Vandana. **Monoculturas da mente**: perspectivas da biodiversidade e da biotecnologia. São Paulo: Gaia, 2003.

SILVA, Thiago Lucas Alves da. O conflito entre o governo neoliberal de Alan García e os indígenas peruanos. **IDeAS – Interfaces em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, p. 366-392, 2010.

SOUZA E SILVA, Wagner. Fotojornalismo e os afetos como valores-notícia. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 14, n. 25, p. 143-162, jul./ago. 2018.

SOUZA E SILVA, Wagner. Fotojornalismo e os afetos como valores-notícia. In: **Congresso Brasileiro De Ciências Da Comunicação**, 40., 2017, Curitiba. **Anais [...]**. Curitiba: INTERCOM, 2017. R12-856-1.

Territórios *imaginales*

Carlos André Echenique Dominguez

Este artigo aborda o tema dos territórios imaginales em sua transcendência a fatos históricos, divisões, idiomas e tempo começando com a força das imagens da terra e a resistências das comunidades das áreas rurais e ancestrais diante de invasões colonialistas. Destaca-se o caráter central da terra como elemento fundador das culturas e mitologias dos povos originais. As imagens do natural são as imagens que formam territórios de pertencimento as populações que vão muito além dos limites físicos e geográficos. Estas questões serão abordadas neste artigo.

A imagem da terra e o sentimento de a ela pertencer gera o território: terras de alguns. A referência é sempre a terra, terra-origem. Sejam biomas, sejam querências, é na imagem da terra que inicia a imagem do grupo, do local de origem de onde afloram os deuses e suas narrativas de criação. Agrupamentos locais coletivos que fazem povoamentos em áreas definidas por mitos expressam e perpetuam o pertencimento ao lugar de origem em suas narrativas de fundação.

A terra. O sólido. O ponto zero entre elevar e decair. Permite, assim, existir o ponto de origem, imaginar a ascensão, a queda e a submersão. O existir no real é existir em vínculo com a terra e, por consequência, algum local. O imaginário das mentes humanas navega/flutua no inconsciente, esticando o fino fio do pensar aos limites antes impensáveis - no além-terra e além-tempo. É na terra que os elementos naturais atuam. Imagine-se o calor que é soprado por ventos inclementes ensolarados que ressecam e afastam as umidades, tostando a terra e a vida que se abriga nela, evitando a chuva revigorante em que renasceria o amanhã. Implacável. Imagine-se o frio que é soprado por ventos inclementes, polares, que congelam e esgotam as umidades, devastando a terra e a vida que se abriga nela, evitando o calor revigorante que renasceria o amanhã. O calor e o frio, sensações duais, opostas, oferecem sentido ao humano também enquanto expressão de estados mentais presentes em enunciados

ancestrais, oriundos dos territórios *imaginables*. A criação/formação de universos culturais está inserida de alguma forma nesta dualidade primordial. Do frio do espaço, com o calor das estrelas, formou-se a terra. Nos tempos sagrados de criação do universo, nas auroras iniciais, a luz e as trevas foram separadas, assim como calor e frio. Os elementos, impessoais, formadores por intermédio da divindade fundadora da terra original. Onde, com a existência de grupos humanos, chegou-se a um território, por definição, sagrado.

Você pode caminhar em um território, seja ele imaginário ou não. E este caminhar é sua trajetória, pessoal, única, imprevisível e inexplicável. A liberdade de pensar e imaginar é tolhida há séculos por todos os humanos que simbolizam dentro da ideia de dominar e escravizar o outro em benefício de saciar suas carências. A trajetória livre nos territórios *imaginables* possibilita a trajetória livre na terra. São incontáveis as recorrentes criações de narrativas contra esta essência do humano, de estar e experimentar seu próprio imaginar. O imaginar em um local de origem projeta futuros, passados e presentes que orientam as trajetórias humanas na existência individual e coletiva. É um imaginar poroso, multidirecional, com fluxos insondáveis para quem não partilha e compartilha dos sentimentos e pensamentos mútuos. A vida é múltipla no cotidiano dos que vivenciam seu simbolizar de forma completa e plena. Os tabus rondam como encantamentos de limitações cômodas que levam a um desligamento do pensar e imaginar; imaginar e pensar, sem filtro.

A terra e o natural são incontáveis em nuances e filigranas, em eterna mutação. Desde o muito pequeno ao muito grande, os sistemas vivos estão em constante modificação e colaboração, o que garante a permanência da vida. O encapsulamento humano em convenções sociorreligiosas afasta a complexidade e limita as possibilidades, criando imaginários em crise no próprio simbolizar. Hoje cada vez mais. Limitações incontáveis no lugar de possibilidades infinitas.

O fenômeno da vida urbana desde o final da idade média foi aumentando uma fissura, uma falha, uma forte incapacidade de sentir pertencimento do natural. As centenas de anos que as seguidas gerações foram, de forma crescente, sendo submetidas a viver em paisagens artificiais assépticas, erguidas pelo trabalho humano baseado na manipulação de materiais que não existem naquele formato *in natura*, resultam, hoje, na evidência da fragilidade do simbolizar. Se o natural não é mais simbolizado pelos humanos como uma experiência real e cotidiana, passa a ser algo distante e muitas vezes ameaçador.

Dentro do campo da comunicação, defendemos que o *ethos* do jornalismo está imerso em uma falha metabólica que impede a ação e a atividade fora dos moldes do sistema social vigente (Dominguez, 2015). Anteriormente, foram analisados enunciados jornalísticos de cobertura de um acontecimento ambiental – construção de uma hidrelétrica – onde a opinião dos moradores do local que ficaria embaixo da água (afogados¹) não era importante. O território de vida das populações locais não era percebido pelo jornalista urbano. Os relatos de pertencimento e simbolização dos moradores não faziam parte do *ethos* jornalístico que residia na falha metabólica. Nesta pesquisa anterior (Dominguez, 2015), apesar de ser possível encontrar o problema, apenas especulou-se com os motivos que o causaram. Uma possibilidade abordada agora é a Cosmofobia.

Para o pensador e morador do Quilombo Saco-Curtume, localizado no município de São João do Piauí/PI, semiárido piauiense, Antônio Bispo dos Santos (conhecido como Nego Bispo), a cosmofobia “é o medo, é uma doença que não tem cura, apenas imunidade. E qual a imunização que nos protege da cosmofobia” (Santos, 2023, p. 19). Para Nego Bispo, a contracolonização seria uma resposta possível para tal cosmofobia, a qual necessita que se pense no território, pois são nestes espaços que se estrutura uma sociedade que admite o roubo e a destruição de tudo que não é “riqueza”².

Os povos da cidade precisam acumular. Acumular dinheiro, acumular coisas. Estão desconectados da natureza, não se sentem como natureza. As cidades são estruturas colonialistas. Nem todos os povos da cidade são colonialistas, mas a cidade é um território colonialista. Há povos vivendo a duras penas nesse território colonialista. Quando falo em povos da cidade, falo de povos eurocristãoscolonialistas, mas do ponto de vista territorial (Santos, 2023, p.21-22).

Os povos “eurocristãoscolonialistas” são saqueadores do planeta há mais de 500 anos. Destroem o que encontram pela frente. Tem medo e raiva do que não entendem. Os descendentes dos primeiros colonizadores perpetuam

1 *A obra em questão tem como título O Silêncio dos Afogados, por isso, fazemos uma alusão a este trabalho, entendendo como afogados os sujeitos que sofrem as consequências da construção da hidrelétrica.*

2 *Aqui, tomamos como perspectiva a ideia de que há uma vontade excessiva de acúmulo de bens materiais por parte da espécie humana. Por esse motivo, a maneira como se interpreta o que é ou não “riqueza” pode ser questionada quando pensamos em questões de contexto ambiental.*

a exploração, pois sonham com a “glória” dos antepassados que mataram e destruíram regiões inteiras para levar “riquezas” materiais para suas fortalezas de dor e tristeza no extremo ocidente, península onde se fortalece o uso perverso do imaginário por indivíduos de uma elite global que se julga superior ao restante da humanidade. Semearam, assim, conceitos em sua trajetória que precisam ser ressignificados na descolonização. De 1492 até os dias de hoje, temos invasão e colonização. E vivemos com as mazelas históricas desta invasão dos bárbaros eurocristãoscolonialistas. Não há grave problema social no Brasil e demais países colonizados nos continentes americano, africano, asiático e oceânico que não tenha uma profunda raiz neste processo de pirataria estatal do extremo ocidente. Tudo abençoado pela Igreja Católica.

Nós [...] concedemos livre e ampla licença ao rei Afonso para invadir, perseguir, capturar, derrotar e submeter todos os sarracenos e quaisquer pagãos e outros inimigos de Cristo onde quer que estejam seus reinos [...] e propriedades e reduzi-los à escravidão perpétua e tomar para si e seus sucessores seus reinos [...] e propriedades. (Papa Nicolau V, 1455, n.p)

As palavras escritas testemunham contra seus criadores. Reduzi-los à escravidão perpétua. Não há o que contemporizar. Os eurocristãoscolonialistas saquearam o mundo, destroçaram culturas e saberes, escravizaram corpos e edificaram um mundo doente, um mundo que nunca se livrará do espectro da morte que causou, das vidas não vividas, dos pesadelos que semeou e lançou no imaginário da humanidade. Os herdeiros dos colonizadores mantém o mesmo modo de simbolizar, fazendo simulacros de cidades europeias, ignorando os saberes tradicionais locais, estimulando preconceitos de classe e de etnia, com a mesma mentalidade escravocrata e autorizados a tomar para si e seus sucessores, seus reinos e propriedades. O que mudou nos últimos 500 anos foi o aumento da resistência a este modo de exploração e colonização tragicamente destinado ao fracasso ou extinção.

Em contraponto ao contexto colonialista que ainda se mantém presente nos dias atuais, temos um sistema de pensamento plural pertencente aos povos politeístas e originários. A centralidade do local de origem – Terra - que afirmam um território que não cabe em mapas. O território dos povos autóctones é regido por mitos e cosmologias do tempo sagrado. A dualidade está em coexistir dois tempos em um único espaço. Um tempo sagrado e cíclico que resiste hoje e sempre resistiu ao seu genocídio imagético e físico. Afloramentos atuais de

cosmovisões ancestrais. Hibridismo que se revela na permanência de sentido e de cotidianos distintos do uso do tempo pelas populações ameríndias, as quais insistem em simbolizar o seu mundo original.

Resistência e o tempo

As narrativas tradicionais do Povo Indígena Sakurabiat, que vivem na área indígena Rio Mequéns, em Rondônia, tem apenas 23 falantes em sua língua. Os anciãos dos Sakurabiat pediram aos pesquisadores do Museu Emílio Goeldi para registrarem suas histórias fundadoras, as narrativas da criação do seu território e seu povo. Uma coletânea de narrativas mitológicas da origem e transformação do mundo e das coisas, as quais também contam sobre a origem do sol e da lua, a existência dos espíritos sobrenaturais e maléficos que habitam o mundo. Temas que permeiam as mundivisões da maioria dos povos.

A publicação bilíngue organizada pela linguista Ana Vilacy Galucio conta também com a gravação das histórias contadas em português e *sakurabiat*. Esta iniciativa denota resistência e, arriscamos dizer, traz uma certa força para que se continue resistindo ao extermínio de uma população específica, como é o caso da indígena, e sua cultura. Afinal, os povos tradicionais são aqueles que se negam a morrer e desaparecer diante de uma narrativa que se diz alinhada ao desenvolvimento e ao progresso.

Imagine um dia no tempo de uma cidade eurocristãcolonialista em 2024. Pessoas, moradores, seres humanos que tem uma casa e um trabalho organizam suas jornadas em função de suas atividades laborais, sejam elas presenciais ou remotas. Existem rotinas de sono, alimentação, trabalho e momentos de lazer. Todas são controladas pelo tempo linear, invenção do mesmo extremo ocidente em contraposição ao tempo cíclico e natural adotado nos continentes. Os tempos são determinados para não atrapalhar a atividade-fim do trabalho que transfere riqueza para tão poucos.

No entanto, não se trata de uma estrutura onipotente. Existem muitas falhas e brechas, onde opera a resistência ao sistema. As vozes antissistema usam a “guerra das denominações”, que segundo Nego Bispo “é o jogo de contrariar as palavras coloniais como modo de enfraquecê-las” (Santos, 2023, p. 14). Além

da batalha no universo de formação de sentido de palavras, isto é, além de uma batalha pelo discurso que se é disseminado a respeito dos povos e suas culturas, também há possibilidade de simbolizar outras realidades, o que é definitivo para moldar novos presentes e propiciar condições para que outras organizações simbólicas possam aflorar e ganhar espaço como fontes válidas de conhecimento.

O modo que os habitantes originais do Brasil, por exemplo, entendem seu tempo cíclico é completamente distinto do que foi descrito acima. Vivendo em seu território e costumes, o início do ciclo do dia é o momento de saudar o sol, *kuaray* para os guarani Mbya que habitam hoje o litoral sul do Rio Grande do Sul. A comida foi buscada em dias anteriores ou é coletada nas imediações dos aldeamentos onde árvores e roças são feitas e mantidas segundo a ciência local dos modos de cultivo. Todas as atividades estão inseridas no sagrado, pois o natural é o sagrado. A cosmovisão original indica as particularidades das relações com o território. As necessidades são cumpridas pela divisão das atividades, mas não existe a necessidade de acúmulo. Não há o medo da falta pois existe a ciência tradicional que ensina como interagir com o território para obter comida e outras necessidades. Na atualidade, nas terras indígenas delimitadas geograficamente pela expropriação dos colonizadores, o sistema de vida guarani sobrevive na agricultura “do que é possível”, no trato harmônico do ambiente tanto das espécies animais quanto das vegetais.

Os guaranis nunca se isolaram. Visitam o mundo urbano, deslocam-se entre as diversas terras indígenas, visitam parentes, participam de atividades de culto e demais particularidades de sua cultura. Como seria este hibridismo no imaginário e na simbolização das populações indígenas? Esta é uma pergunta que neste artigo será abordada por algumas observações de visitas a terras indígenas inseridas neste contexto. Em uma terra indígena, o telefone celular conectado à internet está presente, trazendo toda a sua carga ideológica em seus enunciados produzidos pelo capital. Hoje, as condições ecológicas que definiam seu modo de estar e viver estão sendo cada dia mais dificultadas pela expansão das atividades colonialistas. Um exemplo é o uso do telefone celular conectado à internet, o qual está presente no cotidiano dos indígenas, em alguns casos, e traz consigo uma carga ideológica branca. Por esse motivo, perguntamos: qual simbolização os guaranis, no contexto acima descrito, pode estar sendo mobilizada?

No imenso centro da terra

Na pesquisa de campo para a produção do livro “Peabiru, o mítico caminho do Atlântico ao Pacífico” (Dominguez, 2023), foram visitados diversas terras indígenas guaranis, no Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, estados brasileiros Brasil, e na região do Alto Paraná, no Paraguai. Nestas localidades, foi observado o modo de vida dos moradores e suas relações com os entornos, buscando, justamente a diferenciação entre dois modos de ocupação e uso do ambiente, como Nego Bispo definiu “o mato e a cidade”. As tensões deste choque de interesses distintos se repetiu independentemente de estar no Brasil ou no Paraguai.

Nas terras indígenas, foram recolhidos relatos dos *oparaibas*, líderes espirituais dos guaranis. Sábios, conselheiros e figuras de grande importância nas decisões do cotidiano dos guaranis. São os *oparaibas* que conduzem os ritos nas *opy* sagradas, locais onde são feitas as manifestações coletivas e o contato com o sagrado. Também são os *oparaibas* que recebem, em sonhos,, as mensagens dos deuses.

As terras indígenas estão, em ambos os países, cercadas de atividades denominadas monoculturas de agronegócio, onde são cultivados de forma extensiva e mecanizada, soja e milho, em rodízio com a pecuária. São grandes fazendas de proprietários de terra. Um cenário que tem poucas modificações se comparado com as centenas de anos deste genocídio batizado de *conquista e descobrimento*.

Estudos acadêmicos destacam a imensidão do território guarani visto por pesquisadores do extremo ocidente. Para Prous (2019), os guaranis tinham um território imenso, algo em torno de “1.500.000 km² que se concentravam na Bacia do Paraná e do Uruguai, entre os rios Paranapanema e Jacuí” (Prous, 2019, p. 512,). Tal penetração teria acontecido pelos rios, em canoas, e pela rede de estradas e caminhos, onde existiriam razões psicológicas e ideológicas para as caminhadas migratórias: a busca da Terra sem Mal, *Yry Mãyey*, um mito guarani que propiciou e embasou em grande parte deste processo de “caminhadas sagradas” que teriam usado o sistema de vias denominado Peabiru. Embora tenham saído do oeste da Amazônia há cerca de 2 mil anos a.C., os guaranis tinham um modo muito particular de permanecer no território e se deslocar por ele. Mesmo que ocorressem guerras com povos anteriormente situados

em sua rota até o litoral do Oceano Atlântico, na maior parte das vezes ocorria uma assimilação cultural e/ou distanciamento físico ocasionado pela troca de território.

Embora as referências ao Caminho do Peabiru apareçam nos escritos dos cronistas da conquista e da época colonial (Montoya, 1985), foi apenas em 1970 que arqueólogos brasileiros identificaram a existência de sítios arqueológicos no Brasil. Diz o arqueólogo francês radicado no Brasil, André Prous (2019, p. 152) em seu monumental *Arqueologia Brasileira*:

Em 1970, I. Chmyz e Z. Sauner visitaram um ramo secundário desta estrada, entre Erveiras e o Rio Piquiri; seguiram-no por 30 quilômetros, descrevendo assim a ocorrência: ‘Nos trechos de mata, os vestígios eram perfeitamente visíveis. A trilha media 1,40 m de largura e 0,40 m de profundidade devido ao pisoteamento’... “Não constatamos qualquer revestimento do seu leito; a terra apresentava-se compacta”.

Anteriormente, nas crônicas dos jesuítas que iniciavam o processo de redução dos guaranis, relataram a existência de um caminho do litoral do Brasil até o Peru, caminho este que os jesuítas atribuíram a uma passagem do apóstolo Tomé, pois os indígenas se referiam ao caminho de Pay Zumé (Montoya, 1985), o mito guarani de uma caminho para Yvy Márey, a terra sem males, apropriado pelos religiosos e invasores. Para esta etnia a narrativa era repleta de significados e imagens que se relacionavam com a terra sagrada.

Quando o tempo se cumpriu, Nanderu, o xamã, se o merece por seu bom comportamento, recebe a revelação: o caminho. Então nós também marchamos com ele, em direção ao sol nascente, até chegarmos a Yrekoypý, a água eterna, o mar. (Vanaya, 1986, p. 93, tradução minha)

As peregrinações guaranis se sucederam por milhares de anos. Até hoje existem terras indígenas no litoral brasileiro, do Rio Grande do Sul até o Espírito Santo. Por anos, a região foi um território densamente povoado, culturas usando ciência e técnicas sofisticadas para o trato e o manejo do ambiente, um sistema de vias que fazia a ligação da costa do Atlântico com o Pacífico, trocas materiais e interconexão cultural avançada. No centro do Paraguai, ainda hoje se encontram terras indígenas em que os guaranis resistem aos invasores. Mas a luta é desigual. As imensas plantações de monoculturas em grandes

latifúndios ocupam as terras planas e são alvo de desmatamento. Em lugares de relevo mais acentuado, margens de rios e matas remanescentes, pode-se avistar as terras indígenas. A primeira distinção é a preservação do ambiente vegetal. O que foi desmatado vai sendo replantado. Árvores sagradas como o cedro, se cultivadas hoje, darão sombra para a família daqui a 30 anos. Quem plantou não mais estará por ali, mas seus descendentes sim. O tempo cíclico se revela em pequenas coisas. Detalhes sutis que indicam uma outra visão do território.

No Paraguai, estávamos em ambiente guarani. A primeira atitude do *oparaiba* da terra indígena *Akaray-Mi*, José Oliveira, foi entoar uma canção na *opy* com todos os membros da comunidade para saudar e desejar sucesso aos visitantes que ele nem sabia o que queriam ali. Viver em comunidade é receber pessoas na sua própria e saudar as visitas com afeto. Para os guaranis, o centro de sua terra é a *opy*, a casa de rezas, local onde a comunidade se reúne para diversas atividades, comandadas pelo *oparaiba*, líder espiritual, conselheiro e figura central para a manutenção e transmissão da cultura própria.

O guarani canta na *opy* sagrada, sua reza mais forte é um poema aos deuses que escutam e se manifestam nos sonhos do *oparaiba*, trazendo enunciados para perguntas feitas por seu povo. A energia do canto em frequências únicas produzem energias únicas. As palavras da melodiosa língua guarani são manifestações do sagrado. E a música, expressa em palavras dos cantos unem toda a comunidade dentro da *opy*, território de manifestação dos sons individuais que formam o coro coletivo. O *oparaiba* sacode a *maraca*, dando a cadência. As mulheres batem com uma taquara na madeira disposta no chão, em frente ao cumprido banco que sentam, fazendo o acompanhamento da voz dos 'abuelos', a voz dos ancestrais, o canto sem tempo (Dominguez, 2023, p. 201).

A percepção do momento ficou gravada na mente do observador. Reproduzo acima como o acontecimento foi transcrito em palavras dentro do entendimento do autor em sua ideia de compartilhar a experiência. Experiência centrada em simplicidade. Esta palavra em guarani é *teko tavy*. Percebo que esta é uma palavra importante para pessoas que não falam mais do que o necessário. As palavras, assim como tudo no mundo, pertencem ao sagrado, ou seja, possuem a origem nos tempos primordiais da criação do mundo e a fixação dos guaranis em sua *tekoa* (terra ancestral). Fico imerso nesses pensamentos,

no oco da terra vermelha guarani, em um aldeamento indígena, procurando um caminho antigo em fragmentos de memórias coletivas. O vento balança as árvores, dando alívio ao abafamento do dia nublado.

Segue, abaixo, a reprodução da fala do *oparaíba*, registrada no momento e traduzida da língua guarani.

Quando tem muito vento, Nhanderuvucu me dá a sabedoria e força para rezar. Assim ele me escuta e o vento se acalma; assim os quatro ventos não causam dano. E isso eu digo a vocês, Nhanderuvucu os trouxe aqui. A minha casa. Não é uma decisão própria, se não a vontade de Nhanderu. Se vocês estudam, ele os enviou aqui para receber saúde, sabedoria, sorte e bênção. Para isso chegaram até aqui. Se estudam, não o deixem pelo caminho, terminem e cheguem até a meta. Não se cansem. Que les salga bien. Não se deixem levar pelas dificuldades e os contratempos. Sigam adiante. Antes de viajar ou sair de casa, devemos pedir ajuda de Nhanderu. Ele nos escuta e cuida. As plantas e árvores protegem, mas se o vento sopra forte nada o ataca. Existem quatro ventos, mas depende de nós, se não vacilamos, se não duvidamos, se crermos em Nhanderu nada de mau que existe sobre a terra não poderá fazer mal. Não devemos ter medo. Devemos nos animar mutuamente e seguir adelante. Se confiares e Nhanderu nada nos pode danar. Tem de buscar a terra de Nhanderu e seguir caminhando até lá. Vocês viajam, vem muitas coisas. Eu peço a Nhanderu que os acompanhe. Não vejo nenhum perigo. Eu busco a terra sem males. Escuto a voz de Nhanderu. Não temo o fim do mundo. Porque Nhanderu está presente. Não há motivo para ter medo. Os deuses limpam o solo para caminhar livremente. Os homens são só terra. Nossa vida é curta. Por isso lhes digo. A terra é como nosso corpo, devemos cuidá-la. Também devemos amar o próximo, a nossa mãe, as nossas irmãs e “rezar” sem cansar-nos. Não tenho medo de nada. Devemos estar em contato com Nhanderu. O vento sul limpa nosso mundo das enfermidades. O vento norte não deve nos enojar. Se lhe cuidamos não nos causa dano. Mas se lhe enojamos, não teremos forma de freá-lo. Do norte vem o perigo. Do sul vem a saúde e as coisas boas. Eu tenho um dom que Nhanderu me deu, para que não passe as coisas más (Dominguez, 2023, 9.199).

Figura 1 - *oparaíba* José faz ritual guarani na *opy* sagrada



Fonte: Charles Guerra (2023).

Fora da terra indígena, a paisagem é de um deserto. Aquele deserto verde das lavouras de soja e milho que dominam a paisagem rural do miolo do continente no Paraguai, Argentina, Uruguai e Brasil. Plantações e plantações das monoculturas transgênicas que devastaram a biodiversidade de uma área imensa, transformando a paisagem em uma monótona repetição do mesmo. Apenas as elevações mais íngremes e os vales dos rios ainda preservam a cobertura vegetal original. Pequenas manchas verde-escuro no horizonte ressecado e sem árvores, cortado pelas vilas das granjas, com seus silos e casas semelhantes.

O local onde estávamos era uma clareira cercada por árvores grandes, de espécies nativas como o cedro, sagrado para os guaranis. Bem no centro, uma grande *opy* sagrada. O local de fazer a *chicha* (bebida feita do milho) ritual era um grande tronco vazado, assim como a fileira de bancos com a madeira no chão para marcar o ritmo, nas cerimônias. Um espaço maior para um aldeamento mais antigo e numeroso. É quando os olhos “estalam”. Uma segunda clareira, maior que a primeira, onde restos de madeira queimada se empilhavam no

terreno socado de terra vermelha. Muitos carvões, cinzas, restos de madeiras queimadas à volta de uma enorme estrutura em forma de barco. Aqueles eram os restos de uma *opy*. Foi atacada a mando de fazendeiros, destruída e incendiada.

A terra indígena, em Arroyo Guazu, é uma imensa ilha de todos os tons de verde. Chega o *abuelo*, chamado de Cândido. Era um homem de cavanhaque escuro, que vestia uma camisa de flanela azul e amarela, calças jeans, usava uma touca peruana de lã na cabeça coberta por um boné escuro. Cândido tinha, como nome guarani, *Tupã Kumuni Vyju*, e usava por cima da camisa as guias e colares em X, da mesma forma que o outro *oparaiba* usava. Chegou com um grupo de outros homens. Na chegada, feitas as apresentações, Cândido se dirigiu a frente ao altar da *opy*, uma estrutura de madeira (cedro), com o grande barco de madeira para fazer *chicha*. Sem paredes. Apenas com bancos de madeira do outro lado do altar. O telhado é de palha. Enquanto observo, o líder espiritual inicia um canto, sacudindo o maracá para dar o ritmo. A melodia me atinge em cheio. Hipnotizado, vejo os movimentos dos braços e escuto a voz firme e melodiosa. Embarco. Solto os freios e flutuo na imagem viva de um tempo sem tempo.

O som do chocalho é acompanhado pelo bater das taquaras na madeira em frente ao banco por mais de quinze mulheres que acompanham o canto. Os homens vão se perfilando ao lado de Cândido e o acompanham nas entoações. Mexem os pés, compondo assim a melodia e a cadência. As crianças dão os braços e também fazem movimentos coreografados. Todas as atenções estão na *opy*. Quem não entra na cerimônia, aguarda em pé, do lado de fora. O rito arrebatava olhos e mentes. Estou ali naquela imagem, com os pés na terra vermelha do Paraguai. Depois de um tempo, os homens começam a se movimentar em círculo. Assim, estamos todos no círculo, imersos no momento que liga a agora a outros tempos e sentimentos. Estamos no agora e nos projetamos em outras direções sem tempo algum. Apenas caminho e sigo. O som une e comanda a cadência. O *oparaiba* retorna ao centro da *opy*. Muda seu canto. Paramos. Sacode o maracá e encerra o ato.

Figura 2 - *Oparaiba* Cândido faz canto sagrado dentro da *opy* em Arroyo Guazu



Fonte: Charles Guerra (2023).

Na região urbana de Ciudad del Este, cidade fronteiriça do Paraguai, conversamos com Marcelo. Ele tem 54 anos, ainda mora em sua aldeia *Acaray'Mi*, onde foi *oparaiba*, líder espiritual da comunidade por mais de 30 anos. Ele diz que, embora trabalhe para a Itaipu, no museu em *Ciudad del Este*, não imaginou abandonar a terra indígena, seus costumes e cultura. Marcelo fala com um orgulho sincero sobre tudo que é próprio do modo de vida guarani, respondendo às nossas questões e curiosidades com uma calma que remete à sabedoria de quem reconhece que tem algo a ensinar. Em suas palavras:

É na opy, nossa cultura está viva. Aqui são discutidos os problemas e os rumos para nossas vidas. O oparaiba é quem conduz os cantos e responde aos questionamentos. São muitas atividades diferentes que definem desde nossos nomes até nossas trajetórias na aldeia. É a alma de toda a terra indígena guarani – explica, suavemente, Marcelo, com reverência e tranquilidade.

Uma importante liderança guarani que gostaríamos de trazer para este artigo é a cacica Keruxu, da Terra Indígena em Morro dos Cavalos, Santa Catarina. Indagamos sobre a mítica busca do seu povo de Yvy Märei, a terra sem males, temos o seguinte relato:

Yvy Märeý é uma terra sagrada sem males para nós. Nossos líderes espirituais falam que aqui é um dos pontos de partida para a terra sem males. No passado, no ano novo, época de renovação é um momento de mobilidade do povo guarani. E aqui na foz do rio Maciambu, onde todos se reuniam pra fazer estes rituais, onde a gente esperava esta nave, apy, que viria levar as pessoas que estavam preparadas para a terra sem males. A gente busca, no mar, no oceano, a gente sempre busca fazer esta travessia - conta Keruxu.

A cacica destaca a importância ambiental da preservação do Morro dos Cavalos, tanto por ser uma terra sagrada como por ser um local preservado e com uma biodiversidade impressionante. Para Keruxu, estudos científicos feitos com as espécies na localidade do Morro dos Cavalos apontam que “existe uma biodiversidade, sumindo e aparecendo todo o tempo” o que eles chamam de *boerderá*. Segundo a cacica:

São estes surgimentos quando a gente entra no tempo velho, empodera, os raios vêm e levam de volta vários seres que estão com a gente aqui agora. Então é muito sagrado para nós. E é comprovado que esta região cientificamente é um berçário da biodiversidade de todos os seres.

A Terra Indígena Itatty é cortada pela rodovia BR-101. A beleza natural foi agredida pela via duplicada que leva a Florianópolis. A vida cotidiana dos guaranis também foi agredida. Durante anos, a obra ficou paralisada por conta da mobilização dos moradores que exigiam condições de segurança por conta do tráfego intenso da rodovia. Os milhares de automóveis que cruzam por aquele caminho não imaginam que exista um outro modo de vida ali ao lado. E foram os ancestrais destes guaranis, que eram chamados pelos portugueses de Carijós, que receberam e deram guarida para os náufragos, pois eles vinham do mar, o sagrado mar de Yvy Märeý.

E foi ali que iniciou a epopeia do náufrago português Aleixo Garcia que depois de oito anos morando na região, no chamado Porto dos Patos, possivelmente onde é hoje a enseada do Brito ou a praia do Sonho. Depois de integrado ao modo de vida guarani, Aleixo foi novamente seduzido pela aventura e retomou a intenção de chegar ao reino nas montanhas do rei branco, senhor de muito ouro e prata. Seu itinerário foi guiado pelos guaranis, que usaram o velho caminho do Peabiru. Em 1524 a expedição parte. Vão até a foz do rio Itapocu e sobem o curso. O desafio de vencer a serra leva-os às quebradas

que dão acesso aos campos do Quiriri, adentrando no planalto paranaense até o ramal principal do Caminho do Peabiru que leva ao Paraguai. Aleixo Garcia é um herói nacional no Paraguai, tido como - fundador- da nação.

Nada mais justo que tenha sido por lá enterrado, em São Pedro de Ycuamandiyú. Quando voltava do saque que fez nas franjas do império de Huyana Capac, imperador Inca de 1493 até 1525, o grupo de Aleixo foi atacado pelos Paiguás, guerreiros canoeiros. Morreu sem conseguir retornar à terra que adotara como sua, nas lindas praias do Atlântico. Seu filho sobreviveu com mais três portugueses. Sua história começou a ser narrada para os futuros viajantes. Cerca de 10 anos depois, Domingos Martinez de Irala, *adelantado* do reino de Castela, encontra membros da expedição de Aleixo que confirmam a história. Dos dois lados. Nos relatos Incas, como no monumental livro de Garcilaso de La Vega, Comentário Reales, existe a referência ao envio de um exército para deter a invasão dos *chiriguano*s, que é como os andinos denominavam os guaranis.

Quase 500 anos depois, os guaranis que salvaram Aleixo Garcia, lutam para sobreviver em sua terra sagrada. Lutam para manter o equilíbrio ambiental para que a vida floresça continuamente. Os ocidentais e seu modo de vida predatório continuam saqueando e atacando os indígenas e a natureza.

O maior ataque que a gente sofre é manter esta vida. Se a gente mudasse de vida, escolhesse outro modo de vida, não seriam tantos ataques. Hoje o povo guarani sobreviveu a estes ataques pela resistência. Nossos filhos já nascem na resistência. Porque ela transforma nosso modo de ser de fato de estar em uma terra, neste bem viver, com uma relação com a terra que é a nossa e outros seres. A gente precisa se transformar nesta resistência para se proteger como crença e se manter como povo. A língua é uma resistência muito forte, nossos ritos e as nossas sementes que são sagradas. Que a gente leva e traz de outros lugares. Isso nos torna resistentes. O dia em que a gente perder nossa língua, nossas sementes e nossos rituais, a gente perde tudo e não tem mais sentido de ficar lutando - completa a cacica Keruxu (Dominguez, 2023, p.170).

Quando estamos no fluxo, percorrendo caminhos, carregamos conosco todas as nossas experiências sensoriais e imaginárias. Um ser vivo em deslocamento é o momento de criação de um repertório de vivências ocasionadas pelas interações com os demais que compartilham a jornada. Na compreensão dos povos ameríndios, as caminhadas sagradas são movimentos que não excluem seu pertencimento a um território, sua origem e morada

permanente - para os guaranis, a *Tekoa*. Conhecedores do seu ambiente, compartilham as dádivas da terra, a verdadeira mãe de todos. O sentido de afeto destas palavras não tem paralelo no mundo dos colonizadores eurocrístãos que por estas regiões se aventuraram a partir de 1500 em sua pirataria sanguinária.

Figura 3 — Margarita Aché, liderança indígena da etnia aché-guarani, região do Alto Paraná



Fonte: Charles Guerra (2023).

Em outra localidade no Paraguai, agora junto a etnia Axé guarani, conversamos com outra importante liderança indígena. A senhora Margarita saiu de dentro de casa e veio nos ouvir no pátio. Sentamos em um banco, embaixo de uma árvore. Muitos pássaros faziam a sinfonia de fundo para a sua fala serena. Indago sobre os caminhos antigos e Margarita me responde que seu povo “*caminava mucho*”.

Os *abuelos* me contaram que nosso povo sempre caminhou muito. Caminhávamos daqui até o Brasil. Até a água grande. E seguíamos sempre o mesmo caminho. Eram caminhadas por “*senderos*” pois havia muito velhos e crianças. Todo o grupo – conta Margarita, com calma e suavidade, sem alterar a voz, nem seu rosto claro de olhos pequenos, orientais e cabelo preto (Dominguez, 2023, p. 213).

Acreditamos que a permanência dos mitos tem uma força que escapa da percepção humana. A tranquilidade do *oparaíba* Cândido, de *Arroyo Guazu*, no Paraguai, quando indaguei a ele sobre o Caminho do Peabiru e disse que até aquele momento ninguém havia lhe perguntado sobre este tema, mas que eu aguardasse pois agora que a pergunta fora feita, *Nhanderu* falaria com ele pelos sonhos e ele, então, teria uma resposta. Naquele momento vivi o outro tempo. Não me perguntou quando voltaria, nem de onde viera. Mas disse que teria a resposta à pergunta e que o reencontro aconteceria, pois era para ele algo tranquilo, em seu entendimento e percepção das relações com os que não são guaranis. Me afastei agradecido daquela pessoa especial.

Meus pensamentos estavam em outro ponto e referencial. Uma senhora muito idosa se aproximou e falou que conhece sobre o *Tape-aviru*, denominação que os guaranis do Paraguai dão para o caminho ancestral. Em terra indígena todos têm voz e são escutados quando há reunião. A senhora rememorou as histórias de seus *abuelos* e as referências ao *Tape-Aviru*. E também que não era mais possível fazer o caminho por conta das plantações de soja. Assim, sem o caminho sagrado não podem mais os guaranis caminhar para *Yvy Mãrey*, a terra sem males. Contudo, eles continuam a fazer o percurso – real e imaginário – e dirigem-se às terras indígenas no litoral do Oceano Atlântico.

Para Gildo Keruxu, professor da terra indígena *Pararoquê* (Portal do Mar), os guaranis fazem aldeias no litoral do Brasil quando migram, por acreditarem que atrás do mar está a mítica *Yvy Mãrey*, a Terra sem Males, uma das crenças mais arraigada na cosmovisão da milenar etnia. O filho de Talcira, 67 anos, cacica e líder religiosa nas cerimônias da *Opy*, me conta que não conhece muita coisa sobre a história do Caminho do Peabiru. Entretanto, relaciona o que lhe contei às crenças sobre chegar à *Yvy Mãrey* que move as comunidades guaranis há séculos:

Os *Mbay* estão no litoral do país desde o Rio Grande do Sul até o Espírito Santo. É o mesmo pensamento. E esta crença está presente nos cantos sagrados e rituais. São as nossas tradições que dizem como devemos viver (Dominguez, 2023, p.155).

Sonhos em narrativas de seis lideranças guaranis, espalhados pelo imenso território da nação guarani apontam que em seu simbolizar a presença dos invasores é um contratempo que se justifica pela necessidade que estes entendam com os guaranis como se deve viver nesta terra, neste ambiente, da forma que eles fizeram por mais de 2 mil anos.

Imagens do natural

A imagem da natureza dos descendentes desta colonização bruta sempre passou pela questão de domínio e exploração. A região Amazônica é exemplar, como aponta Viveiros de Castro (2007, p. 281), em seu livro *A Inconstância da Alma Selvagem*:

A Amazônia continuava a ser vista como habitat de pequenos grupos dispersos e isolados, autônomos e autocontidos, igualitários e tecnologicamente ascéticos. Os ecólogos ambientais procuravam descobrir quais eram as determinações ambientais que respondiam por este perfil sociopolítico “simples”, ou, em outras palavras, a que recurso natural escasso (solos férteis, proteína animal) ele era uma adaptação.

Segundo Castro (2007), em três décadas, ocorre uma mudança significativa na imagem que os estudiosos acadêmicos constroem da Amazônia e de sua população local. Para o antropólogo, os elementos que contribuíram para a falência da imagem anterior se acumulam a bastante tempo e tem uma origem na reavaliação geral da “história da América pré-colombiana”:

Majorar as estimativas de população ameríndia em 1492; recuar as datações arqueológicas, atribuir maior complexidade às formações sociais fora das áreas andinas e mesomérica; sublinhar a importância de sistemas regionais que articulavam zonas ecológicas e tipos sociopolíticos heterogêneos; destacar a ação de influências societárias de longa distância (Castro, 2007, p.281).

Estas mudanças no entendimento por meio da ciência, indica o lento processo de reafirmação do outro – os indígenas – como seres humanos dignos de assim serem considerados pelos colonizadores. Revela também o eurocentrismo original da ciência que buscou entender o que havia sido destruído. Estas modificações estão integradas ao processo de substituição do pensamento colonial por um pensamento autônomo junto aos pesquisadores de áreas como etnologia, antropologia e arqueologia, justamente as que têm contato mais direto com as populações indígenas remanescentes e ainda vivendo em seus territórios. Especialidades que fazem da pesquisa de campo o cerne de sua atividade. Estes pioneiros da década de 1970 foram seguidos por outros ligados à biologia, ecologia, engenharia florestal e demais especializações que começaram a evidenciar a sabedoria científica do manejo dos sistemas ambientais feita há milhares de anos pelos povos originais.

Na contemporaneidade, porém, em muitas áreas do conhecimento, esta modificação não acontece. Falando sobre grupos que vão à Caatinga falar sobre as questões ambientais, Nego Bispo (2023) explica que estas pessoas não compreendem nem respeitam o modo de vida tradicional. Querem impor outros pontos de vista e outros conhecimentos. Segundo ele, “é isso que chamo colonialismo de submissão. É o colonialista submisso a outros colonialistas, da mesma forma que outros colonialistas brasileiros são submissos aos colonialistas dos países do Norte”. (Bispo, 2023, p. 79).

Me permito aqui trazer esta lógica para outros campos, como o da Comunicação, onde há necessidade evidente de abarcar a diversidade cultural do Brasil, não apenas o urbano, mas também o não-urbano. Ao pensar o meio midiático digital, dentro da esfera do Jornalismo, a situação de ampla falta de diálogo se evidencia. O hibridismo cultural local é esvaziado e embranquecido, optando por relegar as visões culturais, míticas, artísticas e tecnológicas dos povos originais a meras curiosidades distantes do mundo urbano do profissional de comunicação. Novamente, resalto que sempre existem falhas. Em 1990, 34 anos atrás, José Lutzenberger (1990, p. 13) dizia em seu livro *Gaia, o Planeta Vivo*:

O modelo desenvolvimentista da atual sociedade de consumo, e muito especialmente, o modelo brasileiro são modelos absurdos, porque insustentáveis, isto é suicida. Estes modelos repousam no esbanjamento orgiástico de recursos limitados e insubstituíveis. Eles significam a destruição sistemática de todo os os sistemas de sustentação da Vida na Terra.

Vivemos hoje o encaminhamento praticamente sem retorno da situação prevista. E as populações que possuem conhecimento avançado para resolver a questão seguem sendo ignoradas, atacadas, mortas pelos representantes do colonialismo submisso. A destruição do ambiente ecologicamente equilibrado, saudável, utilizado pelas populações originais não para um único dia. A resistência permanece, mas o ataque é brutal. Não basta mais gritarmos alertas. O real repercute no universo do imaginário. A exceção do número cada vez menor de nativos realmente isolados, existe um hibridismo geográfico na vida cotidiana de povos como os guaranis a que fizemos referência aqui.

Embora seja observável a permanência de mitos ancestrais em manifestações culturais, fica em aberto a questão de como estas manifestações derivam no nível do imaginário. A derivação dos mitos com suas transformações que podem ser substituições e/ou desaparecimentos de mitemas presentes na atualidade das vivências hoje se divididas entre o espaço natural, o território sagrado e o espaço urbano que invade.

Um mito desgasta-se, uma vez que há deriva(...) Ele nunca desaparece, porque os mitemas são e número finito (...) que se combinam segundo um outro número limitado, mas mais alargados, de mitos; quando um mito desaparece, aparece outro que o substitui. Mas eles giram em círculo porque, para dizer a verdade, não há mitos novos. Paradoxalmente, qualquer mito é sempre novo, porque está investido numa cultura e numa consciência, ao contrário do seu esquecimento (Durand, 1998, p. 116 *apud* Teixeira; Araújo, 2013, p. 66).

Por outro lado, pensamos como se dá a relação inversa, ou seja, como a imersão nos ambientes e culturas guaranis, por exemplo, podem atuar produzindo substituições em mitemas junto a um fotojornalista que nunca havia tido a experiência de vivenciar outras culturas, com proximidade e tempo. Trouxemos estas imagens em meio ao relato que descreve a experiência de convívio com os guaranis, feitas por um fotojornalista que esteve durante o período de produção deste conteúdo imerso em outro ambiente, em outra terra. Como foi esta ampliação imagética em um profissional que vive de buscar sempre imagens ainda não registradas? Existia em todo o processo de apuração a definição de que era o guarani o foco principal da atividade? A consciência de uma cultura é o que fortalece o mito? Perguntas que ficam na mente ainda sem uma resposta.

Na convivência com os guaranis, há o território da grande nação guarani, sua *Tekoa*, onde ele nasce e vive, e também onde ele se desloca em visita aos parentes. É um território imaginário pois não tem o guarani a necessidade de ocupação do território e, por conseguinte, sua posse. Não há posse. Não poderia existir posse da natureza. A lógica é inversa. É a natureza que os tem. Eles apenas se deslocam por ela. Território é onde viveram os antepassados próximos e também aqueles dos tempos imemoriais, sagrados, que estão vivos nos mitos cantados pelos *oparaibas* na *opy*. O território não cabe no mapa. É uma ideia de pertencer a determinada região, onde tudo é nomeado. As árvores, montanhas, rios, plantas e animais. Onde muda a nomeação, muda a língua e muda o território. A língua existe para descrever o que existe no território e também o que não existe mais. Assim, os guaranis sobrevivem enquanto cultura. Os mitos e cosmogonias são cantadas na língua e falam de como a terra foi moldada pelos deuses e como os humanos surgiram por vontade destes, inseridos neste território imaginário. E existe este lugar único que marca o ponto de origem. Esta é uma característica que pode ser encontrada em muitas outras etnias indígenas do país. Um exemplo são os *Baikiri*.

Os Baikiri atuais situam como seu berço mítico em um Salto, por eles denominado *Sawapa*, localizado abaixo da confluência do rio Verde com Paranatinga... afirmam ter existido uma inscrição entalhada em pedra, hoje praticamente destruída. Ela é tida como 'pegadas' de *kwamoty*, ser mítico e antropomorfo (Barros, 2003. p. 53).

A etnia *Baikiri* vive na região Oeste do Mato Grosso, Brasil. Ainda hoje, em 2024, enfrentam e resistem aos desafios da colonização. Mas a destruição completa dos ecossistemas para as monoculturas extrativistas destruiu seus locais sagrados e o "berço mítico". O território não mais lhe oferece acesso. Sua terra e sua cultura são a mesma coisa. Sem um, como fica o outro? De que maneira os mitos poderão derivar? O mais provável é que sucumbam no esquecimento quando pararem de ser contados à noite pelos anciãos.

Territórios *Imaginales*

O vazio da imensidão do céu. A terra infinda repleta de vidas. Aos milhões de seres humanos que por séculos vivenciaram seus paraísos, em transe e loucura, pelos quadros da natureza, incorporando mitos às visões de cotidianos inseridos em tempo circular inesgotável. O que resta para simbolizar além da dor, miséria, violência, desprezo e esquecimento?

Por mais que seja esperado, não transparece da voz das lideranças guaranis este sentimento de revolta. Indignação sim. Mas há um fino traço de sabedoria além da vivência do momento. Percepção de que os esforços de aniquilamento promovido pelos colonizadores não são dados a triunfar. A resistência à agressão se reforça em um sistema de crenças impressionantemente intrincado. Não há alegria? Há muita para ser compartilhada pelos olhos vivos das crianças mais felizes possíveis. De onde vem esta paz diante de um real que insiste em pisar nas vidas com inclemência? Há, sim, hibridismo no imaginário e na simbolização das populações indígenas. No cerne desta hibridização, a força está na terra.

O território é o povo que fala e canta em sua língua. Cantando ao sol todas as manhãs. Mirando as estrelas nas noites. Sobreviventes de além-tempo. Mortos e ressuscitados diariamente, no ciclo interminável da terra. Longe do urbano, mas não isolados do agora. O peso dos quinhentos anos de extrema violência tenta ser suavizado por um olhar ao futuro. Por sonhar em um mundo sem males, em uma terra sagrada, o mito reaparece em narrativas inspiradas em histórias do passado, dos *abuelos*. Reaparece para ressignificar o presente. O território guarani existe nas mentes desta população. E no seu contínuo transitar, indo de terra indígena para terra indígena, ignorando as fronteiras políticas impostas pelos colonizadores. No sonho guarani, ele ainda caminha pelo Peabiru, do litoral do Atlântico até o litoral do Pacífico. São seus *territórios imaginales*. Presente, passado e futuro se fundem em qualquer terra indígena e quilombola, os herdeiros do território que simbolizam um espaço de vida e harmonia com o ambiente natural que dá condições de vida e fartura. Em seus cantos, a vida e a morte convivem como companheiras de viagem, indispensáveis para o renascimento de mais uma semente que se firma no coração dos que escutam, impressionam-se, amam e brotam.

Referências

BARROS. Edir Pia de. **Os filhos do sol**. São Paulo: Editora USP, 2003.

CASTRO. Eduardo Viveiros de. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Ubu Editora, 2007.

DOMINGUEZ, Carlos André Echenique. **Peabiru**. O mítico caminho sagrado do Atlântico ao Pacífico. Lisboa: Editora In-Finita, 2023.

DOMINGUEZ, Carlos André Echenique. . **O Silêncio dos Afogados**. O ethos jornalístico e a complexidade ambiental em Garabi-Panambi. Porto Alegre: Editora Imaginalis, 2019.

LUTZENBERGER, J. **Gaia, o planeta vivo**. Porto Alegre, L&PM, 1990.

MOLINA, Esme. **Nido en la tierra**. Porto Alegre: Editorial Pachamama, 2023.

MONTOYA, Antonio Ruys. **Conquista espiritual**. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1985.

PAPANICOLAUV. **Romanus Pontifex**. Vaticano, 8 de janeiro de 1455. Disponível em: <<https://digitalq.arquivos.pt/details?id=3907997>>. Acesso em: 20 ago. 2024.

VANAYA, Marta. **Mitos y Leyendas Guaranies**. Buenos Aires: G.C Zero, 1986.

TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez; ARAÚJO, Alberto. **Gilbert Durand: Imaginário e Educação**. Niterói: Intertexto, 2013.

A centralidade do pensar ambivalente na qualidade humana

Lucas Ferreira de Andrade

A força propriamente humana que nos move é a busca por significados, pois a reprodução e a adaptação, as quais respondem ao princípio da preservação – da coisa em si e do que lhe corresponde –, são motrizes gerais da biosfera, notáveis em tudo quanto vive e pode ser observado. Trata-se de uma busca que se materializou no desenvolvimento da linguagem humana, a qual é central para a vida da nossa espécie desde o momento em que surgiu – provavelmente, conforme as estimativas bem embasadas de Berwick e Chomsky (2017, p. 49),

[...] em algum momento entre o período em que os seres humanos anatomicamente modernos apareceram pela primeira vez na África há cerca de 200 mil anos e seu êxodo para fora da África há 60 mil anos.

Constituindo-se, portanto, em um “objeto particular do mundo biológico”, a linguagem é uma propriedade da espécie humana, mais precisamente, uma característica universal dos *Homo sapiens*, sem variações significativas – exceto em casos de patologias graves – e distinta, em seus fundamentos, sua natureza e suas possibilidades, de tudo que conhecemos no mundo orgânico (Berwick; Chomsky, 2017).

A linguagem é um componente central daquilo que o cofundador da teoria evolucionista moderna, Alfred Russel Wallace (1871, p. 334), denominou “natureza intelectual e moral do homem”, ou seja, as capacidades humanas para a imaginação criativa, para a linguagem e para o simbolismo em geral, para o registro e a interpretação de fenômenos naturais, para práticas sociais

intrincadas, um conjunto complexo às vezes chamado apenas de “capacidade humana”. Esse complexo parece ter se cristalizado recentemente em um pequeno grupo da África Oriental de quem todos somos descendentes, distinguindo vivamente os seres humanos contemporâneos de outros animais, com enormes consequências para todo o mundo biológico. Em geral se assume, com plausibilidade, que o surgimento da linguagem é um elemento central nessa transformação súbita e dramática. (Berwick; Chomsky, 2017, p. 71).

Segundo Berwick e Chomsky (2017, p. 119), há indícios de que a linguagem evoluiu para o pensamento e a interpretação, sendo, pois, em essência, um “sistema de significado”¹. Assim, ainda que o homem também seja continuamente impelido pelas mesmas forças coercivas do processo evolutivo da seleção natural, que agem sobre tudo que vive – a saber, a reprodução, garantindo continuidade genética, e a adaptação, permitindo que os organismos prosperem em ambientes mutáveis –, o motivo particular que o distingue é exatamente tal proceder inerente que o insere em um mundo de relações e sentidos². Conquanto seja bastante recorrente a visão de que a linguagem humana se constitua fundamentalmente como um sistema de comunicação³ – visão essa que, segundo Berwick e Chomsky (2017), está na base da maioria dos estudos que consideram as origens da linguagem via seleção natural –, há inferências muito consistentes de pesquisas biológicas e evolutivas que conferem primazia à linguagem interna, a qual nos trouxe a capacidade de simbolizar e evocar imagens cognitivas, forjando nossa capacidade de pensamento e planejamento, mediante sua propriedade única de permitir incontáveis arranjos simbólicos e a “criação mental de mundos possíveis” (François Jacob, 1982, p. 58 *apud*

1 “A clássica citação de Aristóteles, de que a linguagem é ‘som com significado’, deve ser entendida de maneira inversa: a linguagem é significado com som (ou alguma outra externalização, ou nenhuma); e o conceito expresso pela preposição com é altamente significativo” (Berwick; Chomsky, 2017, p. 119).

2 “Por que é que os humanos possuem linguagem? [...] não acreditamos que a ‘comunicação’ tenha sido o condutor. [...] Em nossa visão, tudo isso está subordinado [ao] lema da linguagem como uma ‘ferramenta mental interior’, a interface conceitual-intencional, que permanece fundamental.” (Berwick; Chomsky, 2017, p. 187).

3 “Számado e Szathmáry (2006) listam o que consideram as principais teorias alternativas que explicam o surgimento da linguagem humana. Ai estão incluídas as seguintes ideias: (1) linguagem como fofoca; (2) linguagem como preparação social (social grooming); (3) linguagem como consequência da cooperação durante a caça; (4) linguagem como resultado do ‘manhês’ ou baby-talk; (5) [linguagem como fator de] seleção sexual; (6) linguagem como requisito de troca de informações de status; (7) linguagem como música; (8) linguagem como requisito para a fabricação de ferramentas ou como resultado da fabricação de ferramentas; (9) linguagem como produto de sistemas gestuais; (10) linguagem como um dispositivo maquinavélico de engodo; e, por fim, (11) linguagem como uma ‘ferramenta mental interna’.” (Berwick; Chomsky, 2017, p. 97).

Berwick; Chomsky, 2017, p. 98). Predisposto aos significados, o homem realiza-se por intermédio do pensamento, que, por sua vez, ganha vida pela linguagem. Retroalimentando-se, pensamento e linguagem desbravam um mundo próprio, o qual abarca o espírito humano ao mesmo tempo que dele deriva, ou por ele se revela⁴. O resultado dessa dinâmica é a maneira como nos percebemos nesta realidade constituída de conteúdos tanto simbólicos quanto empíricos.

O pensamento *unidual*

A nossa realidade assim se configura – simbólica e empiricamente – porque também assim procede nosso pensamento. Segundo Morin (2005, p. 168), o pensar primordial constitui-se do entrelaçamento desses dois modos de conhecimento, que, a princípio e em princípio, complementam-se, mas não se confundem, estando “[...] em constante interação, como se tivessem necessidade permanente um do outro”. Por isso Morin (2005, p. 169) afirma que o pensamento é originalmente *unidual*, sendo ao mesmo tempo uno e duplo, mitológico e racional.

Se, por um lado, é fácil verificar que os significados oriundos do modo empírico/técnico/racional de pensar são fundamentais para nossa sobrevivência – tendo em vista, por exemplo, o aumento da expectativa de vida decorrente dos avanços da medicina –, por outro, é difícil perceber essa mesma contribuição no que se refere ao pensamento simbólico/mitológico/mágico. Todavia, convém suspeitar que, sim, também o pensar simbolicamente atende a uma demanda da preservação, pois, como afirma Nietzsche (2000, aforismo 107), “tudo é necessidade”. O que se preserva então quando se pensa simbolicamente? O que

4 *É plausível conceber que criar e conhecer sempre se confundem, pois, como só se cria o que não se conhece, e o desconhecido tem como limite e referência o que se conhece, a realidade – total – permanece insondável; assim, não se pode assegurar quando algo foi criado ou conhecido, pois mundo subjetivo e mundo objetivo estão reflexivamente imbricados. O conhecimento está inexoravelmente restrito aos limites dos nossos próprios sentidos e faculdades, de modo que o mundo objetivo não deixa de ser o mundo percebido, ainda que pela ciência, ainda que pelo método. O sentido de descoberta se infiltra no de criação. Em sentido inverso, a nossa arte está imbuída do real que nos transcende, e cada obra de arte pode significar uma resposta a um dado objetivo do desconhecido, podendo ser até mesmo uma extensão dele. Somos metonímia do mundo, e nessa conjunção reflexiva e criadora entre nós e tudo – e talvez entre tudo e tudo – também o mundo é nossa metonímia.*

necessitamos preservar mediante o pensamento mágico, mediante “[...] essa gigantesca variação sobre o tema do princípio da causalidade” (Hubert; Mauss, 1950 *apud* Lévi-Strauss, 1989, p. 26)?

Sem muito nos elucidar, Nietzsche (2000, aforismo 31) indica um possível caminho para essa resposta, argumentando que o ilógico é necessário aos homens porque dele nasce muita coisa boa:

[O ilógico] se acha tão firmemente alojado nas paixões, na linguagem, na arte, na religião, em tudo o que empresta valor à vida, que não podemos extraí-lo sem danificar irremediavelmente essas belas coisas. Apenas os homens muito ingênuos podem acreditar que a natureza humana pode ser transformada numa natureza puramente lógica; mas, se houvesse graus de aproximação a essa meta, o que não se haveria de perder nesse caminho! Mesmo o homem mais racional precisa, de tempo em tempo, novamente da natureza, isto é, de sua ilógica relação fundamental com todas as coisas.

Ao transcender a lógica racional, o símbolo nos imerge no absoluto do existir, lembrando-nos de que nessa dimensão – lá e sempre aqui – tudo se congrega. O pensamento simbólico, portanto, permite que nos conjugemos com todas as coisas, dando-nos um sentido de unidade que parece pacificar nosso espírito, pois, de certa forma, atenua o característico impasse humano de saber-se efêmero e sentir-se eterno. Parece que, mediante a linguagem poética, sentimos imediata e concretamente o que gradual e abstratamente a ciência pode evidenciar-nos. Desse modo, a intuição seria o meio de sondar o insondável que nos contém e em nós está contido; já a razão seria o meio de verificar o verificável e, ao mesmo tempo, pavimentar um caminho seguro no mundo aparente e ainda vislumbrar o transcendente. Ao arraigar-nos do *inteligível*, do *concebível* e também do *sensível*, ambos os meios são dotados de possibilidades infinitas e fundamentam a evolução humana, situando-nos em um todo relativamente ordenado e repleto de significados. Se, em sua face empírica, o pensamento propicia uma instrumentalização do que nos cerca, em sua face simbólica, retira-nos o fardo do propósito e contextualiza-nos no que está para além de determinada configuração espaço-temporal. No entanto, em primeira e última instância, como antes dito, tais aspectos do pensamento são interdependentes, pois derivam da mesma fonte.

Desse modo, ao preservar o que é possível ser preservado mediante o pensamento simbólico, preserva-se também, solidariamente, o que é possível ser preservado mediante o pensamento empírico. Diz-nos Morin (2005, p. 168) que “[...] toda renúncia ao conhecimento empírico/técnico/racional conduziria os humanos à morte, e toda renúncia às suas crenças fundamentais desintegraria a sociedade de que fazem parte”: sendo homem e sociedade dois conceitos indissociáveis, quando esta se desfaz, também aquele se desintegra. Nesse sentido, Hannah Arendt (1971, p. 420, tradução nossa) se une a Morin ao afirmar que “[...] quando o reino do suprassensível [Deus, o Ser, as Ideias] é descartado, o seu oposto, o mundo das aparências como o conhecemos há séculos, também é aniquilado”.

A perspectiva hesitante e o agir sem maldade

Percebemos, assim, a importância do exercício simbólico para a preservação da nossa realidade objetiva. No entanto, tal atividade parece ter ainda um valor próprio – e talvez superior a esse vinculado ao empírico –, visto que parece manter uma íntima relação com o *agir sem maldade*. Para Arendt (1971), pensar implica ser bom. Tal conclusão, porém, deve-se à distinção que, com base em Kant, ela faz entre o pensar e o conhecer: este sendo a vontade e a capacidade de obter certos conhecimentos verificáveis e úteis; e aquele, a simples busca desprezível e perplexa por sentidos e significados. A atividade de pensar consistiria no hábito do indivíduo de examinar-se e de refletir sobre qualquer coisa que a ele se apresente, sem muito se importar com resultados. Como evidência de que essa atividade se vincula estreitamente com o *agir sem maldade*, Arendt (1971, p. 418, tradução nossa) salienta “[...] o alarmante fato de que apenas pessoas boas são incomodadas pelo peso na consciência, ao passo que esse é um fenômeno raro entre os verdadeiros criminosos”.

A associação entre o *pensar arendtiano* e o pensar simbolicamente pode ser estabelecida porque ambos lidam com o que extrapola o mundo das aparências, de modo que ambos tendem a promover uma *perspectiva hesitante* em relação ao que corre normalmente na realidade empírica. Considerando que a “experiência mais radical de desaparecimento” no mundo das aparências

é a morte, percebemos a possibilidade de, mediante o pensamento que toca o intangível, aproximarmo-nos – ainda que a léguas – da realidade total, a qual funde tempo e espaço e unifica os fenômenos (Arendt, 1971, p. 425, tradução nossa). Por essa via, o espírito humano se dá conta de sua ligação umbilical com tudo que o cerca e, então, seu impulso fundamental de preservação poderia se estender ao universo como um todo. A maldade, assim, minguará em solo estéril.

Para inspirar essa intuição acerca do vínculo entre o pensamento simbólico, a qualidade humana e o *agir sem maldade*, convém encontrarmo-nos com o que há de mais refinado na elaboração de abstratas imagens evocadoras que se fazem sentir concretamente. Contemplemos, portanto, os símbolos sublimes do poeta Cruz e Sousa ([1905]) em seu soneto “Um ser”:

Um ser na placidez da Luz habita,
Entre os mistérios inefáveis mora.
Sente florir nas lágrimas que chora
A alma serena, celestial, bendita.

Um ser pertence à música infinita
Das Esferas, pertence à luz sonora
Das estrelas do Azul e hora por hora
Na Natureza virginal palpita.

Um ser desdenha das fatais poeiras,
Dos miseráveis ouropéis mundanos
E de todas as frívolas cegueiras...

Ele passa, atravessa entre os humanos,
Como a vida das vidas forasteiras
Fecundada nos próprios desenganos.

E agora que já nos toca o intangível, fazendo-nos adentrar a seara da imaginação simbólica, busquemos compreender a “função de Esperança” que lhe cabe e na qual, fundindo-se, “[...] os fulcros da ciência e os fulcros da poesia se compreendem complementarmente no seu dinamismo contraditório” (Durand, 1993, p. 73).

A viabilização da esperança mediante a imaginação simbólica

O real emerge do possível, e o possível se entranha no real. Eu sou real enquanto *eu*, porque *penso*⁵, e o possível também se entranha em mim e no meu pensamento. O possível me constitui, porque dele derivo, e o mistério do qual emergo me percorre, de modo que o que *sou* está sempre além do que penso ser. Este *eu que trafega* – ou que agora suponho ser e ponho a comunicar – é apenas um dos incontáveis fenômenos de identidade que o *secundo possível* faz proliferar. Diferentes realidades objetivas que nos abarcam e diferentes identidades empíricas que conosco interagem são, gradualmente, reveladas pela ciência. Do possível se destacam inúmeras realidades e entidades que, mesmo quando desconhecidas, existem e agem.

Hoje sabemos, por exemplo, que, no âmbito da materialidade orgânica, sequer somos integralmente humanos, visto que grande parte das células que nos constituem é de natureza microbiana (Senders; Fuchs; Milo, 2016; Gallagher, 2018)⁶. Trata-se de uma estranha realidade que há séculos é conhecida, mas há milênios é vivida. Percebemos assim que as existências em si antecedem suas comprovações empíricas: uma realidade não precisa ser comprovada objetivamente para que possa existir concretamente. As realidades são fenômenos percebidos, sendo que o limite do que configuro como realidade depende sempre do alcance dos meus sentidos e de minhas faculdades. Inexoravelmente, portanto, o mistério me detém, e a ele me vinculo umbilicalmente.

Com base nessa constatação e para melhor observar essa onipresença do que aparentemente é ausência, vou naturalmente me imbuindo do símbolo, que, conforme Durand (1993, p. 12, grifo do autor), é “[...] uma representação que faz *aparecer* um sentido secreto”. É na busca por viver autenticamente a inatingível realidade que *sou* que chego à imaginação simbólica, a qual se apresenta “[...] quando o significado não é *de modo algum apresentável* e o signo só pode referir-se a um *sentido*, e não a uma coisa sensível” (Durand, 1993, p. 10, grifos do autor).

5 Ver Descartes (2001).

6 Segundo Senders, Fuchs e Milo (2016), “[...] o número de células bacterianas em nosso corpo é, na verdade, da mesma ordem do número de células humanas [...]”.

O mistério, ainda que me possua, não me restringe, pois a sua irrevogável autoridade de precedência continente se exerce de modo paradoxal. Se, por um lado, parece apequenar-me escancarando a fugacidade da minha condição, por outro, nutre e evoca ainda mais a concretude da minha existência, pois, quando humildemente admito minha perplexidade diante dela, já estou em movimento de expandir os limites do que concebo. Afinal, “[...] passarinho que se debruça – o voo já está pronto!” (Rosa, 1986, p. 6).

Assim, o mistério não me subjuga, mas me convida; e, como me sucede e me antecede, também não me condena, mas me envolve e acolhe. Ao contemplar o insondável, já estou a sondar; e, desse modo, vou distinguindo-me ainda mais como o real do possível. Quanto mais penso, mais existo e mais meu mundo se alarga. Com perguntas, respostas e experiências, ganham cada vez mais contornos o meu mundo e *eu*, mas, ao mesmo tempo, tais contornos parecem cada vez mais transitórios; e isso se manifesta ainda que permaneça a validade das verdades científicas, pois, como novas evidências trazem novas verdades, também lhes subjaz tal caráter provisório (Kuhn, 2017; Feyerabend, 1977, 1991; Popper, 2013). O fato é que, somente quando se contempla o mistério, nasce a pergunta progenitora das respostas, do conhecimento e das novas perguntas. O mundo para o *eu que penso* nasce quando inquirido, e o *eu que existo* se desenvolve conforme um mundo de relações e significados – derivado do exame que o pensamento exerce – vai sendo construído. O pensamento suscita o conhecimento, que, por sua vez, é “constituição do mundo” (Durand, 1993, p. 54).

Como o *eu que trafega*, orgânico e psíquico, é uma manifestação provisória e sintomática do possível profundo, está fadado a desfazer-se no desconhecido, mas a energia vital que o move não se pode perder e há de apenas transformar-se – conforme os princípios físicos da conservação da massa, da conservação da energia e da intercambialidade entre massa e energia nos permitem analogamente intuir⁷. Desse modo, o *eu que me transcende* é, sobretudo, energia vital e tem um sentido pleno e permanente. A ciência me permite experimentar parcialmente essa transcendência, mas todo horizonte que ela descortina se mostra imediatamente limitado, haja vista que cada conhecimento engendra outro, num movimento sem fim que constrói o mundo. Além de habitar o

7 Lembrando que a lei da conservação da massa foi estabelecida por Antoine Lavoisier em livro de 1789; o princípio da conservação da energia foi sistematizado ao longo do século XIX pelos físicos Julius Robert von Mayer, James Prescott Joule e Hermann von Helmholtz; e o princípio da intercambialidade entre massa e energia foi apresentado por Albert Einstein em artigo publicado em 1905.

universo conhecido, continuo a viver imerso em um universo a ser conhecido e em um universo para sempre desconhecido, nos quais também me manifesto, mesmo que por meios não certificados pelo método científico. É a imaginação humana que “[...] volta a colocar o orgulho humano do conhecimento fastuoso nos felizes limites da condição humana” (Durand, 1993, p. 66). O saber empírico permite conceber o inconcebível, mas não tocar o intangível. Todavia, ao ser energia vital que persiste, vivo também no possível e no mistério em que toda realidade se tece, de modo que a plenitude da própria experiência e o sentido permanente são demandas urgentes do *eu que me transcende*. Assim, além de saber pela ciência que o carbono – elemento básico da vida – formou-se da fusão de elementos leves no núcleo de uma estrela (Bryson, 2003; Sagan, 2017), devo viver também enquanto matéria estelar de fato para intuir-me vencendo a morte. Para isso é que disponho do símbolo, o qual, “[...] no seu dinamismo instaurador em busca de sentido, constitui o próprio modelo de mediação do Eterno no temporal” (Durand, 1993, p. 108).

Pode-se dizer que, em última instância, não “negar” (ou não vencer) a morte redundando na negação da vida como forma do possível, pois afirmar a morte é limitar a vida ao fenômeno, fazendo da realidade algo dado e fadado: um odor deletério passa, então, a impregnar a realidade, a qual se torna um desfile lúgubre de entidades condenadas. Conforme Durand (1993, p. 97, grifo do autor), “[...] a imaginação simbólica é dinamicamente negação vital, negação do nada da morte e do tempo”, e é nesse sentido que “[...] o símbolo surge como restabelecedor do *equilíbrio vital* comprometido pela inteligência da morte”. Quando é para o fim pútrido que se encaminha, o *eu que trafega* já não tem esperança e só lhe resta saciar as demandas mais superficiais de sua constituição orgânica, salientando seu aspecto de comunidade microbiana; uma vez que tais demandas são saciadas, não há o que se fazer a não ser forjar a própria demanda para que ela seja saciada novamente. Na ausência do pensamento que se vale do símbolo para dar vida ao insondável, viceja então o aspecto macabro do fenômeno, cujo corolário é a falta de sentido, o vício e as inumeráveis maldades que deste derivam – pois, conforme reflexão de Aristóteles (*Ética a Nicômaco*, II, 1106b 29-31), “[...] o mal pertence à classe do ilimitado e o bem à do limitado, como supuseram os pitagóricos”⁸. Em face desse quadro, a imaginação simbólica se configura, portanto, como o solo fértil em que se cultiva a ética, pois, ao se embrenhar no reino do mistério e descobrir a esperança nele incrustada,

confere a liberdade ao homem, que, então, assume a responsabilidade não só pelas escolhas que faz, mas também pelo *sentido* que evoca, pela realidade que idealiza e pelo mundo que, em decorrência, cria.

[O papel profundo do símbolo é a] “confirmação” de um sentido a uma liberdade pessoal. É por isso que o símbolo não pode explicitar-se: a alquimia da transmutação, da transfiguração simbólica só pode, em última instância, efetuar-se na experiência de uma liberdade. E o poder poético do símbolo define a liberdade humana melhor do que qualquer especulação filosófica; esta última obstina-se a ver na liberdade uma escolha objetiva, quando na experiência do símbolo demonstramos que a liberdade é *criadora* de um sentido: ela é *poética de uma transcendência* no seio do sujeito mais objetivo, do mais implicado no acontecimento concreto. Ela é o motor da simbólica. É a Asa do Anjo. (Durand, 1993, p. 33, grifos do autor).

Do mistério nasce a esperança; da esperança, a liberdade; e da liberdade, a ética. Assim como esperança e mistério estão irmanados em sua realidade de *fecundo possível*, ética e liberdade são siamesas, de modo que a existência de uma pressupõe a da outra. Ao criar livremente esse universo de *sentidos* amparado pela esperança e orientado pela ética, a imaginação simbólica incute na ação humana os princípios que equilibram o propósito do pragmatismo empírico. Mediante tal processo, que se reflete num estado (ou numa atitude) do indivíduo, naturalmente às noções que delimitam a realidade objetiva do possível concretizado se agregam as referências simbólicas, tendentes ao infinito e ao quase impossível, da realidade subjetiva e do patrimônio humano e abstrato; às demandas da materialidade, então, somam-se as da espiritualidade, e a vida já pode ser plena, apenas “porque o instante existe” (Maireles, 1939). Conhecendo-se, ao saber-se desconhecido, o homem cumpre o *sentido* que a imaginação simbólica lhe confere, aproximando-se da vivência autêntica e integral de sua realidade propriamente humana, feita de matéria e poesia.

Referências

ARENDT, Hannah. **Thinking and moral considerations**. Social Research, v. 38, n. 3, p. 417-446, 1971.

BERWICK, Robert; CHOMSKY, Noam. **Por que apenas nós?** Linguagem e evolução. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

BRYSON, Bill. **A short history of nearly everything**. New York: Broadway Books, 2003.

CRUZ E SOUSA, João. Um ser. In: CRUZ E SOUSA, J. **Últimos sonetos**. [1905]. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000077.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2024.

DESCARTES, René. **Discurso do método**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1993.

FEYERABEND, Paul. **Adeus à razão**. Lisboa: Edições 70, 1991.

FEYERABEND, Paul. **Contra o método**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1977.

GALLAGHER, James. **More than half your body is not human**. BBC News, 9 Apr. 2018. Disponível em: <<https://www.bbc.com/news/health-43674270>>. Acesso em: 13 jun. 2024.

KUHN, Thomas. **A estrutura das revoluções científicas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2017.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. 3. ed. Campinas: Papyrus, 1989.

MEIRELES, Cecília. Motivo. In: MEIRELES, Cecília. **Viagem**. 1939. Disponível em: <<https://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/viagem.pdf>>. Acesso em: 13 jun. 2024.

MORIN, Edgar. **O método 3: conhecimento do conhecimento**. Porto Alegre: Sulina, 2005.

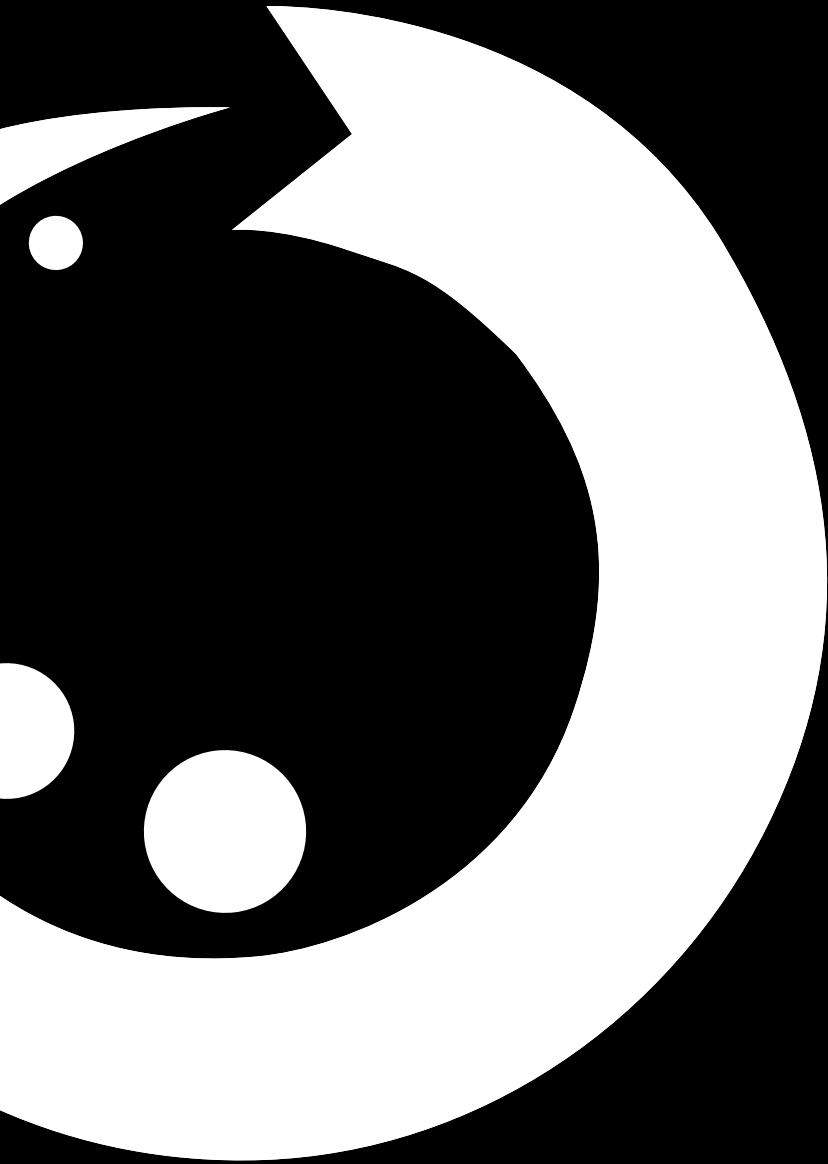
NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiado humano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

POPPER, Karl. **Lógica da pesquisa científica**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

ROSA, Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

SAGAN, Carl. **Cosmos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SENDERS, Ron; FUCHS, Shai; MILO, Ron. **Revised estimates for the number of human and bacteria cells in the body**. PLOS Biology, v. 14, n. 8, Aug. 19, 2016. Disponível em: <<https://journals.plos.org/plosbiology/article?id=10.1371/journal.pbio.1002533>>. Acesso em: 13 jun. 2024.



Sobre os autores

Sobre os autores

Alan Soares

é mestre e doutorando em Comunicação pela UFRGS, possui especialização em Narrativas Multimídia pela ESPM e graduação em Publicidade e Propaganda pela UFRGS. É membro do Grupo Imaginalis e pesquisa sobre Imaginário, Cinema e temas Étnico-Raciais.

→ Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0566-8849>.

→ E-mail: oalansoares@gmail.com

Ana Taís Martins

é professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM/DECOM/UFRGS). Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP) com pós-doutorado em Filosofia da Imagem pela Université de Lyon III. Fundadora e diretora do Grupo de Pesquisas em Comunicação e Imaginário (Imaginalis/UFRGS/CNPq). Vice-presidente do Centre de Recherches Internationales sur l'Imaginaire (CRI2i).

→ Orcid: <http://orcid.org/0000-0001-5203-7575>.

→ E-mail: anataismartins@icloud.com

Bibiana de Moraes Dias

é Mestre em Comunicação pelo PPGCOM/UFRGS com Doutorado em andamento pela mesma instituição (previsão de conclusão para 2025). Bacharela em Jornalismo pela UFPel (2018) e estudante de Psicologia (UFRGS). Membro do Grupo de Pesquisas em Comunicação e Imaginário (Imaginalis/UFRGS/CNPq). Pesquisa as interfaces entre Imaginário e Teorias da Comunicação, com ênfase em Filosofia da Técnica.

→ Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0074-4184>.

→ E-mail: bibianamdias@gmail.com

Camila Freitas

é jornalista (PUCRS), mestra em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), doutora em Comunicação pela UFRGS, pesquisadora no Grupo de Pesquisas em Comunicação e Imaginário (Imaginalis/UFRGS/CNPq), bolsista CAPES de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Midiáticas da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e integrante do Lens – Laboratório de Pesquisa em Mídia, Entretenimento e Sociedade (PPGC/UFPB).

→ Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0795-8505>.

→ E-mail: freitas.csiqueira@gmail.com

Carlos André Echenique Dominguez

Jornalista. Escreve reportagens e publica na Ponga, reportagens em profundidade. Escreveu o livro Peabiru, o mítico caminho do Atlântico ao Pacífico e o Silêncio dos Afogados. Possui graduação em Comunicação Social Habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal de Santa Maria (1995). Especialista em Comunicação e Saúde pela ENSP-FioCruz, Rio de Janeiro (1999). Mestrado em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2001). Doutorado em Comunicação e Informação pelo PPGCOM-UFRGS (2015). Editor de política na Zero Hora Editora Jornalística Ltda

(Blumenau, 2001 até 2003-Santa Maria, 2003 até 2007). Professor no Curso de Jornalismo do Centro Universitário Franciscano (Unifra,Santa Maria, 2003 - até 2006). Professor adjunto da Universidade Federal de Santa Maria no Curso Jornalismo do Cesnors/UFSM (2007-2015). Professor Adjunto da Universidade Federal de Pelotas, Curso de Jornalismo (2016 até agora). Pós-doutorado no PPGCOM-UFRGS- 2020-2021, grupo de pesquisa Imaginalis-CNPQ.

→ Orcid: <https://orcid.org/0009-0006-8539-8768>.

→ E-mail: cadredominguez@gmail.com

Danilo Fantinel

é jornalista, mestre e doutor em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) com estágio doutoral na Université Jean-Moulin Lyon 3. Presidente da Associação de Críticos de Cinema do Rio Grande do Sul (ACCIRS), é coordenador-adjunto do Colegiado Setorial do Audiovisual, vinculado à Secretaria da Cultura do Estado do Rio Grande do Sul. Integrante do Imaginalis - Grupo de Pesquisa sobre Comunicação e Imaginário (CNPq/UFRGS), é bolsista Capes de pós-doutorado em Comunicação na Universidade Paulista (UNIP). Foi professor substituto de produção audiovisual e de fotografia no Campus Alvorada do Instituto Federal do Rio Grande do Sul (IFRS), entre 2016 e 2017 e docente de jornalismo, produção audiovisual e produção multimídia no Centro Universitário Fadergs (2017-2019). É editor do site Cinematron, dedicado à crítica e à pesquisa em cinema.

→ Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5200-4968>.

→ E-mail: danilo.fantinel@gmail.com

Fayller Augusto Aprato

é publicitário, fotógrafo, mestre em Comunicação pelo PPGCOM-UFRGS com bolsa CAPES. Membro do Imaginalis - Grupo de Pesquisa sobre Comunicação e Imaginário (CNPq/UFRGS).

→ Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8347-2764>.

→ E-mail: fas.aprato@outlook.com

Francisco dos Santos

é professor, criativo e estrategista de marcas. Publicitário formado pela FABICO/UFRGS, Mestre e Doutor pelo PPGCOM/UFRGS. É Professor Substituto da FABICO/UFRGS e vice-líder do Grupo Imaginalis, no PPGCOM/UFRGS, atuando no planejamento de projetos de pesquisa, extensão e eventos. Foi professor e instrutor na Alura (2022-2024), desenvolvendo disciplinas para o curso tecnológico em Marketing Digital e criando cursos livres para a plataforma. Foi professor universitário na FACS/UniRitter (2015-2022), atuando nas escolas de Comunicação, Design e Administração. Também, foi coordenador do Núcleo de Publicidade e Propaganda da Agência INQ, agência experimental da FACS/UniRitter (2017-2022). Tem experiência nas áreas de Comunicação e Imaginário, Sustentabilidade Ambiental, Marketing, Branding e Design.

→ Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8054-0028>.

→ E-mail: chico.f.santos@gmail.com

Graziele Rodrigues de Oliveira

é doutora em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS, 2024). Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA, 2019). Graduada em Publicidade e Propaganda e Jornalismo. Atua na área da Comunicação, principalmente nos seguintes temas: cinema brasileiro, cinema comparado (literatura, pintura, artes do vídeo), estudos narrativos e roteiro audiovisual, teoria e estética do cinema e teoria da comunicação.

→ Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6034-5401>.

→ E-mail: grazielecomz@gmail.com

Helenice Carvalho

é professora do Curso de Relações Públicas, da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – FABICO/UFRGS. Doutora em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Unisinos. É membro do Imaginalis – Grupo de Pesquisa de Comunicação e Imaginário (UFRGS/CNPq).

→ Orcid: <http://orcid.org/0000-0001-9132-8199>.

→ E-mail: helenice.carvalho@ufrgs.br

Lucas Ferreira de Andrade

é jornalista formado pela Universidade Estadual de Londrina (2004), com pós-graduação em Jornalismo Literário, pela Academia Brasileira de Jornalismo Literário (ABJL), e mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM/UFRGS). Integra o Grupo de Pesquisas em Comunicação e Imaginário (Imaginalis/UFRGS/CNPq) e é revisor de textos e chefe de editoração da Editora da UFRGS, onde trabalha desde 2013.

→ Orcid: <https://orcid.org/0009-0002-9492-1865>.

→ E-mail: lucas.andrade@ufrgs.br

Maria Eduarda Welter

é bacharela em Jornalismo pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Atuou como bolsista de Iniciação Científica no grupo Imaginalis durante a graduação, pesquisando a persistência mitogênica nos processos comunicacionais. Tem como interesses de pesquisa: jornalismo literário, grande reportagem, cinema e fotografia.

→ Orcid: <https://orcid.org/0009-0004-8965-4808>.

→ E-mail: weltermariae@gmail.com

Rayane Lacerda

é bacharela em Jornalismo (UFPeI), mestra em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e doutoranda pelo mesmo Programa, tendo realizado estágio sanduíche na Universidade de Granada, na Espanha. É bolsista CAPES e membro do Imaginalis - Grupo de Pesquisa em Comunicação e Imaginário (CNPq/UFRGS).

→ Orcid: <http://orcid.org/0000-0001-5336-9619>.

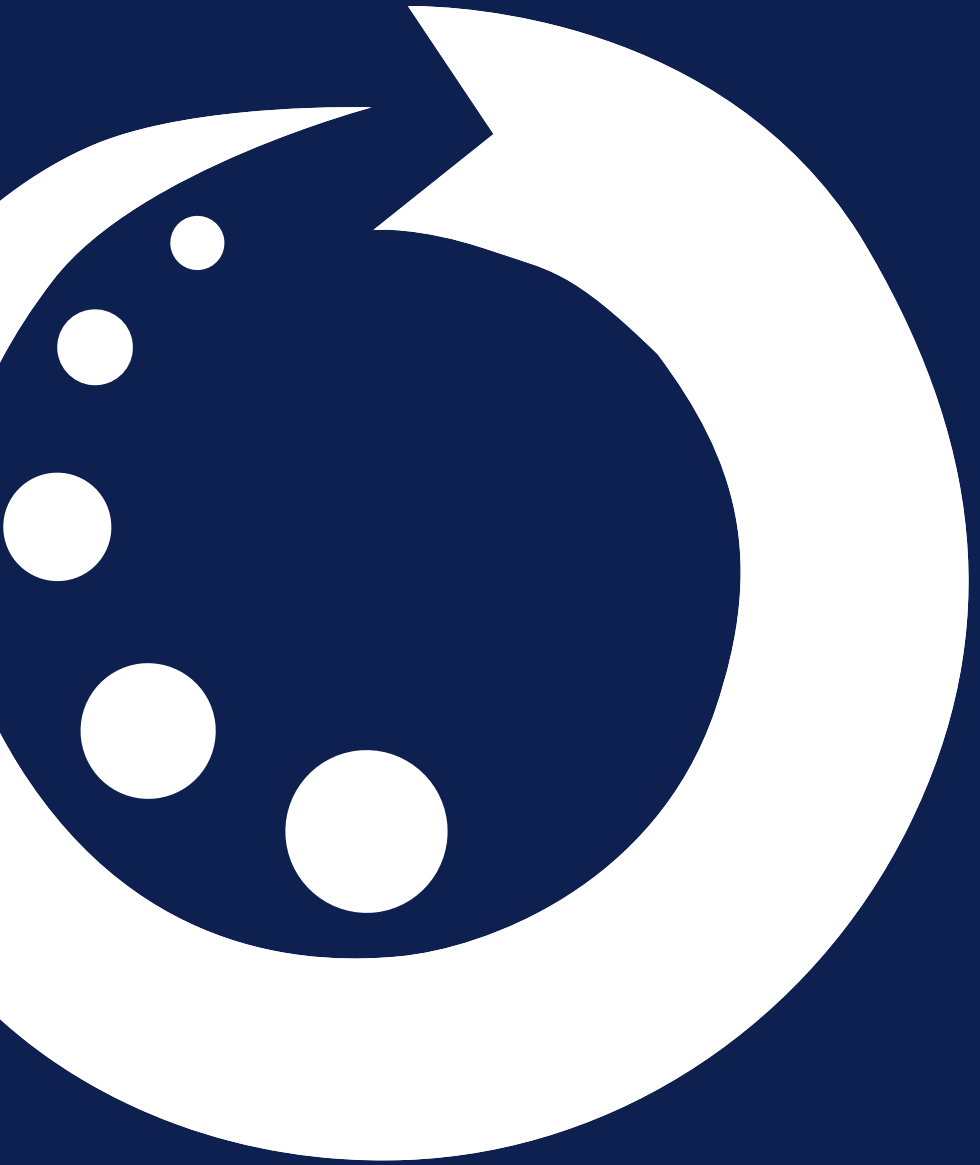
→ E-mail: raylavisi@gmail.com

Rodrigo Fernandez

é graduando em Jornalismo pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Foi aluno na disciplina Laboratório de Comunicação e Imaginário (Fabico/UFRGS). Participa dos núcleos de Semiótica Crítica e de Corporalidades do Grupo de Pesquisa em Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC). Se interessa por temas relacionados a cinema, teorias e epistemologia da Comunicação, filosofia contemporânea, cibercultura, semiótica e ficção especulativa.

→ Orcid: <https://orcid.org/0009-0005-0753-507X>.

→ E-mail: wwrdfernandez@gmail.com



EDITORIA  **IMAGINALIS**